

# ΠΟΡΦΥΡΑ

ISSN 2240-5240  
Confronti su Bisanzio VIII



## XI<sup>es</sup> Rencontres annuelles internationales des doctorants en études byzantines (2018)

Rivista online registrata, codice ISSN 2240-5240

**XI<sup>es</sup> Rencontres annuelles internationales  
des doctorants  
en études byzantines (2018)**  
éditées par L.M. Ciolfi et J. Devoge

**Sommaire :**

<i>Clémentine Bony-Devaux, L'architecture athonite documentée par deux pionniers de la photographie.....</i>	pp. 5-16
<i>Maria Noussis, L'Épire ancienne durant l'Antiquité tardive : étude topographique du nord de la province sous l'angle des édifices religieux.....</i>	pp. 17-25
<i>Emilija Vuković, Some Observations on the Depiction of the <i>Himation</i> in Byzantine Art.....</i>	pp. 26-47
<i>Juan Bautista Juan-López, Outline of the Homeric Project of Matthew of Ephesus.....</i>	pp. 48-58
<i>Giulia Agostini, La chronologie des préfets d'Égypte à la lumière des dernières sources : une comparaison entre les sources papyrologiques et chronographiques.....</i>	pp. 59-75
<i>Emanuele Zimbardi, Métrique et style dans la traduction grecque d'un sermon éphrémien.....</i>	pp. 76-95
<i>Vesselina Yoncheva, Contextualizing St George's <i>Vita</i> via the Saint's Icon from 1610.....</i>	pp. 96-121
<i>Anna Salsano, The roles of the archangels Michael and Raphael in the Coptic <i>Acta Martyrum</i>.....</i>	pp. 122-140

**Image en couverture :**  
Église Sainte-Trinité à Bérat, Albanie

**In collaborazione con:**

*Oxford University Byzantine Society (University of Oxford)*



*Istituto Romeno di Cultura e Ricerca Umanistica di Venezia*



*Association des étudiants du monde byzantin*



*Student Network for Byzantine and Medieval Study (University of Cyprus)*



**Redazione:** *N. Bergamo (Direttore), G.U. Cavallera, L.M. Ciolfi*

*A. Busetto, L. McMahon*

*E. Bianchi, J. Devoge, M. Di Franco, A. Fernández*

*D.A. Heayn-Menendez, A. Kouroupakis, M. Leitner, Z. Olgun*

Les 12 et 13 octobre 2018, l'Association des étudiants du monde byzantin a eu le plaisir de convier étudiants, jeunes chercheurs et professeurs à la XI<sup>e</sup> édition des *Rencontres internationales des doctorants en études byzantines* qui s'est tenue à la Maison de la Recherche à Paris. Cette initiative scientifique de longue date, soutenue par l'UMR 8167 Orient et Méditerranée, le Comité français des études byzantines, Sorbonne Université, l'École Pratique des Hautes Études et l'Université Paris I Panthéon Sorbonne, a toujours eu pour mission de proposer un véritable forum d'échanges d'idées, de savoirs et d'approches relatifs à toutes les disciplines qui touchent à l'Empire byzantin et à son aire d'influence culturelle.

Grâce à la collaboration fructueuse entre la revue internationale académique *Porphyra* et l'AEMB, sept contributions présentées lors des XI<sup>es</sup> Rencontres paraissent dans ce volume sous la forme d'articles. Ils sont signés par nos collègues Giulia Agostini, Clémentine Bony-Devaux, Maria Noussis, Emanuele Zimbardi, Juan Bautista Juan-López, Emilija Vuković, Vesselina Yoncheva et Anna Salsano. Depuis l'Egypte du IV<sup>e</sup> siècle jusqu'à la France du XIX<sup>e</sup> siècle, en passant par l'Épire et la Syrie, les prochaines pages informeront des derniers avancements de la recherche sur l'histoire, la prosopographie, la littérature, l'architecture, la peinture et l'appréhension de Byzance. En outre, elles nous invitent aussi à réfléchir différemment sur le monde tardo-antique et médiéval, ainsi qu'à porter un regard nouveau sur les sources et le matériel déjà connus.

En vous souhaitant bonne lecture,

Lilyana Yordanova

*Présidente de l'Association des étudiants  
du monde byzantin*

## L'architecture athonite documentée par deux pionniers de la photographie

*Clémentine Bony-Devaux* (Ecole Pratique des Hautes Etudes)

**Résumé :** Les épreuves prises par les voyageurs au XIX<sup>e</sup> siècle sont une source documentaire inédite pour les chercheurs, car elles donnent un état des lieux et des objets à une époque donnée. Le « fonds photographique Charles Labbé » – du nom du peintre accompagnant l'ingénieur-photographe Ernest de Caranza dans sa mission au Mont Athos en 1853, véritable témoignage de l'architecture athonite au XIX<sup>e</sup> siècle, sera étudié sous cet angle. Mais la rigueur des compositions picturales et la gestion de la lumière font de chacune de ces épreuves une œuvre à part entière, à une époque où la photographie n'est pas encore considérée comme un art. L'image devient polyvalente et rend la définition du statut de la photographie délicate. L'architecture athonite reste cependant aux yeux du regardeur – savant ou artiste – « pittoresque ».

**Mots-clés :** photographie, architecture, byzantin, athonite, Athos.

« Le 10 septembre, vers cinq heures du soir, nous levâmes l'ancre et à bonne vapeur et par une belle mer, nous fîmes route vers notre but<sup>1</sup> ». Charles Labbé<sup>2</sup> raconte ainsi le début de son voyage au Mont Athos dans une lettre du 29 septembre 1853 à Madame Regnault, une amie de longue date<sup>3</sup>. En effet, après un premier voyage sur la presqu'île, accompagné du peintre Émile de Grandchamp<sup>4</sup>, du lundi 28 juin au mardi 14 septembre 1852<sup>5</sup>, le peintre Charles Labbé réitère le voyage l'année suivante, emmenant avec lui Ernest de Caranza, le photographe officiel du sultan

---

<sup>1</sup> Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853 (collection particulière, non publiée).

<sup>2</sup> Le peintre est également connu sous le nom d'Émile-Charles Labbé, mais je choisis cette dénomination, car c'est la signature utilisée par le peintre dans sa correspondance, dans des documents administratifs et pour le timbre à sec, visible sur l'album.

<sup>3</sup> Madame Regnault était une amie de la mère de Charles Labbé, dont il resta très proche, vivant dans le même immeuble que cette dame.

<sup>4</sup> Émile de Grandchamp est un peintre orientaliste français né en 1831 et mort en 1898.

<sup>5</sup> Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault du 6 juillet au 17 août 1852 (collection particulière, non publiée).

Abdülmecit Ier, et son fils Achille de Caranza, né à Constantinople. Le sultan, semble-t-il, les a autorisés à photographier les monastères et les vues pittoresques du Mont Athos<sup>6</sup>.

Arrivés le 15 septembre dans le port du monastère Pantocrator (Παντοκράτορος)<sup>7</sup>, ils se rendirent après déjeuner à Karyès (Καρυές) pour obtenir la lettre de recommandation auprès de l'higoumène (ήγούμενος), indispensable à la circulation sur la presqu'île. Le premier voyage de Charles Labbé facilita les démarches, ainsi que la lettre du patriarche de Constantinople, Germain IV<sup>8</sup>. En effet, Charles Labbé (1820-1885), ancien élève de l'École Royale des Beaux-Arts de Paris<sup>9</sup>, arriva aux alentours des années 1850 à Constantinople, pour vraisemblablement travailler à la décoration du palais de Dolmabahçe<sup>10</sup>. Il réalisa également un portrait du sultan et un portrait du fils aîné de ce dernier<sup>11</sup>. Le premier voyage au Mont Athos lui avait permis de compléter sa formation de peintre, en réalisant un certain nombre d'études de paysages et d'architectures athonites<sup>12</sup>. À Constantinople, il rencontra Ernest de Caranza (1816-1864), arrivé comme ingénieur au service du sultan en 1839<sup>13</sup> et devenu photographe en 1852, date de l'ouverture de son studio, en face du palais de France<sup>14</sup>.

Charles Labbé et son compagnon Ernest de Caranza débutèrent leur travail dès le lendemain, soit le 16 septembre<sup>15</sup>, au monastère du Pantocrator. Ils restèrent cinquante-six jours au Mont Athos. Ayant préparé une liste de monastères, ils circulèrent de l'un à l'autre, emportant le matériel

---

<sup>6</sup> Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault du 19 septembre 1853 au 26 mai 1858 (collection particulière, non publiée). La présence du *tugra*, le symbole du sultan, sur la première de couverture de l'album, est également une indication.

<sup>7</sup> Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853 (collection particulière, non publiée).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Registre des entrées des élèves de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris*, n° 1734, AJ 52-234, Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

<sup>10</sup> SCHURR 2000 et BENEZIT 1999.

<sup>11</sup> Lettres du 15 juillet 1854 et du 22 mai 1858 de Charles Labbé à Madame Regnault (collection particulière, non publiées).

<sup>12</sup> Œuvres non localisées mais mentionnées dans la correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault.

<sup>13</sup> ÖZUNCAY 2003, p. 156 et AUBENAS 2010.

<sup>14</sup> Lettre de monsieur Mouginot à Charles Labbé, 7 août 1852 (collection particulière, non publiée) et ÖZUNCAY 2003, p. 46.

<sup>15</sup> Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853 (collection particulière, non publiée).

photographique à dos d'âne<sup>16</sup>. Grâce à la correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault, il est possible de reconstituer une partie du voyage. Partis du monastère Pantocrator, ils firent route vers le monastère Stavronikita (Σταυρονικήτα), puis celui d'Iviron (Ιβήρων) et de Lavra (Μεγίστης Λαύρας). Du monastère de Lavra, ils remontèrent vers celui de Philothéou (Φιλοθέου), puis de Koutloumousion (Κουτλουμούσι), pour retourner au monastère du Pantocrator. De là, ils prirent le chemin du monastère de Xeropotamou (Ξηροποτάμου). La correspondance n'indique aucun autre monastère. Seule la date du départ vers Constantinople, le 09 novembre 1853, est mentionnée<sup>17</sup>. Pourtant, les épreuves<sup>18</sup> retrouvées présentent d'autres monastères, notamment celui de Simonos Petras (Σίμωνος Πέτρα).

À l'issue de ce voyage, les épreuves seront rapportées en France et rassemblées dans un album de maroquin rouge relié par la veuve du relieur de l'empereur Napoléon III, madame Despierres<sup>19</sup>. Cet album contient quatre-vingt-sept épreuves sur papier ciré, selon la méthode du peintre-photographe français Gustave Le Gray<sup>20</sup>, adaptée par Ernest de Caranza au climat oriental<sup>21</sup>. Sur la première de couverture, le *tuğra*<sup>22</sup> du sultan Abdülmecit I<sup>er</sup> montre le caractère officiel de cette mission au Mont Athos.

Cet album aurait dû être présenté à l'empereur Napoléon III, ainsi qu'au tsar Alexandre II, comme l'indique une lettre de Charles Labbé à un certain Monsieur de Beaumont<sup>23</sup>. Ce dernier lui écrit au sujet de son entrevue avec l'empereur : « Je crois que vous n'arriverez pas à faire voir, au moins par une audience, votre album à l'Empereur que personne ne peut approcher, pas même les maréchaux les plus intimes, chaque jour la difficulté de le voir devient plus grande »<sup>24</sup>. Quant au tsar, il indique : « Un de mes amis, secrétaire de Russie (le comte Shrinvaloff) devait venir à Paris,

---

<sup>16</sup> Cette liste a été établie sur un petit bout de papier conservé dans une collection particulière.

<sup>17</sup> Lettre de Charles Labbé à monsieur Mouginot, 19 octobre 1853 (collection particulière, non publiée).

<sup>18</sup> Je choisis d'utiliser le terme « d'épreuve » (positive ou négative) pour évoquer l'objet et le terme d'« image » pour le contenu de l'épreuve. Le terme « photographie » ne sera employé que pour la technique. C'est d'ailleurs ainsi que l'utilisent les photographes du XIX<sup>e</sup> siècle, et cela correspond à la définition du dictionnaire de l'Académie française (neuvième édition).

<sup>19</sup> AN F/21/1702, Archives nationales, Paris.

<sup>20</sup> LE GRAY 1852.

<sup>21</sup> *La Lumière*, n° 8 (samedi 23 février 1856).

<sup>22</sup> Le *tuğra* est, sous la forme d'une signature en calligraphie arabe, le symbole du sultan.

<sup>23</sup> Lettre de monsieur A. de Beaumont à Charles Labbé, non datée (collection particulière, non publiée).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

et au lieu de cela il est en Angleterre ; mais si vous voulez pour l'Empereur de Russie, je puis lui écrire et lui demander conseil »<sup>25</sup>.

Oublié dans la famille de Charles Labbé, l'album fut redécouvert en novembre 2016, lors d'une vente organisée par la maison Sotheby's à Paris. Cet album, ainsi que cent cinquante-cinq épreuves positives et cent quarante-quatre épreuves négatives, furent mis en vente<sup>26</sup>. Ces épreuves deviennent ainsi un corpus rare, démontrant l'importance de l'architecture byzantine au XIX<sup>e</sup> siècle. Comment ce fonds photographique, tout en faisant voyager le regardeur, témoigne-t-il de l'état de l'architecture athonite au XIX<sup>e</sup> siècle et du goût pour les paysages pittoresques ?



**Étude photographique n°1 : vue nord-ouest de la cour intérieure d'Iviron**

Après avoir visité et photographié les monastères du Pantocrator et de Stavronikita, Charles Labbé et Ernest de Caranza prennent la route à seize heures, le samedi 24 septembre 1853, pour le

<sup>25</sup> *Ibidem.*

<sup>26</sup> L'album fut vendu pour la somme de 183.000 € à un collectionneur anonyme. Les autres lots, vendus entre 13.750 € et 93.000 €, ont également été achetés par des collectionneurs anonymes.

monastère d'Iviron (Ιβήρων)<sup>27</sup>. Charles Labbé et Ernest de Caranza partent en amont et laissent seuls avec les bagages le jeune Achille et un domestique. Dans une lettre datée du 29 septembre 1853, Charles Labbé raconte une anecdote à Madame Regnault : « Achille arriva avec deux mulets. Les deux autres portant le plus important de nos bagages étaient restés en arrière pour cause funeste : une grosse caisse, contenant presque tous les produits photographiques, ayant frappé un rocher en passant, se détacha du mulet qui la portait et roula dans un ravin profond, en se défonçant et semant en route tout ce qu'elle contenait ! » Malgré les dégâts causés par l'accident, Ernest de Caranza et Charles Labbé purent poursuivre leur mission photographique. Ils réalisèrent onze épreuves du monastère d'Iviron. L'épreuve présentée et numérotée trente-six dans l'album est accompagnée de la légende suivante : « Église et entrée intérieure (Iviron) ».

Cette épreuve en noir et blanc montre une partie de la cour intérieure nord-ouest du monastère, avec, au deuxième plan – le premier plan étant laissé vide de toute architecture - le côté ouest du *katholikon* (καθολικόν) et la *phiale* (φιάλη). Le troisième plan correspond au mur nord du monastère, soit le mur d'entrée, sur lequel a été construite une fontaine, visible sur la gauche de l'image. Comment photographier en une seule prise de vue tous les éléments importants de la cour intérieure nord-ouest du monastère Iviron ?

L'épreuve numérotée trente-six respecte une composition classique<sup>28</sup>. La première ligne verticale sépare la fontaine et l'entrée ; la seconde, l'église de la vierge Portaitissa et le *katholikon*. La première ligne horizontale, quant à elle, passe au niveau du toit du bâtiment nord tandis que la seconde ligne arrive légèrement au-dessus du sol. Le point focal se situe ainsi dans la partie centrale de la composition, soit au niveau de la porte d'entrée du monastère.

L'œil du regardeur<sup>29</sup> entre ainsi dans l'image par la *phiale*, lieu de purification, puis dans le *katholikon* par l'*exonarthex* (Εξωνάρθηκα). Il sort par la porte de l'église de la Vierge Portaitissa,

---

<sup>27</sup> Lettre de Charles Labbé à Madame Regnault, datée du 29 septembre 1853 (collection particulière, non publiée).

<sup>28</sup> Une composition classique est une composition issue de la peinture classique respectant la règle des tiers, correspondant à la division en trois parties égales de l'image, horizontalement et verticalement, formant un quadrillage. Un paysage doit ainsi être organisé selon la manière suivante : deux tiers pour le paysage terrestre et un tiers pour le ciel.

<sup>29</sup> Le terme « regardeur », peu courant, est utilisé au XIX<sup>e</sup> siècle par Victor Hugo et Odilon Redon, puis au XX<sup>e</sup> siècle par Marcel Duchamp pour désigner l'amateur d'art visuel qui prend le temps de regarder les détails. Je choisis d'utiliser ce terme, reconnu par l'Académie française, qui me semble plus en adéquation avec mon travail, que le mot « spectateur », plus approprié, selon moi, aux arts de la scène.

visible au troisième plan à droite, et parvient à la fontaine. Le photographe, par la construction de son image, fait cheminer le regardeur au cœur de l'architecture athonite.

Ernest de Caranza, de retour en France, fut honoré pour ses épreuves, que ce soit lors d'expositions<sup>30</sup> ou dans la presse. Le journal *La Lumière* publia dans le huitième numéro à la date du samedi 23 février 1856 un article intitulé « Nouveau procédé de fixage des épreuves positives au moyen du chlorure de platine par M. E. de Caranza », dans lequel il est écrit : « La collection de M. de Caranza restera comme un des plus beaux monuments de la photographie. [...] Ce qui frappe surtout dans ces clichés, c'est la hardiesse des contrastes et l'habileté avec laquelle ils sont rendus ». L'épreuve numéro trente-six ne présente malheureusement pas « cette hardiesse des contrastes ».

L'analyse photographique suggère trois hypothèses. La première serait une surexposition, due à une lumière trop intense et à une mauvaise gestion de cette lumière lors de la prise de vue. La deuxième serait un problème de conservation de l'épreuve, élément courant à cette époque. Enfin, la troisième hypothèse serait un problème au moment du développement.

En vérité, la première et la troisième hypothèse s'allient pour ne former qu'une seule explication. Le manque de contrastes de l'épreuve n'est pas dû à un problème de conservation, car Ernest de Caranza avait mis au point un procédé employant le chlorure de platine qui lui permettait de conserver parfaitement ses photographies<sup>31</sup>. Ce nouveau procédé fit l'objet d'une communication à l'Académie des sciences, de la part de Marie-Jean-Pierre Flourens, physiologiste et secrétaire perpétuel de l'Académie<sup>32</sup>, et fut salué de tous.

Grâce à l'étude de la portée des ombres et du positionnement du monastère au soleil, il est possible de déterminer approximativement l'heure de prise de vue. Le monastère d'Iviron est situé à l'est de la presqu'île. Cela signifie que la muraille la plus proche de la mer ainsi que le chœur du *katholikon* sont situés à l'est. Ernest de Caranza, positionné en face de l'entrée de la chapelle de la Vierge Portaitissa, tourne le dos à la face sud du monastère. Il photographie la face nord ; à sa droite

<sup>30</sup> Ernest de Caranza exposa ses épreuves du Mont Athos lors de l'Exposition Universelle de 1855 et fut décoré de la Légion d'Honneur pour ses épreuves et pour son commissariat de l'Exposition de l'Empire Ottoman (*Journal de Constantinople*, n° 655 [3 décembre 1855]) ; en 1856, il reçut la « mention honorable » lors de l'Exposition photographique de Bruxelles (*La Lumière*, n° 50 [13 décembre 1856]).

<sup>31</sup> *La lumière*, n° 8 (23 février 1856).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

se trouve l'est et à sa gauche l'ouest. L'ombre de la *phiale* est courte. Le soleil surplombe donc le monastère. L'épreuve a été prise entre la fin de la matinée et le début de l'après-midi. Ce détail pourrait surprendre mais le voyage se déroule fin septembre. Ernest de Caranza souhaite peut-être profiter des quelques rayons de soleil de ce début d'automne ou bien n'a-t-il tout simplement pas la possibilité de faire autrement, du fait du peu de temps qu'il a à consacrer à chaque monastère<sup>33</sup>.

Cela pose néanmoins un souci de taille au photographe, qui veut à la fois donner de la clarté aux ouvertures<sup>34</sup>, devant ainsi ouvrir le diaphragme, et ne pas voir les parties claires s'affaiblissent, devant pour cela fermer le diaphragme de la chambre. Ne pouvant faire les deux actions dans le même temps, il décide d'ouvrir le diaphragme de son appareil pour ne pas assombrir les ouvertures des bâtiments. Ainsi, les tons clairs sont légèrement affaiblis par le trop plein de lumière. Cependant, l'image n'est pas « grillée », comme disent couramment les photographes, puisque les parties claires apparaissent dans un ton beige très acceptable. L'épreuve négative prouve ces dires. Les coupoles de *l'exonarthex* du *katholikon* y apparaissent très noires, renvoyant ainsi au surplus de lumière.

Un deuxième élément est à prendre en compte pour comprendre la faiblesse des contrastes dans cette image. Aujourd'hui grâce au logiciel *Photoshop*, ou, il y a encore quelques années, à l'aide d'un agrandisseur, il aurait été aisément de modifier l'image ou du moins de jouer avec les contrastes lors du développement. Malheureusement, à cette époque, le développement doit se faire rapidement. Gustave le Gray, dans son traité, estime qu'il est possible de ne développer ses épreuves qu'un ou deux jours après la prise de vue, en utilisant le procédé du papier ciré. Cela signifie qu'Ernest de Caranza a développé ses épreuves au monastère, dans des conditions qui n'étaient sans doute pas optimales<sup>35</sup>. D'autre part, le développement s'effectue à l'époque dans un châssis de reproduction qui ne permet pas, contrairement à l'agrandisseur, de cacher certaines parties pour améliorer le contraste de l'image. Le problème est ainsi dû tout d'abord à une lumière trop importante lors de l'exposition, mais également à la technique de développement.

---

<sup>33</sup> La correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault indique qu'il plu beaucoup lors de leur séjour au monastère d'Iviron et que le vent fut violent.

<sup>34</sup> Les « ouvertures » correspondent aux fenêtres et portes du *katholikon* et des autres bâtiments.

<sup>35</sup> L'équipement du photographe comporte à l'époque, outre la chambre, les plaques de verre ou le papier et les produits chimiques, une tente dans laquelle les photographes peuvent préparer leurs prises de vue et/ou développer leurs épreuves (ABELÉ 199, p. 25).

Construisant parfaitement son image selon les règles classiques de la peinture et jouant sur la lumière, Ernest de Caranza parvient à la fois à prendre en totalité les éléments architecturaux les plus pittoresques de la cour intérieure du monastère d'Iviron, tout en faisant voyager le regardeur. Mais ces images témoignent également d'une architecture athonite disparue. La *phiale*, en effet, brûla dans l'incendie de 1863, soit dix ans après le voyage de Charles Labbé et d'Ernest de Caranza<sup>36</sup>. Elle a été reconstruite entre les années 1863 et 1864, pendant le voyage d'Emmanuel Miller, savant français venu étudier les manuscrits athonites, qui évoque dans son récit la reconstruction de la *phiale*<sup>37</sup>.



Étude photographique n°2 : la fontaine du monastère de Lavra

Le samedi 1 octobre 1853, Charles Labbé, Ernest de Caranza et son fils, Achille de Caranza, prennent la route vers le monastère de Lavra. Ils tirèrent treize épreuves de ce monastère. Cette vue de la fontaine est la quarante-sixième épreuve de l'album, portant comme légende « fontaine de Lavra ».

<sup>36</sup> MILLER 1889, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Cette image photographique présente, en effet, au deuxième plan – le premier plan étant laissé vide de toute architecture – la fontaine sur la droite et un pin sur la gauche. Le troisième plan, quant à lui, est occupé par deux bâtiments en angle, dont l'un présente, le long de sa façade, un grand escalier.

Comment cette image oscille-t-elle entre témoignage architectural et contemplation athonite ?

Cette image photographique présente, comme la précédente, une composition classique. Par une diagonale partant de la gauche, le photographe guide l'œil du regardeur vers le fond de la photographie, et plus particulièrement vers les deux entrées. Le regardeur entre par la porte en face de lui, puis ressort en descendant l'escalier. Ces deux entrées sont situées dans la partie centrale de la composition. Les deux lignes verticales, en effet, se situent l'une au niveau de l'extrémité haute de l'escalier au troisième plan et l'autre au coin de la fontaine. Les deux lignes horizontales, quant à elles, se situent l'une sous le toit de la fontaine et l'autre au-dessus de sa base. De plus, les deux lignes du bâtiment situé au troisième plan participent à la construction de l'image en fournissant deux lignes de fuite.

Cette construction très classique met en valeur l'architecture, tout en incitant le regardeur à se figurer ce qui se passe derrière la porte, c'est-à-dire hors du cadre photographique. Pour cela, il joue tout d'abord sur les verticales. Le pin et la fontaine sont parfaitement parallèles. Il en est de même des nombreuses cheminées. Puis, un jeu de triangles vient poursuivre cette construction. Plusieurs triangles sont perceptibles : les deux arbres et la fontaine ; la fontaine, le grand arbre et le bâtiment ; l'ombre devant l'escalier, qui répond à un petit triangle clair sous l'escalier ; les cheminées, trois par trois.

Comme pour l'image précédente, la lumière joue un rôle primordial. Le soleil provient de la diagonale droite. Les ombres sur le sol forment de grands pas japonais, guidant eux aussi le regardeur vers le centre de l'image, soit vers les deux entrées. Malgré tous ces éléments, la fontaine reste l'objet architectural le plus important. Les lignes, les triangles et la lumière se dirigent presque tous vers elle. La légende de l'album va dans ce sens. La lecture de l'image s'effectue donc en deux temps : ce que l'on voit (la fontaine) et ce qui est hors du cadre photographique (la vie dans le monastère de Lavra).

Cette fontaine baigne à la fois dans la lumière et une semi-obscurité. Ce point est intéressant au regard du commentaire du journal *La Lumière*, dans son édition déjà citée du samedi 23 février 1856, évoquant la « hardiesse des contrastes » : « On trouve, par exemple, à côté d'un feuillage sombre, le mur blanc d'un palais ou d'une mosquée, inondé de soleil. Il semble, en vérité, que pour M. de Caranza les ombres et les lumières, tout en conservant leur valeur, aient une action égale sur le papier préparé ». Le photographe joue avec la lumière pour donner corps à l'architecture athonite. Il permet ainsi au regardeur de vivre au cœur du monastère de Lavra.

Ces deux images photographiques, à la composition classique, offrent aux yeux des savants et des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle, obnubilés par le monde byzantin, les éléments les plus pittoresques du Mont Athos, présentant à la fois ses paysages naturels et son architecture, dont certains éléments ont aujourd’hui disparu. L’album réalisé par Charles Labbé et Ernest de Caranza permet avant tout au regardeur de s’évader et de découvrir le monde qui l’entoure. La photographie, malgré les écrits timides de quelques-uns des membres de la Société française de photographie<sup>38</sup>, dont fera partie un temps Ernest de Caranza<sup>39</sup>, n’est pas considérée comme un art<sup>40</sup>. Il faudra attendre 1859 pour que la photographie trouve une place au *Salon*. Le chemin reste encore long…

---

<sup>38</sup> La Société française de Photographie a été fondée à Paris le 15 novembre 1854.

<sup>39</sup> Ernest de Caranza devient membre en 1855 à son retour en France.

<sup>40</sup> Eugène Durieu et Paul Périer, membres fondateurs de la Société française de Photographie, écriront tous deux de brillants articles et ouvrages pour défendre la photographie.

## Sources

AN F/21/1702, Archives nationales, Paris.

Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault du 6 juillet au 17 août 1852 (collection particulière, non publiée).

Correspondance entre Charles Labbé et Madame Regnault du 29 septembre 1853 au 26 mai 1858 (collection particulière, non publiée).

*Journal de Constantinople*, n   655 (3 décembre 1855).

*La Lumière*, n   50 (13 décembre 1856).

*La Lumière*, n   8 (23 février 1856).

Lettre de monsieur Mouginot    Charles Labbé du 7 août 1852 (collection particulière, non publiée).

*Registre des entrées des élèves de l'  cole nationale des Beaux-Arts de Paris*, n   1734, AJ 52-234, Archives de l'  cole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris

## Bibliographie

ABEL   1991

C. ABEL  , *Photographie de paysage : l'envers du décor*, Histoire de l'art, 13/14 mai 1991, Paris

AUBENAS 2010

S. AUBENAS (dir.), *Primitifs de la photographie, le Calotype en France 1843 – 1860*, avec une préface de B. RACINE, Paris 2010

BENEZIT 1999

E. BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1999

LE GRAY 1852

G. LE GRAY, *Nouveau traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, Paris 1852

MILLER 1889

E. MILLER, *Le Mont Athos, Vatopedi, l'île de Thasos*, Paris 1889

  ZTUNCAY 2003

B.   ZTUNCAY, *The Photographers of Constantinople. Pioneers, studios and artists from 19<sup>th</sup> century Istanbul*, Istanbul 2003

SCHURR 2000

G. SCHURR, *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture : 1820-1920*, Paris 2000

## **L'Épire ancienne durant l'Antiquité tardive : étude topographique du nord de la province sous l'angle des édifices religieux.**

*Maria Noussis* (FRS-FNRS – Université Libre de Bruxelles)

**Résumé :** Les basiliques paléochrétiennes d'Épire comptent parmi les monuments les mieux conservés de leur temps et permettent de comprendre comment le christianisme s'est répandu dans cette portion de l'Empire. Leur étude apporte, en outre, un éclairage sur la topographie de la province. Cet article concerne principalement la portion septentrionale de l'Épire ancienne où plusieurs sites comportant des édifices religieux ont été répertoriés. Leur analyse contextuelle permet d'expliquer les raisons de l'implantation des sites d'habitat à cet endroit (proximité avec des vallées fertiles, situation stratégique par rapport aux lieux de passage naturels, récupération de matériaux et de structures préexistants) mais également d'esquisser le tracé d'un des embranchements de la Via Egnatia qui demeurait jusqu'à présent inconnu.

**Mots-clés :** Basiliques, architecture religieuse, Antiquité tardive.

La province de l'Épire ancienne, couvrant le nord-ouest de la Grèce et le sud de l'Albanie actuelles, résulte de la division, sous Dioclétien, de la province de Macédoine<sup>1</sup>. Cette région montagneuse est limitée, au nord, par les monts Acrocérauniens, à l'est, par la chaîne des montagnes du Pinde et au sud, par le cours du fleuve Acheloos, alors que la mer Ionienne la borde du côté oriental<sup>2</sup>. Durant la période protobyzantine, l'Épire est marquée par une multiplication des édifices religieux, tant dans les centres urbains qu'à l'extérieur de ceux-ci. En effet, la propagation du christianisme en Épire commence dès l'arrivée de saint Paul à Nicopolis en 63 ap. J.-C., comme il l'indique lui-même dans l'épître à Tite (3,12), tandis que les disciples Jason et Sosipatre

---

<sup>1</sup> CHRYSOS 1981, pp. 15-21.

<sup>2</sup> SOUSTAL – KODER 1981, p. 47 ; HAMMOND 1967, pp. 521 ss.

évangéliseront l'île de Corfou<sup>3</sup>. Dès le IV<sup>e</sup> siècle, se constitueront les premiers évêchés qui prendront part, par l'envoi d'un seul évêque ou d'une délégation plus importante, à tous les conciles œcuméniques, se positionnant systématiquement du côté de la doctrine orthodoxe<sup>4</sup>.

L'objectif de notre étude est d'appréhender cette période de transition entre Antiquité et période byzantine, et plus largement entre monde païen et monde chrétien, par le biais de l'architecture religieuse. Généralement mieux conservée, elle est en effet un témoignage unique de la propagation de la religion nouvelle et souvent la seule attestation de l'occupation de certaines portions du territoire.

Nos recherches ont permis de recenser 77 édifices religieux d'époque paléochrétienne sur l'ensemble de la province, tant continentale qu'insulaire ; ils sont, en revanche, inégalement connus. Parmi eux se trouvent les monuments exceptionnels de villes comme Nicopolis<sup>5</sup> ou Butrint<sup>6</sup>, qui ont, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, fasciné les chercheurs, notamment par la qualité des mosaïques conservées<sup>7</sup>. D'autres sites, mentionnés en tant que *poleis* dans le *Synekdēmos* d'Iéroklès (651,3-652,7), demeurent, à l'instar de Photikê ou d'Euroia, relativement méconnus<sup>8</sup>. Leur localisation reste parfois problématique, et nos connaissances se limitent aux bâtiments dont l'élévation subsiste. Les fouilles, souvent préventives, des dernières décennies, ont toutefois permis la découverte d'ensembles remarquables, comme celui des deux basiliques de Doliana<sup>9</sup> dont les mosaïques peuvent, sans nul doute, être reliées à celles de Nicopolis<sup>10</sup>, ou de l'agglomération située au lieu de l'actuelle ville de Drymos, où a été mis au jour un grand complexe thermal et trois basiliques<sup>11</sup>, dont l'une est probablement reliée à un palais épiscopal<sup>12</sup>. Toutefois, l'écrasante majorité des églises paléochrétiennes d'Épire se situent en milieu rural et n'ont pas fait l'objet de recherches systématiques.

---

<sup>3</sup> ROMANOS 1959, p. 376.

<sup>4</sup> OIKONOMOU 1952, pp. 121-126.

<sup>5</sup> ZACHOS 1987.

<sup>6</sup> UGOLINI 1937 ; HODGES – BOWDEN – LAKO 2004.

<sup>7</sup> KITZINGER 1951, pp. 81-122 ; RAYNAUD – ISLAMI 2018.

<sup>8</sup> PAPADOPOLOU 2008.

<sup>9</sup> KARAMPERIDI 2004, pp. 33-47.

<sup>10</sup> KARAMPERIDI 2007, pp. 667- 678.

<sup>11</sup> MASTROKOSTAS 1971, pp. 185-193.

<sup>12</sup> CHOULIARAS 2014, pp. 197-212.

Du point de vue topographique, les églises d'Épire forment deux grands ensembles. La moitié des basiliques sont situées le long de la mer Ionienne, dans les îles ou dans le pourtour du golfe Ambracique. Cet ensemble englobe principalement des sites urbains, ainsi que quelques basiliques extra-muros qui desservait les cimetières des cités ou des agglomérations portuaires directement reliées à la cité la plus proche. Sur les huit évêchés d'Épire, cinq sont en effet situés sur ou à proximité des côtes et un sur l'île de Corfou, contre deux seulement situés dans l'arrière-pays montagneux ; l'espace central couvrant les altitudes allant de 150 à 400 m reste ainsi presque entièrement vierge de toute construction religieuse.

Le deuxième ensemble est constitué d'églises bâties dans l'intérieur des terres, à des altitudes situées entre 400 et 800 m. Parmi ces sites figurent les évêchés de Dodone et d'Hadrianopolis. Le premier est célèbre pour son sanctuaire oraculaire mais survit en tant que siège épiscopal durant l'Antiquité tardive, ce dont témoigne la construction d'une basilique à trois nefs<sup>13</sup>. Quant au second, il est, comme nous l'apprend Procope (*Peri Ktismatōn*, IV, 37), déplacé par Justinien, depuis la plaine où Hadrien l'avait construit, vers l'est, sur une colline dominant la vallée et donnant la possibilité à la ville de s'entourer de remparts. Autour de cette ville dominant le nord de la province, des traces d'édifices paléochrétiens sont visibles dans toute la région, parfois sous la forme de vestiges apparents, d'autres fois en tant que spolia dans des églises postérieures.

Si l'on ignore majoritairement le plan original de ces constructions, force est de constater qu'elles se situent dans des environnements similaires.

Elles sont placées sur des collines d'altitude intermédiaire faisant face à de vastes plaines, principalement celles du Drin et celle du Kalamas, et sont, par ailleurs, souvent associées à des sites fortifiés antérieurs, dont certains sont restaurés à l'époque tardo-romaine. Dans l'objectif de reconstituer le paysage de la province durant l'Antiquité tardive, nous avons essayé de localiser toutes les églises se trouvant dans la portion septentrionale qui est restée généralement en marge des recherches menées jusqu'à présent. En partant des observations topographiques, nos recherches se sont concentrées sur les sites fortifiés localisés autour d'Hadrianopolis et présentant des traces de fortification. Un des sites ayant retenu notre attention, car présentant un paysage analogue et comportant une forteresse d'époque hellénistique partiellement restaurée et étendue vers le nord-est durant l'Antiquité tardive<sup>14</sup>, est le site de Lekël (à 6 km au sud de Tepelēn). L'hypothèse d'y

---

<sup>13</sup> EUAGGELIDIS 1930, pp. 62-65.

<sup>14</sup> SOUSTAL – KODER 1981, pp. 193.

retrouver une trace d'installation du christianisme s'est avérée payante puisque, dans la partie orientale de la fortification, sont encore partiellement visibles les vestiges d'un lieu de culte (image 1). Il est constitué d'un espace unique rectangulaire mesurant 6,70 m x 5 m et possédant une abside orientée d'un mètre de diamètre, à laquelle a été ajoutée une absidiole de 0,60 m de diamètre du côté nord. La partie sud de l'édifice est entièrement détruite. La construction est essentiellement réalisée en pierres provenant vraisemblablement de la muraille.

L'église de Lekël semble être la première d'une succession d'églises situées tous les 10 km environ : une dizaine de constructions analogues ont été repérées le long du Drin et du Kalamas mais aucune n'a fait jusqu'à présent l'objet de fouilles exhaustives<sup>15</sup>. Parmi elles se trouvent le site militaire de Paleokäster, comprenant deux basiliques<sup>16</sup>, l'église triconque d'Antigonée<sup>17</sup>, alors que des spolia sont également visibles dans et autour des églises de Vllacho-Goranxi et de Labovë. Quelle raison aurait guidé la construction de ces édifices à ces endroits ? Et quelles agglomérations desservaient-elles ?

La première réponse résiderait dans les apparentes reconstructions et restaurations de forteresses préexistantes, activité qui a particulièrement retenu l'attention de Justinien, puisque Procope (*Peri Ktismatōn*, IV, 36-42) fait état de 26 forteresses restaurées durant le règne de l'empereur<sup>18</sup>. L'existence de ces sites fortifiés a été attractive tant par la possibilité de récupération de matériaux ou de structures que par leur position avantageuse, surplombant des lieux de passage naturels se formant entre les montagnes. L'hypothèse est d'ailleurs tentante de retrouver dans le réseau formé par les agglomérations situées dans ces vallées fertiles les traces d'une route à l'époque romaine.

Les rares données sur la circulation en Épire nous sont offertes par l'Itinéraire d'Antonin, qui concerne exclusivement les côtes, et par l'observation des axes de circulations représentés dans la Table de Peutinger (image 3)<sup>19</sup>. Sur celle-ci figurent, à partir de l'embranchement d'Apollonia,

---

<sup>15</sup> BUDINA 1974, pp. 343-379 ; MEKSI 1985, pp. 14-44 ; BAÇE 1975, pp. 77-105 ; QIRJAQI 1986, p. 261 ; MUÇAJ – HOBDARI 2005, pp. 28-91 ; HOBDARI 2009-2010, pp. 331-363 ; BAÇE 1978, pp. 7-128 ; BAÇE 1981, pp. 165-235.

<sup>16</sup> BAÇE 1978, pp. 7-128.

