

Articoli/Articles

L'ILLUSTRATION DES TRAITÉS HIPPIATRIQUES BYZANTINS  
LE *DE CURANDIS EQUORUM MORBIS*  
D'HIÉROCLÈS ET *L'EPITOMÉ*

STAVROS LAZARIS

Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance  
Collège de France - CNRS, UMR 7572 - Université Marc Bloch,  
Institut d'Histoire des Sciences - Université Louis Pasteur

SUMMARY

*THE ILLUSTRATION OF THE GREEK HIPPIATRIC TREATISES*  
*THE DE CURANDIS EQUORUM MORBIS*  
*OF HIEROCLES AND THE EPITOME*

*Through the study of the artistic relationships between Byzantium and the Occident, we try to demonstrate that unlike some ideas of the past (Weitzmann, Kádár, etc.) the Greek hippiatric illustration has been in part influenced by Occidental models. These Occidental influences are analysed just as the working methods of each of the two miniaturists.*

Nous connaissons actuellement deux traités hippiatriques grecs qui nous sont parvenus illustrés dans deux manuscrits<sup>1</sup>, le *Leidensis Vossianus graecus* Q. 50 (ff. 5<sup>r</sup>-90<sup>r</sup> et 90<sup>r</sup>-144<sup>v</sup>)<sup>2</sup> du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle et le *Parisinus graecus* 2244 (ff. 1<sup>r</sup>-62<sup>v</sup> et 62<sup>v</sup>-74<sup>v</sup>)<sup>3</sup> de la fin de ce même siècle. Le premier traité est une tentative maladroite de reconstitution de l'œuvre originale d'Hiéroclès<sup>4</sup>, fonctionnaire byzantin qui vécut vers la fin du IV<sup>e</sup> siècle et qui a écrit son traité en se basant en très grande partie sur celui d'Apsyrtos, vétérinaire militaire du début du IV<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>. Le second texte est une sorte d'abrégé de la collection hippiatrique grecque, connu, depuis les travaux de G. Björck<sup>6</sup>, sous le nom d'*Epitomè*<sup>7</sup>.

*Key words:* Byzantium – Hippiatrika (Horse Medicine) – Scientific Illustration

Dans la présente étude nous ferons le point, dans un premier temps, sur ce qui a déjà été dit sur le modèle d'inspiration de cette illustration et, dans un second temps, nous proposerons quelques nouvelles hypothèses quant à l'origine du dit modèle, et enfin nous essaierons d'analyser la manière de procéder des deux miniaturistes.

1. *A la recherche du modèle d'inspiration: études antérieures.*

Les miniatures des deux manuscrits sont placées entre le titre et le texte qu'elles accompagnent. Il s'agit dans la plupart des cas de chevaux seuls ou en composition avec un voire deux personnages, des plantes ou encore d'autres animaux. Hiéroclès, l'auteur du premier traité, est représenté en frontispice dans les deux manuscrits. L'absence d'encadrement, de perspective, de tout repère spatial<sup>8</sup>, de fonds colorés et, plus généralement, l'absence de tout décor et accessoire<sup>9</sup> sont quelques-uns des éléments communs qui caractérisent de manière générale les miniatures hippiatriques grecques des deux manuscrits. A ceci, on peut aussi ajouter une certaine rigidité du dessin qui se reflète en particulier dans les positions et les attitudes des personnages, des chevaux et, dans une moindre mesure, des plantes, serpents et autres animaux sauvages.

C'est en voulant résumer ce type d'image qu'A. W. Byvanck, quand il a dressé le catalogue des manuscrits illustrés des bibliothèques des Pays-Bas, a simplement mentionné, à propos des illustrations du manuscrit de Leyde: *Beaucoup de dessins, assez grossiers, de chevaux malades*<sup>10</sup>.

Il est donc compréhensible que ces images n'aient pratiquement pas été étudiées. Il est vrai qu'à première vue elles font pâle figure à côté d'autres œuvres byzantines, même de l'époque des Paléologues. Aussi, on a tendance à les ignorer, à s'y pencher rapidement dans le meilleur des cas et, beaucoup plus rarement, à leur consacrer une étude à part entière.

Parmi les chercheurs qui se sont occupés des images hippiatriques grecques<sup>11</sup>, trois se sont intéressés principalement à leur modèle d'inspiration. Le premier d'entre eux, K. Weitzmann, écrivait à propos des miniatures du manuscrit parisien: *bei denen man keinen Grund hat zu zweifeln, daß sie auf einen antiken Ar-*

*chetypus zurückgehen*<sup>12</sup>. Il a repris ces mêmes propos quelques années plus tard quand il jugeait que *Whereas the miniatures as such are, no doubt, of classical descent ...*<sup>13</sup>. Pour lui l'origine classique des miniatures ne fait donc aucun doute, mais il nuance son jugement en précisant que *The short, bicolor, vertically divided tunic and the youthfulness speak against a classical descent ...*<sup>14</sup>.