<sup>17</sup> BUDINA 1977-1978, pp. 225-235.

<sup>18</sup> Contre douze forteresses construites ex nihilo. Sur un total de 38 forts mentionnés, seuls trois (ceux de Himara, de Saint-Donat à Photikê et de Ioustinianopolis) sont identifiés.

<sup>19</sup> *Tabula Peutingeriana: Codex Vindobonensis 324*, 1976 (réimpr. 2002 par E. WEBER). Copie dessinée intégrale de la Table de Peutinger, consultable en grand format : [www.h-s-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost03/Tabula/tab\\_pe08.html](http://www.h-s-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost03/Tabula/tab_pe08.html) (consultée le 19 juillet 2019).

deux voies menant à Nicopolis. Sur la première, celle qui suit les côtes, sont mentionnés *Phenice* (ancienne Phoenikê - Finiq actuel), *Rutharoto* (Butrint), *Ad Dianam* (associé à l'évêché de Photikê), *Glykis limen* et *Actia Nicopolis*. De là, la route continue vers le sud, desservant les sites de *Perthorikto*, *Halisso*, puis atteint l'embouchure de l'Acheloos et continue sa route vers Naupacte. En revanche, le deuxième axe routier, celui concernant la partie orientale de la province, présente un tracé bien plus incertain, sur lequel une seule étape est mentionnée : *Hadrianoupolis* - la future Ioustinianoupolis. La route passe ensuite par le site d'*Ilio* (identifié comme étant la forteresse surplombant le village de Palaiokastro<sup>20</sup>) pour atteindre Nicopolis, parcourant ainsi une distance totale de 120 miles romains. Reportée sur une carte, cette distance correspondrait à une route traversant la vallée du Drin (image 2), passant ensuite par la vaste plaine formée autour du Kalamas et descendant vers Nicopolis.

Or, la situation stratégique de la petite fortification de Paleokastér, placée au croisement de deux sous-affluents du Drin<sup>21</sup>, ainsi que la borne miliaire retrouvée à proximité de la basilique de Goricë<sup>22</sup> et les fragments de route visibles par endroits aux alentours du village de Peshkëpi - dont l'église de la Naissance de la Vierge pourrait, elle aussi, remonter à l'époque paléochrétienne -, sont des indices probants, bien que ténus ; ils confirment l'hypothèse de l'installation de ces sites, soit à vocation militaire, soit, tout au moins, pourvus de fortifications, et contenant des édifices religieux témoignant de l'arrivée de la religion nouvelle, le long d'un axe routier de premier plan.

La découverte des édifices religieux du nord de l'Épire offre donc des informations capitales pour la connaissance de l'organisation géographique de la province. Elle indique la survie de plusieurs sites d'habitat présentant des caractéristiques communes : la proximité avec des fortifications, l'implantation à une altitude intermédiaire permettant de surplomber des vallées. Mises à la suite, ces églises esquissent le tracé d'un embranchement de la Via Egnatia qui demeurait jusqu'à présent inconnu. Il est à espérer que des recherches approfondies permettront de mieux connaître ces lieux marqués par le passage des hommes, des biens et des idées.

---

<sup>20</sup> HAMMOND 1967, p. 660.

<sup>21</sup> BAÇE 1981, pp. 165-235.

<sup>22</sup> BUDINA 1974, pp. 349-350.



**Image 1 :** abside de l'église de Lekël



**Image 2 :** partie sud de la vallée du Drin, vue depuis le village de Melan  
(correspondant probablement à la ville de Ioustinianoupolis)



Image 3 : portion de la Table de Peutinger représentant l'Épire ancienne ([www.fh-augsburg.de](http://www.fh-augsburg.de))

## Bibliographie

- BAÇE 1975 A. BAÇE, *Dy kisha bizantine në Rreth të Gjirokastërës*, Monumentet 9/1975, pp. 77-105
- BAÇE 1978 A. BAÇE, *Arkitektura e dy kishave paleokristiane dhe e varreve në kështjellën në Paleokastër*, Monumentet, 15-16/1978, pp. 7-128
- BAÇE 1981 A. BAÇE, *Kështjella e Paleokastrës*, Iliria, 11.2/1981, pp. 165-235
- BUDINA 1974 D. BUDINA, *Harta arkeologjike e luginës së Drinosit*, Iliria, 3/1974, pp. 343-379
- BUDINA 1977-1978 D. BUDINA, *Mozaiku i trikonkes paleokristiane to Antigoneze*, Iliria, 7-8/1977-1978, pp. 225-235
- CHOULIARAS 2014 I. CHOULIARAS, *Αποκάλυψη ψηφιδωτού δαπέδου σε ανασκαφή παλαιοχριστιανικής βασιλικής στον Δρυμό Βόνιτσας*, in IDEM (ed.), *To Arχαιολογικό Έργο της Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων στην Αιτωλοακαρνανία και την Λευκάδα*, Naupacte 2014, pp. 197-212
- CHRYSOS 1981 E. CHRYSOS, *Symboli stin istoria tis Hpeirou kata tin protochristianiki periodo*, Hpeitotika Chronika, 23/1981, pp. 15-21
- CHRYSOS 1987 E. CHRYSOS (dir.), *Nikópolis A'*, *Πρακτικά του πρώτου Διεθνούς Συμποσίου για τη Νικόπολη (23-29 septembre 1984)*, Preveza 1987
- EUAGGELIDIS 1930 D. EUAGGELIDIS, *Ανασκαφαὶ Δωδώνης καὶ Παραμυθιάς*, Praktika tin en Athinais Archaiologikès Etairias, 85/1930, pp. 62-65
- HAMMOND 1967 N.G.L. HAMMOND, *Epirus: The Geography, the Ancient Remains, the History and Topography of Epirus and Adjacent Areas*, Oxford 1967
- HOBDAKI 2009-2010 E. HOBDARI, *Skulptura dhe instalimet liturgjike në kishën e Shën Mërisënë Peshkëpi të Sipërmë (Gjirokastër)*, Iliria 34/2009-2010, pp. 331-363
- HODGES – BOWDEN – LAKO 2004 R. HODGES – W. BOWDEN – K. LAKO (eds.), *Byzantine Butrint, Excavations and Surveys 1994-1999*, Oxford 2004
- KARAMPERIDI 2004 A. KARAMPERIDI, *Παλαιοχριστιανική βασιλική στον Άγιο Γεώργιο Δολιανών*, in Φίλοι του Βυζαντινού Μουσείου Ιωαννίνων (eds.), *Dialekseis II*, Ioannina 2004, pp. 33-47

- KARAMPERIDI 2007 A. KARAMPERIDI, *Ta ψηφιδωτά δάπεδα της Βασιλικής των Δολιανών και η σχέση τους με τα ψηφιδωτά σύνολα των παλαιοχριστιανικών βασιλικών της Νικόπολης*, in K. ZACHOS (ed.), *Nikopolis 2, Πρακτικά των δευτέρου συμποσίου για τη Νικόπολη (11- 15 Septembre 2002)*, Preveza 2007, pp. 667- 678
- KITZINGER 1951 E. KITZINGER, *Studies on Late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics: I. Mosaics at Nikopolis*, Dumbarton Oaks Papers, 6/1951, pp. 81-122
- MASTROKOSTAS 1971 E. MASTROKOSTAS, *Παλαιοχριστιανικά βασιλικά Δρυμού Βονίτσης*, *Archaiologika Analekta Athinón*, 4/1971, pp. 185-193
- MEKSI 1985 A. MEKSI, *Arkitektura paleokristiane në Shqipëri*, Monumentet, 30/1985, pp. 14-44
- MUÇAJ – HOBDARI 2005 S. MUÇAJ – E. HOBDARI, *Teqeja e Melanit*, Candavia 2/2005, pp. 28-91
- OIKONOMOU 1952 G. OIKONOMOU, *Apo ti christianiki istoria tis Hpeirou*, Hpeirotika Chronika, 3/1952, pp. 121-126
- PAPADPOULOU 2008 B. PAPADPOULOU, *H Φωτική και τα μνημεία της*, Ioannina 2008
- QIRJAQI 1986 V. QIRJAQI, *Labovë (Gjirokastër)*, Iliria, 16.2/1986, p. 261
- RAYNAUD – ISLAMI 2018 M.-P. RAYNAUD – E. ISLAMI, *Corpus of the Mosaics of Albania, Volume 1. Butrint Intramuros*, Bordeaux 2018
- ROMANOS 1959 I. ROMANOS, *Agioi Iason kai Sosipatros kai oi en Kerkyra arxaiotatoi xrhistianikoi Naoi*, Kerkyraika Chronika, 7/1959, p. 376
- SOUSTAL – KODER 1981 P. SOUSTAL – J. KODER, *Nikopolis und Kephallonia*, in *Tabula Imperii Byzantini*, III, Vienne 1981, p. 47
- UGOLINI 1937 L.M. UGOLINI, *Butrinto, il mito d'Enea gli scavi*, Rome 1937
- ZACHOS 2007 K. ZACHOS (ed.), *Nikopolis 2, Πρακτικά των δευτέρου συμποσίου για τη Νικόπολη (11-15 Septembre 2002)*, Preveza 2007

## Some Observations on the Depiction of the *Himation* in Byzantine Art

Emilija Vuković (Université de Belgrade)

**Abstract:** Based on pictorial sources, this research aims to study in what way the *himation*, an ancient Greek dress shown in the images of Byzantine saints, repeats Classical forms. Although there has been much interest in the persistence of Classical motifs in Byzantine religious iconography, only a few scholars tried to examine questions related to the artistic treatment of the representations of the *himation*. According to these scholars, the cloak worn by Christ and other saints in Byzantine iconography was often wrongly depicted by the Byzantine artists as an amalgam of a Greek and Roman dress as the artists' perceptions of the *himation* were affected by a lack of knowledge of ancient clothing. This study will try to designate various elements of Roman garments incorporated into Byzantine representations of a Greek *himation* and it will attempt to outline the patterns of chronological variation of the representations.

**Keywords:** *Himation*, Byzantine art, *toga*, draping, antique.

Since the period of Russian Byzantinist Dimitri Ainalov, lots of ideological interpretations were offered on Hellenic bases of Byzantine art.<sup>1</sup> Leaving aside ideology, this paper will discuss a relatively small segment of a practice of artistic transmission of antique knowledge in Byzantium. Through the comparative iconographic analysis of the representations of the *himation*, we will examine the possibility that Byzantine artists, during the process of their creative work, transferred different antique motifs to a new matter (fresco, icon, sculpture, or miniature) spontaneously disorting the original antique content.

The point of departure will be the conceptualization of the term *himation* (ἱμάτιον).<sup>2</sup> It was used in ancient Greece to denote an outer garment worn over a *chiton* both by women and men,

---

<sup>1</sup> AINALOV 1961. See KITZINGER 1963; MANGO 1965.

<sup>2</sup> A significant bibliography could be given for this. For early modern and latter antiquarian investigations of the *himation*: BAÏF 1535, p. 36; MONTFAUCON 1722, pp. 9-12; DANDRÉ-BARDON 1772; WINCKELMANN 1880, p. 39; HOPE

regardless of age, and the manner of draping denoted social status and role (fig. 1).<sup>3</sup> During the Hellenistic period, the *himation* became a feature of Greek philosophers, grammarians, physicians, poets and many of them who worked in Rome where they spread Hellenistic culture.<sup>4</sup>

Wearing the Greek cloak (*pallium* in Latin) had been accepted in ancient Rome. While the *pallium* symbolized Hellenism and it was worn in non-formal situations or out in the country (fig. 2), the *toga* became representative of the Roman *ethnos* (fig. 3).<sup>5</sup> It had become relevant again with the Christianization of the Roman Empire because of the Christian educational paradigm, built in the encounter with *paideia*, emphasized the cloaks of philosophers as a symbol of erudition and moral authority. In that way the *himation* had been built into the foundations of Byzantine iconography, becoming a visual feature above all of Christ and his disciples.<sup>6</sup>

Through the use of written and pictorial sources, it has been claimed that the *himation* was draped with no attachments (buttons, fibulas or sewing) in the so-called ἐπιδέξια manner ("to the right"), in which it was draped over the left shoulder, covered and held by the hand.<sup>7</sup> Nevertheless by the multitude of interpretative draping solutions in ancient Greek art, we can divide a couple of characteristic procedures:

- 1) when the *himation* was wrapped several times over the left forearm or loosely thrown across it (fig. 4);
- 2) when it was put over the left shoulder, similar to the draping procedure of the *toga* of the Republican period (fig. 5);
- 3) and when the *himation* was fractured into two parts forming specific overlap (fig. 5).<sup>8</sup>

---

1809; BAXTER 1810; SMITH 1882, pp. 18, 23-25 and 79. For archaeological reconstructions of the dress: EVANS 1893, pp. 48-52; ABRAHAMS 1908, pp. 48-54; HEUZEY 1922, pp. 85-113 and 218-225; BIEBER 1928, pp. 60-67 and 72-76; RECOND 1931; HOUSTON 1947, p. 65; PEKRIDOU-GORECKI 2008, pp. 107-112. See also some contemporary studies and especially very useful dictionary: GEDDES 1987, pp. 307-331; WEES 1998, pp. 333-378; LEE 2015, pp. 113-116; COMPTON-ENGLE 2015, pp. 74-87; CLELAND ET AL. 2007, p. 59. The *himation* and its draping possibilities continue to inspire fashion designers, KODA 2003, p. 66.

<sup>3</sup> EVANS 1893, pp. 14, 48 and 52; PEKRIDOU-GORECKI 2008, pp. 119-120; LEE 2015, pp. 109-116 and 225-229.

<sup>4</sup> URBANO 2011, p. 180.

<sup>5</sup> WILSON 1924, pp. 17-28; VOUT 1996, pp. 204-220; GOLDMAN 2001, pp. 245-247; GOETTE 2013, pp. 41-49.

<sup>6</sup> BIEBER 1959, pp. 374-417; URBANO 2016, pp. 34-35.

<sup>7</sup> ABRAHAMS 1908, p. 48; RECOND 1931, p. 13; BIEBER 1928, p. 21; LEE 2015, pp. 115-116. See also ELDERKIN 1928, pp. 333-345.

<sup>8</sup> See RECOND 1931 and BIEBER 1928.

In relation to the aforementioned more recent comparative iconographic analysis of ancient and Byzantine representations of the cloak has brought to light some very interesting findings. First, it can be seen that the Byzantine artist maintained *himation* representations as a tradition taken from earlier Hellenistic art and Greek language, but they also incorporated parts of the Roman *toga*, forming a sort of ‘composite clothing’ which is most explicit on the samples of strange semicircular flows, very often seen on the lower drapery (on the lower edge of the fabric).<sup>9</sup> In Greek art we can rarely see some inclined edges of the *himation* because the fabric of the draping is of rectangular shape (fig. 7).<sup>10</sup> Such interlaced fabrics with no end are seen as characteristic of the Roman *toga*, and for that reason scholars proposed ellipsoid and trapezoidal shapes of the Roman cloak.<sup>11</sup> In addition, in Byzantine representations the existence of more than one edge, which is also a distinctive mark of a Greek *himation*, has been very rarely seen (fig. 6 and 9).<sup>12</sup>

We will see that such composite clothing has not been limited to the two mentioned characteristics. Indicative of is the example of the spiral motif, whose images in Byzantine art exceeded chronological and geographical frames (fig. 10 and 11). The fluttering segment of the drapery that is especially characteristic of so-called Komnenian art could be a relic of the Roman *toga* assimilated into images of a Greek cloak. The formal structure of a wrinkly segment of drapery in the shape of a Latin U, in the Byzantine representations visually look like *umbo* (part of a *toga* from the period of Roman Empire) which has been draped near the left shoulder (fig. 8).<sup>13</sup>

In the same group of examples we can put the images of a segment of the *himation* in the form of a ribbon sometimes wrapped around the upper arm (fig. 12). It can be that the model for such solution could be found in the *umbo* of the *toga* of the Roman Empire, now of its more compound variation, more commonly known under the name *toga contabulata* (fig. 8).<sup>14</sup>

Nevertheless, Byzantine forms of cloaks sometimes correspond to the procedure of draping of the ancient Greek *himation* which has been described in the text (fig. 5 and 13). Moreover, in

<sup>9</sup> МИТРОВИЋ 2012, pp. 197-204.

<sup>10</sup> ABRAHAMS 1908, p. 48; REPOND 1931, p. 13; LEE 2012, p. 182.

<sup>11</sup> WILSON 1924, fig. 7, 16, 18, 27A, 27B, 39, 50, 53, 56, 59, 69 and 74; GOLDMAN 2001, pp. 221-223 and 229-232.

<sup>12</sup> МИТРОВИЋ 2012, pp. 199-200.

<sup>13</sup> WILSON 1924, pp. 68-70; STONE 2001, p. 17.

<sup>14</sup> The fact is that drawing a sharp line between reality and the artist’s imagination in defining the origin of stylization of motifs is problematic and can be illustrated also by images of some other antique articles of clothing. On the Byzantine *chiton*, for example, the *clavus* and the appearance of the lower dress are most probably the sign of taking over elements of the Roman manner of clothing. For the *toga contabulata* see WILSON 1924, pp. 89-115. FEJFER 2008, pp. 188-195; GOETTE 2013, pp. 41-49; SMITH 2016, pp. 17-20.

numerous examples of the early Christian and early Byzantine period the technique of draping the Greek *himation* was achieved very consistently.<sup>15</sup> On the famous ivory in the British Museum of London, the artist draped without many mistakes the *himation* of the archangel in a layered way (fig. 5).<sup>16</sup> On the other hand, as the contact with the described techniques of dressing in middle and late Byzantine periods vanished and frescoes and icons became the more dominant artistic medium, and the artist was estranged from three-dimensional (sculptural) spatial concepts,<sup>17</sup> ancient Greek draping was preserved in the two-dimensional structure of the hybrid cloak. Some kind of wrapping technique could be developed by more talented artists (such as Michael and Eutychios)<sup>18</sup> in late medieval times (fig. 14 and 15), however it was not rooted in antique clothing practice.<sup>19</sup> Its reading out is very difficult because of a lack of knowledge of artistic-pedagogical practice of the late Byzantine artists.<sup>20</sup>

## Conclusion

We can come to the conclusion that the Byzantine form of a cloak does not merely adopt the simple technique of draping the Greek *himation*, but also assimilates the elements of Roman *toga*. Some of these, through the process of transmission of artistic knowledge has been reduced to be almost unrecognizable, becoming whirls of drapery. Artists distorted antique content through the process of creative work, without necessarily being aware of it. That kind of spontaneous amalgamation of antique clothing could be the product of a non-critical relationship towards antique ‘visual information’ mostly because of the deficiency of relevant knowledge about ancient dress.<sup>21</sup>

<sup>15</sup> Cf. REPOND 1931, pp. 126-154.

<sup>16</sup> Cf. BOYD 1979, fig. 537.

<sup>17</sup> For ancient sculptures in Byzantium see MANGO 1963; CAMERON – HERRIN 1984; SARADI-MENDELOVICI 1990, pp. 47-61; BASSET 1991, pp. 87-96; MARSENGILL 2014, pp. 67-101

<sup>18</sup> МИТРОВИЋ 2012, p. 204. For bibliography on the workshop of Michael and Eutychios see КИСАС 1974, pp. 35-37; МАРКОВИЋ 2004, pp. 95-118; ТОДИЋ 2013, pp. 24-31.

<sup>19</sup> See МИТРОВИЋ 2012, p. 204.

<sup>20</sup> The reconstruction of the *himation* according to Byzantine representations has received limited scholarly attention, which is reasonable since the dress was not part of original Byzantine clothing practice, but rather artists' interpretation of an ancient cloak. See REPOND 1931; HOUSTON 1947, pp. 126-128, 132, 145 and 150; ŠEVČENKO 1991, p. 932; МИТРОВИЋ 2012. The costumes for Athens Olympic Games' opening ceremony in 2004 followed Byzantine representations of the *himation*. This non-analytic reconstruction of a cloak during Dimitris Papaioannou's performance became one of the visual features of the Byzantine era, see BIRTHPLACE 2004 at [vimeo.com/103281494](https://vimeo.com/103281494) (accessed January 22, 2019).

<sup>21</sup> Byzantine artists should have at least had a certain knowledge for making critical judgments. On different psychological interpretations on the development of critical thinking see LAI 2011.

As was emphasized, artists in the early period of Christianity were still aware of the techniques of the Greek draping. In addition, in some statues similar to the *Portrait bust of a philosopher* from the early 5th century in Archaeological Museum of Thessaloniki scholars recognized certain alterations to the *toga*, which have been viewed as aimed at creating a new, Christian interpretation of the sculpture (*interpretatio Christiana*).<sup>22</sup> If the archaeological interpretation of assimilating the antique bust of the philosopher into Christianity is faithful, it might denote that the artists could even determine boundaries in visual sense between different antique clothing. From antique ‘composite’ dress such as the *himation* in the Middle and Late Byzantine art, we can line up among crucial indicators the lack of antique ‘draping knowledge’. The culminating point has been reached when artists started to add some elements of their own clothing practice (e.g. sleeves) to the representations of *himation* (fig. 16 and 17), however that requires a more detailed explanation.

---

<sup>22</sup> TZANAVARI 2001, p. 85. See also SMITH 2016, pp. 4 and 20.

## Illustrations

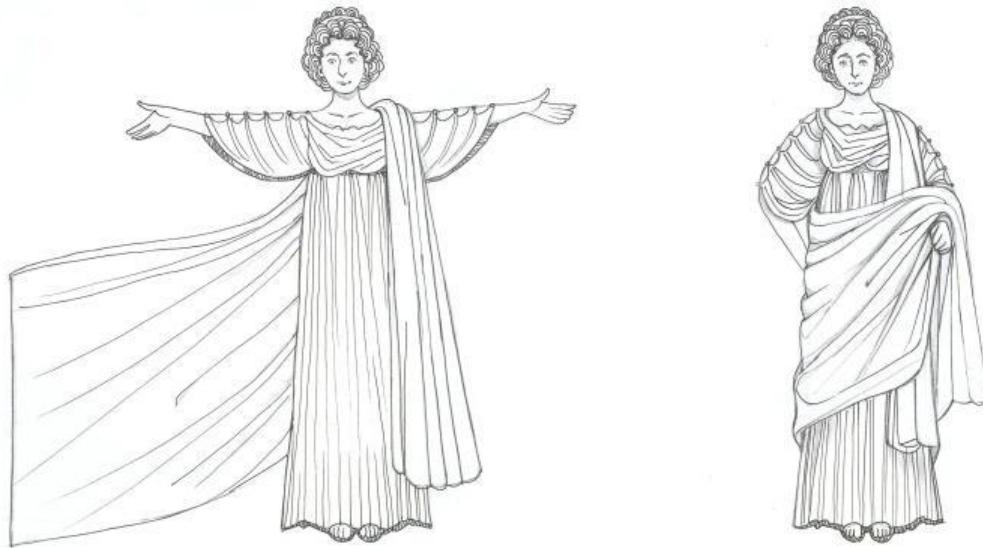


**Fig. 1:** A girl wearing a sleeved *chiton* and *himation*, marble grave stele of Mnesagora and Nikochares from Vari, Attica, The National Archaeological Museum, Athens

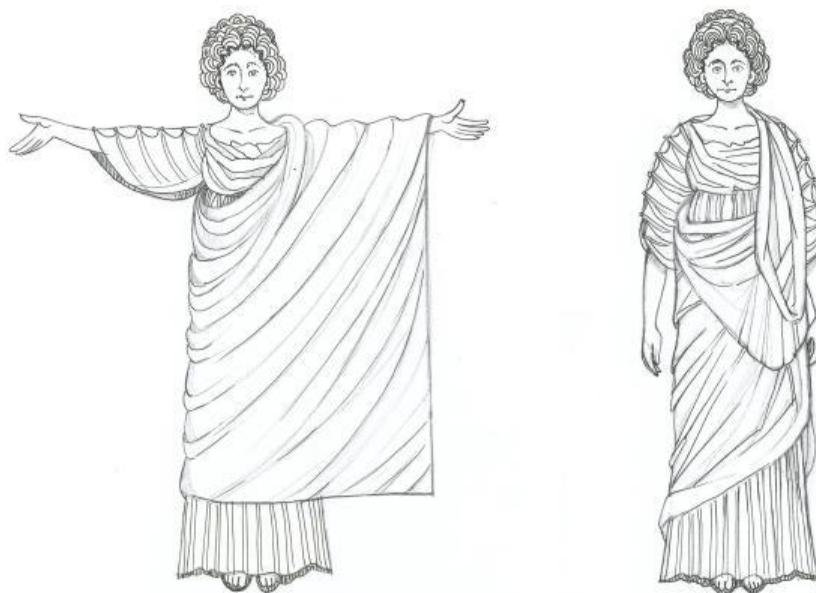


**Fig. 2 (left):** A marble statue of a woman (an example of a *Romani Palliati*), Singidunum, National Museum of Serbia, Belgrade

**Fig. 3 (right):** *Augusto di via Labinica* (an example of the imperial *toga*), Museo Nazionale Romano, Rome



**Fig. 4:** Ancient Greek *himation* draping method: cloak is thrown across the left forearm,  
drawing by Mihajlo Vojnović

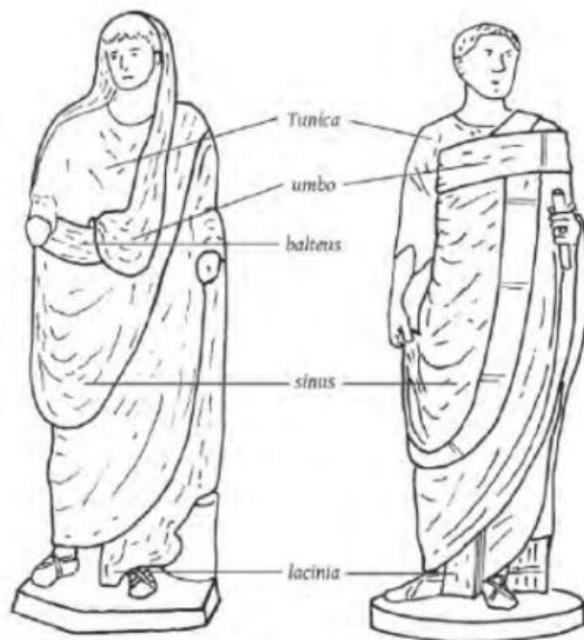


**Fig. 5:** Ancient Greek *himation* draping methods: cloak is put over the left shoulder  
very similar to the draping procedure of the *toga* of the Republican period (left)  
and fractured into two parts forming specific overlap (right), drawing by Mihajlo Vojnović



**Fig. 6 (left):** Semicircular edge of the *himation* marked in red, The Monastery Sopoćani, Serbia

**Fig. 7 (right):** Rectangular edge of the *himation* marked in red,  
portrait of the Greek Orator Demosthenes, The Harvard Art Museums



**Fig. 8:** Drawing with characteristic elements of the traditional first and second century A. D. *toga* (left) and the so-called stacked *toga* (right), after GOETTE 2013 (reproduced by author's permission)



**Fig. 9:** Details with a semicircular bottom edge of the fabric: **1** - Santa Maria Maggiore, Rome (with red arrow pointing to the edge); **2** - Vienna Genesis, Nationalbibliothek, Vienna; **3** - Coptic Amulet Carved in Intaglio, The Metropolitan Museum of Art; **4** - Icon of the Virgin and Child from Egypt, The Cleveland Museum of Art; **5** - The Khludov Psalter, The State Historical Museum of Russia, Moscow; **6** - Menologion of Basil II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican; **7** - Anastasis, enamel, Kremlin Museum, Moscow; **8** - Plaque Fragment with Christ Crowning Constantine VII Porphyrogenetos Emperor, The Pushkin State Museum of Fine Art, Moscow; **9** - Theodore Psalter, The British Library, London; **10** - Leaf from a Greek Psalter and New Testament, The Cleveland Museum of Art; **11** - The Paris Psalter, Bibliothèque Nationale de France, Paris; **12** - Hosios Loukas, Distomo, Greece; **13** - Christ Pantocrator, cameo (lazurite), Kremlin Museum, Moscow; **14** - Homilies on the Life of the Virgin by James the Monk, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican; **15** - Icon with the Miracle at Chonai, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai; Transfiguration, Musée du Louvre, Paris; **16** - Transfiguration, Musée du Louvre, Paris; **17** - The Gospels of Czar Ivan Alexander, The British Library, London



**Fig. 10:** A wrinkly segment of drapery in the shape of a Latin letter U marked in red,  
Archangel Gabriel, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai



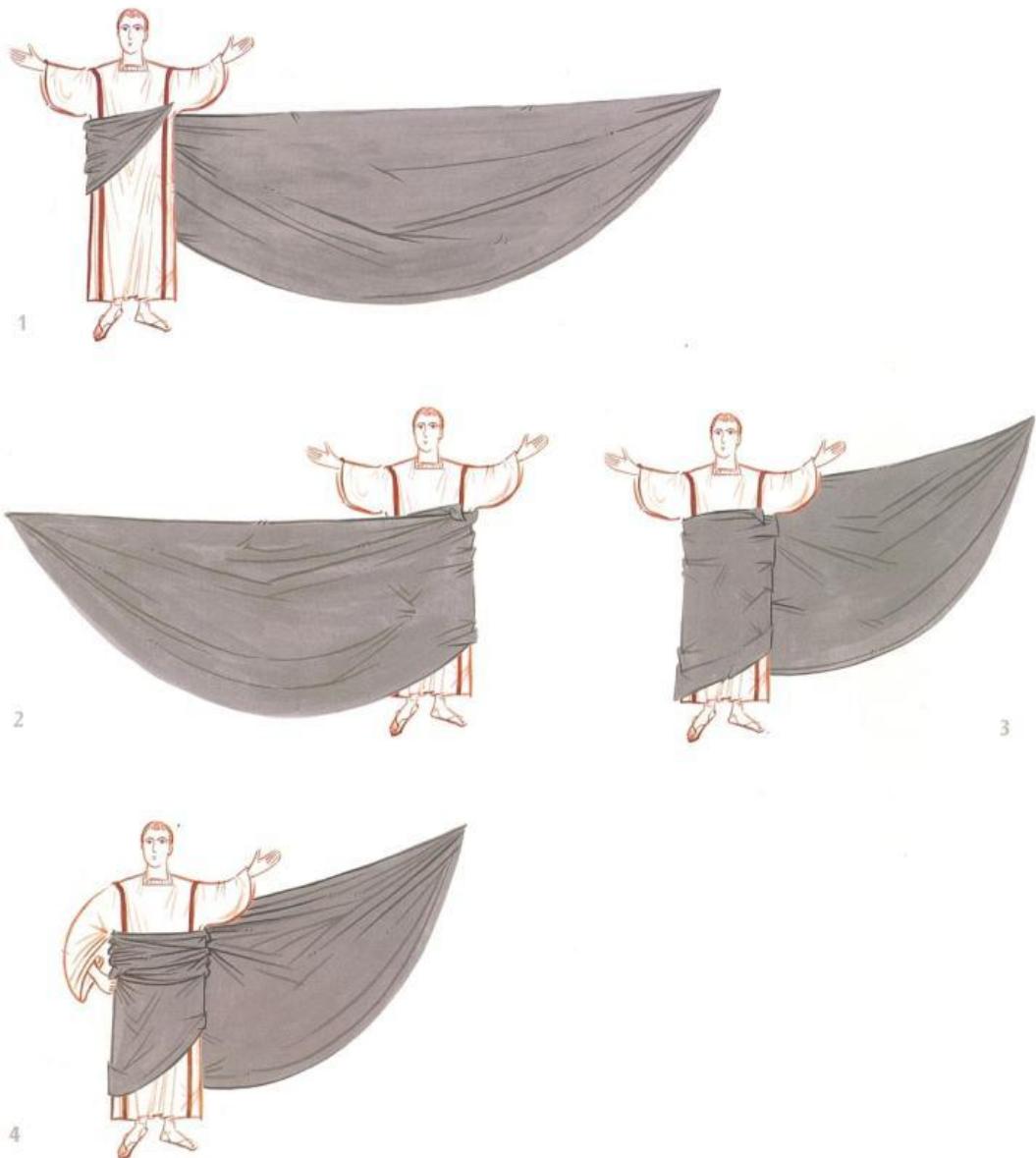
**Fig. 11:** Details with a wrinkly segment of drapery in the shape of a Latin letter: **1** - The Paris Psalter, Bibliothèque Nationale de France, Paris; **2** - Menologion of Basil II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican; **3** - Coislin 224, Bibliothèque Nationale de France, Paris; **4** - Cod. 587, Dionysiu, Mount Athos; **5** - Gr. 72, National Library of Russia. St. Petersburg; **6** - Cefalù, Italy; **7** - Cappella Palatina, Palermo; **8** - Cappella Palatina, Palermo (an enlarged view of the detail); **9** - Monreale, Italy; **10** - Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo; **11** - Basilica di San Marco, Venice; **12** - Panagia tou Araka, Lagoudera; **13** - Çarıklı Kilise, Churches of Göreme; **14** - The Melisende Psalter, British Library, London; **15** - Folio detached from Gospel Book, Dionysiu Monastery 8, Mount Athos (now Ms. Ludwig II 4 in The J. Paul Getty Museum), Kanellopoulos Collection, Athens; **16** - The Monastery Studenica, Serbia; **17** - Virgin Peribleptos, Ohrid



**Fig. 12:** Details with a segment of *himation* in the form of a ribbon wrapped around the upper arm:  
1 - Transfiguration, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai; 2 - Daphni Monastery, near Athens, Greece;  
3 - Fondo Museo 4, Biblioteca Nazionale, Palermo; 4 – T'oros Roslin Gospels, The Walters Art Museum



**Fig. 13:** Details with a more correctly draped *himation*: 1 - Statuette of Christ, Museo Nazionale Romano, Rome; 2 - The Khludov Psalter, The State Historical Museum of Russia, Moscow; 3 - Ms. no. 5, Iveron Monastery, Mount Athos; 4 - The Incredulity of Saint Thomas, Virgin Peribleptos, Ohrid; 5 - The Gospels of Czar Ivan Alexander, The British Library, London



**Fig. 14:** Proposed *himation* draping technique in Byzantine art  
(after МИТРОВИЋ 2012, reproduced by author's permission)



**Fig. 15:** Proposed reconstruction of the *himation* represented in the frescoe of angel, Virgin Peribleptos, Ohrid (after ВУКОВИЋ 2016, with photograph by Andjela Vitorović)



**Fig. 16 (left):** Sleeve *tunica*, Staro Nagoričino, Macedonia

**Fig. 17 (right):** *Himation* with a barrel-shaped motif (sleeve?), Siloan Book of Gospels, The Old Orthodox Church Museum Sarajevo

## Sources

**Fig. 1:** A girl wearing a sleeved chiton and himation, marble grave stele of Mnesagora and Nikocharos from Vari, Attica, The National Archaeological Museum, Athens ([www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2](http://www.namuseum.gr/en/collection/klasiki-periodos-2)).

**Fig. 2:** A marble statue of a woman from Singidunum, The National Museum of Serbia, Belgrade ([www.narodnimuzej.rs/antika/zbirka-rimskog-carskog-perioda](http://www.narodnimuzej.rs/antika/zbirka-rimskog-carskog-perioda)).

**Fig. 3:** Augusto di via Labinica, Museo Nazionale Romano, Rome ([www.museonazionaleromano.beniculturali.it/it/170/palazzo-massimo](http://www.museonazionaleromano.beniculturali.it/it/170/palazzo-massimo)).

**Fig. 4:** Ancient Greek himation draping method (drawing by Mihajlo Vojnović).

**Fig. 5:** Ancient Greek himation draping methods (drawing by Mihajlo Vojnović).

**Fig. 6:** The Sopoćani Monastery, Serbia (detail of photograph: Blago fund; [www.srpskoblago.org/Archives/Sopocani/exhibits/digital/western-pn,dormition-ww/sop-cx4j0721.html](http://www.srpskoblago.org/Archives/Sopocani/exhibits/digital/western-pn,dormition-ww/sop-cx4j0721.html)).

**Fig. 7:** Portrait of the Greek Orator Demosthenes, The Harvard Art Museums ([www.harvardartmuseums.org/art/4842](http://www.harvardartmuseums.org/art/4842)).

**Fig. 8:** Drawing with characteristic elements of the traditional first and second century A. D. toga and to the right the so-called stacked toga (after H.R. GOETTE, *Die römische Staatstracht - toga, tunica und calcei*, in M. TELLENBACH – R. SCHULZ – A. WIECZOREK (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*, Mannheim 2013, fig. 4 a-d (reproduced by author's permission).

**Fig. 9:** 1 - Santa Maria Maggiore, Rome (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggior/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zearly/1/4mosaics/1rome/3maggior/index.html)); 2 - Vienna Genesis, Nationalbibliothek, Vienna (detail of photograph: The Everett Ferguson Photo Collection; [digitalcommons.acu.edu/ferguson\\_photos](http://digitalcommons.acu.edu/ferguson_photos)); 3 - Coptic Amulet Carved in Intaglio, The Metropolitan Museum of Art (detail of photograph: The Met Collection; [www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.491](http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/17.190.491)); 4 - Icon of the Virgin and Child from Egypt, The Cleveland Museum of Art (detail of photograph: The Cleveland Museum of Art Online Collection; [www.clevelandart.org/art/1967.144](http://www.clevelandart.org/art/1967.144)); 5 - The Khludov Psalter, The State Historical Museum of Russia, Moscow (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; [ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=236&view=site&page=3&image=3650](http://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=236&view=site&page=3&image=3650)); 6 - Menologion of Basil II, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican (detail of photograph: The Digital Vatican Library; [digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.gr.1613](http://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613)); 7 - Anastasis, enamel, Kremlin Museum, Moscow (detail of photograph: Kremlin Museum Collections Online; [www.kreml.ru/en/collections/online](http://www.kreml.ru/en/collections/online)).

collectiononline.kreml.ru/iss2/items?info=42038&sa-rubrs=3167765); 8 - *Plaque Fragment with Christ Crownning Constantine VII Porphyrogenetos Emperor*, The Pushkin State Museum of Fine Art, Moscow (detail of photograph: The Pushkin State Museum of Fine Art Online Collection; pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\_and\_america/p/p\_162/index.php?lang=en); 9 - *Theodore Psalter*, The British Library, London (detail of photograph: The British Library Digital collections; www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\_ms\_19352\_f001r); 10 - *Leaf from a Greek Psalter and New Testament*, The Cleveland Museum of Art (detail of photograph: The Cleveland Museum of Art Online Collection; www.clevelandart.org/art/1950.154#); 11 - *The Paris Psalter*, Bibliothèque Nationale de France, Paris (detail of photograph: Gallica; gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f8.planchecontact); 12 - *Hosios Loukas, Distomo, Greece* (detail of photograph: The Svetlana Tomeković Database of Byzantine Art; ica.princeton.edu/tomekovic/display.php?country=Greece&site=141&view=site&page=1&image=1702); 13 - *Christ Pantocrator, cameo (lazurite)*, Kremlin Museum, Moscow (detail of photograph: Moscow Kremlin Museum Collections Online; collectiononline.kreml.ru/iss2/items?info=42056&sa-rubrs=3167765); 14 - *Homilies on the Life of the Virgin by James the Monk*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican (detail of photograph: The Digital Vatican Library; digi.vatlib.it/view/MSS\_Vat.gr.1162); 15 - *Icon with the Miracle at Chonai, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai* (detail of photograph: The Icons of Sinai Collection of the Department of Art and Archaeology, Princeton University; vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6475); 16 - *Transfiguration*, Musée du Louvre, Paris (detail of photograph: Musée du Louvre Online Collection; cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\_not\_frame&idNotice=6591); 17 - *The Gospels of Czar Ivan Alexander*, The British Library, London (detail of photograph: The British Library Digital collections; www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\_ms\_39627\_fs001r).

**Fig. 10:** *Archangel Gabriel*, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai (detail of photograph: The Icons of Sinai Collection of the Department of Art and Archaeology, Princeton University; vrc.princeton.edu/sinai/items/show/7184).

**Fig. 11:** 1 - *The Paris Psalter*, Bibliothèque Nationale de France, Paris (detail of photograph: Gallica; gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10515446x/f8.planchecontact); 2 - *Menologion of Basil II*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican (detail of photograph: The Digital Vatican Library; digi.vatlib.it/view/MSS\_Vat.gr.1613); 3 - *Coislin 224*, Bibliothèque Nationale de France, Paris (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; ica.princeton.edu/millet/display.php?country=France&site=261&view=site&page=4&image=4517); 4 - *Cod. 587, Dionysiu*, Mount Athos (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=241&view=site&page=11&image=1603); 5 - *Gr. 72, National Library of Russia. St. Petersburg* (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=276&view=site&page=5&image=2962); 6 -

*Cefalù, Italy* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/3cefalu/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/3cefalu/index.html)); 7 - *Cappella Palatina, Palermo* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/4palatin/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/4palatin/index.html)); 8 - *Cappella Palatina, Palermo* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/4palatin/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/4palatin/index.html)); 9 - *Monreale, Italy* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/5monreal/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/5monreal/index.html)); 10 - *Santa Maria dell'Ammiraglio, Palermo* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/8/2marter4.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/8/2marter4.html)); 11 - *Basilica di San Marco, Venice* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zgothic/mosaics/6sanmarc/index.html](http://www.wga.hu/html_m/zgothic/mosaics/6sanmarc/index.html)); 12 - *Panagia tou Araka, Lagoudera, Cyprus* (detail of photograph: The Svetlana Tomeković Database of Byzantine Art; [ica.princeton.edu/tomekovic/main.php?country=Cyprus&site=52&view=site&page=1](http://ica.princeton.edu/tomekovic/main.php?country=Cyprus&site=52&view=site&page=1)); 13 - *Çarıklı Kilise, Churches of Goreme* (detail of photograph: Goreme Tourism Society; [www.goreme.org/churches/carikli/index.htm](http://www.goreme.org/churches/carikli/index.htm)); 14 - *The Melisende Psalter, British Library, London* (detail of photograph: The British Library Digital collections; [www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton\\_ms\\_1139\\_fs001r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton_ms_1139_fs001r)); 15 - *Folio detached from Gospel Book, Dionysiou Monastery 8, Mount Athos (now Ms. Ludwig II 4 in The J. Paul Getty Museum), Kanellopoulos Collection, Athens* (the Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; [ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=184&view=site&page=1&image=799](http://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=184&view=site&page=1&image=799)); 16 - *The Monastery Studenica, Serbia* (detail of photograph: Blago fund; [srpskoblago.org/Archives/Studenica/Main/raspece\\_vr](http://srpskoblago.org/Archives/Studenica/Main/raspece_vr)); 17 - *Virgin Peribleptos, Ohrid* (detail of photograph: Professor Ivan M. Đorđević Collection of photographs).

**Fig. 12:** 1 - *Transfiguration, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai* (detail of photograph: The Icons of Sinai Collection of the Department of Art and Archaeology, Princeton University; [vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6927](http://vrc.princeton.edu/sinai/items/show/6927)); 2 - *Daphni Monastery, near Athens, Greece* (detail of photograph: Dumbarton Oaks Image Collection; [atom.doaks.org/atom/index.php/daphni-monastery-near-athens-greece](http://atom.doaks.org/atom/index.php/daphni-monastery-near-athens-greece)); 3 - *Fondo Museo 4, Biblioteca Nazionale, Palermo* (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; [ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Italy&site=260&view=site&page=1&image=4832](http://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Italy&site=260&view=site&page=1&image=4832)); 4 - *T'oros Roslin Gospels, The Walters Art Museum* (detail of photograph: The Walters Art Museum Online Collection; [art.thewalters.org/detail/8115](http://art.thewalters.org/detail/8115)).

**Fig. 13:** 1 - *Statuette of Christ, Museo Nazionale Romano, Rome* (detail of photograph: WGA; [www.wga.hu/html\\_m/zearly/1/1sculptu/various/7statue3.html](http://www.wga.hu/html_m/zearly/1/1sculptu/various/7statue3.html)); 2 - *The Kludov Psalter, The State Historical Museum of Russia, Moscow* (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; [ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=236&view=site&page=3&image=3650](http://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Russia&site=236&view=site&page=3&image=3650)); 3 - *Ms. no. 5, Iveron Monastery, Mount Athos* (detail of photograph: The Gabriel Millet Collection from the Index of Christian Art; [ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=184&view=site&page=1&image=799](http://ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=184&view=site&page=1&image=799)).

Christian Art;  
ica.princeton.edu/millet/display.php?country=Greece&site=244&view=site&page=1&image=1192); 4 - *The Incredulity of Saint Thomas, Virgin Peribleptos, Ohrid* (detail of photograph: K. WEITZMANN ET AL., *The Icon*, New York 1982, fig. 171); 5 - *The Gospels of Czar Ivan Alexander, The British Library, London* (detail of photograph: The British Library Digital collections; www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add\_ms\_39627\_fs001r).

**Fig. 14:** *Proposed himation draping technique in Byzantine art* (after T. МИТРОВИЋ, *Основи живописања: приручник*, Београд 2012, pp. 201, reproduced by author's permission)

**Fig. 15:** 1 - *Virgin Peribleptos, Ohrid* (detail of photograph: Professor Ivan M. Đorđević Collection of photographs); 2 - *Proposed reconstruction of the himation represented in the frescoe of angel in Virgin Peribleptos, Ohrid* (after Е. ВУКОВИЋ, *Реконструкција драпирања химатиона на фрескама зографске радионице Михаила и Евтихија*, Београд 2016, unpublished master's thesis; photograph by Анђела Виторовић)

**Fig. 16:** *The Monastery Staro Nagoričino, Macedonia* (detail of photograph: Professor Miodrag Marković Collection of photographs).

**Fig. 17:** *Siloan Book of Gospels, The Old Orthodox Church Museum Sarajevo* (photograph: J. МАКСИМОВИЋ, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, fig. 55).

## Bibliography

- ABRAHAMS 1908 E. ABRAHAMS, *Greek Dress: A Study of the Costumes Worn in Ancient Greece, from Pre-Hellenic Times to the Hellenistic Age*, London 1908
- AINALOV 1961 D. AINALOV, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick - New Jersey 1961
- BAIF 1535 L. BAIF, *De re vestiaria libellus, ex Bayfio excerptus: addita vulgaris lingue interpretatione, in adulescentorum gratiam atque utilitatem*, Paris 1535
- BASSETT 1991 S.G. BASSETT, *The antiquities in the hippodrome of Constantinople*, Dumbarton Oaks Papers, 45/1991, pp. 87-96
- BAXTER 1810 TH. BAXTER, *An illustration of the Egyptian, Grecian, and Roman costume*, London 1810
- BIEBER 1928 M. BIEBER, *Griechische Kleidung*, Berlin - Leipzig 1928
- BIEBER 1959 M. BIEBER, *Roman men in Greek himation (Romani Palliati) a contribution to the history of copying*, Proceedings of the American Philosophical Society, 103/1959, pp. 374-417
- BOYD 1979 S. BOYD, *Leaf of a diptych with an archangel*, in K. WEITZMANN - P. DE MONTEBELLO (eds.), *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, pp. 536-537, fig. 537
- CAMERON – HERRIN 1984 A. CAMERON – J. HERRIN, *Constantinople in the early eighth century: the Parastaseis syntomoi chronikai. Introduction, translation, and commentary*, Leiden 1984
- CLELAND ET AL. 2007 L. CLELAND – G. DAVIES – L. LLEWELLYN-JONES, *Greek and Roman Dress from A to Z*, London 2007
- COMPTON-ENGLE 2015 G. COMPTON-ENGLE, *Costume in the Comedies of Aristophanes*, Cambridge 2015
- DANDRÉ-BARDON 1772 M.-F. DANDRÉ-BARDON, *Costume des Anciens Peuples, à l'usage des artistes*, Paris 1772

- ELDERKIN 1928 K. ELDERKIN, *Buttons and Their Use on Greek Garments*, American Journal of Archaeology, 32/1928, pp. 333-345
- EVANS 1893 M.M. EVANS, *Chapters on Greek Dress*, London 1893
- FEJFER 2008 J. FEJFER, *Roman Portraits in Context*, Berlin 2008
- GEDDES 1987 A. GEDDES, *Rags and Riches: The Costume of Athenian Men in the Fifth Century*, Classical Quarterly, 37/1987, pp. 307-331
- GOETTE 2013 H.R. GOETTE, *Die römische Staatstracht - toga, tunica und calcei*, in M. TELLENBACH – R. SCHULZ – A. WIECZOREK (eds.), *Die Macht der Toga. DressCode im Römischen Weltreich*, Mannheim 2013, pp. 39-53
- GOLDMAN 2001 N. GOLDMAN, *Reconstructing Roman Clothing*, in J.L. SEBESTA – L. BONFANTE (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison 2001, pp. 213-240
- HEUZEY 1992 L. HEUZEY, *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*, Paris 1992
- HOPE 1809 TH. HOPE, *Costume of the Ancients*, London 1809
- HOUSTON 1947 M. HOUSTON, *Ancient Greek, Roman and Byzantine costume and decoration*, London 1947
- KITZINGER 1964 E. KITZINGER, *The Hellenistic heritage in Byzantine art*, Dumbarton Oaks Papers, 17/1964, pp. 95-115
- KODA 2003 H. KODA, *Goddess: The Classical Mode*, New York 2003
- LAI 2011 E. LAI, *Critical thinking: A literature review*, Pearson's Research Reports. Retrieved from images.pearsonassessments.com/images/tmrs/CriticalThinkingReview FINAL.pdf
- LEE 2015 M. LEE, *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*, Cambridge 2015
- MANGO 1963 C. MANGO, *Antique statuary and the Byzantine beholder*, Dumbarton Oaks Papers, 17/1963, pp. 53-75
- MANGO 1965 C. MANGO, *Byzantinism and romantic Hellenism*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 28/1965, pp. 29-43

- MARSENGILL 2014 K. MARSENGILL, *The Christian Reception of Sculpture in Late Antiquity and the Historical Reception of Late Antique Christian Sculpture*, Journal of the Bible and its Reception, 1/2014, pp. 67-101
- MONTFAUCON 1721 B. DE MONTFAUCON, *Antiquity Explained and Represented in Sculptures*, III, London 1721-1722
- PEKRIDOU-GORECKI 2008 A. PEKRIDOU-GORECKI, Η μόδα στην αρχαία Ελλάδα, Αθήνα 2008
- REPOND 1931 J. REPOND, *Les secrets de la draperie antique: de l'himation grec au pallium romain*, Rome 1931
- SARADI-MENDELOVICI 1990 H. SARADI-MENDELOVICI, *Christian attitudes toward pagan monuments in Late Antiquity and their legacy in later Byzantine centuries*, Dumbarton Oaks Papers, 44/1990, pp. 47-61
- ŠEVČENKO 1991 N.P. ŠEVČENKO, *Himation*, in A.P. KAZHDAN ET AL. (eds.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, II, Oxford 1991, p. 932
- SMITH 1882 J.M. SMITH, *Ancient Greek female costume*, London 1882
- SMITH 2016 R. SMITH, *Statue practice in the late Roman empire. Numbers, costumes, and styles*, in R.R. SMITH – B. WARD-PERKINS (eds.), *The last statues of antiquity*, Oxford 2016, pp. 1-27
- STONE 2001 S. STONE, *The Toga: From National to Ceremonial Costume*, in J.L. SEBESTA – L. BONFANTE (eds.), *The World of Roman Costume*, Madison 2001, pp. 13-46
- TZANAVARI 2011 K. TZANAVARI, *Portrait Bust of a Philosopher*, in A. LAZARIDOU (ed.), *Transition to Christianity: Art of Late Antiquity, 3rd-7th Century AD*, New York 2011, pp. 84-85
- URBANO 2011 A. URBANO, 'Dressing a Christian': *The Philosopher's Mantle as Signifier of Pedagogical and Moral Authority*, in M. VINZENT (ed.), *Studia Patristica LXII*, Oxford 2011, pp. 213-229
- URBANO 2016 A. URBANO, *The Philosopher Type in Late Roman Art: Problematising Cultural Appropriation in Light of Cultural Competition*, in L.C. VUONG – N.P. DES ROSIERS (eds.) *Religious Competition in the Greco-Roman World*, Atlanta 2016, pp. 27-40
- VOUT 1996 C. VOUT, *The myth of the toga: understanding the history of Roman dress*, Greece and Rome, 43/1996, pp. 204-220

- WEES 1998 H. VAN WEES, *Greeks bearing arms: The state, the leisure class, and the display of weapons in archaic Greece*, in N. FISHER – H. VAN WEES (eds.), *Archaic Greece: New Approaches and New Evidence*, London 1998, pp. 333-378
- WILSON 1924 L.M. WILSON, *The Roman Toga*, Baltimore 1924
- WINCKELMANN 1880 J.J. WINCKELMANN, *The History of Ancient Art*, II, Boston 1880
- КИСАС 1974 С. КИСАС, *Солунска уметничка породица Астрапана*, Зограф, 5/1974, pp. 35-37
- МАКСИМОВИЋ 1983 Ј. МАКСИМОВИЋ, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983
- МАРКОВИЋ 2004 М. МАРКОВИЋ, Уметничка делатност Михаила и Евтихија. *Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања*, in Зборник Народног музеја, 17/2, Београд 2004, pp. 95-118
- МИТРОВИЋ 2012 Т. МИТРОВИЋ, *Основи живописања: приручник*, Београд 2012
- Тодић 2013 Б. Тодић, *Српски сликари од XIV до XVIII века*, II, Београд 2013

## Outline of the Homeric Project of Matthew of Ephesus

Juan Bautista Juan-López (Central European University, Dpt. of Medieval Studies)

**Abstract:** The present essay offers an introductory commentary to *De Ulixis Erroribus* as well as the first English translation of a crucial episode: Odysseus's encounter with Circe. This allegorical interpretation was considered anonymous, until the treatise was found in two manuscript copies which date back to the early XIV century. I will add some notes on the authorship of the document. Finally, I offer a history of its textual transmission and some disquisitions on literary theory.

**Keywords:** Matthew of Ephesus, Manuel Gabalas, *Odyssey*, *Allegoresis*.

### ***De Ulixis Erroribus***

The present paper summarizes some of the preliminary findings that fall within the framework of my recently started doctoral project on the Homeric Project of Manuel Gabalas. This short introduction has been modified after the remarks of the attendees at the presentations that I held at the XI<sup>es</sup> Rencontres Internationales des Doctorants en Études Byzantines at the Université Paris-Sorbonne and the meetings In Flore Novo at the Universidad Internacional de Andalucía in Baeza, on 12<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> October 2018, respectively.

The main aim of my research thus far has been to produce the first complete edition and Spanish translation of a late Byzantine allegorical treatise on the *Odyssey*. Later, through the publication of a monograph commentary on *De Ulixis Erroribus*, we would like to connect inquiries from the history of philosophy, such as the influence of allegorical practices from ancient philosophical schools, along with philological material, such as the collation and edition of manuscripts. Thus, every word and idea from this essay could be amplified and will be subjected to further revision.

The scholarly tradition has known this treatise by the name of *De Ulixis Erroribus* or according to its original title *A brief narration of Odysseus's wanderings*.<sup>1</sup> In particular, the present essay provides with an introduction to the allegorical readings of this Byzantine *allegoresis* as well as the first translation into English of the allegorical interpretation of the trickster Circe, transmitted by two still unpublished manuscript copies, which date back to the early fourteenth century. At the beginning of my doctoral research, I had a very limited knowledge of any original document related to *De Ulixis Erroribus*. In fact, this opuscule was an anonymous and un-translated treatise of unknown date, which had been passed on by the Greek edition of Westermann 1843.

Nevertheless, one must attribute its authorship to Matthew of Ephesus, an increasingly better known Byzantine scholar, whom we will deal with in the next chapter. Moreover, due to the discovery of his two autograph manuscripts, it is necessary to perform a monographic study on this unique and so far incomplete document of the Palaeologan Renaissance. Throughout this brief wandering, one will quickly realize that the philological troubles of *De Ulixis Erroribus* arouse as much curiosity as its philosophical procedure, which is based on a literary process as complex and contentious as the allegorical interpretation or *allegoresis* of the Homeric myth.

Regarding the composition of the allegorical *praxis*, *De Ulixis Erroribus* is divided into eleven chapters, each containing a paraphrase, which summarizes in indirect style the original narration of Homer's *Odyssey* and, after a closing sentence, the author starts his allegorical *praxis*. By doing so, the Cyclops's behavior, the impiety with the Cattle of Helios, the mesmerizing lotophagi and Calypso become a symbol of the pleasures and the temptations which Odysseus resists during his journey. Consequently, every character from the narration takes shape as a part of the allegorical reading, constituting a moral system through Homer's narration.

If we cast an appraising eye on the author's aim, the leading aspiration of his treatise is to teach young people how to read Homer's *Odyssey*. Following the ancient tradition, he will look for a deeper meaning in his poetic composition, because a literal interpretation would be deceitful and completely wrong. Therefore, Odysseus is, for the author's purposes, a paradigm of morality, *videlicet* the hero who is driven by wisdom, prudence, and good sense, whilst confronting the soul's

---

<sup>1</sup> We dig into the nomenclature of *De Ulixis Erroribus* or *Moralis interpretatio* and the Greek title in a forthcoming paper in *eClassica*. The original title reads in *Vind. Phil. Gr.* 174 as following: Ἐπίτομος διήγησις εἰς τὰς κατ’Οδυσσέα πλάνας Όμηρου μετά τινος θεωρίας ἡθικωτέρας φιλοπονηθεῖσα· καὶ τό τοῦ μύθου σαθρὸν ως οἴον τε θεραπένουσα, τῆς τῶν νέων εἶνεκεν ὀφελείας.

destruction. Whatever obstacle Odysseus faces and overcomes has to be interpreted as moral progress through the act of resilience, which is based on the moral values of early Stoicism.

Thus, Odysseus's *modus vivendi* represents the practical procedure that every youngster must follow against the winding course of fate; the most astute hero of the Greek army manages to come into contact with the evil seduction of pleasure, which is identified with the trickster Circe. Yet Odysseus does not succumb to her seduction, but he remains impassive; therefore, Odysseus allegorize the symbol of an imperturbable mind. This *allegoresis* belongs to the fifth chapter of *De Ulixis Erroribus*:

Ἡμεῖς δὲ περιεργότερον ἐνιδόντες τῇ διανοίᾳ τοῦ ποιητοῦ, Ὄδυσσέα μὲν οἰόμεθα εἶναι, τὸν ἡγεμόνα νοῦν τῆς ψυχῆς· ἔταίρους δὲ, τοὺς λογισμοὺς καὶ τὰς συμφύτους δυνάμεις· Αἰαίαν δὲ νῆσον, τὴν θρηνώδη καὶ πολύδακρυν χώραν τῆς ἀσωτίας.

Κίρκην δὲ καταγοητεύουσαν καὶ τὰς μορφὰς ἀλλοιοῦσαν τοῦ λογικοῦ ἀξιώματος, τὴν φαύλην καὶ ἀκόλαστον ἡδονήν. πρὸς ἦν καὶ ἄνευ νοῦ τοῦ ἡγεμονεύοντος, οἵ τῆς ψυχῆς λογισμοὶ καὶ αἱ φυσικαὶ ὄρμαι ἀτάκτως ἀπολυόμεναι, εἰς τὴν ἄλογον ἐξαλλάττονται φύσιν κατακηληθεῖσαι.<sup>2</sup>

If we cast an appraising eye on the poet's aim, we may consider that Odysseus is the soul's guiding intellect, whereas his fellows are the thoughts and the innate forces and the island of Aeaea, the lachrymose and deplorable territory of prodigality.

Meanwhile, Circe, who cheats and mutates the shapes of rational honour, the vile and unbridled pleasure. Once before this pleasure, without a guiding intellect, the soul's reasoning and the physical impulses are released with no discipline, become irrational nature, after they were spellbound.

This chapter perfectly symbolizes Odysseus's behaviour fighting against passions and suffering, both meanings of the notion τὰ πάθη. The entire plot of *De Ulixis Erroribus* revolves around two fundamental concepts: τὰ πάθη and πλάναι.<sup>3</sup> Circe's episode is one of the most

<sup>2</sup> 3 L πολύδακρυν τοῦ κακοῦ χώραν 4 Obs τοῦ λογιστικοῦ ἀξιώματος 5 L καὶ ἀλόγιστον ἡδονήν. πρὸς ἦν ἄνευ | L οἴ τε τῆς ψυχῆς 6 φυσικαὶ κινήσεις ἀτάκτως | L ἄλογον καὶ μοχθηρὰν ἐξαλλάττονται.

<sup>3</sup> I would like to expose my intuition on the poetic function of these moral concepts, which are the beginning of something that I cannot understand yet: **I.** Semantics would say that τὰ πάθη are passions and also sufferings, while πλάναι (lat. *error*) are wanderings and also mistakes. This polysemy is reflected in other symbols like Circe as pleasure. Both meanings coexist; **II.** Logic terms would say that there is not disjunction (alternative), but conjunction (inclusive) of meanings. Meaning coexists; **III.** Literary theory would say that there is not contiguity or analogous similarity (metaphor), but continuity or association (metonymy); **IV.** If both meanings coexist, these words are supposed to work through some kind of association. It seems as if the moral *allegoresis* does not exactly work through metaphor as it was understood since Aristotle, but then, how do we understand allegory?

frequently allegorized by authors who believed that there was a hidden meaning in the Homeric myth, such as Heraclitus Rhetor, *Homeric Allegories* 72 and Eustathius of Thessalonika in his *Commentaries on the Odyssey* 1708, 7-11. On this side, *De Ulixis Erroribus* practices and creates a moral *allegoresis* on the most significant details of the narration, namely, Circe as pleasure -τὴν φαύλην καὶ ἀκόλαστον ἡδονήν-, and Aeaea as the territory of tearful and painful attitudes -τὴν θρηνώδη καὶ πολύδακρυν χώραν τῆς ἀσωτίας-, Odysseus' endurance before Circe's pleasure and the conversion of his fellows into foolish pigs -τὰς μορφὰς ἀλλοιοῦσαν τοῦ λογικοῦ ἀξιώματος-, and clear evidence of their disarray -τὴν ἄλογον ἔξαλλάττονται φύσιν-.

On the other hand, *De Ulixis Erroribus* illustrates a surprising distribution of the psychological δυνάμεις: Homer's purpose consists of presenting Odysseus no longer as an erring man, but as the soul's guiding intellect -τὸν ἡγεμόνα νοῦν τῆς ψυχῆς-. Odysseus represents the helmsman of the soul's ship, since there is only destruction of spirit once his government disappears -ἄνευ νοῦ τοῦ ἡγεμονεύοντος-. While the intellectual region is only inhabited by Odysseus, his fellows represent the συμφύτους δυνάμεις or φυσικαὶ ὄρματι, which encompass both the senses of perception and the physical impulses or passions.

Enigmatically, his fellows are also interpreted as τοὺς λογισμοὺς, which we must identify with the subsequent mention to the soul's reasoning -τῆς ψυχῆς λογισμοὶ-. Therefore, it must be inferred that both the physical part of body φυσικαὶ ὄρματι and the τῆς ψυχῆς λογισμοὶ should be considered lower than its upper intellectual counterpart -τὸν ἡγεμόνα νοῦν τῆς ψυχῆς-, represented by the erring hero. Then, both Odysseus and his fellows become a metaphoric symbol of this allegorical architecture. One may wonder where this psycho-physiological allegory comes from and Neoplatonism and Christianity are good candidates for that; indeed, our studies will be devoted to seeking the influence over this exegesis, which reappears in other chapters of *De Ulixis Erroribus*.

If one analyses Circe's episode carefully, one may find a revealing answer to what is the author's vision of his own *praxis* with respect to Homer. As we mentioned above, *De Ulixis Erroribus* suggests that the Homeric myth expresses a literal or superficial meaning, which would be the plain story -κύριος- along with a hidden or non-literal sense, which would belong to the realm of the *allegoresis*, but obviously it can be applied to any other hermeneutical practice.

For many allegorists in antiquity, both meanings coexist in the linguistic code that tradition calls *myth*. We have identified two traditions: while some ancient authors put their grammatical or philosophical theories into Homer's mouth and considered their interpretation as an *extrinsic*

elaboration from Homeric myths, one may perceive instead that *De Ulixis Erroribus* points to a poet's intention -τῇ διανοίᾳ τοῦ ποιητοῦ-. Thus, Homer composed his poetry with an *intrinsic* will to allegorize, so that one must consider allegory as a self-aware choice of the wisest poet, which later allegorists had to decipher.

In particular, I must allude to some etymologies of the *Epidrome* of Cornutus and to the accusations against Cleanthes raised by Cicero in *De Natura Deorum* I.15.41 and by Plutarch's *De Audiendis Poetis* 31E as an example of potential *extrinsic* elaboration: they appropriate Homer's knowledge, even if Homer did not desire to be understood allegorically. This insight is opposed to the conception of the *Homeric Allegories* of Heraclitus Rhetor, where one may clearly find this *intrinsic* will: Homer was intentionally allegorical in his expression. Certainly, these words summarize a whole aesthetic theory on the exegesis of the Homeric text. I will dedicate a deeper investigation to this issue in our PhD research, which belongs mainly to literary theory.

### **Editions and manuscripts**

The most recent Greek edition of *De Ulixis Erroribus* is included in the selection of miscellaneous texts published by Antonius Westermann (1843) in Braunschweig. This nineteenth-century edition compiles a selection of *opuscula* of the imperial and Byzantine periods and few studies have been devoted to it. In particular, Westermann gathers several works of mythographical subjects that we detail next because of its unusual nature: *Bibliotheca* of Ps-Apollodorus, *Narrationes* of Conon, *Narrationes amatoriae* of Parthenius, *Nova historia* of Ptolemaeus Chennus, *Transformationes* of Antoninus Liberalis, *Catasterismi* of Eratosthenes, three *De incredibilibus* of Palaephatus, Heraclitus and anonymous; then, we find *De Herculis Laboribus* of John Pediasimos, *Deorum cognomina* of Niketas and other brief anonymous treatises, among which is transmitted our *De Ulixis Erroribus*.

Nevertheless, the general interest in *De Ulixis Erroribus* seems to have been greater during previous centuries. In 1678 the Swedish scholar Johannes Columbus published an edition of the treatise with a translation into Latin and complemented with some explanatory commentaries.

Indeed, Johannes Columbus relied on the first Greek edition of *De Ulixis Erroribus* published by the German author Vincentius Obsopoeus in 1531, who edited our allegorical treatise along with Xenophon's *Symposium* due to its moralizing nature and benefit for the soul. Furthermore,

Vincentius Obsopoeus mentioned that he had read *De Ulixis Erroribus* in an *antiquissimo quodam codice ἀδέσποτον καὶ ἀνώνυμον*, bowdlerized and imperfect. Odysseus' wanderings were interpreted *docte et eleganter*. In his edition, Vincentius Obsopeus states that he sent this treatise to his publisher Johannes Secerius *in gratiam Φιλομητῶν et Φιλελλήνων*. Unfortunately, Vincentius Obsopeus did not specify when and where he found that codex.



**Image 1:** Cover of V. Obsopoeus edition

Fortunately, Max Treu's monograph in 1901 and Diether R. Reinsch' thesis in 1974 analyzed two manuscript copies in the Österreichische Nationalbibliothek<sup>4</sup> and in the British Library, respectively. The German scholars dealt primarily with a group of letters transmitted by these codices, which are autographs of Matthew of Ephesus (1271/2-1359/60). In 1972 Stauros Kourouses discovered<sup>5</sup> that the layman Manuel Gabalas was actually Matthew, the future Metropolitan of Ephesus in 1329, after he took vows and became a monk around 1322. In addition to that epistolary collection studied by Reinsch, both manuscript copies contain monodies,<sup>6</sup> prayers

<sup>4</sup> See HUNGER 1984.

<sup>5</sup> Unfortunately, we have not been able to consult this doctoral thesis yet.

<sup>6</sup> Refer to TREU 1901 and PREVIALE 1941.

and several un-translated *opuscula*, readings of which remain still unpublished and understudied. This is the case for the *De Ulixis Erroribus*, which is found in *Vindob. Theol. Gr.* 174, f. 86-126r and *Lond. Burney*<sup>7</sup> 114, 132-145v. Therefore, Manuel Gabalas or Matthew of Ephesus should be considered the most likely candidate for the authorship of *De Ulixis Erroribus*.

On the other hand, Manuel Gabalas addressed his letters to distinguished people: for example, Joseph the Philosopher, Theodore Metochites and Nicephorus Gregoras; he also writes some epistles to Nicephorus Choumnus and his daughter, Eirene Choumnos Palaigogina. In fact, Matthew was the spiritual guide of the young empress after the death of Theoleptus of Philadelphia.

After reading his epistles, one realizes that Manuel Gabalas's life was truly an odyssey. This was our first conclusion, for we realised that Manuel Gabalas witnessed the Turkmen's siege (1310) of his home town, Philadelphia of Lydia, *i.e.* present-day Alaşehir in Turkey. Two years later his wife died. From 1340 onwards, he went through many obstacles to reach his Metropolitan see in the hostile territory of Ephesus, where he had lost most of his old privileges and stood against the attacks of the Seljuk Turks<sup>8</sup>.

In fact, it is likely that Manuel Gabalas played a key role in the negotiations and the secret covenants with the Seljuk Turks that helped John VI Kantakouzenos rise to power in 1347. The troubles in which Matthew of Ephesus was involved all through his life gives the origins of his writing of *De Ulixis Erroribus*, according to our research on his biography.

Consequently, one might consider that Manuel Gabalas was an erring and shipwrecked Odysseus of the fourteenth century and his work depicts the first obvious signs of the political decline of the Byzantine Empire. In turn, the cultural revival of this period produced an interest and empathy with the ancient world. Hence, we would like to bring up an interesting remark from Divna Manolova's thesis<sup>9</sup>, where she digs into the astronomical insights and thought of Nikephoros Gregoras: "There is a feeling of continuous dialogue back and forth in time, of belonging to a tradition, not just being a follower, but as an active interlocutor, one who converses and maintains its evolvement." This sensation of continuous communication is also useful for the intellectual perspective of Manuel Gabalas, who chose to use allegorical *praxis*, because *allegoresis* means appropriation of ancient wisdom.

---

<sup>7</sup> GUILLAND 1926, p. XXXIV already knew this manuscript.

<sup>8</sup> For these epistles, cfr. JUAN-LÓPEZ 2018. For complete biography, see REINSCH 1974, pp. 3-7; PAHLITZSCH 2013.

<sup>9</sup> MANOLOVA 2014, p. 152.

Taking the data drawn from our edition of the still unpublished *Vindobonensis* manuscript and *Londinensis Codex* as a base, it would be advisable to highlight, on the one hand, the obvious resemblance between Vincentius Obsopoeus's version and the readings of the *Londinensis Codex*. On the other hand, the Vienna manuscript, which is likely prior to the codex from London, transmits textual variants which were hidden in the shadows of time, as has been already pointed out<sup>10</sup>. Previously, we have shared our readings of Circe's episode transmitted by the *Vindobonensis Manuscript* and its discrepancies in the critical apparatus.

Among these textual discrepancies, the Vienna manuscript bears an original ending of *De Ulixis Erroribus*, neglected by the *Codex Londinensis*, its subsequent medieval editions, and also by two contemporary translations into French.<sup>11</sup> Thus, we must emphasize some features of this primeval *dénouement* of *De Ulixis Erroribus*: on the one hand, our treatise practices a moral *allegoresis* of Calypso, who becomes the paradigmatic symbol of temptation, which Odysseus faces with Stoic ἀταραξία (imperturbability). On the other hand, Manuel Gabalas included the so-called mystical or metaphysical allegory from Neo-Platonism,<sup>12</sup> in which Odysseus's νόστος to Ithaca is interpreted as the soul's return back to its true homeland -εἰς τὴν ἀληθῆ πατρίδα τῆς ψυχῆς- and the kindness of God -τὴν πρὸς θεοῦ φιλοφροσύνην-. In summary, it is noteworthy how Manuel Gabalas combines Neoplatonic metaphysic, Stoic moral and *pietas Christiana*, taking a symbol from each ideology and turning them into an eclectic allegory.

### Ancient *allegoresis* and future goals

Since 2017, my investigation has focused on what allegory means to scholarship and where its origins can be found. I have also studied the physical *allegoresis* of early Stoicism and the moral exegesis practiced by the Sophists and Cynics.

Concerning the philosophical background of *De Ulixis Erroribus*, I should highlight the influence of the grammarian Heraclitus, where we find primarily physical, but also moral allegories,

---

<sup>10</sup> REINSCH 1974, p. 70.

<sup>11</sup> PRALON 2004 and VAN KASTEEL 2012 edited *De Ulixis Erroribus* as an anonymous document.

<sup>12</sup> In two forthcoming conferences, we are visiting Barcelona and Oxford to expose an elaborate commentary on this *dénouement*.

as it is the case of Circe as pleasure and Athena as wisdom.<sup>13</sup> By misfortune, Heraclitus dedicated some books to Odysseus' wanderings (*Od.* IX-XII), which are not preserved.

Henceforth, I am planning to tackle the study of Neo-Platonic philosophy through the allegories such as Porphyry's *De antro nympharum* and, later on, we will also focus on the Byzantine authors who could have had a decisive influence on Matthew of Ephesus' mind. For example, *De antro Nympharum* and an *Allegoria in Circem* are counted among Michael Psellos' *Opera Minora*.<sup>14</sup> Besides, the investigation will be directed to an analysis of Eustathius of Thessalonica's *Parékbolai* as well as the corpus of *scholia* to the *Odyssey*, among which many allegorical interpretations can be found. Besides, John Pediasimos Pothos was a contemporary scholar of Manuel Gabalas and it is known to have written an *allegoresis* of the twelve labors of Heracles.

In order to fill the gap of our knowledge about Homer in the educational context of the Byzantine fourteen century, I aspire to identify points of contact between *De Ulixis Erroribus* and Christian works such as Basil of Caesarea's *Oratio ad adolescentes* and pagan works like Plutarch's *Quomodo adolescens poetas audire debeat*. If we turn our minds back to antiquity, one may conclude that Manuel Gabalas adopted for himself the philosophy of learning from suffering -πάθει μάθος- of Aeschylus, A. 177 and felt an inner solidarity with the figure of the wanderer Odysseus. As Euripides once said, *Ba.* 901-5:

εὐδαίμων μὲν ὁς ἐκ θαλάσσας  
ἔφυγε χεῖμα, λιμένα δ' ἔκιγεν·  
εὐδαίμων δ' ὁς ὑπερθε μόχθων  
ἐγένεθ'

---

<sup>13</sup> See Heraclitus, *All.* 70.

<sup>14</sup> Refer to CESARETTI 1997.

## Bibliography

- CESARETTI 1991 P. CESARETTI, *Allegoristi di Omero a Bisanzio. Ricerche ermeneutiche (XI-XII secolo)*, Milano 1991
- COLUMBUS 1745 J. COLUMBUS, *Incerti Scriptoris Fabulae Aliquot Homericae de Ulixis Erroribus Ethice Explicatae*, Lugduni Batavorum [1678] 1745
- GUILLAND 1926 R. GUILLAND, *Essai sur Nicephore Gregoras: l'homme et l'oeuvre*, Paris 1926
- HUNGER 1984 H. HUNGER, *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. Codice Theologici 101-200*, III.2, Wien 1984
- JUAN-LÓPEZ 2018 J. B. JUAN-LÓPEZ, *On the road to Ephesus: Hardship and Despair*, Brollly, 3/2018, pp. 97-112
- KOUROUSES 1972 ST. KOUROUSES, *Παρατηρήσεις ἐπί τινων ἐπιστολῶν τοῦ πρωτονοταρίου Φιλαδέλφείας Μανούηλ Γαβαλᾶ, Ἐπετηρὶς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, Athen 1972
- MANOLOVA 2014 D. MANOLOVA, *Discourses of science and philosophy in the letters of Nikephoros Gregoras*, Budapest 2014
- OBSOPOEUS 1531 V. OBSOPOEUS, *Compendiosa Explicatio in errores Ulyssis Odysseae Homericae, cum contemplatione morali elaborata*, Haganoae 1531
- PAHLITZSCH 2013 J. PAHLITZSCH, s.v. Manuel Gabalas, in D. THOMAS (ed.), *The history Christian-Muslims Relations (1350-1500). A bibliographical history*, V, Leyden 2013, pp. 71-75
- PRALON 2004 D. PRALON, *Une allégorie anonyme de l'Odyssée: Sur les errances d'Ulysse*, in B. PÉREZ-JEAN – P. EICHEL-LOJKINE (eds.), *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris 2004, pp. 189-208
- PREVIALE 1941 L. PREVIALE, *Due monodie inedite di Matteo di Efeso*, BZ, 41/1941, pp. 4-39
- REINSCH 1974 D.R. REINSCH, *Die Briefe des Matthaios von Ephesos im Codex Vindobonensis Theol. Gr. 174*, Wien 1974

TREU 1901

M. TREU, *Matthaios metropolit von Ephesos. Ueber sein Leben und seine Schriften*, Potsdam 1901

VAN KASTEEL 2012

H., VAN KASTEEL, *Questions homériques. Physique et métaphysique chez Homère*, Grez-Doiceau 2012

WESTERMANN 1843

A. WESTERMANN, *Mνθόγραφοι: scriptores poeticae historiae graeci*, Braunschweig 1843

## **La chronologie des préfets d'Égypte à la lumière des dernières sources : une comparaison entre les sources papyrologiques et chronographiques**

*Giulia Agostini* (Sapienza – University of Rome)

**Résumé :** Les données que nous pouvons obtenir par la documentation papyrologique sont fondamentales pour établir la chronologie des gouverneurs à la tête des provinces égyptiennes créées à partir du règne de Dioclétien. Toutefois, dans la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., les papyrus disponibles diminuent et il est essentiel d'effectuer une comparaison avec d'autres témoignages. Parmi eux, les listes des gouverneurs contenues dans le P. Golenischev et dans les *Excerpta Latina Barbari* méritent une attention particulière : elles présentent des données difficiles à utiliser mais parfois véridiques, même si récemment leur valeur a été mise en discussion à nouveau. Cette intervention a pour but de mettre en évidence les nouveautés apparues récemment à propos de la liste des préfets d'Égypte des dernières années du IV<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. et de montrer les différences et les correspondances avec les listes des sources chronographiques, pour mesurer leur degré de fiabilité.