A. Grabar<sup>15</sup> affirmait que l'illustration scientifique en général et plus précisément l'illustration du manuscrit de Paris<sup>16</sup> puise ses sources d'inspiration dans les modèles antiques. Il écrivait que *comme ailleurs, dans des cas de cette espèce, les peintures représentent sûrement des modèles antiques.*

Très influencé par les théories et les méthodes de K. Weitzmann, Z. Kádár s'est lui aussi penché sur l'illustration du manuscrit de Paris. Il est le seul à avoir consacré une étude entière à l'illustration de ce manuscrit<sup>17</sup>. C'est à ce titre donc que nous analyserons plus en détail ses opinions et le résultat de ses recherches. Convaincu de l'influence d'un modèle plus ancien, Z. Kádár avait cherché ce modèle dans les mosaïques de l'Antiquité tardive et dans les miniatures de certains manuscrits de l'époque byzantine<sup>18</sup>.

S'appuyant sur les caractéristiques des corps des chevaux et sur les proportions de leurs différents membres, il est remonté jusqu'à la fin du III<sup>e</sup> siècle et a essayé de comparer les chevaux du manuscrit de Paris avec ceux représentés dans une scène de cirque de la mosaïque de Barcelone<sup>19</sup>. Il écrit pour ces derniers que *leur corps est trop allongé par rapport aux proportions naturelles*. Ensuite, examinant d'autres mosaïques de provinces africaines de la même époque, il conclut que la seule ressemblance avec les chevaux de notre manuscrit se situe au niveau de la partie naso-labiale (!), le corps et les jambes étant totalement différents.

Z. Kádár poursuit sa recherche en passant par les mosaïques de Piazza Armerina reproduisant des scènes de chasse, de El-Djem ainsi que celles de Sousse et de Gafsa<sup>20</sup>. Le rapprochement qu'il fait cette fois porte sur le fait que les chevaux de ces mosaïques et ceux du manuscrit hippiatrique de Paris sont *des types de chevaux lourds*. Il insiste cependant sur le fait que les proportions du corps et de l'encolure ne sont pas identiques.

N'ayant pas trouvé de modèle d'inspiration convaincant, il oriente sa recherche vers les miniatures des manuscrits de l'Antiquité tardive en déclarant que *naturellement, pour les prototypes des illustrations de l'Hippiatrika de Paris, les plus importants sont les illustrations des manuscrits de l'Antiquité*. Il commence la comparaison avec certaines miniatures du *Vergilius Vaticanus* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latinus 3225) et du *Vergilius Romanus* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, latinus 3867) qu'il reproduit aux figures 8 et 9 de son étude, malheureusement sans en mentionner les folios. Il passe ensuite à l'époque macédonienne; ici les exemples fournis sont certaines miniatures du *Parisinus graecus* 510 (il compare l'illustration du f. 440<sup>r</sup>, qu'il reproduit à la figure 10), de l'*Octa-teuque d'Istanbul* (Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi Kütiüphanesi, 8)<sup>21</sup>, du manuscrit *Taphou* 14<sup>22</sup> et enfin d'un manuscrit du pseudo-Oprien (*Venezia, Biblioteca Marciana, Gr. Fondo Antico* 479) dont il reproduit les folios 6<sup>r</sup> et 11<sup>r</sup> aux figures 11 et 12<sup>23</sup>.

Après toutes ces comparaisons, l'auteur conclut que la représentation des chevaux du *Parisinus graecus* 2244 est plus *barbare* et qu'elle diffère ainsi de celles des manuscrits cités plus haut.

Enfin, l'auteur propose de comparer les chevaux du manuscrit hippiatrice avec ceux du manuscrit de Skylitzès de Madrid (*Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 26-2*)<sup>24</sup> et il affirme que sur le plan stylistique les chevaux des deux manuscrits se ressemblent.

Ainsi Z. Kádár achève-t-il son étude sans pour autant trouver de ressemblances qui pourraient étayer son hypothèse d'un modèle d'inspiration de l'Antiquité tardive, ni même du haut Moyen Age.

## 2. A la recherche du modèle d'inspiration: recherches actuelles.

Il faut admettre que l'idée générale de Z. Kádár de chercher un modèle d'inspiration dans les mosaïques et dans les miniatures d'autres manuscrits était tout à fait pertinente et logique.