**Mots-clès :** préfets, prosopographie, Égypte, *Chronographies*.

Pour établir la liste des préfets en charge de l'Égypte, les sources papyrologiques sont fondamentales<sup>1</sup> ; toutefois, dans la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> siècle, à cause du petit nombre de documents, il se révèle nécessaire de consulter d'autres sources. Parmi celles-ci se distinguent les chronographies, qui restituent les *fasti* des gouverneurs des dernières années du siècle (entre 367 et 392). Claude Vandersleyen, dans son ouvrage sur la chronologie des préfets entre 284 et 395, publiée en 1962, avait mis en relief l'importance de ces sources,<sup>2</sup> mais en raison des nouveautés

---

<sup>1</sup> Cette recherche a été développée dans le cadre de mon projet de recherche à l'Université de Rome « La Sapienza », qui vise à examiner la documentation au sujet des gouverneurs des provinces égyptiennes en charge de 284 à 397 ap. J.-C., dans le but d'établir leur rôle dans l'administration judiciaire et de mettre à jour les données sur leur prosopographie.

<sup>2</sup> VANDERSLEYEN 1962, v. spec., pp. 138-181.

apparues récemment<sup>3</sup> et des travaux récents consacrés à ce genre historiographique<sup>4</sup>, il ne semble pas inutile de réexaminer la question et de comparer les données de chaque source, tout en considérant les nouvelles informations dont nous disposons actuellement.

### Les sources chronographiques

Les sources chronographiques qui donnent des informations sur la liste des gouverneurs en charge durant les dernières années du IV<sup>e</sup> siècle sont :

- un fragment d'un codex illustré de papyrus qui faisait partie de la collection de Vladimir S. Golenishev et qui est connu comme « Chronique universelle Alexandrine ». Les fragments avaient été acquis par Golenishev à Giza par le vendeur Sheikh Ali et le texte fut publié au début du siècle dernier par A. Bauer et J. Strygowski<sup>5</sup>. Grâce à leur excellent travail de restauration, beaucoup de fragments ont été réunis, mais malheureusement, l'état actuel de conservation du papyrus est mauvais ; pour vérifier les lectures sur les fragments, il est toujours nécessaire d'examiner l'image publiée dans l'*editio princeps*. La partie qui traite des préfets se trouve précisément au folio VI du codex, republié récemment par R.W. Burgess et J.H.F. Dijkstra<sup>6</sup>. La datation des fragments au V<sup>e</sup> siècle proposée par le premier éditeur Bauer n'est plus soutenable : ils dateraient plutôt du VI<sup>e</sup> siècle, en considérant les caractéristiques de l'écriture<sup>7</sup> ;
- un texte nommé les *Excerpta Latina Barbari*, préservé dans le *codex unicus* de la Bibliothèque nationale de France (MS Lat. 4884)<sup>8</sup>. Le nom dérive du premier éditeur,

<sup>3</sup> Les sources chronographiques au sujet des gouverneurs, les *Excerpta Barbari* et le Papyrus Golenishev (dit le P. Golenishev), ont été re-éexamines récemment. La date du P. Golenishev a été discutée par G. Cavallo (CAVALLO 2012) ; les deux textes des *Excerpta* et du P. Golenishev ont été étudiés à nouveau par R.W. Burgess et J.H.F. Dijkstra (v. BURGESS – DIJKSTRA 2013a, où le texte du P. Golenishev a été re-publié, et BURGESS 2013 où l'on trouve une discussion sur l'origine du texte des *Excerpta*). Une traduction anglaise de ce dernier a été proposée par Garstad (GARSTAD 2012).

<sup>4</sup> Le problème du genre littéraire du texte dans le P. Golenishev a été abordé dans BURGESS – DIJKSTRA 2013a, et traité de façon plus générale dans BURGESS – KULIKOWSKI 2013, v. spec., pp. 1-63, où les savants ont proposé une terminologie à utiliser pour mieux définir ces textes.

<sup>5</sup> BAUER – STRZYGOWSKI 1905.

<sup>6</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013.

<sup>7</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013, pp. 44-58, et CAVALLO 2012.

<sup>8</sup> Heureusement le manuscrit est disponible en ligne sur la base de données « Archives et manuscrit » de la BnF (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84790083/f1.image>).

Joseph Scaliger, qui l'avait défini comme *excerpta utilissima ex priore libro chronologico Eusebii et Africano et aliis latine conversa ab homine barbaro, inepto, hellenismi et latinitatis imperitissimo*<sup>9</sup>. Ce texte a récemment été reconnu comme une traduction latine d'une chronographie copiée à l'abbaye de Corbie pendant la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, mais la provenance de sa source grecque est sans doute égyptienne<sup>11</sup>. À l'inverse du papyrus de la collection de Golenishev, le codex n'a pas d'illustrations, mais des espaces sont restés vides, probablement destinés à cet effet. La partie concernant les préfets est la troisième section de l'oeuvre<sup>12</sup>, entre les folios 61<sup>r</sup>-63<sup>v</sup>.

Burgess et Dijkstra ont justement souligné que ces deux textes devaient être définis comme des « chronographies » plutôt que des « chroniques », si l'on accepte comme définition de la chronographie une combinaison des listes de la succession des souverains et des évêques<sup>13</sup>. Au vu des analogies quant à la structure et au contenu, Burgess a supposé qu'ils doivent dériver d'une même tradition chronographique, c'est-à-dire d'un seul texte hypothétique dit *Chronographia Alexandrina*<sup>14</sup>.

Les sections qui donnent des informations sur les gouverneurs d'Égypte sont mieux définissables comme *consularia*, un sous-genre des chronographies caractérisé par la présence d'une liste des consuls avec des informations synthétiques sur des événements d'histoire locale<sup>15</sup>. Un autre témoin de ce genre provient également d'Égypte : il s'agit d'un codex avec des

<sup>9</sup> *Thesaurus Temporum*, part II, p. 44 (= 2<sup>e</sup> ed., p. 58).

<sup>10</sup> Cette date est indiquée dans la description du manuscrit publié en ligne (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc90320>). Le manuscrit appartenait à la famille Dupuy et une analyse paléographique a démontré que l'écriture était celle de Maudramne, abbé de Corbie entre 772-781, v. GANZ 1990, p. 43 et 133-134. V. aussi BURGESS 2013, pp. 20-21 avec la bibliographie ultérieure.

<sup>11</sup> En effet, cette provenance n'est pas assurée seulement par le système de datation selon les gouverneurs en charge en Égypte, mais aussi dans le texte par d'autres éléments typiquement égyptiens : Alexandre le Grand est appelé constamment *conditor*, la liste des successions des Ptolémées est celle du Canon de Ptolémée du II<sup>e</sup> siècle, il y a des événements datés avec le système de datation latin qui sont convertis avec les dates égyptiennes. Voir sur ce sujet GARSTAD 2012, pp. XX-XXIII et BURGESS 2013, p. 3.

<sup>12</sup> L'édition de référence de l'oeuvre est FRICK, *Chronica Minora I* (la section qui nous intéresse est aux pp. 364-370). Une traduction anglaise du texte est disponible maintenant dans GARSTAD 2012 (notre section se trouve aux pp. 304-311).

<sup>13</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013a, p. 45 ; BURGESS – KULIKOWSKI 2013, p. 61.

<sup>14</sup> BURGESS 2013, p. 16. V. aussi BURGESS – DIJKSTRA 2013a, pp. 44-58.

<sup>15</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013a, p. 45v ; BURGESS – KULIKOWSKI 2013, p. 60. Carl Frick définissait déjà la section qui nous intéresse comme *Consularia Barbari* (FRICK, *Chronica Minora I*, p. CCI).

illustrations, le P. Berolinensis Inv. 13296, publié récemment, dans lequel il n'y a pas de liste des préfets mais seulement des consuls<sup>16</sup>.

On choisit donc de nommer les deux sections sur les préfets, c'est-à-dire le folio VI du papyrus Golenishev et la troisième section des Excerpta Barbari, respectivement *Cons.Gol.* (*Consularia* du papyrus Golenishev) et *Cons.Scal.* (*Consularia* de Scaliger), comme Burgess et Dijkstra l'ont proposé<sup>17</sup>.

### Les données sur les préfets disponibles dans les sources chronographiques

Les deux témoignages donnent des informations sur les préfets en charge entre 367-392 : les *Cons.Scal.* entre 367-385 et les *Cons.Gol.* entre 385-392. Ce sont donc deux sources complémentaires dont il n'est pas possible de comparer les contenus, sauf dans le cas du préfet en charge en 385 où, apparemment, ils ne concordent pas<sup>18</sup>. Pour les premières années de la même période, nous disposons aussi de l'*Index* des Lettres Festales de saint Athanase, un texte préservé en syriaque qui contient les en-têtes des Lettres Festales avec la date de la Pâque et les données chronologiques, parmi lesquelles figure aussi l'indication du préfet en charge<sup>19</sup>.

Pour chaque section des *Cons.Gol.* et des *Cons.Scal.*, il y a deux éléments de datation dont il faut tenir compte : la datation selon les consuls et la datation selon les préfets.

Dans les *Cons.Gol.* les noms des consuls sont exprimés au génitif tandis que le nom du préfet est exprimé avec ἐπὶ suivi du génitif. Parfois, après l'indication de l'année, il y a une brève notice sur des faits d'histoire locale introduits par des expressions comme τούτῳ τῷ ἔτει ou αὐτῷ τῷ ἔτει. Aux lignes 13-14 nous voyons, à titre d'exemple :

Ὀνωρίου ἐπ[ιφανεστάτου καὶ]σαρος τὸ ἄ καὶ  
Εὐοδίου τοῦ [λαμ(προτάτου)] ἐπὶ Πιανίνου  
αὐγουσταλ(ίου).

<sup>16</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013b.

<sup>17</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013a, pp. 45-46.

<sup>18</sup> Les *Cons.Scal.* évoquent Florentius, alors que les *Cons.Gol.* nomment un Eusebius inconnu pas ailleurs, v. ci-dessus. Sur la base de la photo disponible actuellement dans BURGESS – DIJKSTRA 2013, on ne peut pas confirmer ou infirmer la lecture du nom parce que c'est à peine lisible.

<sup>19</sup> L'édition de référence est MARTIN – ALBERT 1985. Annick Martin supposait que l'*Index* avait une source similaire à celle des *Cons.Scal.* : MARTIN – ALBERT 1985, p. 20. Pour la succession des préfets et pour les consuls mentionnés dans les Lettres Festales et dans l'*Index*, v. aussi CAMPLANI 2003, pp. 639-644 (Appendix IX).

Dans les *Cons.Gol.* apparaît également la datation selon l'ère de Dioclétien et des martyrs, calculée à partir de la première année du règne de l'empereur, en 284<sup>20</sup>.

Dans les *Cons.Scal.* se trouvent des systèmes de datation correspondants. Au fol. 62<sup>v</sup> nous lisons<sup>21</sup> :

*Gratiano Augusto tertio et Equitio clarissimo, sub Tatiano praeside*

Les noms des consuls sont à l'ablatif et le nom du préfet augustal est exprimé avec *sub* suivi par l'ablatif. Souvent le titre de rang des consuls est *clarissimorum* au génitif pluriel, en reproduisant le génitif en grec. Les gouverneurs sont tous nommés comme *augustales* ou *praesides*, même si le premier préfet augustal attesté dans les sources de droit est Palladius, sûrement en charge en 382<sup>22</sup>.

### **Une comparaison avec les données sur les gouverneurs disponibles dans les sources documentaires et les sources de droit**

L'analyse des données dans les *Cons.Gol.* et *Cons.Scal.* s'est révélée difficile et les autres savants qui ont examiné les données prosopographiques contenues dans les *consularia* étaient arrivés à des conclusions différentes. Vandersleyen avait trop confiance en la fiabilité de ces sources et a peu tenu compte des problèmes d'une traduction si tardive : du point de vue prosopographique, il a inclus des noms qui ne sont pas attestés ailleurs, comme ceux d'Hadrianus,

---

<sup>20</sup> Pour ce système de datation, v. *CSBE*, pp. 63-87.

<sup>21</sup> C. FRICK, *Chronica Minora I* ..., p. 365.

<sup>22</sup> La constitution qui atteste Palladius dans le Code théodosien, C.Th. VIII. 5. 37, est datée du 14 Mai 382. Vu que la dernière attestation de son prédécesseur, Julianus, date du 17 Mars 380 (C.Th. XII 1, 80 + C.Th. XV 1, 20), Palladius pourrait être déjà en charge en 380 ou 381, probablement quand la province d'Égypte fut élevée au rang de diocèse (elle était en fonction le 11 Juillet 381 selon l'acte du Concile de Costantinopole). En tout cas, dans les sources de droit Julianus est le dernier à être mentionné comme *praefectus Aegypti*, alors que Palladius est le premier à porter le titre de *praefectus augustalis* (voir LALLEMAND 1964 pp. 55-57, PALME 1998, pp. 128-129 et récemment ERRINGTON 2002, pp. 69-70). En considérant que dans les *Cons.Scal.* Flavius Eutolmius Tatianus est mentionné comme *primus augustalius*, parfois certains savants, y compris A.H.M. Jones, ont proposé d'antidater la création des préfets augustals en 367, le début de sa préfecture (*PLRE I*, pp. 876-878). Toutefois les autres éléments ajoutés pour soutenir cette hypothèse ne sont pas décisifs, et, actuellement, elle n'est plus valable (v. pour discussion la bibliographie ultérieure ERRINGTON 2002). Nous acceptons l'interprétation de C. Vandersleyen et considérons le mot *augustalius* comme un anachronisme du langage des *Cons.Scal.* (VANDERSLEYEN 1962, pp. 146-147). Par conséquent l'adjectif *primus* utilisé dans cette expression pourrait juste indiquer que, en 367, Tatianus était préfet « pour la première fois », alors que du point de vue du rédacteur, ce personnage aurait exercé deux mandats en Égypte.

Antoninus ou Publius dans le *Cons.Scal.* et Eusebius dans le *Cons.Gol.*<sup>23</sup>. Du point de vue terminologique, même en admettant qu'il y a une oscillation dans l'utilisation du mot *praeses* dans les sources littéraires, il soutenait que dans les *Cons.Scal.* le mot *praeses* était utilisé pour indiquer la charge de Tatianus comme *comes sacrarum largitionum*, tandis que la définition d'*Augustalis/Augustalius* était utilisée pour indiquer que Tatianus était devenu préfet une deuxième fois<sup>24</sup>. Toutefois, comme on l'a déjà vu à propos de l'utilisation anachronique du terme *augustalis*, le rédacteur des *Cons.Scal.* ne semble pas utiliser les termes dans le domaine de l'administration de façon précise<sup>25</sup>.

Plus récemment, Burgess et Dijkstra, après avoir comparé les données des *Cons.Gol.* et des *Cons.Scal.* avec celles de la *Prosopography of Later Roman Empire (PLRE)*, restaient pessimistes et concluaient en disant que ces listes étaient presque sans valeur<sup>26</sup>. Il m'a donc semblé nécessaire de les analyser à nouveau et de récupérer des informations plus précises.

Pour extraire ces informations, j'ai vérifié si les données comprises dans la *Prosopography of Later Roman Empire* étaient encore valides et s'il y avait de nouvelles attestations de préfets dans les sources documentaires qui n'avaient pas été considérées avant, dans le but d'obtenir une liste de gouverneurs mise à jour<sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> VANDERSLEYEN 1962, pour Hadrianus, Antoninus et Publius, v. ci-dessous n. 34.

<sup>24</sup> VANDERSLEYEN 1962, pp. 150-153. Il semble plus judicieux de considérer *praeses* comme un simple synonyme de « préfet » et de retenir, comme Lallemand, que le compilateur aurait considéré la charge de Tatianus *comes sacrarum largitionum* comme une deuxième préfecture (LALLEMAND 1964, p. 247). De plus le mot *Augustalis/Augustalius* n'est pas toujours utilisé proprement dans les *Cons.Scal.*

<sup>25</sup> Comme on l'a vu, Palladius est le premier à avoir le titre d'*augustalis* environ quinze ans après Tatianus : le rédacteur arrive à Alexandrie comme *primus augustalius*, v. supra n. 22. À cela s'ajoute qu'à deux reprises (au fol. 61 verso et au fol. 62 verso), le mot *Augustalio* est utilisé par erreur par le rédacteur parce qu'il interprète d'une façon maladroite l'abréviation *Gratiano Aug(usto)* comme *Gratiano Augustalio*. Cette erreur n'était pas assez flagrante, car dans le premier cas, Frick a déplacé le mot et l'a corrigé (FRICK, *Chronica Minora I*, p. 365) ; dans l'autre cas, il n'a pas inséré le mot dans le texte (FRICK, *Chronica Minora I*, p. 368), mais on peut le vérifier par la digitalisation du manuscrit. À mon avis, le fait que l'erreur se répète deux fois favorise l'hypothèse d'une mauvaise interprétation de *Aug.* et, par conséquent, on peut conclure que le rédacteur n'utilisait pas ce mot correctement.

<sup>26</sup> BURGESS – DIJKSTRA 2013a, pp. 110-111. Cette analyse éclaire un peu la situation et présente l'avantage de donner une vue d'ensemble des données fournies par les chronographies. Les auteurs concluaient que le nombre de consuls et de préfets était correct pour les années prises en considération mais que la préfecture de Tatianus et de Palladius était écrite deux fois.

<sup>27</sup> Outre la *PLRE*, les travaux proposant des listes des préfets en charge au cours des dernières années du IV<sup>e</sup> siècle sont les monographies de Jacqueline Lallemand (LALLEMAND 1964) et Claude Vandersleyen (VANDERSLEYEN 1962). Quelques corrections ont été publiées dans un article de Pieter J. Sijpesteijn et Klaas A. Worp (SIJPESTEIJN – WORP 1987, pp. 175-181).

Voici dans un tableau les renseignements obtenus :

<b>Flavius Eutolmius</b>	25.03.368	P. Oxy. LXIII 4376
<b>Tatianus</b>	27.03-25.04.369	P. Oxy. LXIII 4377
	06.10.370	P. Oxy. XVII 2110 (= Sel.Pap. II 240)
	sans date	P. Oxy. VIII 1101
	sans date	IG III 4693 (= SB V 8295 = BERNAND 1970, pp. 340-346) <sup>28</sup>
<b>Aelius Palladius</b>	373/374	SB V 8699 (= LeFebvre 64 = OGIS II 722) ; v. aussi SB X 10697 <sup>29</sup>
<b>Iulianus</b>	17.03.380	C.Th. XII 1, 80a + XV 1,20a
	sans date	CIG III 5071 (?)
<b>Palladius</b>	14.05.382	C.Th. VIII 5, 37
<b>Flavius Quintilius</b>	29.04.383	C.Th. XII 6, 17
<b>Hypatius</b>	08.05.383	C.Th. XI 36, 27
	23.07.383	P. Oxy. LXIII 4382
<b>Optatus</b>	04.02.384	<i>Const.Sirm.</i> 3
<b>Florentius</b>	20.05?.384	C.Th. IX 33 + C.Th. XI 39, 9 (= CJ IX 30, 1)
	17.02.386	C.Th. I 14, 1
	16.06.386	C.Th. XII 1,112
<b>Paulinus</b>	25.07.386	C.Th. XI 39, 10 (= CJ I 3, 8)
	31.12.386	C.Th. XII 6, 22 (= Brev. Al. XII 2, 2)

<sup>28</sup> Le titre est partiellement perdu mais Tatianus porte déjà le titre de préfet au prétoire et un autre préfet est mentionné aux lignes 7-8 (v. Publius Arrius Alexander dans le tableau) ; on comprend qu'il est mentionné comme ex-préfet, aux ll. 1-3 : [σπουδῇ] Φλ(αύιον) Εὐτολ[μίον] Τατιανοῦ τοῦ λαμ(προτάτου) καὶ ὑπάρχον]τος ἐπάρχ(ου) τοῦ ιε[ροῦ πραιτωρίου, [ἀπὸ ἐπάρχων τῆς] Αἰγυπτιακῆς διοι[κήσεως].

<sup>29</sup> Cette inscription est une copie de SB V 8699. Pour la datation basée sur la mention des *decennalia* de Valentinianus I, Valens et Gratianus, v. SJPESTEIJN – WORP 1978, p. 239 n. 5.

<b>Flavius</b>	<b>Ulpinus</b>	30.04.388	C.Th. IX 11, 1 (= Brev. Al. IX 8, 1)
<b>Erythrius</b> <sup>30</sup>			
<b>Publius</b>	<b>Arrius</b>	18.02.390	C.Th. XIII 5, 18
<b>Alexander</b>		01.03.390	CJ X 40, 8 (?), sans nom
		sans date	CIG III 4693 (= SB V 8295 = BERNAND 1970, pp. 340-346)
		sans date	BERNAND 1970, pp. 335-340
<b>Evagrius</b>		16.06.391	C.Th. XVI 10, 11
<b>(Flavius</b>		09.04.392	C.Th. XI 36, 31
<b>Quintilius ?)</b>		12.04.392	C.Th. XIII 5, 20
<b>Hypatius</b> <sup>31</sup>			
<b>Terentius</b>		05.05.392	C.Th. I 29, 7 (= CJ I 55, 5) <sup>32</sup>
<b>Potamius</b>		22.06.392	C.Th. XII 1, 126
		18.07.392	C.Th. XVI 4, 3
		30.07.392	C.Th. VIII 5, 51 (= CJ XII 50, 14?)
		sans date	SEG 28, 1454 (= AE 1981, 582)

Par rapport aux données de la *PLRE*, aujourd’hui l’apport des papyrus reste minime et on doit surtout se fonder sur des données épigraphiques et sur les constitutions adressées aux préfets et comprises dans les sources de droit.

On peut ajouter, cependant, deux nouvelles attestations de Flavius Eutolmius Tatianus dans deux papyrus provenant d’Oxyrhynchus (une lettre administrative, P. Oxy. LXIII 4376, et une

<sup>30</sup> Le nom complet de ce préfet est attesté dans un document où il a la charge des *praeses Thebaidos*, un papyrus provenant d’Hermoupolis (P. Lips. I 62 = col. II 1-16 : W. Chr. 188). Il est également attesté avec cette charge dans une inscription provenant d’Antinoupolis (IGChrEg 227 = Milne, *Greek Inscriptions* n° 9290 = I. Métriques 123 = SEG 34, 1553 = SEG 51, 2127).

<sup>31</sup> Au cours du IV<sup>e</sup> siècle, ce serait le premier cas d’une itération de la préfecture après un intervalle de presque dix ans, même si un cas d’homonymie reste probable (v. le cas d’Aelius Palladius en charge en 373/374 et du Palladius en charge en 382). Au contraire de la *PLRE* où sa deuxième préfecture est reconnue (s.v. *Hypatius* 3, p. 448), je considère hypothétique l’identification de ce préfet avec Flavius Quintilius Hypatius en charge en 383.

<sup>32</sup> Cette constitution était datée du 5 mars 392 mais il semble plus probable de devoir la remettre au 5 mai 392, v. WAGNER – GASCOU 1978, p. 265.

communication par un *riparius*, P. Oxy. LXIII 4377, datées de 368 et de 369), qui confirment encore une fois avec les autres témoignages que le titre officiel de ce personnage était *vir clarissimus praefectus Aegypti / λαμπρότατος ἐπαρχος Αἰγύπτου*<sup>33</sup>, donc ni *praeses* ni *praefectus augustalis* comme on le trouve dans les *Cons.Scal.*.

En plus nous connaissons le nom complet d’Hypatius, Flavius Quintilius Hypatius, grâce au témoignage de P. Oxy. LXIII 4382, un document adressé aux *stationarii* et daté au 23 juillet 383 où on trouve citée une ordonnance du préfet augustal. Le document a ainsi confirmé la date de la préfecture d’Hypatius, attestée dans la même année dans les sources de droit (v. tableau), et il a fourni l’attestation la plus ancienne du titre de préfet augustal dans les sources papyrologiques.

Du point de vue des sources épigraphiques, grâce à deux inscriptions malheureusement sans date, aujourd’hui nous connaissons les noms complets de Publius Arrius Alexander et de Terentius Potamius : l’une était trouvée dans la région d’Aboukir (CIG III 4693 = SB V 8295), l’autre était située à Alexandrie et a été redécouverte récemment (SEG 28, 1454 = AE 1981, 582<sup>34</sup>).

Les sources papyrologiques et épigraphiques ont ainsi confirmé que les préfets dans les listes des *Cons.Gol.* et *Cons.Scal.* étaient mentionnés seulement par leur *cognomen*.

Sur cette base, pour faciliter la comparaison entre toutes les sources datées selon la datation consulaire, j’ai vérifié dans les Chronographies quelle était la relation entre les paires de consuls et le gouverneur en charge. Dans le cas d’un déplacement, il était vérifié s’il y avait une règle ou un lien entre le nom du préfet attesté et les consuls de l’année.

Après une comparaison parmi les dates consulaires dans les sources chronographiques (les *Cons.Scal.* et les *Cons.Gol.*) et l’*Index* des Lettres Festales, il a été possible de construire cette liste parallèle :

<sup>33</sup> Le titre complet n'est pas totalement lisible dans les deux papyrus, mais ces derniers sont complémentaires pour le restituer : on lit en fait la charge et pas le titre de rang de *λαμπρότατος* dans P. Oxy. LXIII 4376, aux ll. 5-7 ύπὸ τῆς ἐξουσίας τοῦ κυρίου [μο]ν [λαμ(προτάτου)] ἐπάρχου τῆς Αἰγύπτου Φλ(αονίου) Εὐτολμίου Τατιανοῦ, alors que dans P. Oxy. LXIII 4377 on lit le titre de rang mais la lecture de la charge est incertaine, aux 7-9 ύπὸ τῆς ἐξουσίας τοῦ] κυρίου μον λαμπροτάτου ἐ[πά]ρχ[ου τῆς Αἰγύπτου Φλ(αονίου) Εὐτολμίου Τ]ατιανοῦ. On souligne que, même si dans P. Oxy. LXIII 4377 seules les dernières lettres du *cognomen* Tatianus sont visibles (Τατιανοῦ), on peut avoir une confirmation ultérieure de l'identification de Flavius Eutolmius Tatianus grâce à la date du papyrus, qui se place sûrement dans la période de sa charge.

<sup>34</sup> V. WAGNER – GASCOU 1978.

<b>Consuls dans les <i>Cons.Scal.</i> et les <i>Cons.Gol.</i><sup>35</sup></b>	<b>Préfets augustals</b>	<i>Index</i>	<i>Cons.Scal.</i>	<i>Cons.Gol.</i>
<b>Lupicinus et Iovinus (367)</b>	Proclianus, Tatianus		Tatianus	
<b>Valentinianus Aug. II et Valens Aug. II (368)</b>	Tatianus		Tatianus	
<b>*Valentinianus Aug. III et Valens Aug. III (370)<sup>36</sup></b>	Tatianus		Tatianus	
<b>*Gratianus Aug. II [et Probus]<sup>37</sup> (371)</b>	Palladius		Tatianus	
<b>Modestus et Arintheo (372)</b>	Palladius		Publius	
<b>Valentinianus IV et Valens IV (373)</b>			Publius	
<b>Gratianus Aug. III et Equitius (375)</b>			Tatianus	
<b>Gratianus Aug. IV et Fl. Merobaudes (377)</b>			Tatianus	
<b>*Valentinianus Iun. Aug. I et Valens V (376)</b>			Tatianus	
<b>Valentinianus V (376) et</b>			Palladius	
<b>Merobaldo (377)</b>				
<b>Valens VI et Valentinianus iun. Aug. II (378)</b>			Tatianus	

---

<sup>35</sup> Les consuls sont ceux des *Cons.Scal.* entre 367-385 (comparés à ceux dans l'*Index* des Lettres Festales entre 369-371) avec des corrections de Vandersleyen marquées d'un (\*) et ceux des *Cons.Gol.* entre 385-392. L'an lié aux consuls est indiqué entre parenthèses, en suivant la liste donnée en *CLRE*. En cas d'itération d'un consulat, le nombre de chaque consulat est indiqué en chiffres romains et si la paire de consuls est un mélange entre consuls en charge sur deux années différentes, les deux dates sont indiquées après le nom de chaque consul.

<sup>36</sup> Dans les *Cons.Scal.* à la fin du folio 61 recto du codex, nous lisons : *Valentiniano et Valente augotorum tercio, sub Tatiano Augustalio* et ensuite *Valentiniano et Valente augotorum quarto, sub eodem Tatiano Augustalio*. Ensuite nous lisons au folio 61 verso *Valentiniano et Valente quinto* mais nous attendions à ce point-là le cinquième consulat seulement pour Valens, parce que l'autre consul n'est plus le même souverain qu'avant (Valentinien I) : il s'agit de Valentinien II qui en était à son premier consulat. Toutefois, Vandersleyen a démontré de façon convaincante que l'erreur est due à l'énumération de l'itération du consulat parce que le rédacteur a inséré un deuxième consulat avec les mêmes empereurs quelques lignes avant (VANDERSLEYEN 1962, pp. 141-143). J'ai donc considéré les dates corrigées.

<sup>37</sup> Le nom n'est pas présent dans les *Cons.Scal.* mais il est possible de le restituer parce que c'est le deuxième consulat de Gratianus (*Gratiano Augustalio secundo clarissimo*) et que Sex. Cl. Petronius Probus était son collègue selon les autres sources, y compris l'*Index* (*CLRE*, pp. 276-277).

<b>Ausonius et Olybrius (379)</b>	Hadrianus	
<b>Eusebius (359) et Olybrius (379)</b>	Hadrianus	
<b>Gratianus IV (377) et Dagalaiphus (366)</b>	/	
<b>Lupicinus (367) et Eutropius (387)</b>	/	
<b>Antonius (382) et Eutropius (387)</b>	Paulinus	
<b>Ausonius et Olybrius (379)</b>	Bassianus	
<b>Gratianus V et Theodosius (380)</b>	Ypathius	
<b>Syagrius et Eucherius (381)</b>	Antoninus	
<b>Richomer et Clearchus (384)</b>	Antoninus	
<b>Arcadius Aug. et Bauto (385)</b>	Florentius	Eusebius
<b>Onorius et Evodius (386)</b>	Paulinus	
<b>Valentinianus III et Eutropius (387)</b>	Erythrius	
<b>Theodosius II et Cynegius (388)</b>	Alexander	
<b>Timasius et Promotus (389)</b>	Evagrius	
<b>Valentinianus Aug. IV et Neoterius (390)</b>	Evagrius <sup>38</sup>	
<b>Arcadius II et Ruphinus (392)</b>	Evagrius	

Si l'on compare cette liste à celle qui traite les sources documentaires, on constate que les listes de l'*Index* pour les années 367-371 et celles des *Cons.Gol.* pour les années 385-392 sont correctes : tous les consuls sont mentionnés dans le bon ordre et les préfets augustals se succèdent correctement. De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, il y a seulement un an de différence

<sup>38</sup> Selon le texte dans la réédition de BURGESS – DIJKSTRA 2013a, pp. 68-70, le nom n'est pas présent pour cette année mais il a été restitué dans la lacune (au Fol. VI *verso* l. 10) : en effet, au vu des lignes précédentes, il est possible de restituer le nom d'Evagrius (au fol. VI *recto* l. 31 : ἐπὶ Εὐαγρίῳ[ν αὐγούστᾳ]λί[ου]) et dans les lignes suivantes (au fol. VI *verso* ll. 18-19), nous lisons ἐπὶ τῷ αὐτῷ Εὐαγρίῳ[ν αὐγούστᾳ]λί[ου]. Le gouverneur était bien cité dans les trois sections des *Cons.Gol.* pour les années 389-392.

entre le consulat et la date de la préfecture selon les sources de droit, ce qui peut être dû à l'assimilation entre l'année consulaire et l'année égyptienne<sup>39</sup>.

Dans les *Cons.Gol.* il y a seulement quelques imprécisions : le nom Eusebius semble avoir été inséré par erreur au lieu de Florentius et, par ailleurs, la préfecture d'Evagrius est considérée plus longue, alors que la préfecture de son prédécesseur Publius Arrius Alexander est plus brève ; le successeur Terentius Potamius, également en charge en 392 selon les sources de droit, n'est pas nommé.

Cependant, dans les *Cons.Scal.*, d'une part certains consuls effectifs ou quelques paires sont un mélange entre les consuls en charge à des années différentes, et d'autre part, les déplacements des paires consulaires ne suivent pas un ordre constant. La succession des préfets, en revanche, semble assez correcte, si l'on exclut le cas de Paulinus dont la charge a été indiquée avant celles de ses prédécesseurs, Florentius et Flavius Quintilius Hypatius.

En ce qui concerne la correspondance des gouverneurs avec les consuls en charge, on constate quatre possibilités différentes :

- les noms des consuls correspondent à ceux que nous connaissons dans les Fastes Consulaires et ils sont associés à ceux des préfets en charge en la même année ;
- les noms des consuls sont également connus dans les Fastes mais ils sont associés aux gouverneurs d'une année différente ;
- les noms des consuls sont un mélange de consuls d'années différentes, avec un préfet pas attesté ailleurs ;
- les noms des consuls sont absents dans les Fastes consulaires et ils sont associés à un préfet pas attesté ailleurs.

Dans le *Cons.Scal.*, les dates consulaires les plus justes sont celles liées au nom de Tatianus : en accueillant les corrections de Vandersleyen sur l'itération des consulats<sup>40</sup>, à ce préfet correspondent les noms des consuls qui étaient réellement en charge. La datation correspond aussi à celle de l'*Index* des Lettres Festales de saint Athanase. Dans ce cas-là, nous devons ajouter Florentius, qui est lié aux consuls de 385, une année où il était en charge.

---

<sup>39</sup> VANDERSLEYEN 1962, pp. 173-177.

<sup>40</sup> V. n. 29.

En revanche, une paire de consuls effectivement attestés dans les Fastes, mais pas placée dans la bonne année, est associée à Hypatius. Dans ce cas, les *Cons.Scal.* confirment la charge de ce préfet, mais pas la date de sa préfecture.

En ce qui concerne les paires de consuls qui résultent d'un mélange de consuls d'années différentes, ils peuvent être associés à des préfets qui ont été effectivement en charge : c'est le cas de Palladius et Paulinus, attestés dans les sources de droit et associés à des paires de consuls mixtes. Toutefois, ces paires de consuls mixtes sont liées aussi aux noms de préfets non attestés ailleurs, comme Hadrianus, Bassianus et Antoninus. Il ne semble donc pas prudent de retenir ces noms dans la liste de succession de préfets, sans d'autres témoignages dans des sources plus fiables.

Le dernier cas est celui de Publius, un préfet non attesté associé aux mêmes consuls qui, dans l'*Index* des lettres Festales, sont liés à Palladius : cela favorise à la fois l'hypothèse selon laquelle le nom de Publius était inserré par erreur au lieu de Palladius et celle de R.W. Burgess et J.H.E. Dijkstra, pour lesquels la préfecture de Palladius/Publius et celle de Tatianus auraient été écrites deux fois par le compilateur des *Cons.Scal.*<sup>41</sup>.

En conclusion, sur la base de la comparaison de *Cons.Gol.* et *Cons.Scal.* avec les sources documentaires (papyrologiques et épigraphiques) et les sources de droit, il est évident que nous ne pouvons pas faire confiance aux listes des *consularia* d'un point de vue terminologique (pour l'utilisation des mots comme *praeses* ou le titre d'*augustalis*), parce que la titulature officielle attestée dans les autres catégories des sources est différente et plus précise.

Du point de vue prosopographique il ne semble pas juste d'inclure sans réflexion dans la liste des préfets du IV<sup>e</sup> siècle les noms cités dans les *Cons.Scal.* qui ne sont pas attestés ailleurs (Bassianus, Hadrianus et Antoninus), parce qu'ils sont mentionnés dans une partie de la liste où les dates consulaires ne sont pas fiables. De même, le nom d'Eusebius n'est indiqué que dans les *Cons.Gol.* contrairement à celui de Florentius qui est attesté dans les sources de droit ; en conséquence Eusebius doit être exclu de la liste. Toutefois, des nouvelles attestations pourraient

<sup>41</sup> L. Cantarelli avait supposé que Palladius et Publius étaient un seul et même personnage (CANTARELLI 1911, p. 346 n. 3). Au contraire, Vandersleyen proposait de placer hypothétiquement cette préfecture en 377-378 (VANDERSLEYEN 1962, p. 154 et liste p. 20). R.W. Burgess et J.H.E. Dijkstra ont soutenu à nouveau l'identification de Publius avec Palladius parce qu'ils notaient que la préfecture des deux gouverneurs avait pu être redoublée. Ils proposaient ainsi l'exclusion de Publius sur la liste (BURGESS – DIJKSTRA 2013a, pp. 106-107). Toutefois leur argument que Publius était un *praenomen* et qu'il n'aurait pas pu être utilisé dans les Chronographies n'est pas décisif, si l'on considère qu'entre 298 et 300, c'était un préfet au *cognomen* Publius qui était en charge : Aelius Publius. À ces attestations, P. Oxy. XII 1416, P. Oxy. IX 1204, P. Cair.Isid. 66, P. Cair.Isid. 67 et CIG III 4681, déjà citées dans les listes précédentes, v. n. 23, s'en est ajoutée une ultérieure : P. Oxy. LXXIX 5210.

changer cette conclusion, parce qu'il y a aussi des cas de noms authentiques qui ont été déplacés, comme ceux de Palladius et Paulinus. Publius, lui, est à exclure : ce nom est très probablement une corruption pour Palladius.

Les *Consularia* résultent donc de sources négligeables du point de vue strictement chronologique et terminologique par rapport aux sources documentaires, mais ils restent très utiles à comparer pour obtenir des confirmations sur l'ordre des préfets, vu que parfois, ils préservent des données concrètes et justes sur leurs noms et leurs dates de succession.

## Bibliographie

- BAUER – STRZYGOWSKI 1905 A. BAUER – J. STRZYGOWSKI, *Eine alexandrinische Weltchronik. Text und Miniaturen eines griechischen Papyrus der Sammlung W.Goleniščev*, Wien 1905 (*Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse*, 51.2)
- BERNARD 1970 A. BERNARD, *Le Delta Égyptien d'après les textes grecs. 1. Les confins lybiques*, Le Caire 1970
- BURGESS – DIJKSTRA 2013a R.W. BURGESS – J.H.F. DIJKSTRA, *The ‘Alexandrian World Chronicle’, its Consularia and the Date of the Destruction of the Serapeum (with an Appendix on the List of Praefecti Augustales)*, Millennium, 10/2013, pp. 39-113
- BURGESS – DIJKSTRA 2013b R.W. BURGESS – J.H.F. DIJKSTRA, *The Berlin ‘Chronicle’ (P.Berol. inv. 13296): A New Edition of the Earliest Extant Late Antique Consularia*, Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete, 58/2013, pp. 273-301
- BURGESS – KULIKOWSKI 2013 R.W. BURGESS – M. KULIKOWSKI, *Mosaics of Time – The Latin Chronical Traditions from the First Century BC to the Sixth Century AD. Volume I : A Historical Introduction to the Chronicle Genre from its Origins to the High Middle Ages*, Turnhout 2013
- BURGESS 2013 R.W. BURGESS, *The Date, Purpose and Historical Context of the Original Greek and Latin Translation of the so-called Excerpta Latina Barbari*, Traditio, 68/2013, pp. 1-56
- CAMPLANI 2003 A. CAMPLANI (introduction, traduction et notes par), *Atanasio di Alessandria: Lettere Festali – Anonimo: Indice delle Lettere Festali*, Milano 2003
- CANTARELLI 1911 L. CANTARELLI, *La serie dei Prefetti d'Egitto II. Da Diocleziano alla morte di Teodosio*, Roma 1911
- CAVALLO 2012 G. CAVALLO, *Per la data di P.Golenischev della “Cronaca Universale Alessandrina”*, Bulletin of the American Society of Papyrologists, 49/2012, pp. 237-240

- CLRE R.S. BAGNALL – A.D.E. CAMERON – S.R. SCHWARTZ – K.A. WORP,  
*Consuls of the Later Roman Empire*, Atlanta 1987
- CSBE R.S. BAGNALL – K.A. WORP, *Chronological Systems of Byzantine Egypt*, Leiden 2004<sup>2</sup>
- ERRINGTON 2002 R.M. ERRINGTON, *A Note on the Augustal Prefect of Egypt*, Tyche, 17/2002, pp. 69-77
- FRICK 1892 C. FRICK, *Chronica Minora*, I, Lipsiae 1892
- GANZ 1990 D. GANZ, *Corbie in the Carolingian Renaissance, Sigmaringen. Expositions: Byzance et la France médiévale*, Sigmaringen 1990
- GARSTAD 2012 B. GARSTAD, *Apocalypse. Pseudo-Methodius. An Alexandrian World Chronicle*, Cambridge [MA] 2012 (*Dumbarton Oaks Medieval Library*, 14)
- LALLEMAND 1964 J. LALLEMAND, *L'administration civile de l'Égypte de l'avènement de Dioclétien à la création du diocèse (284-382)*, Bruxelles 1964
- MARTIN – ALBERT 1985 A. MARTIN – M. ALBERT (éd.), *Histoire «Acéphale» et Index syriaque des Lettres Festales d'Athanase d'Alexandrie*, Paris 1985 (*Sources Chrétiennes*, 317)
- PALME 1998 B. PALME, *Praesides und correctores der Augustamnica*, Antiquité Tardive, 6/1998, pp. 123-135
- PLRE I A.H.M. JONES – J.R. MARTINDALE – J. MORRIS, *The Prosopography of the Later Roman Empire. Volume I, A.D. 260-395*, I, Cambridge 1971
- SIJPESTEIJN – WORP 1978 P. J. SIJPESTEIJN – K. A. WORP, *Dates with Regnal Years of Three Rulers*, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, 28/1978, pp. 239-243
- SIJPESTEIJN – WORP 1987 P.J. SIJPESTEIJN – K.A. WORP, *Ende einer Bittschrift – Liste ausgehändigter Knidien*, Tyche, 2/1987, pp. 175-181
- Thesaurus Temporum* J.J. SCALIGER, *Thesaurus Temporum*, Leiden 1606
- VANDERSLEYEN 1962 C. VANDERSLEYEN, *Chronologie des préfets d'Égypte*, Bruxelles 1962

WAGNER – GASCOU 1978

G. WAGNER – J. GASCOU, *Nouvelles inscriptions grecques d'Égypte relevées par le père Sicard*, Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 78/1978, p. 265

## Métrique et style dans la traduction grecque d'un sermon éphrémiens

Emanuele Zimbardi ("Sapienza" – Università di Roma et Freie Universität Berlin)

**Résumé :** Cette contribution se concentre sur des aspects de métrique et de style dans la traduction grecque du sermon sur Jonas et les Ninivites attribué à Ephrem le Syrien (IV<sup>ème</sup> siècle), un des auteurs les plus célèbres du christianisme syriaque et dont la réputation connut une grande diffusion dans le monde grec et oriental pendant l'Antiquité tardive et le Moyen âge. Cette traduction constitue un élément fondamental du parcours culturel qui amènera la poésie religieuse byzantine à utiliser un système métrique tout à fait différent de la métrique classique (l'exemple le plus frappant à cet égard étant celui de Romanos le Mélode). En analysant l'influence de la métrique et du style poétique éphrémiens sur cette traduction grecque, il sera possible d'identifier certaines caractéristiques rhétoriques et linguistiques qui auraient une origine syriaque et qui contribueront à mieux évaluer l'apport de la poésie isosyllabique syriaque dans le développement du nouveau système poétique byzantin.

**Mots-clès :** Ephrem grec, Jonas, métrique isosyllabique, poésie syriaque, Antiquité tardive.

### Introduction

Nous allons présenter des caractéristiques métriques et stylistiques d'un texte grec de l'Antiquité tardive qui appartient au *corpus* des œuvres attribuées à Ephrem le Syrien (IV<sup>ème</sup> siècle). La raison qui nous pousse à analyser ce texte est le statut de traduction du texte même, qui est la reproduction plus ou moins fidèle d'un original syriaque. Comme le traducteur a rendu en langue grecque non seulement le contenu de l'œuvre syriaque, mais aussi ses caractéristiques formelles, ce texte grec est très important pour évaluer la mesure de l'influence d'une œuvre littéraire syriaque sur une œuvre grecque, et donc l'influence possible sur le système littéraire grec.

Environ 200 œuvres grecques transmises sous le nom d'Ephrem constituent un *corpus* indiqué avec la dénomination d'« Ephrem grec ». Il ne s'agit pas d'une collection unitaire de textes écrits par un seul auteur ni d'une récolte d'un rédacteur successif : les différents ouvrages sont dispersés dans plusieurs manuscrits et le seul critère qui permet de les identifier comme « *corpus* » est la

paternité éphrémienne de tous ces textes grecs, la plupart desquels étant toutefois des pseudépigraphes<sup>1</sup>. En tout cas, Ephrem grec était un des « auteurs » parmi les plus lus dans le monde byzantin, surtout dans le milieu monastique, la plupart des textes portant sur des thèmes ascétiques<sup>2</sup>. La question de la formation de ce *corpus* est très complexe et n'a pas été complètement explorée (cf. les études de Mme Démocratie Hemmerdinger-Iliadou entre 1958 et 1976)<sup>3</sup>. Seulement pour un petit nombre d'œuvres a été trouvé un correspondant syriaque qui avait été utilisé comme prototype pour la traduction grecque. En outre, on trouve dans le *corpus* une trentaine de textes métriques. Il s'agit surtout de sermons en vers isosyllabiques qui portent sur des sujets exégétiques ou homilétiques. Parmi ces textes existe un long sermon dont sont transmis 906 vers, mais peut-être que ce texte était plus long dans l'Antiquité<sup>4</sup>.

Il s'agit du sermon sur Jonas et les Ninivites (*Λόγος εἰς τὸν προφήτην Ἰωνᾶν καὶ περὶ μετανοίας τῶν Νινευιτῶν*)<sup>5</sup>, qui est la traduction grecque d'un sermon syriaque d'Ephrem bien connu et attesté non seulement dans la tradition syriaque (au moins quatre manuscrits du texte, sans ici considérer les livres liturgiques)<sup>6</sup>, mais aussi dans d'autres langues (arménien, éthiopien, géorgien et latin)<sup>7</sup>.

Pour la version grecque du sermon éphrémiens sur Jonas, nous avons le témoignage direct d'un *codex unicus* du quinzième siècle conservé à la Bodleian Library d'Oxford<sup>8</sup> et le témoignage indirect de deux traductions du grec : la traduction géorgienne contenue dans un très ancien

---

<sup>1</sup> Voir les catalogues rédigés par GEERARD 1974, s.v. « Ephraem Graecus » et GEERARD-NORET 1998, s.v. « Ephraem Graecus ».

<sup>2</sup> GRIFFITH 1989-1990, pp. 7-13.

<sup>3</sup> HEMMERDINGER-ILIAOU 1958, 1959, 1960 et 1975-1976.

<sup>4</sup> Le texte grec tel qu'il est transmis présente un grand nombre d'omissions de portions du texte syriaque : il s'agit, peut-être, de lacunes mécaniques dues à la transmission des manuscrits.

<sup>5</sup> La première édition critique du texte est celle d'HEMMERDINGER-ILIAOU 1967. Je prépare une nouvelle édition critique, qui sera publiée dans ma thèse de doctorat. Les passages cités dans cet article sont tirés de mon édition critique encore inédite.

<sup>6</sup> L'édition critique plus récente, après celle contenue dans le deuxième volume de la grande édition romaine des œuvres d'Ephrem en syriaque par ASSEMANI 1740, pp. 359-387, est celle de BECK 1970, pp. 1-40. Pour une évaluation récente des témoignages syriaques de l'œuvre, voir BROCK 1994. Les passages cités dans cet article sont tirés de l'édition de Beck.

<sup>7</sup> BROCK 1994, pp. 71-73.

<sup>8</sup> Le texte se trouve aux ff. 152v-173v d'un *codex miscellaneus* dont la cote est *Auct. T. 3. 12*. Pour le contenu du *codex*, voir COXE 1853, pp. 780-783.

manuscrit du neuvième-dixième siècle<sup>9</sup> et la traduction latine faite par Gerardus Vossius à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle<sup>10</sup>. Nous ne décrirons pas dans le détail le problème philologique de la constitution du texte grec<sup>11</sup> mais les témoignages indirects géorgien et latin sont très importants, car ils présentent fréquemment des petits fragments de texte qu'on ne peut plus lire dans le manuscrit grec. Cela permet parfois de déterminer avec certitude que des omissions du texte grec sont dues à une perte mécanique de la tradition manuscrite grecque : très souvent, il s'agit d'un saut du même au même, c'est-à-dire que le copiste a oublié de reproduire une portion du texte de son antigraphie parce qu'elle était comprise entre deux mots identiques ou similaires. Donc, on peut restaurer, sur la base du géorgien et du latin, des vers grecs perdus et, ainsi, la structure correcte métrique du texte grec.

Nous allons analyser la structure métrique des textes en syriaque et en grec. Nous insistons sur ce thème, car le sermon grec sur Jonas et Ninive est le seul texte métrique de l'ensemble du *corpus* d'Ephrem grec qui est une traduction d'un modèle syriaque connu, avec lequel on peut faire des comparaisons ponctuelles. Dans cette présentation nous laisserons de coté les aspects de la langue et de la traduction, qui présentent des problèmes propres, et nous nous concentrerons sur les questions de métrique et de style. Pour distinguer nettement contenu et forme, même si les deux aspects ne sont jamais séparables, nous dirons que le traducteur grec a non seulement reproduit dans la traduction grecque le contenu (la signification des mots) mais aussi (et surtout) la forme, à savoir la structure métrique, le style et la rhétorique, qui sont les « outils » de l'auteur pour exprimer son discours. Nous constaterons donc que cette traduction grecque est très débitrice de l'influence de l'original syriaque, dont elle présente les spécificités formelles.

Les questions qui accompagneront notre analyse seront les deux suivantes : dans quelle mesure la forme de cette traduction grecque est-elle « sémitique » (ou, mieux, « syriaque ») ? Et, à l'inverse, est-ce qu'on peut retrouver des caractéristiques semblables déjà dans la tradition littéraire purement grecque ? Ces questions sont à la base de la discussion sur la naissance de la poésie byzantine, qui n'est plus fondée sur le système quantitatif des mètres classiques, et sur l'apport de la poésie orientale, en particulier syriaque, dans ce développement de la littérature grecque.

<sup>9</sup> Le texte se trouve aux ff. 197r-230v d'un *codex* d'œuvres d'Ephrem en géorgien qui provient du mont Sinaï et qui a le numéro de catalogue 97 parmi les manuscrits géorgiens littéraires du monastère Sainte-Catherine du Mont Sinaï, où le *codex* est conservé. Pour la description et le contenu du *codex*, voir GARITTE 1956, pp. 282-292. Le texte est édité par GARITTE 1967.

<sup>10</sup> Le texte se situe aux pp. 650-661 du troisième volume de la seconde édition étendue d'une collection d'œuvres d'Ephrem grec traduites en latin par VOSSIUS 1603. La première édition, par le même auteur, était apparue en 1598, toujours en trois volumes.

<sup>11</sup> C'est l'un des objectifs de ma thèse de doctorat.

## 1. La métrique syriaque : Ephrem le Syrien et les *memre*

Une description systématique de la poésie syriaque n'existe pas, car beaucoup de questions sur ses principes fondamentaux n'ont pas encore eu de réponses satisfaisantes<sup>12</sup>. Les caractéristiques sur lesquelles tout le monde est d'accord sont les suivantes : isosyllabie des vers, isocrorie des syllabes<sup>13</sup>, rime et acrostiche<sup>14</sup>. Aujourd'hui la plupart des experts soutiennent l'hypothèse bien fondée que l'isosyllabie est la règle fondamentale de la métrique syriaque ; cependant la théorie selon laquelle le principe fondamental soit la position régulière de l'accent tonique n'a pas encore reçu une totale réfutation et, pour cela, la question reste ouverte<sup>15</sup>. Ici on peut retenir comme valide la théorie courante que l'unique principe-base de la métrique soit l'isosyllabie<sup>16</sup> : chaque vers est constitué d'un nombre égal de syllabes. Ce nombre peut se répéter à l'identique dans tous les vers d'un poème ou dans d'autres vers d'une strophe.

La poésie syriaque se distingue formellement en deux catégories : celle en vers libres et celle en vers structurés dans des stances<sup>17</sup>. Les deux types de forme poétique ont des caractéristiques différentes qu'on peut résumer ainsi : la poésie en vers libres (appelée *memra*) est une poésie récitée avec une structure métrique simple ; la poésie en stances (appelée *madrasha*) est chantée avec des mélodies précises et présente une structure métrique plus complexe. Selon l'efficace définition de Gustav Hölscher, on distingue entre *Sprech-* ou *Lesedichtung* et *Gesangsdichtung*<sup>18</sup>.

Le genre qui nous intéresse ici est le vers libre dont nous parlerons plus longuement. Nous évoquerons très peu le deuxième type poétique syriaque, car il est très complexe et ne concerne pas le texte que nous présentons. La poésie constituée de strophes présente toujours le principe isosyllabique, mais ceci s'applique aux mêmes vers de chaque strophe, selon des schémas différents. Ce genre qui s'appelle *madrasha*, traduit d'habitude par « hymne » même si la définition du

<sup>12</sup> Pour une présentation mise à jour du problème, voir NIETEN 2013, pp. 152-164.

<sup>13</sup> Qu'il n'y ait aucune différence entre syllabes longues et brèves en syriaque est déclaré par les grammairiens syriaques du Moyen âge (par exemple, Antoine de Tagrit, voir WATT 1986, p. XIV).

<sup>14</sup> Ces deux dernières caractéristiques sont accessoires et secondaires ; on trouve par exemple la rime à partir du VIII<sup>ème</sup>-IX<sup>ème</sup> siècle, sous l'influence de la poésie arabe (vois BROCK 2011, pp. 334-335).

<sup>15</sup> GRIMME 1893, DUVAL 1896 et HÖLSCHER 1932 sont les trois étudiants qui ont soutenu l'hypothèse de l'accent comme principe de la métrique syriaque. BROCK 1985, p. 78 n. 4 ne considère pas leurs thèses valides.

<sup>16</sup> Selon l'interprétation de Hölscher, l'isosyllabie est un principe qui a été introduit dès le temps d'Ephrem. Il dit que : « Isosyllabie ist nichts als eine bestimmte, mehr oder minder zufällige Ausgestaltung der Verstechnik ». Décisive pour la définition du rythme est la position de l'accent (*ictus* ou *Hebung*) : « Vielmehr kann die rhythmische Form der syrischen Verse nur nach der Zahl ihrer Hebungen. Silbenalternation und Hebungen » (HÖLSCHER 1932, pp. 123-124).

<sup>17</sup> Une présentation générale de la poésie syriaque est donnée par BARSOUN 2003, pp. 26-38. Voir aussi BROCK 2011.

<sup>18</sup> HÖLSCHER 1932, pp. 50-51.

concept reste encore problématique<sup>19</sup>, était à l'époque classique chanté selon un système mélodique déterminé qui était nommé par le premier vers d'un poème connu. C'est le cas aussi pour les *kontakia* grecs, qui partagent d'autres caractéristiques avec le *madrasha*<sup>20</sup>.

Un élément rhétorique typique de ce genre poétique (mais aussi de toute la poésie syriaque en général) est le dialogue entre deux personnes ou objets personnifiés. C'est en vérité un *topos* très utilisé dans la poésie du Proche Orient, à partir de la littérature mésopotamienne, qui prenait la forme d'un genre poétique tout à fait indépendant, appelé souvent « dispute poem » ou « Streigedicht »<sup>21</sup>. En syriaque, c'est un sous-genre du *madrasha* appelé *sogitha* (avec une forme strophique très simple de quatre vers de 7 syllabes) qui était spécifiquement voué à l'expression des *Streitgedichte*. D'autres sous-genres du *madrasha* auront grande fortune dans l'utilisation liturgique pendant le Moyen âge<sup>22</sup>, mais à l'époque classique, celle d'Ephrem qui nous intéresse, les trois types de poésie religieuse courants étaient le *madrasha*, le *sogitha* et le *memra*.

Quant au *memra*, ce genre utilise un seul type de vers, qui présente le même nombre de syllabes pour tout le poème ; les vers s'égrènent sans aucune structure strophique. Un vers est normalement coupé en deux membres de la même longueur : on appelle les éléments de ce couple « hémistiches ». Les hémistiches les plus récurrents dans la poésie syriaque sont ceux de 5, 7 et 12 syllabes<sup>23</sup>. Celui de 7 syllabes, le plus utilisé par Ephrem, est appelé « mètre éphrémiens », le plus fréquent parmi les vers syriaques<sup>24</sup>.

Le mot *memra* signifie « discours » : il correspond au latin *sermo* et au grec λόγος. En fait, ce genre poétique était typique des homélies et des discours exégétiques, qui étaient récités (pas chantés) devant un grand public de fidèles. L'isosyllabie des vers et la pause métrique entre les deux hémistiches aidaient l'auditeur à reconnaître un rythme identique et incessant, qui divisait le contenu du discours en petites unités identiques. Cette façon de rythmer était strictement associée à l'utilisation du parallélisme. Rhétorique et métrique dans les *memra* syriaques se lient dans une

<sup>19</sup> Sur la question, voir NIETEN 2013, pp. 148-149.

<sup>20</sup> Le mérite revient à MAAS 1910 d'avoir démontré l'étroit rapport entre le *kontakion* grec et le *madrasha* syriaque.

<sup>21</sup> JIMÉNEZ 2017. Les premiers témoignages de la *Streigedicht* datent du XVIII<sup>ème</sup> siècle après J.-C. en sumérien et accadien. Pour le syriaque (et la continuation de la tradition en néo-araméen), voir JIMÉNEZ 2017, pp. 134-138.

<sup>22</sup> Voir BROCK 2011, pp. 345-346.

<sup>23</sup> Chaque typologie de vers était associée dans la tradition syriaque à un auteur-modèle : le vers de 5 syllabes à Balai (V<sup>ème</sup> siècle), celui de 7 à Ephrem et celui de 12 à Jacques de Sarough (V<sup>ème</sup>-VI<sup>ème</sup> siècle).

<sup>24</sup> HÖLSCHER 1932, p. 54. L'heptasyllabe est le vers utilisé aussi dans les premiers témoignages de poésie en araméen officiel, par exemple dans l'inscription païenne sur la tombe de Carpentras (V<sup>e</sup> siècle avant J.-C.) et dans les citations du livre de Daniel (HÖLSCHER 1932, pp. 2-6).

unité formelle qui donne aux textes une véritable impression de répétitivité sans fin. C'était exactement l'effet que le poète-prédicateur voulait obtenir sur son public : ce dernier devait mieux comprendre les fondements de la doctrine chrétienne, mis en lumière par son exégèse et soulignés par le rythme incessant de la répétition.

## 2. Le système métrique d'Ephrem grec et son rapport avec celui du syriaque

La description de la structure métrique des *memre* éphrémiens permet de la confronter avec celle de la traduction du *memra* sur Jonas et les Ninivites. En effet, le λόγος grec reproduit d'une façon très proche de l'original son schéma métrique. C'est un phénomène littéraire frappant, car pour la première fois en grec, on trouve un texte poétique écrit en vers isosyllabiques selon un modèle syriaque. Cet aspect est fondamental pour expliquer la question de l'origine de la poésie byzantine.

On peut donc parler de traduction « intégrale » à propos de ce texte grec, au sens où elle ne se limite pas à reproduire seulement le contenu mais aussi la forme extérieure dans laquelle ce contenu est encadré. On retrouve une même structure métrique dans d'autres œuvres en vers attribuées par la tradition à Ephrem, dont on ne connaît pas d'original en syriaque (jamais existé ou perdu) et qui constituent un mini-*corpus* unitaire dans le *mare magnum* des œuvres éphrémiennes. Nous esquisserons la métrique d'Ephrem grec, que Casimir Eméreau, il y 100 ans, avait déjà méticuleusement analysée<sup>25</sup> à partir des premières suggestions publiées par Wilhelm Meyer<sup>26</sup>.

Cette métrique repose sur trois principes : 1) l'isosyllabie des vers ; 2) une construction strophique régulière ; 3) un emploi constant du parallélisme. Le premier principe est ainsi décrit par Eméreau : « les lignes rythmiques ou vers se construisent suivant un nombre égal de syllabes, sans aucune considération d'accent ou de quantité. Ce nombre est de sept ou de quatre syllabes<sup>27</sup> ».

Eméreau identifie dans presque tous les textes métriques une structure strophique (κατὰ σχέσιν) dans laquelle chaque vers est encadré<sup>28</sup> ; il y a aussi des exceptions, avec des vers qui s'égrènent régulièrement (κατὰ στίχον). On pourrait voir les vers dans ses poèmes κατὰ στίχον

<sup>25</sup> EMÉREAU 1918, pp. 73-90.

<sup>26</sup> MEYER 1901, pp. 151-152.

<sup>27</sup> EMÉREAU 1918, p. 73.

<sup>28</sup> MEYER 1901, pp. 151-152 ; EMÉREAU 1918, pp. 82-83. Prenons comme exemple la première strophe du sermon éphrémien sur Jonas et les Ninivites : Ἰωνᾶς ὁ Ἐβραῖος · (colon 1) ἀνελθὼν ἐκ θαλάσσης · (colon 2) / (vers 1) κηρύσσει ἐν Νινεύι · (colon 3) ἐν τοῖς ἀπεριτμήτοις · (colon 4) / (vers 2) // (strophe).

comme des hémistiches qui forment un couple, à la façon des *memre* syriaques, tandis que les poèmes strophiques sont structurés sur le modèle des *madrashe* et des *sogyata* syriaques, en particulier ce dernier genre qui présente régulièrement l'heptasyllabe. Dans chaque syllabe on identifie des pauses entre les éléments isosyllabiques qu'on appelle κῶλον, -α : la pause « faible » entre deux *cola*, la pause « intermédiaire » entre deux couples de *cola*, et la pause « forte » qui marque la fin de la strophe<sup>29</sup>. Il y a, comme pour les *madrashe* syriaques, des dispositions et des nombres de vers différents dans la strophe<sup>30</sup>.

Du troisième principe, le parallélisme, nous verrons des exemples par la suite. En résumant les caractéristiques présentées, nous constatons qu'elles correspondent parfaitement à celles de la poésie syriaque. Même si le sermon sur Jonas et Ninive est le seul texte qui a un original syriaque, on ne peut pas douter que l'influence formelle des *memre*, des *sogyata* et des *madrashe* est très forte dans tout le *corpus* éphrémiens. L'hypothèse la plus courante est qu'à partir d'un premier moment de traductions, auquel notre texte doit appartenir, ont été reproduites dans une certaine typologie de textes religieux (les sermons poétiques) les caractéristiques formelles de la poésie éphrémiennes. Par la suite, ces caractéristiques seront utilisées dans des poèmes grecs indigènes<sup>31</sup>.

Nous ne discuterons pas de la théorie selon laquelle la poésie grecque isosyllabique est directement née pour imiter la poésie syriaque ; cette théorie est, comme nous le verrons dans les conclusions, désormais dépassée. Mais le cas des textes d'Ephrem grec, presque 30, ce qui représente un nombre considérable, permet d'observer que, dans une certaine phase de la littérature de l'Antiquité tardive, la poésie syriaque a influencé un certain milieu littéraire, qui a emprunté son contenu et sa forme aux œuvres du plus connu des poètes de l'âge d'or syriaque.

### 3. La métrique du texte traduit face à l'original

Nous présentons maintenant des exemples de correspondances textuelles entre le syriaque et le grec. Dans la plupart des cas, une strophe grecque (c'est-à-dire 4 *cola* isosyllabiques) reproduit un vers syriaque (2 heptasyllabes couplés). Normalement, on fait correspondre les deux premiers

<sup>29</sup> EMÉREAU 1918, pp. 84-85.

<sup>30</sup> EMÉREAU 1918, pp. 81-90.

<sup>31</sup> EMÉREAU 1918, p. 77 : « une métrique grecque, qui ne repose sur aucune base prosodique ou tonique [...] pourrait bien n'être qu'un simple décalque d'une métrique étrangère à la tradition poétique indo-européenne » ; DIHLE 1954, p. 193 ; GROSDIDIER DE MATONS 1977, p. 21 ; HALLEUX 1983, pp. 342-343 ; LAUXTERMANN 1999, pp. 79-80 ; LASH 2001, p. 435.

*cola* grecs au premier hémistiche syriaque, et les *cola* 3-4 au deuxième hémistiche. On représente cette correspondance avec la formule suivante :  $1 = 1\alpha\beta + 2 = 2\alpha\beta$  (à gauche du signe d'égal il y a l'hémistiche syriaque, à la droite le couple des 2 *cola* grecs). Pour ce faire, le traducteur doit parfois adapter le texte en changeant des mots ou en ajoutant des paroles grecques. Prenons l'exemple suivant<sup>32</sup> :

: ﻦﻴـ ﻢـ ﻪـ ﻢـ ﻢـ (3)

ἐν τῇ μεγάλῃ πόλει · εἰσελθὼν ὁ προφήτης · (3αβ)

: ﺔـ ﻢـ ﻢـ ﻢـ (4)

διὰ φοβερᾶς φωνῆς · ταύτην ἐξετάραξεν · (4αβ)

La pause médiane entre les deux hémistiques syriaques, qui sert à marquer deux moments différents, est reproduite avec le même effet rhétorique de parallélisme contrastif en grec. Dans la première moitié de l'unité rythmique, le prophète entre dans la ville ; dans la deuxième, on voit l'effet de turbulence que sa voix produit sur les habitants de Ninive. Le grec ajoute le sujet, qui est implicite en syriaque, et utilise une forme verbale intensifiée avec le préfixe ἐξ-, qui permet de respecter l'isosyllabie.

Souvent la correspondance des *cola* d'une strophe grecque avec la ligne syriaque peut être représentée par le schéma suivant :  $1-2 = 1\alpha\beta-2\alpha\beta$ . Dans ces cas-là, le traducteur prend le couple d'hémistiques comme base de strophe, sans respecter fidèlement la succession des paroles du texte original. Ainsi, l'ordre des mots syriaques est fortement changé, en raison des nécessités métriques créées par le nombre de syllabes des mots grecs et la succession des *cola* dans la strophe. Observons l'exemple suivant<sup>33</sup> :

: ﻢـ ﻢـ ﻢـ ﻢـ (1)

Ἰωνᾶς ὁ Ἐβραῖος · ἀνελθὼν ἐκ θαλάσσης · (1αβ)

: ﻢـ ﻢـ ﻢـ (2)

κηρύσσει ἐν Νινευί · ἐν τοῖς ἀπεριτμήτοις · (2αβ)

Les mots soulignés en grec ont été déplacés : le complément « à Ninive » est maintenant en grec dans la deuxième moitié de l'unité rythmique, tandis que l'apposition « le Juif » ne se trouve plus en hyperbole par rapport au nom propre « Jonas ». La division rythmique des deux hémistiques

<sup>32</sup> Traduction du syriaque : « Dans la forte ville il entra et avec des mots terribles il la bouleversa ». Traduction du grec : « En entrant dans la grande ville, le prophète la bouleversa avec une voix terrible ».

<sup>33</sup> Traduction du syriaque : « Voici, à Ninive Jonas annonça, le Juif parmi ceux qui n'ont pas de circoncision ». Traduction du grec : « Jonas le Juif, en revenant de la mer, annonce à Ninive parmi ceux qui n'ont pas de circoncision ».

syriaques ne correspond pas à l'original, parce que le verbe « annoncer » à la fin de la ligne 1 constitue le premier mot de la deuxième moitié de la strophe grecque. En outre, le traducteur grec ajoute un entier *colon* (le 1β) pour balancer la structure isosyllabique.

Un autre schéma de correspondance peut être résumé par la formule suivante :  $1 = 1\alpha + 2 = 1\beta - 2\alpha\beta$ . Voyons le passage suivant<sup>34</sup> :

: ۰۰۱ ﻦـ ﺖـ ﻩـ (219)

ἐδέοντο δίκαιοι · ύπερ τῶν ἀμαρτωλῶν · (161αβ)

: ﻩـ ﻞـ ﻢـ (220)

ὅπως ἀν μεθ' ἐστῶν · καὶ ἐκεῖνοι σωθῶσιν ·  
(162αβ)

Ici le traducteur n'a pas seulement ajouté des mots : il n'a pas non plus respecté en grec la symétrie des hémistiches syriaques que nous avons vue, par exemple, dans le cas des vers syriaques 3-4. En fait, le premier *colon* grec (161α) traduit entièrement le premier hémistiche syriaque, c'est-à-dire la première moitié du vers. Le deuxième *colon* grec (161β) correspond au complément syriaque qui se trouve au début de l'hémistiche 220 ; enfin, le vers grec 162αβ traduit la brève proposition finale syriaque, en ajoutant les mots soulignés, pour de simples raisons d'isosyllabie. Le traducteur a donc recréé une nouvelle symétrie dans l'opposition des deux moitiés de la strophe grecque, en opposant l'action principale (161αβ) à la proposition finale (162αβ). Si la traduction grecque ne reproduit pas la symétrie de l'original, elle utilise quand même un nouveau système de parallélisme, inspiré de l'esprit du texte original, mais qui adapte ce dernier au schéma métrique des vers grecs.

Une autre modalité imite clairement la structure rythmique du texte syriaque : traduire deux vers syriaques dans une seule strophe grecque. Le schéma est le suivant :  $1 = 1\alpha + 2 = 1\beta + 3 = 2\alpha + 4 = 2\beta$ . Dans ce cas, chaque *colon* correspond à chaque hémistiche syriaque, dans une parfaite reproduction du mètre éphrémiens. Mais le contenu de chaque *colon* grec ne peut pas correspondre exactement à celui du syriaque, ce qui arrive dans la plupart des cas, comme en témoigne l'exemple suivant<sup>35</sup> :

<sup>34</sup> Traduction du syriaque : « Les justes suppliaient pour les pécheurs afin qu'ils fussent sauvés ». Traduction du grec : « Les justes suppliaient pour les pécheurs afin qu'eux aussi, avec eux mêmes, fussent sauvés ».

<sup>35</sup> Traduction du syriaque : « Le prêcheur ne conseilla pas à eux, les fils de la ville, de se repentir, afin qu'il montre que celui qui est opprimé, c'est lui-même qui cherche son propre aide ». Traduction grecque : « Jonas ne dit pas à eux de se repentir, en montrant que celui qui est malade court vers le médecin ».

*＼وَرَبِّكَ أَنْتَ أَنْتَ* ↗ (125)

οὐκ εἶπεν ὁ Ἰωνᾶς · (99α)

*أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ* ↗ (126)

αὐτοῖς μετανοῆσαι · (99β)

*أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ* ↗ (127)

δεικνὺς ὅτι ὁ νοσῶν · (100α)

*أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ* ↗ (128)

τρέχει πρὸς τὸν ἰατρόν · (100β)

Ici, les mots soulignés dans le deuxième hémistiche ont été éliminés en grec et, dans le même temps, la formulation du contenu des deux derniers hémistiches a été un peu changée pour s'adapter mieux au mètre grec : l'homme « opprimé » du syriaque devient le « malade », tandis que le terme utilisé par Ephrem, « aide », est transformé en image concrète du médecin, qui est celui qui peut aider le malade. Dans ces deux légers changements du texte syriaque, la traduction grecque arrive à modifier aussi un peu le style de l'auteur et à rendre certaines images plus concrètes, en choisissant des mots qui permettent au traducteur de s'adapter mieux au schéma métrique du texte grec.

Mais quand on utilise quatre hémistiches syriaques comme base de strophe, le schéma le plus fréquent des correspondances en grec est le suivant : 1-2 = 1αβ + 3-4 = 2αβ. En prenant comme unité de traduction un vers syriaque, l'ordre des mots dans les hémistiches est changé en grec, pour mieux s'adapter à la répartition des syllabes dans les *cola* grecs. Observons l'exemple suivant<sup>36</sup> :

*أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ* ↗ : *أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ*  
 (277-278)

ώς ταῦτα ἀκηκόασιν · πατέρες ἀπὸ τῶν τέκνων  
 (197αβ)

*أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ* ↗ : *أَنْتَ مُهْمَّةٌ لِّغَيْرِكَ*  
 (279-280)

πικρὰ δάκρυα ἐπ’ αὐτούς · συσχεθέντες κατίγαγον  
 (198αβ)

Les expressions syriaques soulignées indiquent une omission (le mot « bouche » au vers 278) et une substitution : le mot plein « fils » du vers 280 est traduit avec un pronom correspondant. Même si le contenu du texte n'est presque pas altéré, l'ordre des mots est, en revanche, fortement changé, car le traducteur a dû adapter au schéma isosyllabique grec les mots qu'il a utilisés pour traduire. Toutefois, il a respecté la structure symétrique des couples d'hémistiches syriaques : dans

<sup>36</sup> Traduction du syriaque : « Les pères, qui entendaient ces mots (provenir) de la bouche de leurs fils, amèrement versaient des larmes bouillantes sur leurs fils ». Traduction du grec : « Quand les pères avaient entendu ces mots (provenir) de leurs fils, versaient, opprimés, des larmes amères sur eux ».

la première moitié de l'unité rythmique est décrite la cause (les pères qui entendent les mots désespérés des fils) et dans la deuxième l'effet (ils ne peuvent pas retenir leurs larmes).

Dans des cas plus rares, le traducteur n'utilise ni le couple d'hémistiches ni le double couple d'hémistiches pour former une strophe grecque, mais emploie trois ou six hémistiches. La structure strophique est exactement la même que pour les autres cas que l'on vient d'analyser. Le schéma de ces derniers cas se formule ainsi :  $1 = 1\alpha + 2 = 1\alpha + 3 = 2\alpha\beta$ . Observons l'exemple suivant<sup>37</sup> :

ናሩ ስ ሰመ ዘኑ (536)

μήτε νῦν χαυνωθῶμεν · (337α)

ናኩ በኩ መኩሁ (537)

ἀλλὰ γενναίως στῶμεν · (337β)

ናኩ በኩ መኩ ስኑ (538)

μή πως ἀπολλώμεθα · ώς ταλαιπωροὶ τινες ·  
(338αβ)

Le texte original, à part l'omission totale du vers 535 qui contient une phrase d'introduction du discours du roi, est assez modifié. Les mots soulignés en grec sont ajoutés pour des raisons purement métriques ; dans le deuxième hémistiche syriaque, le complément « comme des hommes forts » est transformé en adverbe de signification équivalent, encore pour des raisons métriques. La solution du traducteur est de respecter l'ordre des hémistiches syriaques, mais quand il doit traduire les deux compléments disposés en parallèle dans les hémistiches 537 et 538, il décide de transformer le premier en forme synthétique qui occupe moins de syllabes dans le *colon* et qui lui permet de faire correspondre entièrement à l'hémistiche 537 le *colon* grec 337β, tandis que le complément dans l'hémistiche 538 est respecté, mais comme les mots grecs ont un grand nombre de syllabes, l'hémistiche syriaque correspond en grec à deux *cola*.

En comparant la structure strophique du grec ici avec celle des autres exemples déjà vus, on observe qu'il n'y pas de différence dans la construction grecque, qui est toujours la même : le couple de deux *cola* isosyllabiques forme une strophe. Le traitement particulier de chaque unité de traduction syriaque (l'hémistiche, le couple d'hémistiche ou trois hémistiches) n'a pas d'effet sur la strophe grecque. En définitive, elle est modelée sur une structure idéale créée par le traducteur sur la base du couplage des hémistiches, la base du rythme syriaque.

<sup>37</sup> Le premier vers du couple des hémistiches 535-536 est omis : لَهُمْ سَعْتَنَاهُمْ أَلْجَاهُوا (« je vous conseille, mes bien aimés,... »). Traduction du syriaque : « Que vous ne soyez pas maintenant faibles. Que nous soyons courageux comme des hommes forts, afin que nous ne périssons pas comme des misérables ».

#### 4. Le style et la rhétorique du texte traduit face à l'original

Certains exemples illustrent la façon dont la traduction « intégrale » du texte éphrémién concerne aussi la reproduction en grec de certaines figures rhétoriques typiques de la poésie syriaque et en particulier du style d'Ephrem<sup>38</sup>.

La figure rhétorique dominante est le parallélisme, l'élément constitutif de chaque unité strophique. Le principe du parallélisme dans les textes métriques d'Ephrem grec a été décrit par Casimir Eméreau. Les symétries sont de trois types : synonymiques – mots synonymes utilisés dans les mêmes positions dans des *cola* qui se suivent l'un l'autre ; antithétiques – mots ou concepts opposés dans les mêmes positions dans des *cola* qui se suivent l'un l'autre ; ou synthétiques : il s'agit de symétrie syntaxique entre les *cola*, avec l'utilisation des mêmes structures dans des positions équivalentes<sup>39</sup>.

Observons l'effet rhétorique du parallélisme dans l'exemple suivant<sup>40</sup> :

ନାମ ନାମିତି ରାମ ରାମିତ୍ୟ (19)

ἡ εὐχὴ ἐρύσατο · τὸν Ἰωνᾶν τοῦ κήτους · (17αβ)

ରାମିତି ରାମିତି (20)

καὶ δέησις ρύεται · Νινευὶ τῆς πτώσεως · (18αβ)

La correspondance rythmique et le contenu des hémistiches syriaques sont parfaitement reproduits dans la traduction grecque. Ici on a un cas de parallélisme synthétique, dans lequel un même fait (être sauvé d'une catastrophe) est présenté pour Jonas dans la première moitié et pour les Ninivites dans la deuxième. Le traducteur a dû intervertir, pour l'isosyllabie, l'ordre original objet-verbe, mais dans sa version, il a maintenu la correspondance des positions des éléments syntaxiques de la phrase : sujet, verbe, objet et aussi le complément ajouté pour former le quatrième *colon* en grec.

Une autre figure rhétorique qui caractérise le texte éphrémién est l'anaphore, qui fait partie du répertoire des *memre* homilétiques syriaques en raison de l'effet de répétition qu'elle crée, comme le montre l'exemple suivant<sup>41</sup> :

<sup>38</sup> Sur le style poétique d'Ephrem, voir surtout BOTHA 1991 et 2008.

<sup>39</sup> EMÉREAU 1918, pp. 90-93.

<sup>40</sup> Traduction syriaque : « La prière avait sauvé Jonas et la supplication les Ninivites ». Traduction grecque : « La prière sauva Jonas de la baleine et la supplication sauva Ninive de la chute ».