A mon avis, c'est sa manière de procéder qui n'est pas vraiment cohérente. En effet, d'un côté l'auteur, dès le titre de sa communication, nous fait comprendre que le domaine de ses recherches concerne le style des miniatures du manuscrit hippiatrice de Paris, et de l'autre, il cherche des ressemblances principalement dans des œuvres d'art de l'Antiquité tardive, époque

qui n'a rien à voir, stylistiquement parlant, avec la période des Paléologues, période de confection de notre manuscrit.

De plus, Z. Kádár pense avoir à faire à une illustration *typiquement* byzantine et il ne prend pas en considération les changements qui se sont produits dans la société et dans l'administration de l'Empire, et par conséquent également dans l'art, pendant l'époque des Paléologues.

Ensuite, il néglige des éléments très importants du domaine de la codicologie, et ne s'occupe pas du tout de l'écriture du manuscrit, qui pourrait lui fournir des indications sur le modèle utilisé pour l'élaboration du manuscrit de Paris.

Enfin, et c'est là, je pense, son plus grand tort, il ne tient compte dans ses recherches que d'un seul élément de l'image, le cheval. En effet, Z. Kádár, comme d'ailleurs tous les autres chercheurs qui se sont occupés de l'illustration hippiatrice grecque, a négligé, dans sa précipitation de trouver le modèle de ces chevaux, un détail très important: cet animal était connu de l'homme et représenté par lui depuis fort longtemps; il ne s'agit donc pas d'une bête rare, loin de là. Par conséquent, il était extrêmement facile de la reproduire d'après une image *fixe* que l'on pouvait posséder, sans éprouver le besoin de la recopier d'après un autre manuscrit, ou une autre représentation<sup>25</sup>.

Nous comprenons donc pourquoi la recherche menée par Z. Kádár ne peut aboutir à l'établissement d'une parenté réelle entre les chevaux de nos miniatures et ceux qu'il propose. Ainsi toute sorte de conclusion concernant le modèle de ces chevaux serait, dans l'état actuel, plus que hasardeuse.

Le seul élément qui nous reste et qui pourrait nous rapprocher de la source d'inspiration de ces illustrations est le deuxième composant principal d'un certain nombre d'images: le personnage. Presque tous les chercheurs l'ignorent ou, dans le meilleur des cas, se bornent à le décrire<sup>26</sup>.

Le traité d'Hiéroclès du manuscrit de Paris contient douze représentations de personnages, sans compter le portrait d'Hiéroclès, et l'*Epitomè* en contient sept dans six folios<sup>27</sup>. Ces personnages se distinguent principalement par certaines caractéristiques de leur costume et plus précisément de leur chapeau, de leurs chaussures et de leur tunique<sup>28</sup>.

| Folios                            | Couvre-chef à rebord | Couvre-chef simple | Chaussures pointues | Tunique bicolore | Tunique unicolore |
|-----------------------------------|----------------------|--------------------|---------------------|------------------|-------------------|
| Traité d'Hiéroclès                |                      |                    |                     |                  |                   |
| 2 <sup>v</sup>                    | oui                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 4 <sup>r</sup>                    | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 8 <sup>v</sup>                    | oui                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 26 <sup>r</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 27 <sup>r</sup>                   | non                  | oui <sup>29</sup>  | non <sup>30</sup>   | non              | non <sup>31</sup> |
| 29 <sup>v</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 36 <sup>r</sup>                   | oui                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 37 <sup>v</sup>                   | oui                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 38 <sup>v</sup>                   | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 43 <sup>r</sup>                   | non                  | non                | (?) <sup>32</sup>   | oui              | non               |
| 52 <sup>r</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 74 <sup>v</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| Epitomè                           |                      |                    |                     |                  |                   |
| 33 <sup>v</sup> (fig. 1)          | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 41 <sup>r</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 49 <sup>r</sup> (fig. 2)          | oui                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 54 <sup>v</sup> (a) <sup>33</sup> | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 54 <sup>v</sup> (b) <sup>34</sup> | non                  | non                | (?) <sup>35</sup>   | non              | oui <sup>36</sup> |
| 63 <sup>v</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |
| 64 <sup>v</sup>                   | non                  | non                | oui                 | oui              | non               |