אָתָּה בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וְתַּחֲנוּ לְפָנָי : כְּבָשָׂעֵן כָּל

(903-904)

אָתָּה בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וְתַּחֲנוּ לְפָנָי : כְּבָשָׂעֵן כָּל

(905-906)

אָתָּה בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וְתַּחֲנוּ לְפָנָי : כְּבָשָׂעֵן כָּל

(907-908)

εἶδεν τὰ κατορθώματα · καὶ ἀρετὰς Νινευιτῶν ·

καὶ δακρύσας ἐπένθησεν · ἐπὶ τὸ σπέρμα Ἀβραάμ ·  
(505αβ-506αβ)

εἶδεν τὸ σπέρμα Χαναάν · δικαιωθέντα ἐν πίστει ·

καὶ τὸ σπέρμα τοῦ Ἰακώβ · ἐκπορνεύσαν ἐκ τοῦ  
θεοῦ · (507αβ-508αβ)

εἶδεν τοὺς ἀπεριτμήτους · καρδίας περιτέμνοντας ·

καὶ τοὺς περιτεμημένους · σκληροκαρδίᾳ  
ἐπιμένοντας · (509αβ-510αβ)

La première parole de chaque vers syriaque et de chaque strophe grecque est la même : « il vit ». Il s'agit ici d'un exemple d'anaphore brève, mais il y a d'autres cas dans lesquels on voit se répéter le même mot pendant plus de vingt ou trente vers. L'effet monotone de cadence continue et répétitive permet d'augmenter la force du message du prédicateur ; au niveau esthétique, cela produit des accumulations d'images presque toutes semblables, avec un effet de répétition typique du style éphrémien. En outre, cet exemple montre que chaque strophe grecque est caractérisée aussi par le parallélisme synthétique : le grec met toujours l'objet après le verbe, même si l'ordre des mots peut varier en syriaque, comme cela arrive au vers 903.

La synonymie est un autre élément stylistique que la traduction grecque reprend à son modèle, en l'exagérant dans quelques cas : Ephrem utilise très souvent deux ou plusieurs synonymes, avec un effet de redondance et d'accumulation lexicale parfois exubérante. Prenons les deux exemples suivants<sup>42</sup> :

<sup>41</sup> Traduction syriaque : « Jonas vit et la stupeur le prit ; il eut honte des fils de son peuple. Chez les Ninivites il vit la victoire et pleura sur la descendance d'Abraham. Il vit que la descendance de Canaan était en ordre, tandis que la descendance de Jacob avait une attitude mauvaise. Il vit que ceux qui n'avaient pas de circoncision faisaient la circoncision au cœur, tandis que les circoncis rendaient leur cœur dur ». Traduction grecque : « Jonas vit ces choses et le prophète s'étonna beaucoup et commença à admirer les fils des autres populations. Il vit les succès et les vertus des Ninivites et pleurant il plaindra la descendance d'Abraham. Il vit que la descendance de Canaan était justifiée dans la foi, tandis que la descendance de Jacob se prostitue, en s'éloignant de Dieu. Il vit que ceux qui n'avaient pas de circoncision faisaient la circoncision aux coeurs, tandis que les circoncis restaient dans la dureté des coeurs ».

<sup>42</sup> Traduction du premier exemple. Syriaque : « Là l'oreille n'écoute pas une autre voix sur quelconque argument, parce que la voix de la plainte et du pleur provenait de chaque endroit ». Grec : « L'oreille n'écoute pas un quelque autre argument, parce que toujours on entendait plaintes, gémissements et pleurs ». Traduction du second exemple. Syriaque : « Nous voudrions apprendre d'elle (Jérusalem) les règles, en union avec ordre et bonnes manières ». Grec : « Afin que

جَهَنَّمُ الْمَكَانُ الْمُؤْمِنُونَ : حَسَدُ الْمُؤْمِنِينَ لِمَنْ  
(997-998)

لَمْ يَرَ حَسَدٌ لِمَنْ  
(999-1000)

الْمُؤْمِنُونَ الْمُؤْمِنُونَ : الْمُؤْمِنُونَ الْمُؤْمِنُونَ  
(1617-1618)

οὐκ ἥκουσεν ἡ ἀκοή · ἄλλην τινὰ ὑπόθεσιν  
(551αβ)

πάντοτε γὰρ ἥκούοντο · θρῆνοι κλαυθμοὶ καὶ  
οδυρμοί  
(552αβ)

ὅπως γνῶμεν ἐξ αὐτῆς · ἀρετὰς καὶ κανόνας ·  
πράξεις καλὰς καὶ εὐθείας · τύπους λόγους καὶ  
τρόπους  
(837αβ-838αβ)

Dans le premier cas, les deux synonymes syriaques sont reproduits avec trois mots en grec ; dans le deuxième exemple, les trois mots syriaques en polysyndète sont traduits en grec avec cinq mots. Dans cette accumulation de mots, le grec n'a pas besoin d'utiliser le καὶ ou d'autres particules coordonnantes, comme le syriaque (*w-* ou *'am*). Cela donne une idée du sens du rythme de ce sermon quand il était récité. Dans le dernier cas, l'alternance des mots de deux et de trois syllabes dans les *cola* 837β et 838α devait donner à la récitation, en union avec l'isosyllabie, un mouvement cadencé et répétitif, tandis que la pause « faible » (entre les deux *cola* du vers 838αβ) et celle « intermédiaire » (entre les deux moitiés de la strophe grecque) servaient à distinguer les groupes de synonymes utilisés par le traducteur. Les jeux d'allitération sont aussi introduits en grec : le *colon* 838α a une prévalence du son /a/, tandis que dans le *colon* 838β les timbres sombres /o/ et /u/ prédominent.

Les figures de son caractérisent aussi le style éphrémién, où des figures étymologiques et des allitésrations augmentent souvent l'effet de répétitivité. La traduction grecque ne peut pas reproduire les mêmes effets dans les passages correspondant en syriaque, car les mots utilisés en grec ne présentent pas la même condition de similarité phonique. Mais parfois, comme dans l'exemple précédent, le traducteur utilise ces tropes rhétoriques même s'ils ne sont pas présents dans le

---

nous apprenions d'elle (Jérusalem) vertus et règles, actions bonnes et correctes, modèles, comportements rationnels et modes de vie ».

passage de l'original, en créant un effet d'accumulation et de répétition très représentatif du style d'Ephrem. Observons ce dernier exemple<sup>43</sup> :

☞ ☞ ☞ ☞ ☞ : ☞ ☞ ☞ ☞ ☞  
(1457-1458)

καὶ τὸν δικαζόμενον · ἄκων ἐνικοποιεῖ · (787αβ)  
ἐν δίκῃ ἐδικαίου · τὸν δίκαιον δικαστήν · (788αβ)

Alors qu'en syriaque nous avons seulement la répétition étymologique et la consonance entre les mots *beyt dinā* (= le tribunal) et *b'al-dinā* (= l'adversaire), le grec utilise la racine correspondante δικα-/δικη- pour former une accumulation rhétorique de mots avec la même racine qui fusionne ensemble allitérations et jeu étymologique. Dans ces cas-là aussi, une caractéristique du style d'Ephrem est reproduite dans la traduction, mais elle est exagérée (pour des raisons métriques) jusqu'à donner au texte un effet rhétorique qui dépasse le modèle.

## 5. Conclusion

Après cette présentation sommaire de la structure métrique et du style du sermon grec sur Jonas et Ninive, nous essayons de répondre aux questions initiales. Vu la situation de la recherche aujourd'hui, les solutions qu'on propose dans cet article sont provisoires, car il faut faire une étude systématique non seulement de ce texte, mais aussi des autres textes métriques d'Ephrem grec ainsi que des premières attestations de poésie isosyllabique grecque. Seule una comparaison plus approfondie entre tous ces textes-là permettra d'expliquer plus clairement les questions que nous avons présentées au début de cette intervention.

La critique s'accorde pour dire que la poésie religieuse byzantine fut influencée dans ses phases initiales par l'hymnographie orientale, en particulier syriaque. On a observé cela surtout dans les *kontakia* de Romanos le Mélode, qui présentent des thèmes et caractéristiques stylistiques empruntés à des œuvres syriaques (hymnes d'Ephrem pour la plupart). Mais en ce qui concerne la structure métrique de l'hymnographie grecque, fondée sur l'accent et non plus sur la quantité comme les mètres classiques, et caractérisée par l'utilisation de vers isosyllabiques et de strophes, le degré d'influence de la poésie syriaque n'est pas clair.

<sup>43</sup> Traduction syriaque : « Le tribunal donnait la victoire à l'adversaire (de Jonas), même s'il ne voulait pas ». Traduction grecque : « Et il (Jonas) faisait vaincre, à contrecœur, son adversaire ; dans le jugement il déclarait dans le juste le juste juge ».

Les théoriciens de la seconde moitié du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle (Pitra, Meyer, Eméreau) étaient fortement convaincus d'avoir trouvé dans les sermons éphrémiens en grec la preuve de l'origine syriaque des mètres byzantins, en particulier les caractéristiques de l'isosyllabie et de la structure strophique : ces deux éléments récurrents dans presque tous les genres poétiques syriaques ne pouvaient qu'être tirés d'une métrique étrangère au grec classique.

Ces dernières années, des études plus approfondies (Dihle, Lauxtermann) ont démontré que, même si les mètres de la poésie grecque médiévale ne dérivent pas d'une modification des principes de la métrique quantitative, les éléments caractéristiques de la poésie byzantine peuvent être interprétés comme le fruit d'un développement interne à la langue grecque. La perte de la distinction prosodique entre longues et brèves a abouti à l'utilisation des vers isosyllabiques, que le nombre constant de syllabes rendaient reconnaissables. En même temps, l'accent tonique devient de plus en plus important dans la langue grecque, et la distinction entre syllabes toniques et atones finit par remplacer la vieille alternance entre pieds longs et brefs. Ces hypothèses sont corroborées par la comparaison avec la prose rhétorique de l'Antiquité tardive, qui fondait de plus en plus le rythme des clausules sur l'accent tonique.

Quelle est donc la place des traductions d'Ephrem dans ce cadre de changement littéraire ? Appartiennent-elles à une catégorie particulière de la littérature byzantine ? Nous sommes tentés de répondre « oui ». Il est vraisemblable que l'expérience des traductions des sermons métriques éphrémiens, telle qu'elle est attestée par le texte que nous venons d'analyser, avait facilité l'introduction de caractéristiques métriques et stylistiques syriaques dans un système littéraire qui était en plein changement. Les prédicateurs chrétiens ont mis à profit les « nouveaux » instruments poétiques tirés de ces œuvres étrangères pour transmettre plus efficacement ses messages. Mais cela n'était pas une grande nouveauté dans la littérature grecque, laquelle, dès le quatrième siècle (l'époque d'Ephrem), avait commencé à utiliser dans des textes naturellement grecs les caractéristiques qu'on trouve chez Ephrem : isosyllabie, parallélisme, répétition, tropes rhétoriques de son... Ce qui rend peut-être singulier le groupe des textes d'Ephrem grec, c'est la totale insouciance à l'égard de l'aspect de l'accent et de la loi de l'homotonicie, qui est, au contraire, d'importance fondamentale dans toute hymnographie byzantine.

Pour résumer, les textes métriques d'Ephrem grec, si on les étudie avec attention, pourront apporter dans le futur de nouvelles connaissances sur l'histoire de la littérature byzantine, en

particulier en ce qui concerne le développement des genres hymnographique et homilétique et le rapport avec la littérature et la culture syriaques.

## Bibliographie

- ASSEMANI 1740 G.S. ASSEMANI (éd.), *Sancti Patris nostri Ephraem Syri Opera Omnia quae exstant Graece, Syriace, Latine, in sex tomos distributa. Ad MSS. Codices Vaticanos, aliosque castigata, interpretatione, praefationibus, notis, variantibus lectionibus illustrata. Nunc primum sub auspiciis Clementis XII Pontificis Maximi e Bibliotheca Vaticana prodeunt. Syriacum textum recensuit Petrus Benedictus Societatis Jesu, notis vocalibus animavit, latine vertit, et variorum scholiis locupletavit. Syriace et Latine*, tomus II, Roma 1740
- BARSOUM 2003 I.A. BARSOUM, *The Scattered Pearls. The History of Syriac Literature and Sciences*, Piscataway 2003 [trad. anglaise de l'arabe]
- BECK 1970 E. BECK (éd.), *Des heiligen Ephraem des Syrers Sermones II*, Louvain 1970 (CSCO, 311 et Scriptores Syri, 134)
- BOTHA 1991 P. BOTHA, *The poetic face of rhetoric. Ephrem's polemics against the Jews and heretics in Contra haereses XXV*, Acta Patristica et Byzantina, 2/1991, pp. 16-36
- BOTHA 2008 P. BOTHA, *The poet as preacher. St. Ephrem the Syrian's Hymn de Virginitate XXXI as a coherent, aesthetic, and persuasive poetic discourse*, Acta Patristica et Byzantina, 19/2008, 44-72
- BROCK 1985 S. BROCK, *Syriac and Greek Hymnography. Problems of Origin*, in E. Livingstone (ed.), *Papers presented to the Seventh International Conference on Patristic Studies held in Oxford 1975*, vol. II (*Monastica et Ascetica, Orientalia, E Saeculo Secundo, Origen, Athanasius, Cappadocian Fathers, Chrysostom, Augustine*), Berlin 1985, pp. 77-81
- BROCK 1994 S. BROCK, *Ephrem's Verse Homily on Jonah and the Repentance of Niniveh. Notes on the Textual Tradition*, in A. SCHOOERS – P. VAN DEUN (edd.), *Philohistōr. Miscellanea in Honorem Caroli Laga Septuagenarii*, Louvain 1994, pp. 71-86

- BROCK 2011 S. BROCK, *Poetry*, in S. BROCK – A.M. BUTTS – G.A. KIRAZ – L. VAN ROMPAY (edd), *Gorgias encyclopedic dictionary of the Syriac heritage*, Piscataway 2011, pp. 334-336
- COXE 1853 H. COXE, *Catalogi codicum manuscriptorum bibliothecae Bodleianae pars prima recensionem codicum Graecorum continens*, Oxford 1853
- DIHLE 1954 A. DIHLE, *Die Anfänge der griechischen akzentuierenden Verskunst*, Hermes, 2/1954, pp. 182-199
- DUVAL 1896 R. DUVAL, *Note sur la métrique syriaque*, Journal asiatique, 7/1896, pp. 162-168
- EMÉREAU 1918 C. EMÉREAU, *Saint Ephrem le Syrien. Son œuvre littéraire grecque*, Paris 1918
- GARITTE 1956 G. GARITTE, *Catalogue des manuscrits géorgiens littéraires du Mont Sinaï*, Louvain 1956
- GARITTE 1967 G. GARITTE, *Le sermon de S. Éphrem sur Jonas en géorgien*, Le Muséon, 80/1967, pp. 75-120
- GEERARD 1974 M. GEERARD, *Clavis patrum Graecorum*, vol. II (*Ab Athanasio ad Chrysostomum*), Turnhout 1974
- GEERARD-NORET 1998 M. GEERARD – J. NORET, *Clavis patrum Graecorum*, Supplementum, Turnhout 1998
- GRIFFITH 1989-1990 S. GRIFFITH, *The Syrian holy man and his Church*, Traditio, 45/1989-1990, pp. 7-33
- GRIMME 1893 H. GRIMME, *Der Strophenbau in den Gedichten Ephraems des Syrers*, Freiburg 1893
- GROS DIDIER DE MATONS 1977 J. GROS DIDIER DE MATONS, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977
- HALLEUX 1983 A. DE HALLEUX, *Saint Éphrem le Syrien*, Revue Théologique de Louvain 14/1983, pp. 328-355
- HEMMERDINGER-ILIADOU 1958 D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Les doublets de l'édition de l'Éphrem grec par Assemani*, Orientalia Christiana Periodica 24/1958, pp. 371-382

- HEMMERDINGER-ILIADOU 1959 D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Éphrem (les versions). I. Éphrem grec ; II. Éphrem latin*, in M. VILLER (ed.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, vol. IV.2 (Église-Épiscopat), Paris 1959, pp. 800-819
- HEMMERDINGER-ILIADOU 1960 D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *L'authenticité sporadique de l'Éphrem grec*, in F. DÖLGER – BECK, H.-G., (edd.), *Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses* (München 1958), München 1960, pp. 232-236
- HEMMERDINGER-ILIADOU 1967 D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Éphrem le Syrien, sermon sur Jonas (texte grec inédit)*, Le Muséon, 80/1967, pp. 47-74
- HEMMERDINGER-ILIADOU 1975-1976 D. HEMMERDINGER-ILIADOU, *Éphrem. Versions grecque, latine et slave. Addenda et corrigenda*, Ἐπετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν, 42/1975-1976, pp. 320-373
- HÖLSCHER 1932 G. HÖLSCHER, *Syrische Verskunst*, Leipzig 1932
- JIMÉNEZ 2017 E. JIMÉNEZ, *The Babylonian Disputation Poems*, Leiden-Boston 2017
- LASH 2001 E. LASH, *Metrical Texts of Greek Ephrem*, in M. F. WILES – E. J. YARNOLD (eds.), *Papers presented at the thirteenth international conference on patristic studies held in Oxford 1999*, Leuven 2001, (Ascertica, gnostica, liturgica, orientalia, 15), pp. 433-448
- LAUXTERMANN 1999 M. LAUXTERMANN, *The Spring of Rhythm*, Wien 1999
- MAAS 1910 P. MAAS, *Das Kontakion*, Byzantinische Zeitschrift, 19/1910, pp. 285-306
- MEYER 1901 W. MEYER, *Fragmenta Burana*, Berlin 1901
- NIETEN 2013 U.R. NIETEN, *Struktur und Metrum in den syrisch-aramäischen Psalmen und Hymnen*, Aachen 2013
- VOSSIUS 1603 G. VOSSIUS, *Sancti Ephremi Syri opera omnia, in tres tomos digesta*, Coloniae 1603
- WATT 1986 J.W. WATT (ed.), *The fifth book of the rhetoric of Antony of Tagrit*, Louvain 1986 (CSCO, 480 et Scriptores Syri, 203)

## Contextualizing St George's *Vita* via the Saint's Icon from 1610

Vesselina Yoncheva (Institute of Art Studies, Bulgarian Academy of Sciences)

**Abstract:** The icon entitled “St George Riding a Horse with 14 Scenes from His Life” (1610) is from the collection of The National Historical Museum (Inv. № 29047). According to the donor’s inscription, it originates from the iconostasis of the Church of St. George the Less, Nessebar, Bulgaria. This church was destroyed by the communist authorities in the second half of the 20<sup>th</sup> century. The town of Nessebar is a UNESCO World Heritage site, and is widely known for its well-preserved other Medieval churches. The paper examine the central figure of the icon: the horseman slaying the dragon, as well as the iconographic details featured in the image. This paper seek to identify and analyze the meaning and significance behind the scenes from the *Vita* of the martyr depicted in the same icon. This analysis take place alongside a comparison and investigation of other examples of images with similar iconography, as well as the potential existence of other works that originate from the same church.

**Key-words:** iconography, martyr, seventeenth century, Nessebar, horseman.

Even though the icon of St George on Horseback with Scenes from his *Vita* has not been studied thoroughly it is familiar in Bulgarian academic literature, Teofana Matakieva-Lilkova identified the fourteen scenes of the life of the saint, though with some inaccuracies<sup>1</sup> and Emmanuel Moutafov translated the inscriptions into Greek in connection with the participation of the icon in a guest exhibition at the State Tretyakov Gallery in Moscow.<sup>2</sup> It was published in a catalog of NIM<sup>3</sup>, as well as in the study of Ivan Vanev, dedicated to the Nessebar icons.<sup>4</sup>

The icon used to belong to the altar partition of the church St George Mali in Nessebar, or as it is more popularly known, St George the Lesser. The researchers dated the construction of the

---

<sup>1</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2000, pp. 19-24.

<sup>2</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>3</sup> ROUSSEVA 2006, p. 121.

<sup>4</sup> VANEV 2013, p. 101.

church to the Ottoman period. The church was located on the southern coast of the peninsula and destroyed when a new town-planning scheme of the city was implemented. According to the then socialist criteria, it was classified as a non-valuable monument. In 1946 most of the murals of the temple were taken down by Karl Yordanov, who, due to the cold weather and the lack of enough material, managed to remove only 15 m<sup>2</sup>.<sup>5</sup> In a letter from Assen Vassiliev to Krastyu Miatev dated August 28, 1947, it was mentioned that the entire building was to be cleared at the end of that same year.<sup>6</sup> In the most recent studies, its frescoes were dated back to the early XVII century.<sup>7</sup> It seems that the iconostasis was placed after the church was painted.<sup>8</sup>

From a preserved photograph of the iconostasis of the church by V. Lazarakevic<sup>9</sup>, published in the book of I. Vanev,<sup>10</sup> it became clear that the icon under consideration was that of the patron saint. The iconostasis had two entrances; the sovereign tier consisted of only three icons. The iconostasis icons were transferred to the National Museum in the 1920s, but none of them were inventoried, so the information about their origin was lost. Only the holy doors of the church were described in the inventory book of the National Museum as having been transferred from the church of "St. George Mali"<sup>11</sup>. In the 1960s the icon of St. George with *vita* scenes was listed in the so called "Confidential Fund"<sup>12</sup>. It is currently kept in the National Museum of History under Inv. № 29047.

The icon St George on Horseback with Scenes from his Vita had dimensions of 118 x 79 cm, and was created in 1610 with the technique of tempera on wood. The icon consists of a slightly concave central panel and a raised frame featuring 14 scenes from the life of St. George. On the top and bottom of the frame the scenes are arranged horizontally. Those on the sides are vertical. In most cases there are two people depicted in the scenes, at most four. The action in twelve of them develop in two schemes. In front are the characters behind them – a conditional architecture in gray

---

<sup>5</sup> VANEV 2013, p. 99.

<sup>6</sup> SA-BAS, fund № 95 p., inv. 1. a.u. 251, f. 25.

<sup>7</sup> GERGOVA – MOUTAFOV 2004, pp. 43-55.

<sup>8</sup> VANEV 2013, p. 99

<sup>9</sup> SA-BAS, fund № 142 p., inv. 1. a.u. 425, f. 136.

<sup>10</sup> VANEV 2013, p. 106.

<sup>11</sup> NAIM-BAS, inv. № 3606. Transferred to Sofia by Karl Yordanov in 1947.

<sup>12</sup> The formation of this fund is associated with the wars for national unification and the policy of the Bulgarian state to preserve cultural heritage in territories which today are part of neighboring countries. The fund contains mainly icons, liturgical vessels, manuscripts, church cloth and furnishings (VANEV 2013, p. 41).

and pink. In the other two scenes, the second plan includes a rocky terrain conditionally marked in gray and white.

Depicted at the center of the composition is the saint of Cappadocian origins St. George the Victorious (Ο ΑΓΙΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Ο ΤΡΟΠΕΟΦΩΡΟΣ) in military armor, seated upon a white horse. The nimbus of the saint had silver finish. In the left part of the image is the blessing hand of Christ, symbolizing Heaven, and as an opposition; below, on the right is exposed the underworld with detailed and precisely-painted skulls and bones, which on the one hand symbolize the virgins eaten by the dragon, and on the other Abaddon. The figure of the horseman is drawn in the traditions of the hierarchical perspective. The upper part of the saint's body occupies half of the central field and represents a frontal image. The lower part of the figure is disproportionately shortened compared to the top and is represented as if viewed in profile. The saint's face is modeled very precisely with dark ochre on a green base. The face is characterized by a broad forehead and a rounded chin, small lips, minute eyes marked with curved eyebrows, and a straight, elongated nose. The figure of the saint on horseback is static and relaxed, though the horse is shown on the move, and the saint's cloak is waving. Set between the front and back legs of the horse in the lower part of the image are the subjects of Saint George's most famous posthumous miracle, the daughter of the ruler and the dragon. Every time he insisted on a sacrifice the dragon did not allow the inhabitants of the city access to water, and St George had to save the ruler's daughter Alexandra from the creature. Their dimensions are much smaller than those of the horseman. The background is golden in the upper half, while the lower part is filled with steep brown rocks, the relief of which is detailed by fine white lines.

At the bottom of the central image are the names of the donors and the year the icon was painted. The inscription of dedication on the icon reads: Α'XI' EN MHNI IOYΛIOY † ΔEHC[I]C TOY ΔOYΛOY TOY ΘEOY ΓEΩRΓIOY TOY K[...]NTPOY AMA CHMBIOY KI TEKTQN AYTOY (translation: in 1610, July. Dedication from the servant of the God George K[...] from his relatives and children)<sup>13</sup>. The image was placed in the church St. George the Lesser, Nessebar.

Regarding the central image of the horseman one is immediately impressed by the fact that the saint is depicted at the moment when he kills the dragon. Although the horse is shown in a moment of movement the figure of St George seems static. The saint holds his spear without putting it into action. The image of the dragon and the princess at the bottom of the scene seems self-

---

<sup>13</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

contained, and the action does not develop at the same time as the action at the top. This is also suggested by the different dimensions of the saint and those of Alexandra and the dragon. It can be assumed that this is a compiled version of an earlier iconography of the saint – the triumphant horseman and the later one of the dragon slayer. The two iconographies have their own, specific semantic meaning and illustrate different qualities of the Cappadocian saint.

The idea of triumphant horseman has its roots since the Roman period, when the commanders solemnly entered the capital riding a horse. This tradition was also employed by Byzantine palace ceremony<sup>14</sup>. The subject remained topical and has been exploited in Byzantine art after the end of iconoclasm. St. George's iconography as a triumphant horseman was neglected after the fall of Constantinople in 1204. By the thirteenth century it played a counterpoint to the art of the capital against the Eastern semi-obscure dragon-fighting storyline. After 1204, such opposition lost content. With the relocation of palace life to the cities of Asia Minor, the Cappadocian dragon-fighting iconography took the lead. After the liberation of Constantinople by Michael VII Palaeologus in 1261, the dragon-fighting theme found its place in the Emperor's cult<sup>15</sup>.

In the literature related to the saint's life, "The Miracle with the Dragon and the King's Daughter" appeared in the XI to XII centuries, along with several other miracles: "The ox that ran away from Theoktista," "The wonder of the Saracen", "The Wonder with the slain Soldier" etc.<sup>16</sup> Particularly popular was the scene from "The Miracle with the Dragon and the King's Daughter", the artistic interpretations of which were among the most popular images of the saint. It describes the reign of a pagan king who ruled in the city of Lacia and persecuted the Christians. For his ungodliness he was punished by a dragon that lived in the nearby lake and did not allow citizens access to the water. Every day the monster devoured a virgin. The troops' attempts to liquidate it were unsuccessful. In time the royal daughter's turn came, which profoundly disturbed the ruler. At this point the Lord intervened, sending the young warrior George into the city. On the shore of the lake, the warrior saw the royal daughter and she told him about the tragedy that fell on her and the city. The warrior understood that since all the citizens were pagan, only the Christian God could save them from the evil that has struck them. He prayed to heaven, made the sign of the cross,

<sup>14</sup> ATANASSOV 2001, p. 254. Quite possibly was promoted earlier for St Theodore by Constantine V. See C. ZUCKERMAN, *The Reign of Constantine V in the Miracles of St. Theodore the Recruit* (BHG 1764), *Revue des études byzantines*, 46/1988, pp. 191-210. And further commentary: J. HALDON, *A Tale of Two Saints: The Martyrdoms and Miracles of Saints Theodore "the Recruit" and "the General"*, Liverpool 2016.

<sup>15</sup> ATANASSOV 2001, p. 262.

<sup>16</sup> ATANASSOV 2001, p. 52.

received the blessing of the Lord, and struck the dragon. The dragon was tied with the queen's belt and taken to the city square where the saint beheaded it with his sword. Being witnesses to the miracle, the king and all the citizens accepted Christianity and were baptized by the bishop of Alexandria.<sup>17</sup>

The earliest preserved incarnation of the miracle are frescos from the XI and XII centuries in the Georgian churches near Ikwı, Pavninski, and Archi.<sup>18</sup> These frescos coincides chronologically with the earliest Georgian literary version of "The Miracle of St. George saving the king's daughter", from the XI century, preceding by centuries the first Greek and Latin texts. It is interesting to note that in the texts about the saved royal daughter, the battle between the saint and the dragon was described differently from the way it was depicted in earlier centuries. There were no indications of a battle between the saint and the monster, which is defeated only by a Sign of the cross and a prayer. In this situation, medieval artists "adapted" the old iconography of "St. George the dragon-slayer" to the newly created miracle" "St. George saving the king's daughter". This was the case of the icon that we are examining. As proof of this I will indicate the sizes of the dragon and the princess, which were significantly smaller than the figure of the horseman in the foreground and it looks as if they are part of a separate scene. Also, no other details were presented in the image to suggest that it illustrated the "Miracle of Saving the Princess". As comparison, I will point a scene of the same name from the Kremikovtsi Monastery, where special attention was paid to the details and elaborations, the exact illustration of the action – the fortress that implied the city, tormented by the monster, the complex perspective of the towers, the crowd on the peaks etc. This makes me think that in the case of the central field of the icon we are dealing with a overlapping of the earlier iconography of the saint – "the triumphant horseman" and the later of the dragon-slayer.

In order to see how St. George's *vita* is illustrated in painting, I will look at the artistic texts dedicated to the saint. In general, they refer to two main groups: works describing the life, suffering and martyrdom of the saint, and those related to the miracles performed after the martyr's death. In the *vita* two main types can be observed chronologically: the Dadian and the Diocletian type<sup>19</sup>. The texts that belonged to the first type emerged at the end of the IV century – the beginning of the V century; the action took place during the reign of King Dadianus. This type includes works such as the Vienna Palimpsest and the Athenian National Book. The incredible miracles with which these

---

<sup>17</sup> ATANASSOV 2001, p. 53.

<sup>18</sup> ATANASSOV 2001, p. 228.

<sup>19</sup> ATANASSOV 2001, p. 42.

tales were full of including accounts of the so-called old Dadian type discredit St. George as a real historical personality. The Church was opposed to the texts that were in extreme contradiction to historical facts and historical geography of the IV century. Therefore, the *vita* of this type was anathematized by the church several times – in the V century by Pope Gelasius, IX century by Patriarch Nikephorus etc. After the X century, the Church Fathers accepted the spread of literature of this type and allowed the artistic interpretation of these stories in the decoration of the temples.

At the time that Pope Gelasius fought with the apocrypha literature dedicated to St. George, a new *vita* was created, known as the Old Diocletian type<sup>20</sup> or Early Diocletian type.<sup>21</sup> In order to synchronize it with the course of historical events, the persecution of the martyr was associated with the reign of the Roman Emperor Diocletian, and for greater truthfulness, the most unlikely moments have been taken away, the number of tortures and miracles reduced. However, this life cycle was not very popular among Christians and fewer copies were produced.

In the hagiographical literature from between 550-700 a shortened version, called the New Diocletian type<sup>22</sup> or the late Diocletian type,<sup>23</sup> was spread. In the Middle Ages it found the greatest application and was established as canonical. The number of miracles was reduced, the multiple sacrifices of the saint were dropped, and of the ten tortures in the apocryphal *vita*, only five remained.

In the X century, Symeon Metaphrastes wrote his collection, where he codified and canonized the miracles of the Cappadocian martyr.<sup>24</sup>

In the *Hermeneia* of Dionysus of Fourni, nine miracles were described: St. George and Diocletian, St. George in the dungeon, St. George placed on the blades, St. George running in red hot shoes, St. George drinks the poison, St. George resurrects the dead, St. George in the slack lime pit, St. George revives the ox, the slaying of St. George.<sup>25</sup> With the exception of the third, fourth and fifth, all others are represented in the icon I am studying. The succession described by Dionysius was not retained.

---

<sup>20</sup> ATANASSOV 2001, p. 44.

<sup>21</sup> STOIKOVA 2016, p. 62.

<sup>22</sup> ATANASSOV 2001, p. 44.

<sup>23</sup> STOIKOVA 2016, p. 62.

<sup>24</sup> ATANASSOV 2001, p. 225.

<sup>25</sup> MEDIC 2005, pp. 261-263.

Many studies were devoted to the *vita* cycles of St. George in Orthodox painting, the most comprehensive of which is the study of T. Mark-Weiner,<sup>26</sup> which catalogues 113 cycles produced between the X and XVIII centuries. In Bulgarian academic literature, the work of Georgi Atanassov,<sup>27</sup> a study by Atanas Boschkov,<sup>28</sup> as well as two publications by Tsveta Kuneva<sup>29</sup> should be pointed out. Anna Stoikova followed the hagiographic works devoted to the saint in the South Slavic and Medieval tradition.<sup>30</sup>

G. Atanassov, in his book dedicated to St. George Triumphant,<sup>31</sup> traced the origin and development of the saint's *vita* cycles, which I will briefly follow. The earliest illustrated *vita* scenes of St. George appeared in the eastern provinces of Byzantium around the X century, but not as a complete and closed cycle. For example, in the Chludov Psalter of the IX century only one scene with the torture on the wheel is depicted. Towards the end of the IX to the beginning of the X century in the Cappadocian rock church Göreme 6 we see two scenes of giving away the wealth and again the torture with the wheel. In the nearby chapel Göreme 16 and at the Karagedik Kilises from the XI century, there are already three and four scenes, respectively. Between four and six are the recorded *vita* scenes in Georgian frescoes from XI and XII centuries in Ikwi, Pavninski, Archi, Nakipari, and Bochorama, and in the middle of the XI century in the Kiev's St. Sofia church they are eight.

The growing number of scenes from the life of St. George's was mostly related to the period in which he became a patron of the *basileus* (king), which has increased his popularity. The works of Symeon Metaphrastes also contributes to this. It is no coincidence that the first paintings accompanying his image appeared exactly in the IX century in Cappadocia, where royal monasteries enjoyed the generous imperial support<sup>32</sup>. In the following centuries, the *vita* cycle of the saint becomes even more detailed, as could be seen in an icon of twelve scenes now in the National Museum of Ukrainian Art, Kiev.<sup>33</sup>

---

<sup>26</sup> MARK-WEINER 1990.

<sup>27</sup> ATANASSOV 2001.

<sup>28</sup> BOSCHKOV 1984, pp. 88-93.

<sup>29</sup> KUNEVA 2010 and 2014.

<sup>30</sup> STOIKOVA 2016.

<sup>31</sup> ATANASSOV 2001.

<sup>32</sup> Is this even true anymore, ie: after Decker/Cooper and Oosterhout's work on Cappadocia?

<sup>33</sup> OLENK 2010 and EVANS 2000, pp. 299-300.

In the territory of Bulgaria, the preserved frescoes of St. George from medieval monuments are only three<sup>34</sup> – in the Kremikovtsi Monastery from 1493, where fourteen scenes are preserved, two scenes in the cave above the Bistritza Monastery – St. John the Evangelist, and two in the Arbanassi churches – “St. Dimitar” (the second half of the XVI century), where the life scenes of St. George were six and “The Nativity of Christ” (1649), where the scenes were nine.

As examples of medieval monuments of icon painting from the Bulgarian lands also should be mentioned the relief icon from Sozopol,<sup>35</sup> the icon from Melnik,<sup>36</sup> as well as the icon “St. George with *Vita* Scenes,” made by the painter Konstantinos from the National Church Museum of History and Archaeology.

The icon under discussion has fourteen scenes from the saint’s life, located in the convex frame as follows from the upper left corner in clockwise direction:

#### 1. **Ο ΑΓΙΟΣ [ΔΙΑ] ΑΓΚΙ[ΣΤΡΩΝ] ΞΕ[P]Ο[ΜΕΝΟΣ] – The Torture of the Saint with Iron Hooks<sup>37</sup>**

The saint is depicted naked up to the waist with a *perizoma*, a piece of cloth worn round the hips tied to a high pillar with hands tied above his head. On both sides, two men in military armour rake him with metal hooks, and blood flows from his body. Teofana Matakieva-Lilkova identified the scene as “St. George on the Whipping Post, Given Poison”.<sup>38</sup> According to E. Moutafov this is the “Torture with the Hooks” scene known in Greek as “Η ἐκδορά”. One of the earliest artistic presentations of this scene is on the Cross of Mestia,<sup>39</sup> where the scene is depicted in a very similar way – the saint is presented naked to the waist with the *perizoma* attached to a high pillar with immobilized hands above the head. On both sides, two hangmen with iron hooks torment his body under his arms. The only difference is that the action takes place on a platform / hill, and the torturers are on stairs. In the medieval monuments between the XII and XV centuries, the scene follows this iconography, with variations in the position of the martyr’s hands. In the icon from the Crimea (XIII century) they are behind his back, and in the *vita* cycle in the frescoes in Dečani (XIV

---

<sup>34</sup> KUNEVA 2010, p. 20.

<sup>35</sup> MITYAEV 1966, fig. 110.

<sup>36</sup> GEROV 2007, pp. 19-20 and 62-69.

<sup>37</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>38</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2000, pp. 19-24.

<sup>39</sup> ATANASSOV 2001, p. 288.

century) St. George is tied on a cross, his hands are attached to the horizontal plank. Another variation in the iconography is the instruments of torture – in one case they are hooks, in another pliers. This difference probably arose from the different literary sources which the painters used. Despite the fact that there are no images before the eleventh century, some researchers suggest that there are reasons to believe that the earliest prototypes of the scene were influenced by the scenes with the tortures of St. Sebastian, St. Eusebius etc.<sup>40</sup>

The earliest examples of the subject under consideration from medieval Bulgarian lands is the icon from Struga (middle of the XIV century). In the above-mentioned *vita* icons from the territory of Bulgaria made during the same period, this scene was included in the Sozopol icon and in the icon painted by the painter Konstantinos; it is missing in the life cycle of the Melnik icon. However, in the Sozopol icon, there are some contradictions with regard to its identification. R. Rousseva identified it as “the Saint Tortured on a Pillar with Fire,” while according to T. Mark-Weiner, whose thesis is also supported by Tsveta Kuneva, it was “the Torture of St. George with Iron Hooks.”

The iconography of the scene is almost the same as that of the icon that I am examining – George is tied to a pillar presented naked to the waist with a *perizoma*, two hangmen on his sides.

## 2. ΟΑΓΙΟΣ (ΕΡΩΤΩΝ?) ΤΟ ΒΑΣΙΛΕΙ – The Saint Before the King (Diocletian – a.n.)<sup>41</sup>

The scene was identified by Teofana Matakieva-Lilkova as “Antonius and Protoleon Intercede for the Christian Saint”.<sup>42</sup> From the inscription deciphered by Emmanuel Moutafov it becomes clear that this is the scene “The Saint before the King.” are the crowned king, sitting on a throne behind which a soldier is standing, is presented on the left of the image. On the right, St. George is dragged in the opposite direction by another soldier.

This scene illustrates the moment of the saint’s life when he was summoned by the ruler to deny Christ and for the king to witness his devotion to pagan deities. The martyr reproached idolatry and demonstrated his affection and belief in the true God. The attempts to be make him comply with the imperial order to deny Christianity were unsuccessful.

---

<sup>40</sup> ATANASSOV 2001, p. 289.

<sup>41</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>42</sup> MATAKIEVA-LILKOVA 2000.

This scene is almost invariably present in artworks that include scenes from the saint's *vita*. The earliest appearance was in chapel № 9 in Göreme, Cappadocia (tenth century). Centuries later, the scene could be observed in another rock chapel – Göreme № 16, as well as on the cross of Mestia (Seti Cross).<sup>43</sup> Even with these early monuments a stable iconography was formed. The ruler is seated on a throne, and before him is St. George, presented standing and accompanied by one or two soldiers. Georgi Atanassov noted that this was a certain deviation from the literary sources, according to which the martyr appeared alone before the ruler.

Among the monuments of medieval Bulgaria in which the scene can be observed, the icon of Struga, the Sozopol icon,<sup>44</sup> and the frescoes in Kremikovtzi<sup>45</sup> should be mentioned. In the icon of Melnik the same iconographic scheme is observed, the only difference being that George is alone before the ruler. In the Sozopol icon, the scene is mirrored – the emperor is represented on the right and George and Demetrius are guarded by a single soldier standing behind them. In the icon of the painter Konstantinos the iconography is the same as that of the icon from Melnik – George is alone, presented in the right part of the scene, the emperor – on the left, seated on a throne behind which stands a soldier.

### 3. Ο ΑΓΙΟΣ ΤΙΠΤΕΤΕ ΣΦΟΔΡΟΣ – The Cruel Lashing of the Saint<sup>46</sup>

The saint is represented face down on a horizontally placed board. Two executioners strike him with clubs. The iconography of this scene is standard, variations could be observed in the instrument of punishment (clubs or whips), as well as in the number of executioners who are torturing the saint. For the first time, the scene is illustrated on the cross of Mestia (XI century), where George is struck by clubs instead of the belts described in the *vita*. In the frescoes of Staro Nagorichino (early XIV century)<sup>47</sup> two more men are included, who hold the martyr's feet and hands.

On the Balkans the subject appeared for the first time in a fresco in the church of the Anargyroi in Kastoria (the middle of the XII century) and the monastery Djurdjevi Stupovi in Novi

---

<sup>43</sup> ATANASSOV 2001, p. 285.

<sup>44</sup> MITYAEV 1966.

<sup>45</sup> PASKALEVA 1980, p. 89.

<sup>46</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>47</sup> ATANASSOV 2001, p. 294.

Pazar (second half of the XII century). In the frescoes in Staro Nagorichino and Decani (XIV century) in Serbia,<sup>48</sup> the scene under consideration is interpreted with a substantial difference, although both monuments belong to the same artistic tradition and to the same region. In Staro Nagorichino, George is lying horizontally, and in Decani he is strapped to a horizontal board. Between these two iconographies, the first one prevailed in the medieval monuments of painting. The scene from the Kremikovtsi monastery (XV century),<sup>49</sup> the icon of Sozopol, the one from Melnik and the one painted by the painter Konstantinos are also presented in this way. George is lying on the ground face down and is being struck by two soldiers with clubs. Tsveta Kuneva noted that the iconographic scheme in this case corresponded to the traditional one for torture with oxen tendons – the saint is tied to a pillar but lies on the ground, but instead of oxen tendons clubs are depicted.<sup>50</sup>

#### 4. Ο ΑΓΙΟΣ ΚΑΤ[ΑΡΓΙΣ]ΩΝ [ΔΙΑ ΠΡΟΣΕΥΧΗΣ ΤΑ ΕΙΔΟΛΑ] – The Saint's Prayer Crushes the Pagan Idols<sup>51</sup>

This is one of the most popular scenes from the saint's passion, because his actions characterized him as a saint fighting paganism and this became a leading theme in the miracles. On the left side of the scene the martyr is presented standing up, dressed in patrician clothing, the chiton and chlamys with fibula. To the right of a high pedestal are depicted spirits represented as gray naked human figurines coming out of the idol.

In both *vita* versions, this moment of the vita is examined in detail. According to the earlier version, the emperor tried to force George to make a sacrifice to Apollo; in return the ruler would accept him as a son. George did not obey his will and the same evening baptized Empress Alexandra. The next morning, George entered the Temple of Apollo before the arrival of the emperor, where his followers were waiting for him. The saint began a dialogue with the pagan spirit that possessed the idol. After he overpowered the idol, he was reported to the Emperor and arrested.

---

<sup>48</sup> ATANASSOV 2001, p. 295.

<sup>49</sup> PASKALEVA 1980, p. 89 fig. 49.

<sup>50</sup> KUNEVA 2014, p. 31.

<sup>51</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

The late literary version generally follows this storyline, but the text is more brief. The Emperor's councilor Magnesium came, and suggested that George be seduced to give up his faith. Diocletian promised to reward the saint if he testified of his honour of the pagan deities. The saint entered the temple and, in the presence of the emperor, spoke with the spirit who has possessed the statue, then made the sign of the cross. The idols than fell. George was placed in custody. Then followed Alexandra's confession to the emperor, where she admitted accepting the Christian faith.

This cycle was very popular among medieval artists. The only monument where it is absent is in St Sofia in Kiev (the second half of the XI century), where only the baptism of Empress Alexandra is recreated. Considering the texts, this scene actually preceded the actual activity that took place in the pagan sanctuary. As an iconography the scene depicting Alexandra's confession to the emperor was formed earlier, in the XI century when it appeared in frescos. The destruction of idols was first depicted at the end of the XII century in the Episcopal Basilica of Mani.<sup>52</sup> Given the classification of St. George's cycles, Alexandra's baptism is not treated as a separate plot but merely as an introductory scene.

It can be assumed that in the artistic creation of the scene, the medieval icon-painters did not have a prototype, because the various works show a varied treatment of the object of idolatry. The master, who made the icon from the Crimea kept in Kiev (XII – beginning of XIII century), presented the idol on a column; in the frescoes from Staro Nagorichino (early XIV century) the plot is developed on four levels.<sup>53</sup> In the icon of Struga (mid-XIV century) and the frescoes from Kremikovtzi (late XV century), the pagan sanctuary is painted as a church.

The scene is missing on the Sozopol icon, although Tsveta Kuneva assumed that it may have been one of the images of the icon that were completely obliterated.<sup>54</sup> Very similar to the icon that I am examining is the scene in the icon, made by the painter Konstantinos, where St. George is depicted alone on the left side of the scene and opposite him is represented the idol at the moment when the spirits come out of it. In the icon of Melnik, the scene is more detailed – behind the saint, once again shown in the left part of the field there are three people who witness his miracle. On the right side are the idols – two small black figures that stand out against the

---

<sup>52</sup> ATANASSOV 2001, p. 304.

<sup>53</sup> ATANASSOV 2001, p. 305

<sup>54</sup> KUNEVA 2014, p. 33.

red rectangle in which they are depicted. They are presented at the moment they fall from the columns on which they were placed.

## 5. Ο ΑΓΙΟΣ ΦΕΡΩΝ ΛΙΘΟΝ ΜΕΓΑ ΕΠΙ ΤΟ ΣΤΗΘΟΣ – The Saint's Chest is Trapped under a Boulder<sup>55</sup>

St. George is shown lying on his back; one hangman presses him down with a long stone perpendicular to the saint's body.

This scene illustrates the moment when, after St. George refused to deny his faith, the emperor ordered him to be thrown into prison and tortured. His legs were tied with stakes, and a huge stone was placed on his chest. For the first time, this scene appeared on the silver cross of Mestia (XI century), where the limited area has forced its reduction. The column-like stone is placed on the saint by a single hangman. On the Crimean icon (XIII century), the artist has reproduced the story in the same way, but in more detail.<sup>56</sup>

In medieval Bulgaria, the earliest artistic image of this scene is from the XIV century on the Struga icon, as well as in the murals of Staro Nagorichino. The scene is slightly modified in both examples as the stone more closely resembles a slab stone that is placed on the saint's chest by the two hangmen. The scene is also present in the Sozopol icon and in the one from Melnik. It is missing in the icon painted by Konstantinos. In the icon of Sozopol, the stone has the dimensions of a human body – rectangular and flat. The image is quite obscured. In the icon of Melnik the stone is similar, although smaller in size, and is placed perpendicularly to the body of the saint, similar to the icon that I am examining. In a similar way the surroundings are presented in which the scene unfolds - the architectural space is formed around the saint, suggesting that George was in prison.

## 6. Ο ΑΓΙΟΣ ΘΑΡΙΝΟΝ ΤΗ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΑ – The Saint Comforts the Queen<sup>57</sup>

The scene recreates the visit of the martyr in the dungeon by Empress Alexandra. The female figure is wearing the same robes as the royal daughter from the central image of the icon. The icon

---

<sup>55</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>56</sup> ATANASSOV 2001, p. 287.

<sup>57</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

painter interpreted Alexandra not as the emperor's wife as described in literary sources, but rather as his daughter.

It may be assumed that this is a version of the baptism of the Emperor's wife, Alexandra, who, having witnessed the destruction of the pagan idols by St. George, accepted the Christian faith. As has been said above, this scene preceded the demolition of idols. As iconography it was formed earlier, in fine arts it appeared in the XI century. Given already established classification of St. George's cycles, Alexandra's baptism is not treated as an independent storyline, but only as an introductory scene. This theme is missing in Mark-Weiner's monograph. It is not treated in the icons contemporary to the one we consider (Sozopol icon, icon from the painter Konstantinos, icon from Melnik). It is missing in the Sinai icon from the Pannonians, in the Cross of Mestia, as well as in the Novgorod icon of XIV century.

## 7. Ο ΑΓΙΟΣ ΒΑΛΟΜΕΝΟΣ ΕΝ ΤΗ ΑΣΒΕΣΤΩ – The Saint in a Pit with Slaked Lime<sup>58</sup>

St. George is shown naked to the waist, immersed in a sophisticatedly shaped baptismal font, with hands raised in prayer (orans). Two hangmen are depicted on both his sides.

According to literary sources, the conduct of St. George managed to persuade Empress Alexandra and the soldiers Anatolius and Protoleon to pay tribute to the faith. The emperor was angry and ordered him to be thrown into a limestone pit to break his flesh.

According to preserved monuments, this storyline appeared for the first time in the XI century in the St George chapel in St Sofia in the Kiev. The martyr is presented naked to the waist with raised hands in a prayer posture, two executioners pushing him with shovels into the limestone pit, which resembles a raised chamber rather than a hole. The scene is quite dramatic.

The scene appears in the icon of Sozopol, the icon by the painter Konstantinos and the icon from Melnik. Represented is a similar iconographic scheme as the one used in the icon under consideration – the martyr is shown in a large vessel, under which a fire burns, fueled by either one or two of the hangmen.

---

<sup>58</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

## 8. ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΘΑΡΙΝΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ – God’s Angel Encourages the Saint<sup>59</sup>

The title of this scene is repeated, but the two images are different. This scene is usually interpreted in connection with the “The Torture with the Wheel” scene. Atanassov notes that it is subordinated to the main theme and does not have independent meaning and is rarely shown on its own.<sup>60</sup> It was first recorded in Cappadocia, in the eleventh century in the Karagedik rock church. George and the angel are represented in a joyful embrace. This is also how the scene is shown in the literary sources. In the same way the theme has been recreated in the Sozopol icon and in the icons by the painter Konstantinos. The scene is missing in the *vita* cycle of the icon from Melnik. More popular among the icon-painters is another version of the scene depicting the moment after the martyr’s liberation from the cycle of torture. As an example of this, we can point to the murals of Staro Nagorichino (XIV century), where the angel supported the martyr tied to the torture wheel.

## 9. Ο ΑΓΙΟΣ ΞΙΦΕΙ ΤΗΝ ΚΕΦΑΛΗΝ ΑΠΟΤΜΗΘΕΙΣ – The Decapitation of the Saint<sup>61</sup>

Against a rocky background, the saint is shown kneeling, with his hands stretched forward, and behind him is a hangman who is stabbing him. George’s head rolls to the right of the other personages in the scene.

In the old and new versions of the *vita*, the story is similar. After the baptism of the empress and the destruction of the idols, the emperor sentenced George to death by decapitation. According to the newer passion, this punishment was also meted out to Alexandra.

The scene of the martyr’s decapitation was first depicted in St Sofia in Kiev. In the medieval monuments in which this scene appeared, it invariably followed this iconographic scheme – the saint is on the left, praying with his arms outstretched, and on the right is the hangman with a raised sword. In the icon of Sozopol this is the last of the *vita* cycle, only the figure of a soldier with a sword has been kept. The icon from Melnik is painted quite similarly to the icon that we are discussing. The saint’s executioner is on the left side of the picture, George is kneeling, with his head removed from his body.

---

<sup>59</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>60</sup> ATANASSOV 2001, p. 291.

<sup>61</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

## 10. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΝ ΤΟ ΤΡΟΧΩ ΞΙΦΕΙ[...] ΚΑΚΟΠΟΙΗΜΕΝΟΣ – The Torture of the Saint with a Wheel with Knives<sup>62</sup>

The center of the picture shows St. George tied to a large wheel, naked, only with a *perizoma*. On both sides two hangmen move the wheel with long leather straps.

This scene illustrates the moment of the saint's passion, when the emperor, angry because of his inability to destroy George's faith, gave orders to make a great bladed wheel. The martyr was tied to it and when it moved, the saint's body was torn in the most painful way. Convinced that the Christian was finally dead, the ruler started glorifying the pagan deities for his triumph over the infidel. At this time, an angel flew from heaven, releasing the martyr from the instrument of torment and curing his wounds.

The scene was one of the most frequently painted by mediaeval artists. Its earliest preserved reproduction is on the Chludov Psalter, which is kept in Moscow (IX century).<sup>63</sup> George is tied along the wheel almost naked, with only the *perizoma*. On both sides two hangmen put the wheel in motion. In the X century, Theodore Daphnopates made a detailed description of the type and position of the wheel, mentioning explicitly the beam with the blades in its lower part. Gradually, this iconographic scheme became the preferred one in Byzantium and in the countries of the Byzantine cultural circle. The earliest work that follows this description is the Cross of the Mestia (XI century). The Georgian engraver presented St. George tied down the top of the circle with his back up.

The scene is present in the Bulgarian icons from Struga, Sozopol, and the icon of Nessebar, made by the painter Konstantinos. The wheel in the icon of Melnik is absolutely identical. But the hangmen who commit the punishment are two. Rarely there are artworks of the saint's *vita* cycle in which the torture with the wheel is omitted.

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

<sup>63</sup> ATANASSOV 2001, p. 190.

## 11. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΑΓΚΑΖΟΜΕΝΟΣ ΤΡΕΧΗΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΠΙΤΑ ΞΙΦΕΙ – The Saint Forced to Walk Over Sharp Blades<sup>64</sup>

The scene was identified by Teofana Matakieva-Lilkova as “St. George Chased by the Two Soldiers on the Streets with Hot Iron Boots”. St. George is depicted on the right-hand side of the picture, while on the left are two soldiers stabbing him with spears.

In the literature, this torture was described in two variants.<sup>65</sup> According to the earlier version, the emperor ordered George to be tied to a wooden pole and pierced with a spear in the stomach. However, a miracle occurred and the blade bounced off the saint’s body. According to the second version, a soldier swung with the spear, but it was miraculously turned away. Among the medieval monuments, only the Athenian relief icon of the thirteenth century illustrated the first story. The second, later version of the story was preferred for illustration by the medieval artists. Among the preserved monuments it first appeared on the Kiev relief icon, dating back to the XII – the beginning of the XIII century. George is dressed in patrician garments (chiton and chlamys with fibula). One soldier holds him by his right shoulder and strikes him with a sword in his hip, on the left – another one is stabbing a spear in his stomach. The saint has raised his hands.

The storyline closest to this icon is presented in the icon of Melnik. George is depicted on the right side of the field, dressed in patrician robes. On the right a group of soldiers, each of whom strikes a sword in the belly of the saint. The only difference is in the hands of the saint raised in prayer. In the Sozopol icon, the scene is preserved fragmentarily, showing the figures of three soldiers coming to the right with spears pointed forward.

## 12. Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΙΣΤΩΝ ΝΕΚΡΟΝ ΓΙΓΑΝΤΑ – The Saint Resurrects the Dead Giant<sup>66</sup>

St. George is shown on the left side of the scene, while on the right – the figure of the resurrected giant is reaching out from an open coffin.

This is one of the most popular stories from the old and new vita versions of the saint. According to the first interpretation, the ruler offered George the chance to resurrect a dead man in

---

<sup>64</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>65</sup> ATANASSOV 2001, p. 286.

<sup>66</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

exchange for accepting baptism. The saint was summoned at an open grave where he devoted himself to prayer. The dead man rose and accepted baptism. Despite the miracle, the emperor did not fulfill the promise and deemed the saint's work as sorcery.

The storyline of the new version has been significantly changed. The saint was admonished by Magnesium to prove the existence of the Christian God by resurrecting a dead man in return for which the persecution of Christians would be abolished. George prayed to God and resurrected the dead man and accepted baptism. The emperor backed out of his promise on the pretext that this was a visual deception. The pagan magician Athanasius was also present in this scene. He was convinced of the existence of the Christian God and was baptized. Enraged, the emperor ordered the execution of George, Athanasius, and the resurrected man.

The earliest artistic interpretation of this tale is on a fresco from the XII century in the Episcopal Basilica of Mani.<sup>67</sup> St. George is portrayed standing up with a hand raised for blessing to the resurrected in the cave (allusively referring to the tomb) of the dead man in a burial shroud, referring to the garments of Lazarus. The latter revealed the probable source of the iconographic scheme.

The story under consideration was illustrated very thoroughly in the early XIV century in Staro Nagorichino, where the action was developed in two scenes. The icon painter followed the text of the new *vita* version and first portrayed Magnesium, who persuaded George to resurrect the dead man before a crowd. The action continues in the second scene, where again in front of many people, including the emperor, George performed the resurrection. The saint is presented with hands raised in prayer, and the dead man bows with his hands stretched forward. Apparently this scene was widely accepted among the icon-painters on the Bulgarian lands, it is included in the icon of Struga from the XIV century, in the Sozopol icon, and in the frescoes of the Kremikovtsi monastery. The iconography is simpler and the main actors are St. George in a praying posture and the raising of the dead man. With the same iconography the scene was also present in the icon of Nessebar, painted by the painter Konstantinos, as well as in the icon of Melnik. The dead man is depicted not in a sarcophagus, but in a cave.

---

<sup>67</sup> ATANASSOV 2001, p. 299.

### 13. Ο ΑΓΙΟΣ ΕΓΗΡΩΝ ΤΩ ΒΟΥΝ – The Saint Resurrects the Ox<sup>68</sup>

St George is presented on the left side; on the right are the ox and Glykerius. Their dimensions are much smaller than those of the saint.

The resurrection theme is further developed in another scene from the saint's *vita*. According to the early version, during the trial against St George the cries of a weeping woman were heard – Scholastica, who mourned her dead ox that had perished during ploughing. She begged George to resurrect the animal because without it her family would be doomed to poverty and misery. The saint gave her his scepter, telling her to put it on the dead ox and pray to God. The woman performed George's command and the animal came back to life. Convinced of the existence of the Christian God, Scholastica converted to Christianity. In the new version, the main character was the peasant Glykerius, whose ox died at work. Desperate, he went to the jail and begged George to resurrect the animal. The saint told him that if he truly believed and prayed to God, the ox will come back to life. When Glykerius returned to his home, he found his ox alive. He was baptized and glorified God. For this act he was slain by the imperial executioners.

Only the later version is presented in art monuments. For the first time it was illustrated on the cross of the Mestia (XI century). St. George, with a gesture of prayer, revives the ox, and the iconography is complemented by the scene of the arrested Glykerius, who has taken a similar posture before being slain. Images of this miracle in the XIII and XIV centuries followed another iconographic scheme. The scene is reduced to the blessing of St. George, Glykerius (often portrayed in prayer), and an ox. This is the scene of the Sinai icon, the icon of Struga (XIV century), Staro Nagorichino (XIV century), Kremikovtzi (XV century), and others.

Only the upper part of the scene is preserved on the icon of Sozopol where on the background of a rocky landscape with parts of the nimbus and the head of St. George could be seen, as well as part of the explanatory inscription on the subject that proves that this was the scene that was presented here. In the icon of Melnik St. George is shown on the left side of the scene, sitting on a throne, on the right is the kneeling Glykerius in prayer; in front of him an ox was depicted.

---

<sup>68</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

#### 14. ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΥΡΙΟΥ ΘΑΡΙΝΟΝ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ – An Angel of the Lord Consoles the Saint<sup>69</sup>

St. George is sitting in a position of prayer, over him an Angel of the Lord descends from the sky with its wings spread.

In order to determine the more popular scenes preferred by the icon-painters of St. George's vita, I will deal in more detail with the monuments in the post-Byzantine Bulgarian art, where the life cycles of the saint were recreated and which were just listed at the beginning of the text.

The earliest and most detailed is the cycle of fourteen scenes and the composition "The Miracle with the Dragon and the Rescue of a Boy from Foreign Captivity" in the church of St. George in the Kremikovtsi Monastery (1493). Dated to 1540 are the pictures of St. George before the emperor and the Martyrdom of St. George in the Cave above the Bistritsa monastery St. John the Evangelist. The third example are two Arbanassi churches – "St. Demetrios" (the second half of the XVI century), where there are six life scenes of St. George, and the "Nativity of Christ" (1649), where the scenes are nine. In other Bulgarian monuments some separate scenes could be found, but not as part of the saint's life cycle, but included in registers with tortures of different saints (for example, St. George's Torture on the Wheel in the naos of the church of St. John the Baptist in Vurbovo [1652]<sup>70</sup> and the Chopping of the Head of St. George in the narthex of St. Athanasius church in Arbanassi [1667]).

The icon "St. George and St. Demetrios", known to the academic circles as the "Sozopol icon", consist of three parts – a central field in relief with the images of St. George and St. Demetrios on horses, an inner frame (also embossed) with ornaments on primer and external – with scenes from the *vita* cycle of St. George, and in some of which the image of St. Demetrios could also be seen. All the authors who have studied the icon agreed that the outer picture was produced later. Tsveva Kuneva dated it to the last decades of the XVI or the very beginning of the XVII century.<sup>71</sup> The scenes of St. George's life cycle were sixteen – six on the left and right and four on the top of the frame. The painting at the bottom of the icon was severely damaged and some of the compositions were poorly preserved, but nevertheless fifteen of them could be identified.

---

<sup>69</sup> MOUTAFOV 2018, p. 72.

<sup>70</sup> STEFANOV 2005, pp. 70-73.

<sup>71</sup> KUNEVA 2014, p. 30.

The icon “St. George with Vita Scenes”, signed by the painter Konstantinos in fact is of unknown origin, but it has been associated with the Nessebar circle, mainly due to style.<sup>72</sup> No details of its location were known until it became part of the museum’s collection. It was signed by Konstantinos, and a very similar icon, signed by the same master – “The Virgin Mary of Kecharitomene” from Nessebar (Crypt, Inv. № 124-3)<sup>73</sup>, helped identify the icon. It contains twelve *vita* scenes. Due to the small size of the niches in the icon, the images are reduced. When comparing this icon with the one from Sozopol, Tsveta Kuneva noted that the iconographies of the scenes were the same, but the Sozopol cycle had four scenes that were not represented in the other art work. The iconography of the matching scenes is the same.<sup>74</sup>

The icon “St. George with the Vita Scenes” from Melnik originated from the church of St. Nicholas the Wonderworker, dated back to the end of XV to the first third of the XVI century. The miracle with the dragon is represented in the central field of the icon. There are fourteen scenes shown from the life of St. George.

When analyzing the *vita* scenes used in the post-Byzantine monuments that I have examined above, several conclusions can be made. In the first place, the most popular and most frequently used scenes in the monuments contemporary to the examined icon are the following: “St. George Before the King”, “Cruel Scourging of the Saint”, “St. George in a Pit with Slaked Lime” (covered in six of the examined cycles), “The Torture on the Wheel”, “St. George Demolishes the Idols”, “St. George Resurrects the Giant / Dead Man”, “St. George Resurrects the Ox” (covered in five cycles) and the scenes “St. George Pressed Down by a Big Stone”, “The Decapitation of St. George” (covered in four cycles). Least popular were the scenes “The Torture with the Hooks” (in two of the cycles), “St. George Encourages the Royal Daughter” and “An Angel Encourages St. George” (in three of the cycles). Only the icon that I am examining has the scene “St. George Runs from the Spears”.

It is difficult to find consistency in the presented *vita* scenes, or to associate with the sequence of any of the above-mentioned monuments with *vita* scenes of the saint. Of all the miracles represented in the icon under consideration, only the central image of “St. George Saves the Royal

---

<sup>72</sup> MOUTAFOV ET ALII 2008, p. 29.

<sup>73</sup> PASKALEVA 1987, pp. 124-129, figg. 32-34; BOSCHKOV 1984, p. 164, fig. 95.

<sup>74</sup> KUNEVA 2014, p. 32.

Daughter from the Dragon” was made after the martyrdom of the saint. All of the other miracles took place after his death. In their selection clearly could be seen the artist’s affinity to the scenes from St. George’s martyrdom.

Regarding the style of the icon, Teofana Matakieva-Lilkova noted that the painting is very close to the Cretan icons influenced by the Italian Renaissance, indicating the resemblance of the figure of the saint in the central image with the icon of St Demetrios from Kerkida, Greece, painted during the same period. When compared to the other iconographic works belonging to the iconostasis of the church – “The Holy Virgin Kecharitomene” and “Christ Pantocrator,” one is immediately impressed by the resemblance in the drawing of the faces of the saints – the eyes, the lips, and the elongated noses. Almost the same could be said about the painting of the figure of the angel of the *vita* scene “An Angel of the Lord Encourages the Saint” and that of the angel of the temple’s royal gates. The same holds true of the angels from the icon “Epitaphios”, which stood above the holy gates – the body of Jesus Christ was treated with the same linearity as that of St. George in the scene “The Torture with Iron Hooks” from the icon I am examining. As a conclusion it could be assumed that all the paintings of the iconostasis seen in the preserved photograph of V. Lazarkevich were made by the same master who was influenced by the Cretan painting or came from that region.

There are two icons in the crypt that are very similar in style to the work under consideration. One is “St. George” (123 x 83,5 x 7 cm) from the church St. John the Baptist in Nessebar, dated from the beginning of the XVII century, inv. № NAIM-BAS 2460.<sup>75</sup> The saint is presented up to the waist with armaments; he holds a spear in his right hand, and in the left a sword. Behind his left shoulder is depicted almost in profile his shield with a cross. One is immediately impressed by the similarity of the portrait characteristic of the saint, the characteristic small, rounded, red lips, the elongated nose, the hair, the eyebrows, the treatment of the armor, etc.

The second icon is “St. George” from the church “St. George Mali”, Nessebar, dated 1606, inv. № NAIM-BAS 3597<sup>76</sup>. The saint appears in full height, armed. He holds a spear in his right hand and a shield in his left. Again, the resemblance with the image I am examining could be noticed immediately – in the haircut of the saint, the clothing, the shield, the blue tunic showing under it, the decoration on the sleeves etc. From the dedication inscription it becomes clear that the

---

<sup>75</sup> TOURTA 2012, p. 215.

<sup>76</sup> TOURTA 2012, p. 118.

icon was painted in 1606 by order of the slave of God's servant Alexis and his sons. Most likely, this was Alexios Verropoulos, who in 1603 ordered the icon "Christ on the Throne", which is currently in the crypt of the Alexander Nevsky Cathedral, inv. №NAIM-BAS 1513<sup>77</sup>. Georgi Gerov assumes that both St. George icons (NAIM-BAS inv. №3597) and Christ on the Throne (NAIM-BAS, inv. №1513) were located in the church "St. George Mali"<sup>78</sup>. As proof he points out that the author of the icons belonged to the atelier, which at that same time decorated the church. However, Ivan Vanev reminds that Petar Mutafchiev expressly mentioned that in 1914 the icon "Christ on Throne" was abandoned in the altar of the church "St. John the Baptist", and that in the inventory book of the National Museum it was noted that the icon was redeemed by the trusteeship of the church "St. John the Baptist"<sup>79</sup>. Even if the icons did not originate from the same church, stylistically, it can be concluded that they are the work of the same master.

The significance of Nessebar as one of the leading artistic centers on the territory of today's Bulgaria is unquestionable and well established fact in academic literature. Although it belonged to one or another country in various periods, due to its border position and as an important trade center, Nessebar retained its relative autonomy. Since the middle of the XVI century, the Genoese also brought new life to the city. After two-centuries of interruption, they restored their ties with Constantinople, Anchialos, Mesembria and Sozopol. It seemed that the conquest of Nessebar in March 1453 by the Ottoman Empire did not have fatal consequences on its further development. The significant artistic production of the end of the XVI and the beginning of the XVII century testified to the fact that the city was already a leading center of iconography on the Bulgarian Black Sea coast. Part of this production was the icon I am examining. It remains unknown who the painter was and of what origin he was, but his art represents an original interpretation of Cretan art, which fitted into the "classicism" artistic tendency of the end of the XVI and the beginning of the XVII century.

---

<sup>77</sup> TOURTA 2012, p. 117.

<sup>78</sup> GERGOV 2012, pp. 23-24.

<sup>79</sup> VANEV 2013, p. 58.

## Bibliography

- MARK-WEINER 1990 T. MARK-WEINER, *The Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, Ann Arbor 1990
- OLENKA 2000 P. OLENKA, *Kievan Rus, The Glory of Byzantium*, New York 2000, pp. 299-300
- ROUSSEVA 2006 R. ROUSSEVA, *National Museum of History: Catalogue*, Plovdiv 2006, p. 121
- TOURTA 2012 A. TOURTA, *Icons from the Thracian Coast of the Black Sea in Bulgaria: Catalogue*, Thessaloniki 2012
- АТАНАСОВ 2001 Г. АТАНАСОВ, *Свети Георги Победоносец Култ и образ в православния изток през Средновековието*, София 2001
- Божков 1984 А. Божков, *Изменения в иконографските изображения на св. Георги и св. Димитър и българският принос в тази област, 1300 години българско изобразително изкуство*, София 1984, pp. 88-93
- Божков 1984 А. Божков, *Българската икона*, София 1984, p. 164
- ВАНЕВ 2013 И. ВАНЕВ, *По пътя на несебърските икони*, София 2013
- ГЕРГОВА – МУТАФОВ 2004 И. ГЕРГОВА – Е. МУТАФОВ, *Стенописите от църквата „Св. Георги Мали“ в Несебър*, Проблеми на изкуството, 1/2004, pp. 43-55
- ГЕРОВ 2004 Г. ГЕРОВ, *Една неизвестна икона с изображение на Разпятието от епохата на Палеолозите*, Проблеми на изкуството, 1/2004, pp. 36-42
- ГЕРОВ 2007 Г. ГЕРОВ, *Икони от Мелник и Мелнишко*, София 2007, pp. 19-20 and 62-69
- КУНЕВА 2010 Ц. КУНЕВА, *Житийните цикли на св. Георги в Арбанашките църкви „Св. Димитър“ и „Рождество Христово“*, Проблеми на изкуството, 2/2010, pp. 20-28
- КУНЕВА 2014 Ц. КУНЕВА, *Две житийни икони на св. Георги от църковния музей в София*, Проблеми на изкуството, 3/2014, pp. 29-35

- МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА 2000 Т. МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА, *Неизвестни икони от Националния исторически музей*, Проблеми на изкуството, 2/2000, pp. 19-24
- МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА 2000 Т. МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА, *България – иконите и чудодейната им сила*, София 2012
- МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА 2000 Т. МАТАКИЕВА-ЛИЛКОВА, *Неизвестни икони от Националния исторически музей*, Проблеми на изкуството, 2/2000, pp. 19-24
- МЕДИЧ 2005 М. МЕДИЧ, *Стари Сликарски приручници*, Београд 2005, pp. 261-263
- МИЯТЕВ 1966 К. МИЯТЕВ, *Иконите в България, Икони от Балканите. Синай, Гърция, България, Югославия*, София 1966
- МИЯТЕВ 1966 К. МИЯТЕВ, *Иконите в България, Икони от Балканите. Синай, Гърция, България, Югославия*, София-Белград 1966
- МУТАФОВ И ДР. 2008 Е. МУТАФОВ – И. ГЕРГОВА – А. КУЮМДЖИЕВ – Е. ПОПОВА – Е. ГЕНОВА – Д. ГОНИС, *Гръцки зографи в България след 1453 г.*, София 2008, p. 29
- МУТАФОВ 2018 Е. МУТАФОВ, *Чудо Великомученика Георгия, Христианское искусство XIII-XIX веков из музеев Болгарии*, Москва 2018, p. 72
- ПАСКАЛЕВА 1966 К. ПАСКАЛЕВА, *Църквата „Св. Георги“ в Кремиковския манастир*, София 1980
- ПАСКАЛЕВА 1981 К. ПАСКАЛЕВА, *Икони от България*, София 1981, pp. 124-129, ил. 32-34
- ПАСКАЛЕВА 1985 К. ПАСКАЛЕВА, *24 икони от Несебър*, София 1985
- СТЕФАНОВ 2005 П. СТЕФАНОВ, *Темата за страданието в стенописите от църквата „Св. Йоан Кръстител“ в с. Върбово, Културните текстове от миналото. Носители, символи, идеи*, София 2005, pp. 70-73
- СТОЙКОВА 2016 А. СТОЙКОВА, *Свети Георги Победоносец. Агиографски произведения в южнославянската средновековна традиция*, София 2016

## Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences

Fund № 142 p., inv.1.a.u.425, f.136.

Fund № 95 p., inv. 1. a.u.251,f. 25.

## Abbreviations

<b>NHM</b>	National Historical Museum
<b>SA-BAS</b>	Scientific Archive of the Bulgarian Academy of Sciences
<b>NAIM – BAS</b>	National Archaeological Institute with Museum – Bulgarian Academy of Sciences

## The roles of the archangels Michael and Raphael in the Coptic *Acta Martyrum*

Anna Salsano (“Sapienza” – Università di Roma)

**Abstract:** During my PhD project which is concerned with the role of archangels in the Coptic tradition, I have found attestations of the archangels Michael and Raphael in more than 50 *Acta Martyrum*; although this type of literary text was included in Müller’s study in 1959 concerning the archangels in the Coptic Church, this work needs to be updated according to the growing number of analyzed texts and the necessity of a deeper knowledge of the subject. The frequency of the two archangels in this literary typology is partially due to their role as healers, sometimes generic but often oriented to specific ailments and tortures. The archangels have many other important roles including the following: encouragers, psychopomps, ministers of a martyr’s sanctuary, messengers, guides, and avengers.

**Key-words:** Archangels, Coptic literature, hagiography, martyrs.

### Introduction

The study of the roles of the archangels Michael and Raphael in Coptic *Acta Martyrum* is part of my PhD project at the “Sapienza” University in Rome.<sup>1</sup> I included in the study of the *Acta Martyrum* the homilies with narrations of martyrdoms,<sup>2</sup> because of the analogy in content; furthermore I decided to analyse also the *Miracula*. The traditional titles of the works will be used for the sake of simplicity and I will primarily focus on two main roles, those of healers and encouragers.

The archangel Michael appears frequently in the Coptic *Acta Martyrum* and is attested in more than 50 hagiographical works<sup>3</sup> written in different periods and belonging to different cycles.

---

<sup>1</sup> The project is entitled “The roles of the archangels Michael and Raphael in the Coptic tradition”.

<sup>2</sup> Despite the different literary typology and the usual publication in separated editions, the content of those homilies have often the same origin of that of the *Acta Martyrum* and were developed in a different form later.

<sup>3</sup> *Passio Anatolii Persae* (cc0435), *Passio Anub* (cc0257), *Passio Apoli* (cc0259), *Passio Ari* (cc0260), *Passio Ariani* (cc0261), *Passio Astratole* (cc0501), *Passio Basilidis* (cc0503), *Passio Didymi* (cc0268), *Passio Epimae* (cc0270), *Passio Eusebii* (cc0272), *Passio Georgii* (cc0508), the encomium *In Georgium* attributed to Theodosius of Ancyra

The archangel Raphael is attested in seven *Passiones*, written between the seventh and the eighth centuries but belonging to different cycles; he is mostly flanked by another archangel, except in the *Passio Nabrahæ* and in the *Passio Severi*. Some works are written in Bohairic dialect (*Passio Anub*, *Passio Eusebii*, *Passio Theodori Ducis*), others in Sahidic dialect (*Passio Nabrahæ*,<sup>4</sup> *Passio Severi*),<sup>5</sup> furthermore we have both Sahidic and Bohairic witnesses of the *Passio Paese et Theclae*, and Sahidic and Fayyūmic witnesses of the *Passio Philothei*.

### **The roles of healer, saviour and guardian**

The archangel Michael's role as a healer is the most frequently attested in hagiographical texts and is in about 20 works. The archangel heals many ailments: amputations, bone exposures, burns, dismemberment, evisceration, fever, fractures, hemorrhage, quartering, intense stretching, tumefactions, stab wounds, and wounds caused by scourging.

Despite this variety, it is possible to identify two areas of specialization. The first area of specialization concerns fire, then the healing of burns from different tortures: for example, in the *Passio Anub*,<sup>6</sup> the martyr is in a cauldron full of hot liquids; in the *Passio Didymi*,<sup>7</sup> molten lead is poured into his stomach, burning powder is put on the nail bed and boiling oil is poured on his body; in the Sahidic *Passio Iusti*,<sup>8</sup> the martyr is on an iron bed placed in the fire; in the *Passio*

---

(cc0390), *Miracula Georgii* (cc0229), *Vita Hamoi* (cc0414), *Passio Iacobi Intercisi* (cc0278), *Passio Isaac Tiphrensis* (cc0280), *Passio Isidori* (cc0281), *Passio Iusti* (cc0516), *Passio Lacaronis* (cc0284), *Passio Leontii Arabi* (cc0519), *Passio Macarrii* (cc0285), *Passio Macrobi* (cc0286), the encomium *In Macrobius ep. Pshati* attributed to Mena of Pshati (cc0224), *Miracula Menae* (cc0231), *Passio Moui* (cc0520), *Passio Nahrou* (cc0288), *Passio Nili* (cc0523), *Passio Paese et Theclae* (cc0290), *Passio Panesneu* (cc0292), *Passio Panine et Paneu* (cc0434), *Vita Pauli de Tamma* (cc0152), *Passio Papnute* (cc0294), *Vita Apollinis Archimandritae/ Phib* (cc0256), *Passio Philothei* (cc0296), *Vita Pijimi* (cc0547), *Passio Pirou et Athon* (cc0298), *Passio Sarapammonis* (cc0300), *Passio Sarapionis* (cc0301), a Fayyūmic martyrium of seven martyrs (BACOT 1999), *Passio Shenufe* (cc0302), *Acta Simonis* (cc0570), *Acta Stephani* (ULJAS 2015), *Historia Stephani Protomartyris* (cc0491), *Passio Theclae* included in the *Passio Claudii* (cc0505), *Passio Theodori Orientalis*, *Leontii Arabis et Panygiris Persae* (BHO 1174), the encomium *In Theodoros* attributed to Theodorus of Antioch (cc0381), *Passio Theodori Ducis* (cc0436), the encomium *In Theodorum ducem* attributed to Anastasius of Euchaita (cc0017), *Passio Thomae de Shentalet* (cc0536), *Passio Timothei* (cc0305), *Passio Victoris* (cc0538), the encomium *In Victorem* attributed to Theodosius of Jerusalem (cc0389).

<sup>4</sup> MUNIER 1915.

<sup>5</sup> TILL 1935, I pp. 188-200.

<sup>6</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 200-241; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 123-147; ZOEGA 1810, pp. 30-33.

<sup>7</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 284-303; ZOEGA 1810, pp. 135-138.

<sup>8</sup> CRUM 1905, pp. 155-156; WINSTEDT 1910, pp. 188-199 and 211-221.

*Leontii Arabi*,<sup>9</sup> he is burnt with torches, then hot sulfur, pitch and lead are poured inside his mouth; in the *Passio Shenufe*,<sup>10</sup> he sits on an hot iron seat and he holds in the hands two flaming spheres.

Some tortures based on the use of fire are connected to the archangels' roles of saviour and guardian. The archangel Michael protects the martyr from the fire in the *Passio Isidori*<sup>11</sup> and the *Passio Moui*,<sup>12</sup> where he shields him also from other tortures. In the *Passio Theodori Ducis, Leontii Arabi et Panygiris*,<sup>13</sup> the archangel guards the soul of the deceased until he leads him to heaven; in other texts he has a generic protective action.