En effet, suite à la lecture de ce tableau<sup>37</sup> nous remarquons qu'un grand nombre des personnages du manuscrit de Paris portent un couvre-chef au rebord large à l'arrière et pointu à l'avant (ff. 2<sup>v</sup>, 8<sup>v</sup>, 36<sup>v</sup>, 37<sup>v</sup> pour le traité d'Hiéroclès et f. 49<sup>r</sup> pour l'*Epitomè*), des chaussures pointues (ff. 2<sup>v</sup>, 4<sup>r</sup>, 8<sup>v</sup>, 26<sup>r</sup>, 29<sup>v</sup>, 36<sup>v</sup>, 37<sup>v</sup>, 38<sup>v</sup>, 52<sup>r</sup>, 74<sup>v</sup> et 33<sup>v</sup>, 41<sup>r</sup>, 49<sup>r</sup>, 54<sup>v</sup>, 63<sup>v</sup>, 64<sup>v</sup>) et enfin une tunique mi-partie<sup>38</sup> (ff. 4<sup>r</sup>, 26<sup>r</sup>, 29<sup>v</sup>, 36<sup>v</sup>, 37<sup>v</sup>, 43<sup>r</sup>, 52<sup>r</sup>, 74<sup>v</sup> et 33<sup>v</sup>, 41<sup>r</sup>, 49<sup>r</sup>, 54<sup>v</sup>, 63<sup>v</sup>, 64<sup>v</sup>) à motifs regroupés par trois dans la plupart des cas (figs. 1-2).

Dans le manuscrit de Leyde nous retrouvons, en dehors du portrait d'Hiéroclès, quinze représentations (quatorze entières, dans treize folios<sup>39</sup> et une partielle) illustrant le traité de ce dernier et, pour l'*Epitomè*, treize représentations entières, dans onze folios<sup>40</sup> et deux partielles dans lesquelles figurent seulement un des deux bras et une main.

Il apparaît, à la lecture du tableau ci-dessous, que certains personnages du manuscrit de Leyde portent parfois un couvre-chef simple, sans rebord large à l'arrière et pointu à l'avant. Leurs chaussures sont pointues comme celles des personnages du manuscrit parisien et ils sont couverts d'une tunique unicolore et non pas bicolore.

| Folios                                 | Couvre-chef à rebord | Couvre-chef simple | Chaussures pointues | Tunique bicolore | Tunique unicolore |
|--|----------------------|--------------------|---------------------|------------------|-------------------|
| Traité d'Hiéroclès                     |                      |                    |                     |                  |                   |
| 18 <sup>v</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 20 <sup>v</sup> (a) <sup>41</sup>      | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 20 <sup>v</sup> (b) <sup>42</sup>      | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 23 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 26 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 35 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 37 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 38 <sup>v</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 40 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 45 <sup>r</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 49 <sup>v</sup>                        | non                  | oui                | oui                 | non              | oui               |
| 52 <sup>r</sup> <sup>43</sup>          | (?)                  | (?)                | (?)                 | (?)              | (?)               |
| 68 <sup>r</sup> (fig. 3)               | non                  | non <sup>44</sup>  | non <sup>45</sup>   | non              | oui               |
| 70 <sup>r</sup> <sup>46</sup> (fig. 4) | non                  | non                | non                 | non              | non               |
| 71 <sup>v</sup>                        | non                  | non                | non                 | non              | oui <sup>47</sup> |
| Epitomè                                |                      |                    |                     |                  |                   |
| 92 <sup>v</sup>                        | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 101 <sup>r</sup> <sup>48</sup>         | (?)                  | (?)                | (?)                 | (?)              | (?)               |
| 102 <sup>v</sup> (a) <sup>49</sup>     | non                  | non                | non <sup>50</sup>   | non              | oui               |
| 102 <sup>v</sup> (b) <sup>51</sup>     | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 110 <sup>v</sup> <sup>52</sup>         | (?)                  | (?)                | (?)                 | (?)              | (?)               |
| 112 <sup>r</sup>                       | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 114 <sup>r</sup>                       | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 116 <sup>v</sup> (a) <sup>53</sup>     | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 116 <sup>v</sup> (b) <sup>54</sup>     | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 118 <sup>r</sup>                       | non                  | oui <sup>55</sup>  | oui                 | non              | oui               |
| 120 <sup>r</sup>                       | non                  | oui <sup>56</sup>  | non <sup>57</sup>   | non              | oui               |
| 134 <sup>r</sup> <sup>58</sup>         | non                  | oui <sup>59</sup>  | non <sup>60</sup>   | non              | non <sup>61</sup> |
| 135 <sup>v</sup>                       | non                  | oui <sup>62</sup>  | non <sup>63</sup>   | non              | oui               |
| 141 <sup>r</sup>                       | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |
| 142 <sup>r</sup>                       | non                  | non                | oui                 | non              | oui               |

De façon générale nous remarquons, après comparaison des deux tableaux que la seule caractéristique commune du costume de ces personnages est leurs chaussures<sup>64</sup>. A celle-ci on peut également en ajouter une autre: il s'agit de la façon de traiter les parties non couvertes du corps, à savoir, le visage et les mains. Commençons par la description de ces deux parties.