The role of saviour, differently from that of guardian, is attested in more than 15 texts and is almost always connected with fire. Often the archangel saves the martyr from the torture of the furnace, but many other tortures are described, such as the use of torches and cauldrons with boiling liquids or being thrown into the fire; in the *Passio Sarapionis*,<sup>14</sup> the martyr is wrapped with a linen fabric and is made similar to a clay statue, and then is put next to the flame. In other *passiones*, the archangel saves the martyr from other tortures or from the demons (*Passio Astratole*)<sup>15</sup> or the wild beasts (*Passio Isidori*).

The episode of the furnace is usually formed by two different phases: 1) the martyr prays to the Lord to save him as he saved the three young men of Babylon by sending his angel; 2) the archangel Michael saves the martyr from the furnace. Both phases are attested in five hagiographical works; a similar pattern is applied in the *Passio Isaac Tiphrensis*,<sup>16</sup> with the torture of the cauldron, and in the *Passio Sarapammonis*,<sup>17</sup> where the martyr is thrown into the fire. In the *Passio Victoris*<sup>18</sup> both the elements of the prayer and the furnace are present, but the references to the three young men of Babylon are postponed to a following episode. Some texts attest only to the first phase; others show only the narration of the rescue from the furnace. Despite the fact that the

<sup>9</sup> GARITTE 1965.

<sup>10</sup> MUNIER 1917; REYMOND – BARNES 1973, pp. 81-127 and 185-222.

<sup>11</sup> LEMM 1913, pp. XI-XII, 29-40 and 60-66; MUNIER 1918; TILL 1935, I pp. 202-205; ZOEGA 1810, p. 240.

<sup>12</sup> CRUM 1913, pp. 75-80; DEPUYDT 1993a, pp. 260-261; HEDRICK 2005.

<sup>13</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 34-62; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 6 and 30-46; LEMM 1913, pp. I-IX, 1-6 and 41-45; ZOEGA 1810, p. 240.

<sup>14</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 63-88; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 47-60.

<sup>15</sup> EVELYN-WHITE 1926, pp. 102-103.

<sup>16</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1924, pp. I, 73-89, II, IX and 51-61; GIORGI 1793, pp. XXXIII, XLII, C-CI and CXLIV-CLXVII; WALLIS BUDGE 1886; ZOEGA 1810, pp. 64-65.

<sup>17</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 304-331.

<sup>18</sup> ROSSI 1893, pp. 326-329 and 339-340; WALLIS BUDGE 1914, pp. 1-45 and 253-298; ZOEGA 1810, p. 240.

prayer with the references to the three young men of Babylon does not specify the name of the angel responsible for the rescue, the archangel who actually saves the martyr in a similar way is Michael, so it is possible to hypothesize that some Egyptian Late-antique Christians attributed to the archangel also the rescue of the three young men. The narration in the Bible (Daniel 3:1-50) does not specify the identity of the angel, but some Coptic homilies<sup>19</sup> say that the archangel who saved the three young men is Michael, providing another clue for a similar identification in other Coptic hagiographical texts.

The second area of specialization for Saint Michael's role of healer is that of the preservation of the body and of his unity. This ability is frequent in the tortures which cause amputations, eviscerations, fractures, bone exposures and the cutting of the tongue, all of which affect the unity of the martyr's body. The preservation of the body could also be compromised by burns, stab wounds, eyes injuries, and quartering. In addition to the type of torture, the description of the healing action upon the martyr underlines this area of specialization. Several times, for example, it is specified that the body of the martyr is healed and made as it was previously, as if he had not suffered any tortures. After evisceration, the archangel usually puts the bowels back in its original position in the martyr's stomach.<sup>20</sup>

An episode narrated in the *Passio Georgii*<sup>21</sup> and in the encomium *In Georgium*,<sup>22</sup> is particularly interesting for the ideology underlying the re-composition of the unity of the body: the governor ordered the bones or the parts of the saint's body thrown in a well to prevent the Christians from building a sanctuary; the archangel Michael descends into the well and puts the martyr's body together again. A detail is added in the encomium: the earth in the well is impregnated with the martyr's blood and it seems to be considered as a possible relic. This text makes clear the reason of the importance of the unity of the martyr's body and of its preservation: it is necessary that the martyr's body lacks the signs of the tortures because is a mirror of the inner purity, and also because it could be the basis for the foundation of his sanctuary and therefore for

---

<sup>19</sup> ORLANDI 2011, pp. 251-260.

<sup>20</sup> I.e. in the *Passio Sarapammonis*.

<sup>21</sup> AMÉLINEAU 1888, pp. 167-216; BALESTRI – HYVERNAT 1924, I pp. 270-311 and II pp. xi-xiv and 179-202; BOURIANT 1883, pp. 154-156; CRUM 1905, pp. 152-153; CRUM 1909, pp. 220 and 45; TILL 1935, II pp. 82-126; WALLIS BUDGE 1888, pp. 1-37, 177-199 and 201-235; WESSELY 1909-1917, IV pp. 145-146; ZOEGA 1810, pp. 240-241.

<sup>22</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1924, I pp. 183-269 and II pp. xi and 126-178; WALLIS BUDGE 1888, pp. 83-173 and 274-331.

the spread of his cult. Thus the role of healer is connected to another role, related to the geography of the cult: the role of minister of the sanctuary.

The *Passio Anub* and the *Passio Isidori* testify to the role of resuscitator, which could be considered as an extension of the role of healer and is certainly associated to the function of psychopomp.

Although many types of healing are present, we could find some frequent and repeated modalities: sometimes, the archangel acts directly (*i.e.* in the eviscerations and in many other texts); sometimes, the touch of the archangel heals the martyr (*i.e.* in the *Passio Anub*, *Passio Didymi*, *Passio Epimae*,<sup>23</sup> *Passio Iusti* and *Passio Leontii Arabi*) or the healings happens through the passage of his hand over the whole body (*i.e.* in the *Passio Anub*, *Passio Epimae* and *Passio Leontii Arabi*); the healing is caused by the sign of the cross in the *Passio Epimae* and, in another part of the same martyrdom, by the metamorphosis of the archangel Michael as a white dove, who flies to the *hermetarion*. The archangel's touch is mediated by his rod in the *Passio Iusti*, where he awakens the martyr; the sleep is comparable to the sleep of the death, so Michael's action is close to that of a resurrection.

The role of healer is also attested for the archangel Raphael in the *Passio Anub*, the *Passio Eusebii*,<sup>24</sup> the *Passio Paese et Theclae*,<sup>25</sup> the *Passio Philotheri*<sup>26</sup> and potentially the *Passio Nabrahæ*. The archangel heals amputations, bone exposures, burns, fractures, hemorrhage, quartering and wounds caused by scourging. The archangel is always the only healer, except for an episode in the *Passio Anub*, when he acts with the archangels Michael and Suriel, bringing together body parts of the saint and then exhales on his face. His vital breath makes this healing scene similar to a resurrection, then opening up the possibility that the archangel Raphael also could perform resurrections. The archangel has the equal and opposite ability to awaken and to put to sleep; in fact he puts the guards to sleep in order to free the martyrs in the *Passio Paese et Theclae*.

The theme of the unity of the martyr's body does not occur as frequent in texts with the archangel Michael. Healing from tortures that have afflicted the unity of the body are attested only

---

<sup>23</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 120-156; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 7-8 and 78-98; HORN 1982; MINA 1937; ZOEGA 1810, pp. 22-26.

<sup>24</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 1-39.

<sup>25</sup> BROWNE 1974; EVELYN-WHITE 1926, pp. 113-118; LEIPOLDT 1906, pp. 392 and 397-398; REYMOND-BARNES 1973, pp. 31-79 and 151-184; TILL 1935, I pp. 71-94; WESSELY 1909-1917, IV pp. 147-148; ZOEGA 1810, p. 238.

<sup>26</sup> 'ABD AL-MASIH 1938; CRUM 1905, pp. 150-151a; KOUREMENOS 2014; TILL 1935, I pp. 1-2.

twice in the *Passio Paese et Theclae* and once in the *Passio Philothei*. The area of specialization concerning fire is absent from this role of the archangel Raphael: he heals burns caused by different tortures only in four occurrences in two *passiones*: the *Passio Eusebii* and the *Passio Paese et Theclae*. The archangel performs an action related to the sphere of fire when he takes on the role of saviour. It is regular and happens in the *Passio Eusebii*, the *Passio Nabrahæ*, the *Passio Philothei*, and the *Passio Paesae et Theclae*.

The role of the guardian is attested for the archangel Raphael only in the torture in the furnace in the *Passio Nabrahæ* and in the *Passio Paese et Theclae*. The torture in the furnace is narrated also in the *Passio Paese et Theclae*, but the witnesses convey different versions: differently from M591 of the Morgan Library and Museum (New York) where the archangel is Raphael, in the text of B109.143.1-7 of the Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican City) the archangel Michael breaks the walls of the furnace and leads the saint outside; in particular M591 uses the epithet παργελος (f. 63), while instead B109.143.1-7 points out that he is μιχαηλ παρχαγγελος (p. 27). Both however define the angel as παργελος μιχοειс in the following passage. The archangel Michael is attested once, indeed in the episode of the furnace the archangel is always Raphael except in this moment (f. 63: Σραφαηλ παργελοс μιχоеис = p. 26: Σραφαηλ παρχαγγελοс). The *Passio Paese et Theclae* is a complex work and it is the one in which the archangel Raphael has a position far more important than in the other *passiones*. As a consequence of these unusual characteristics, it cannot be excluded that the entire text could have initially been attributed to the archangel Michael.

The role of healer is associated with that of the minister of the sanctuary also for the archangel Raphael, who is responsible for the healing of the sick people in the martyrs' sanctuary in the *Passio Paese et Theclae*. The relation between the role of the healer and of the minister of the sanctuary is clear from the concern for the preservation of the body. This is implicit in almost all the healings after the tortures, but is more evident in the *Passio Philothei*, where the task of the archangel is to save the martyr from the fire and to prevent the destruction of his body. The martyr's body must be preserved because is essential for the foundation and the spread of the cult, which are also implemented through the construction of sanctuaries.

### **The role of “encourager”**

I defined the archangel Michael as “encourager” when he motivates and comforts the martyr, giving him the strength to face the tortures. This physical strengthening is always related to the

spiritual strengthening, because the spiritual support boosts the physical endurance and is part of the healing. This role is the most attested after that of healer, and in fact is present in almost 20 hagiographical texts. Furthermore, it is attested more than once in the same work.

The encouragement often happens during or after the tortures; for example, the furnace of the baths or other tortures using the fire, the toothed wheel, evisceration, burns, bone exposures, amputations and the presence of wild beasts. The martyr is encouraged before the beginning of the tortures in the *Passio Philothei*.

Differently from the role of healer, that of encourager has no specialization, and indeed the high number of tortures connected to the fire is due to the specialization in the role of healer. In the encomium *In Theodoros*,<sup>27</sup> attributed to Theodore of Antioch, the encouragement is not connected to the martyrdom, but it happens during the battle against the enemies and in the clash against the dragon.

In the *Passio Shenufe*, the medium for the encouragement are the fruits of the heavenly tree: the saints are in the furnace of the baths, the archangel Michael saves them and comforts them. He opens his robe, full of the fruits of the heavenly tree, and gives them to the saints that eat them and their hearts become full of strength. This episode is attested also for the archangel Raphael in the *Passio Eusebii*.

In other cases, the martyr is comforted and encouraged through “good things” brought by the archangel, so that he can eat and drink them. For instance, in the martyrdom of Saint George (narrated in the *Passio Georgii* and in the encomium *In Georgium*), the archangel Michael brings a table full of “all good things” (ἀγαθῶν τιβεν), which the saint eats and is comforted.

The role of encourager is attested in different tortures and situations, but it is expressed with a recurrent terminology. One of the most frequent word is οντ (strength, power, encouragement), attested in Bohairic in χεινοντ (to find strength, comfort) and in τοντ (to strengthen, comfort, encourage), but in contrast the Sahidic οντε is never attested in the hagiographical texts. I found many instances of τοντ (to strengthen, to give power) in Bohairic and the Sahidic corresponding word τοντ, the Bohairic σπο (to be strong, firm, have courage) and the corresponding Sahidic ρπο. I also found in both the dialect the expression μπρσοτε (Sahidic) / μπερσοт (Bohairic). The archangel often reassures the martyr that he will be with him; the expression uses the verb ψωε,

<sup>27</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1924, I pp. 90-156 and II pp. X and 62-107; LEIPOLDT 1906, pp. 413-415; LEMM 1911, pp. 1140-1158 and 1237-1246; WINSTEDT 1910, pp. 1-133 and 156-166; ZOEGA 1810, pp. 55-61.

for example ՚ѡոپ ՚ՆԵՒԱԿ (*Passio Basiliidis*),<sup>28</sup> and ՚ԱՆՈԿ ՚՚ѡօօ՛Ռ ՚ՆՄՄԱԿ (*Passio Leontii Arabi*). In the *Passio Anub* the Lord comforts the martyr by telling him that he appointed him in order that he would stay with him and he would strengthen him. The encomium *In Theodorum ducem*<sup>29</sup> tells that the archangel stayed with the martyr; it happens similarly in the *Passio Isidori*. All these references are Biblical: “Be strong and courageous” (Deuteronomy 31:6), “Do not be afraid” (Matthew 17:7 and Genesis 26:24), “I am with you” (Isaiah 41:10). The references are combined in various ways, creating original expressions.

The role of encourager is also attested for the archangel Raphael, in fact I found it in the *Passio Eusebii*, the *Passio Nabralha*, the *Passio Paese and Theclae* and in the *Passio Isidori*. As happens for the archangel Michael, Raphael encourages the martyr during different tortures: amputations, bone exposures, burns, fractures, quartering, and wounds caused by scourging.

Sometimes, the archangel encourages the martyr by foretelling future events; for example in the *Passio Paese et Theclae*, he says that Paese’s sister Thecla will come to him after four days. The expressions used for Raphael are almost the same as those used for the archangel Michael. ՚ԵՇՈՒ is often attested in the three Sahidic texts: the *Passio Nabralhae*, the *Passio Paese et Theclae* and the *Passio Philothei*; the word ՚ԵՇՈՒ is attested in the *Passio Paese et Theclae* and the *Passio Philothei*. ՚ՔՐՈ is used in the same two texts; furthermore in the *Passio Paese et Theclae* is frequently used also ՚ՄՊՐՇՈՒ. Both ՚ՔՐՈ and ՚ՄՊՐՇՈՒ are recurrent also for the archangel Michael. The word ՚ՆՈՒՇ is present only in the Sahidic texts and is documented for Raphael in the *Passio Eusebii*. Often the archangel reassures the martyr that he will be with him during the *agon*; in the *Passio Paese et Theclae* and in the *Passio Philothei* the expression is ՚՚՚ՅՈՒՌ ՚ՆՄԻԱԿ (“I am with you”); in the *Passio Philothei* he says that ՚ՆԵՎԱՀԵՐԱՏՎ ՚ՆՄԱԳ ՚ՆՈՅԾԵՎ ՚ՆԻ (‘‘he stayed next to him every time’’); in the *Passio Nabralhae* and in the *Passio Philothei* the archangel stayed on his right (respectively ՚Հ[ՐԱ]ՓԱԽԼ ՚ՊԱՐԳԵԼՈԾ ՚ԱՀԵՐԱՏՎ ՚ՆՇԱՕՂՆԱՄ ՚ՄԻԱԳ and ՚՚՚ՅՈՒՌ ՚ՆՇԱ<Ա> ՚ՕՂՆԱՄ ՚ՄՈՒԿ). The encouragement is described as the act of walking with the martyr in another episode of the *Passio Philothei*. In contrast, the *Passio Paese et Theclae* twice uses ՚ՆՐՇՈՎԵ ՚ՆՈՅՐՈՎՄԵ (“Be a man”), which is never attested for the archangel Michael.

---

<sup>28</sup> CRUM 1909, p. 220; LEIPOLDT 1906, pp. 391-392 and 413.

<sup>29</sup> DEPUYDT 1993b, I pp. 1-19 and II pp. 1-15.

## Two roles associated to the martyr's death: psychopomp and minister of the sanctuary

I defined the archangel as a “psychopomp” when he leads a deceased soul to heaven, so I included in the role of guide the narrations where he leads the soul of a living person. Michael performs the role of psychopomp in a similar manner in nearly all the texts: the archangel leads the soul of the saint (or the saints) to heaven and sometimes the Lord embraces it; in other instances the Lord welcomes the saint's soul and hands it over to the archangel Michael, who leads it to heaven. This role is typical of the archangel Michael, but in the *Passio Apoli*,<sup>30</sup> it is shared with the archangel Gabriel. The martyr's soul could be brought to heaven on the shining robe of the archangel; in the *Passio Nahro* the soul is placed in a heavenly chariot, preceded by a multitude of angels.

The archangel Raphael behaves like a psychopomp only in the *Passio Eusebii* and in the *Passio Philothei*. In the *Passio Eusebii*, after the beheading, the archangel embraces the martyr's soul, wraps it in a linen cloth and leads it in heaven; this modality is different from those used by the archangel Michael. In the *Passio Philothei*, Raphael receives the blood and the soul of the martyr and leads them in heaven. The reference to the blood is not attested for Michael.

The role of minister of the sanctuary is also associated to the martyr's death; usually it is described by the verb *διάκονει* connected to the *topos* of the martyr, and it is often announced by the Lord. The fact that the archangel is the minister of the martyr's sanctuary means that many miracles and healings will be performed and no impure spirit will be there, because Michael will guard it. The possibility of performing miracles thanks to the assistance of the archangel Michael is attested in the *Passio Macarii*;<sup>31</sup> the listed miracles include the healing of the sick and the blind and the resurrection of the dead. This role is attested also for the archangel Raphael in the *Passio Paese et Theclae*, in the *Passio Philothei* and in the *Passio Theodori Ducis*;<sup>32</sup> both the terminology and the modalities are similar to those of the archangel Michael.

---

<sup>30</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 148-151; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 9 and 242-248; CRUM 1907, p. 291; EVELYN – WHITE 1926, pp. 87-93; LEMM 1908, pp. 1-4.

<sup>31</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 40-77.

<sup>32</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 157-181; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 8 and 99-112; ROSSI 1893, pp. 318-325 and 336-339; WINSTEDT 1910; ZOEGA 1810, p. 28.

### The role of the messenger

The role of the messenger is one of the most frequent in Coptic *Acta Martyrum* and is attested in 18 literary works. Sometimes, the archangel announces past events: for example, in the *Passio Papnute*,<sup>33</sup> he informs the martyr that the governor Arianus sent 80 soldiers to seize him.

The archangel is defined as the Lord's messenger and performs his function in a direct way or in an indirect way; for example, in the encomium *In Theodoros* the message is conveyed through the appearance of the archangel: Michael with his unsheathed sword is a call to fight. In the Bohairic *Passio Georgii* and in the encomium *In Georgium*, the archangel Michael plays his trumpet to announce the arrival of the divine chariot. This function of trumpeter is an indirect variant of the role of Lord's messenger.

The archangel also announces future events; the message is often a source of encouragement, mainly during the tortures. For instance, in the *Passio Nili*,<sup>34</sup> when the martyr is tied to a toothed wheel, Michael encourages him by telling him that he would sit in the heavenly city and that nothing bad would happen to him. The message could foretell tortures and death, then victory in the *agon*; this function is related to that of psychopomp. The messages concerning the burial places are equally associated with this role.

I found only two attestation of the role of messenger for the archangel Raphael in *passiones*: the archangel foretells future events twice in the *Passio Paese et Theclae*, so, differently from Michael, he does not announce past events and is not defined as the Lord's messenger.

### The role of guide

The archangel Michael leads the saints on spiritual journeys, but also on more concrete journeys on earth, in the sea, or in the sky. The role of guide on earth is frequent and related to different places, but shows some recurring behaviours: in the encomium *In Macrobius ep. Pshati*,<sup>35</sup> the martyr is lifted; in the *Acta Simonis*,<sup>36</sup> he is lifted up by the archangels Gabriel and Michael,

---

<sup>33</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1907, pp. 110-119; BALESTRI – HYVERNAT 1908, pp. 7 and 72-77.

<sup>34</sup> TILL 1935, I pp. 181-187.

<sup>35</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 225-246; ZOEGA 1810, pp. 133-134.

<sup>36</sup> CRUM 1905, pp. 138-139; GUIDI 1893, pp. 513-515; GUIDI 1888, pp. 41-44; ZOEGA 1810, pp. 235-236 and 621-622.

who hold him by the hands and fly; in the *Passio Nahrou* and in the *Vita Pijimi*,<sup>37</sup> he is carried on the brilliant wings of the archangel; sometimes he walks normally (*Passio Paese et Theclae*) or walks by taking the saint by hand (*Passio Papnute*), or disguised as a cleric (*Passio di Panine et Paneu*).<sup>38</sup>

The same role is attested for the archangel Raphael in the *Passio Paese et Theclae* and in the *Passio Eusebii*; it includes earthly and heavenly journeys. In the *Passio Eusebii*, when the martyr has been chased out of the city, the archangel raises him on his wings and lays him next to the *tetrapylon* of the city. Another earthly journey is narrated in the *Passio Paese et Theclae*: the archangel breaks the walls of the furnace and leads the saint to Paul's house. This action is attributed to the archangel Raphael in M591 of the Morgan Library and Museum (New York), but to the archangel Michael in B109.143.1-7 of the Biblioteca Apostolica Vaticana (Vatican City). In the same *passio*, the angel goes to the martyr's cell at night, takes him to heaven on his shining wings, shows him the holy city, and leads him to the house of Apa Victor. In both texts the archangel lifts the martyr on his wings, in the other episode of the *Passio Paese et Theclae* he walks normally. Both modalities and both types of journey, earthly and otherworldly, are also narrated for the archangel Michael.

### **The role of avenger**

This violent, military aspect is scarcely present in the analysed hagiographical sources and the role of avenger is attested only in 8 texts: *Miracula Georgii*,<sup>39</sup> *Passio Isidori*, *Passio Leontii Arabi*, *Passio Panesneu*,<sup>40</sup> *Passio Sarapammonis*, *Passio Theodori Ducis*, *In Theodorum ducem* attributed to Anastasius of Euchaita, *Passio Thomae de Shentale*.<sup>41</sup>

The revenge has different recipients: Diocletian, the governor, the executioners and the worshipers of idols; it shows some recurring modalities and characteristics. In the encomium *In Theodorum ducem* and in the *Passio Leontii Arabi*, the torturer becomes the tortured, with an

---

<sup>37</sup> CRUM 1909, p. 221; CRUM 1907, p. 306; ESBROECK 1975, p. 387; EVELYN-WHITE 1926, pp. 157-162; LEIPOLDT 1906, pp. 390 and 400; LEIPOLDT 1906-1913, I pp. 77-78.

<sup>38</sup> ORLANDI 1978, pp. 93-115; TILL 1935, I pp. 55-71; WESSELY 1909-1917, pp. 34-39; ZOEGA 1810, pp. 548-551.

<sup>39</sup> AMÉLINEAU 1888, II pp. 217-263; BALESTRI – HYVERNAT 1924, I pp. 311-360 and II pp. XIV-XV and 203-231; CRUM 1905, pp. 152-153; WALLIS BUDGE 1888, pp. 44-82 and 241-274; ZOEGA 1810, pp. 240-241.

<sup>40</sup> GIORGI 1793, pp. 161-245; TILL 1935, I pp. 94-106; ZOEGA 1810, p. 238.

<sup>41</sup> AMÉLINEAU 1888b, pp. 105-106; CRUM 1909, p. 222; EVELYN-WHITE 1926, pp. 94-101.

inversion of the role, and is forced to suffer the torture he inflicted on the martyr; the saint prays that a reversal of roles also would occur in the *Passio Sarapammonis*. In three cases, the revenge strikes the eyes: in the *Miracula Georgii* and in the *Passio Isidori* (against Diocletian), in the *Passio Thomae de Shentalet* (against the governor); it could be due to a specialization in revenge as well as in healing. However, few examples of these healings are attested, so another hypothesis is that Diocletian and the governor had not been able to see the truth so they were punished with physical blindness because of their moral blindness. In the *Passio Isidori*, Diocletian is also punished by giving the metaphorical root of the words of the edict, his tongue to the worms.

The role of avenger is attested for the archangel Raphael twice in the *Passio Paese et Theclae*: he destroys the *hermetarium* and the martyr's chains, blows out the torches and makes the executioners' hands similar to stone; then, the archangel predicts that he will make the duke sick. His revenge is characterised as violence on objects and as an action that damages those responsible.

### **The role of exorcist**

The archangel Michael's role of exorcist is not frequent in hagiographical texts. In the *Passio Astratole*, he frees the saint from the demons; this is crucial for his introduction and identity because the archangel present himself referring to that episode (ἀνοκ πε εταῖ επεσητ εβολεεν αιναζμεν εβολεεν νενχιχ ννιλεμων, Egypt, Cairo, Coptic Museum, Abu Maqr, 27, f. 2v). In the *Passio Epimae*, in prison, an evil spirit leaves a man because he is afraid of the archangel Michael.

This role is carried out within the sanctuary in the *Passio Sarapammonis* and in the *Passio Nahrou*: in the first, the Lord says that the archangel will be the minister of the martyr's sanctuary, so he will heal everyone from any harm, included the cursed or possessed; in the second, the martyr states that no impure spirit will be in his sanctuary because Michael will guard it.

The *Vita Pijimi* does not tell about any exorcism, but informs the audience that the archangel was the devil's antagonist over the body of Moses. This affair is referred to in the letter of Jude (1:9) and in some Coptic homilies, but is narrated in detail in the apocryphal "The Testament of Moses".

The archangel Raphael acts as an exorcist in the *Passio Nabrahæ*, when a demon leaves the body of the *cubicularius'* son because he is terrified of the angel. The episode is similar to that in the *Passio Epimae* concerning the archangel Michael.

### The roles of companion of Christ and of the martyr

In many hagiographical texts, the archangel accompanies Christ when he descends from heaven, frequently positioning himself on his right. This role is particularly important; in fact it is part of the presentation of the archangel in the *Passio Anub*, in which he affirms ἀνοκ πε μηχανλ φε ετοσι ερατφ са оγнам мфг ππανтократор (“I am Michael, the one who is on the right hand of God the Almighty”). Hence this role therefore is fundamental in defining the identity of the archangel.

Usually the archangel Michael accompanies Christ together with the archangel Gabriel; in other texts, besides the archangel, there are also a large number of angels, defined as “a crowd” in the *Passio Epimae* and in the *Passio Shenufe* (respectively κεμнншє наргелос and 2енмнншє наргелос), “myriads” in the *Passio Pirou et Athon*<sup>42</sup> (шо наргелос), “an army” in the *Passio Timothei*<sup>43</sup> (тестрадia терсннаргелос).

Only in the *Passio Eusebii* does the archangel Raphael accompanies Christ when he descends from heaven, together with the other six archangels. Therefore, this role is marginal in the formation of the identity of the archangel in the hagiographical works.

Besides accompanying the Lord, sometimes the archangel Michael or the archangel Raphael is the companion of the martyr and stays on his right.

### Some unexpected roles: responsible for the crown, tamer and capable of power over the water

Sometimes, during the analysis of the hagiographical texts, I noticed the presence of some roles that, according to my knowledge about the archangel Michael, I did not expect to find.

The first unexpected role is the responsibility for the crown offered to the martyr as a sign of the accomplishment of the martyrdom and of his victory in the *agon*. This role can consist in the coronation (*Passio Anub*, *Passio Epimae* and *Passio Thomae de Shentale*), in its announcement (*Passio Ariani*,<sup>44</sup> *Passio Iacobi Intercisi*,<sup>45</sup> *Passio Leontii Arabi*, *Passio Shenufe*) and in the

---

<sup>42</sup> HYVERNAT 1886-1887, pp. 169 and 135-173; ZOEGA 1810, pp. 53-54.

<sup>43</sup> TILL 1935, I pp. 111-126.

<sup>44</sup> ROSSI 1893, pp. 77-86 and 127-132.

<sup>45</sup> BALESTRI – HYVERNAT 1924, I pp. 24-61 and II pp. VI-VIII and 17-42.

preparation of the crown (*Passio Leontii Arabi* and probably in the *Passio Basiliidis*). The coronation can take place at the time of the martyr's death (*Passio Epimae* and *Passio Thomae de Shentale*) or after having undergone some tortures (*Passio Anub*); the announcement of the coronation can be done immediately before the execution, as in the *Passio Leontii Arabi*, where the martyrs are waiting for their decapitation, or during the torture or even when martyrdom has not yet begun: in the *Passio Ariani*, the crown is announced at the moment of the martyr's conversion to Christianity. The coronation can be connected to the role of psychopomp, for example in the *Passio Epimae*; it is also related to the role of encourager, because the announcement of the crown is a source of encouragement and support for the martyr.

Another unexpected role is that of tamer, attested in the *Passio Anub* and in the *Passio Epimae*. In the *Passio Anub*, the archangel Michael tames the snakes in the cell of the martyr. In the *Passio Epimae*, the saint is saved from the beasts of the amphitheatre. A similar function is attested in the *Passio Nahrou*, where the lion and the bear do not touch the martyr because of the proximity to the archangel Michael.

In the *Passio Isidori*, the *Vita Hamoi*,<sup>46</sup> the *Passio Nahrou*, the *Miracula Meneae*<sup>47</sup> and in the encomium *In Theodoros* (attributed to Theodore of Antioch), the archangel Michael is shown to have a general power over the water. This function does not recur frequently in hagiographical texts, but it is interesting both for the comparison with the power over fire and for its attestation in numerous homilies.

### Some brief concluding remarks

The archangel Michael and the archangel Raphael show almost all the same roles in Coptic *Acta Martyrum*; the roles attested only for Michael are those of responsible for the crown, as tamer, and capable of power over the water. These are not really common and are quite unusual. Some roles are frequent for both the archangels, such as the role of healers and encouragers; other roles are less recurrent for Raphael, such as that of messenger, guide, avenger, and companion of Christ. The poor number of attestation for these roles is difficult to understand because Raphael is present only in eight *passiones*, on the contrary Michael is one of the characters in more than 50 hagiographical works. Few functions are not attributed to Raphael, for example the two areas of

---

<sup>46</sup> KAHLE 1954, pp. 433-435.

<sup>47</sup> DRESCHER 1946, pp. 1-34 and 104-125.

specialization for the role of healer are distinctive for Michael: the area of fire and the unity of the body. Coptic hagiographical works are complex literary works that have undergone different phases and use many *topoi* which pass easily from a text to another, so it is not possible to exclude that some characteristics that were originally typical of the archangel Michael were given also to Raphael. This hypothesis will be verified through the study of other literary works and documentary sources; the analysis of the different sources will help also to understand better the identity of the archangel Raphael in the Coptic tradition.

## References

- ‘ABD AL-MASIH 1938 ‘ABD AL-MASIH, *A Saidic Fragment of the Martyrdom of St. Philotheus*, *Orientalia Christiana Periodica*, 4/1938, pp. 584-590
- AMÉLINEAU 1888a É. AMÉLINEAU, *Contes et romans de l’Égypte chrétienne*, Paris 1888
- AMÉLINEAU 1888b É. AMÉLINEAU, *Les actes coptes du martyre de St. Polycarpe*, Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, 10/1888, pp. 391-417
- BACOT 1999 S. BACOT, *Une nouvelle « passion » copte en fayoumique*, *Le Muséon*, 112/1999, pp. 301-315
- BALESTRI – HYVERNAT 1907 I. BALESTRI – H. HYVERNAT (eds.), *Acta Martyrum*, Paris 1907 (*CSCO*, 43)
- BALESTRI – HYVERNAT 1908 I. BALESTRI – H. HYVERNAT (eds.), *Acta Martyrum*, Paris 1908 (*CSCO*, 43)
- BALESTRI – HYVERNAT 1924 I. BALESTRI – H. HYVERNAT (eds.), *Acta Martyrum*, Paris 1924 (*CSCO*, 44)
- BOURIANT 1883 U. BOURIANT, *Fragments de manuscrits thébains du Musée de Boulaq*, Recueil de travaux, 4/1883, pp. 1-4 and 152-156
- BROWNE 1974 G.M. BROWNE, *The Martyrdom of Paese and Thecla (P. Mich. Inv. 548)*, Chronique d’Égypte, 49/1974, pp. 201-205
- CRUM 1905 W.E. CRUM, *Catalogue of the Coptic manuscripts in the British Museum*, London 1905
- CRUM 1907 W.E. CRUM, *Hagiographica from Leipzig manuscripts*, Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, 29/1907, pp. 289-296 and 301-307
- CRUM 1909 W.E. CRUM, *Catalogue of the Coptic Manuscripts in the Collections of the Rylands Library*, Manchester 1909
- CRUM 1913 W.E. CRUM, *Theological Texts from Coptic Papyri*, Oxford 1913
- DEPUYDT 1993a L. DEPUYDT, *Catalogue of Coptic manuscripts in the Pierpont Morgan Library*, Leuven 1993

- DEPUYDT 1993b L. DEPUYDT, *Encomiastica from the Pierpont Morgan library: five Coptic homilies attributed to Anastasius of Euchaita, Epiphanius of Salamis, Isaac of Antinoe, Severian of Gabala, and Theopemptus of Antioch*, Leuven 1993
- DRESCHER 1946 J. DRESCHER, *Apa Mena. A selection of Coptic texts relating to St. Menas*, Le Caire 1946
- EVELYN-WHITE 1926 H.G. EVELYN-WHITE, *The Monasteries of the Wadi'n Natrun. Pt.I: New Coptic Texts from the Monastery of Saint Macarius*, New York 1926
- GARITTE 1965 G. GARITTE, *Textes hagiographiques orientaux relatifs à saint Léonce de Tripoli. I. La Passion copte sahidique*, Le Muséon, 78/1965, pp. 313-348
- GIORGI 1793 A.A. GIORGI, *De miraculis Sancti Coluthi et reliquiis actorum Sancti Panesniv martyrum thebaica fragmenta duo*, Roma 1793 (*Bibliotheca Hagiographica Orientalis*, 834)
- GUIDI 1888 I. GUIDI, *Gli atti apocrifi degli apostoli nei testi copti, arabi ed etiopici*, Giornale della Società Asiatica Italiana, 2/1888), pp. 1-66
- GUIDI 1893 I. GUIDI, *Di alcune pergamente saidiche della collezione Borgiana*, Rendiconti dell'Accademia dei Lincei, 5.2/1893, pp. 513-530
- HEDRICK 2005 C.W. HEDRICK, *A Monastic exorcism text*, Journal of Coptic Studies, 7/2005, pp. 17-21.
- HORN 1982 J. HORN, *Der erste Märtyrer. Zu einem Topos der koptischen Martyrliteratur (mit zwei Anhängen)*, in G. KOCH (ed.), *Studien zur spätantiken und frühchristlichen Kunst und Kultur des Orients*, Wiesbaden 1982, pp. 31-55
- HYVERNAT 1886-1887 H. HYVERNAT (ed.), *Les Actes des martyrs de l'Egypte tirés des manuscrits coptes de la Bibliothèque vaticane et du Musée Borgia*, Paris 1886-1887
- KAHLE 1954 P.E. KAHLE, *Bala 'izah*, Oxford 1954
- KOUREMENOS 2014 N. KOUREMENOS, *La passione copta di San Filoteo di Antiochia secondo il codice M 583 di Pierpont Morgan Library a New York*, PhD Thesis, Pontificio Istituto Orientale 2014

- LEIPOLDT 1906 J. LEIPOLDT, *Verzeichnis der koptischen Handschriften*, in K. VOLLMERS, *Katalog der Handschriften der Universitätsbibliothek zu Leipzig*, II, Leipzig 1906, pp. 383-427
- LEIPOLDT 1906-1913 J. LEIPOLDT, *Sinuthii archimandritae vita et opera omnia*, Paris 1906-1913 (*CSCO*, 41, 42 and 73)
- LEMM 1908 O.E. von LEMM, *Kleine koptische Studien LI-LV*, Bulletin de l' Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg, 12/1908, pp. 1-4
- LEMM 1911 O.E. von LEMM, *Koptischen miscellen*, Bulletin de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg, 1.5/1911, pp. 327-348, 453-468, 927-940, 1135-1158 and 1237-1266
- LEMM 1913 O.E. von LEMM, *Bruchstücke koptischer Märtyrerakten I-V*, Saint Petersburg 1913
- MINA 1937 T. MINA, *Le Martyre d'apa Epima*, Cairo 1937
- MÜLLER 1959 C.D.G. MÜLLER, *Die Engellehre der koptischen Kirche: Untersuchungen zur Geschichte der christlichen Frömmigkeit in Ägypten*, Wiesbaden 1959
- MUNIER 1915 H. MUNIER, *Un Nouveau martyre copte, Saint Nabroha*, Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale, 15/1915, pp. 227-259
- MUNIER 1917 H. MUNIER, *Fragments des actes du martyre de l'apa Chnoubi*, Annales du Services des antiquités, 17/1917, pp. 145-159
- MUNIER 1918 H. MUNIER, *Les Actes du martyre de Saint Isidore*, Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale, 14/1918, pp. 97-190
- ORLANDI 1978 T. ORLANDI, *Il dossier copto del martire Psote*, Milano 1978
- ORLANDI 2011 T. ORLANDI, *Tradizioni copte sui Tre Giovani di Babilonia*, in P. BUZI – D. PICCHI – M. ZECCHI (eds.), *Aegyptiaca et Coptica. Studi in onore di Sergio Pernigotti*, Oxford 2011, pp. 251-260
- REYMOND – BARNES 1973 E.A.W. REYMOND – J.W.B. BARNES, *Four Martyrdoms from the Pierpoint Morgan Coptic Codices*, Oxford 1973
- ROSSI 1893 F. ROSSI, *Di alcuni manoscritti copti che si conservano nella Biblioteca nazionale di Torino*, Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino, 43/1893, pp. 223-340

- TILL 1935                    W. TILL, *Koptische Heiligen und Märtyrererlegenden*, Rome 1935  
(*Orientalia Christiana Analecta*, 102)
- ULJAS 2015                    S. ULJAS, *Lost coptic texts from Herbert Thompson Papers I: The Acts of Stephen*, Journal of Coptic Studies, 17/2015, pp. 165-213
- WALLIS BUDGE 1886            E.A. WALLIS BUDGE, *The Martyrdom of Isaac of Tiphe, as Contained in a Coptic Manuscript of the Tenth Century, in the Collection of Lord Zouche*, London 1886
- WALLIS BUDGE 1888            E.A. WALLIS BUDGE, *The Martyrdom and Miracles of S. Georges*, London 1888
- WALLIS BUDGE 1914            E.A. WALLIS BUDGE, *Coptic Martyrdoms etc., in the Dialect of Upper Egypt*, London 1914
- WESSELY 1909-1917            C. WESSELY, *Griechische und koptische Texte theologischen Inhalts I-V*, Leipzig 1909-1917
- WINSTEDT 1910                E.O. WINSTEDT, *Coptic Texts on Saint Theodore the General, St. Theodore the Eastern, Chamoul and Justus*, Published for the Text and Translation Society by William and Norgate, London-Oxford 1910
- ZOEGA 1810                    G. ZOEGA, *Catalogus codicum Copticorum manu scriptorum qui in Museo Borgiano Velitris adservantur. imprimerie de la S. C. de la Propagande*, Rome 1810