A. Les parties nues.

Ces parties du corps présentent la particularité de ne pas avoir été colorées, sauf leur contour qui est noir. En effet, elles ont été laissées blanches, ou plus précisément, leur fond est le blanc du pa-



Fig. 1 - Paris, Bibliothèque nationale de France, grec 2244, f. 33<sup>v</sup>.



Fig. 2 - Paris, Bibliothèque nationale de France, grec 2244, f. 49<sup>r</sup>

pier sur lequel les miniatures sont peintes. De plus, par endroits (joues, gorge, front, etc.) les deux miniaturistes ont appliqué une légère couche de peinture rouge pâle<sup>65</sup>. Cette façon de colorer les parties visibles du corps d'un personnage commence à se généraliser surtout aux derniers siècles de l'empire byzantin. On peut observer des *taches* semblables sur le visage et les mains de personnages dans d'autres manuscrits grecs proches dans le temps des deux manuscrits hippiatriques. A titre d'exemples on peut citer le *Parisinus graecus* 2243 (f. 10<sup>v</sup>, personnages du registre inférieur), le *Parisinus graecus* 135 (ff. 18<sup>v</sup>, 20<sup>r</sup>, 39<sup>r</sup>, 121<sup>v</sup>, 140<sup>r</sup>, 146<sup>r</sup>, 206<sup>r</sup>), ou encore le *Matritensis graecus* Vitr. 26-2 (ff. 30<sup>r</sup>, 38<sup>r</sup> et <sup>v</sup>, 130<sup>r</sup>, 141<sup>v</sup>, 145<sup>r</sup>, 220<sup>v</sup>)<sup>66</sup>.

### B. Les chaussures.

La manière dont les chaussures sont représentées constitue la principale caractéristique commune des miniatures des deux ma-

nuscrits hippiatriques. La forme anatomique n'est pas prise en compte et rien ne différencie le pied droit du pied gauche. Sans talons, elles montent jusqu'aux genoux. Elles sont presque toujours recouvertes par la tunique dans le manuscrit de Leyde; dans celui de Paris la tunique étant plus courte, elle laisse apercevoir la tige dans sa totalité. Dans ce dernier manuscrit, les chaussures tiennent seules, sauf à quelques rares exceptions où on voit clairement une sorte de jarretière de même couleur (cf. par exemple le f. 49<sup>r</sup>).

Leur particularité principale est leur extrémité allongée en pointe, détail assez rare dans l'iconographie byzantine, même tardive. En effet, cette dernière nous a plus habitués à des sandales ou à des bottes simples. Venu sans doute d'Orient, le bout pointu a atteint des dimensions considérables surtout en Occident. Il n'est pas pour autant complètement inconnu dans l'iconographie byzantine; plusieurs personnages—par exemple des manuscrits grecs cités plus haut—portent des bottes de ce type.

En dehors des caractéristiques communes aux miniatures des deux manuscrits, deux autres éléments du costume des personnages du manuscrit de Paris nous semblent utiles afin d'essayer de cerner les influences reçues: la coiffure et la tunique. La forme de cette dernière, comme je l'ai déjà écrit est presque identique dans les deux manuscrits et à ce titre elle sera décrite pour les



Fig. 3 - Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Vos. gr. Q. 50, f. 67<sup>r</sup>-68<sup>r</sup>

deux manuscrits. La manière de représenter le tissu qui la compose sera examinée uniquement à partir du manuscrit parisien.

C. *Le couvre-chef.*

Certains personnages sont représentés avec un couvre-chef au rebord large en arrière et pointu, comme un bec, à l'avant<sup>67</sup>. Son contour est noir et il est, le plus souvent, rouge pâle et blanc par endroits. Aucune décoration n'est apparente sauf peut-être au folio 8<sup>r</sup> où des traits verticaux et horizontaux auraient pu avoir été utilisés pour suggérer la présence de perles ou d'un brochage au fil d'or. Ce type de couvre-chef n'était pas inconnu à Byzance à l'époque des Paléologues. Nous pouvons le rapprocher d'un chapeau cité par pseudo-Kodinos<sup>68</sup>, au moins 43 fois, sous le nom de *skiadion* (τὸ σκιάδιον)<sup>69</sup>. Selon J. Verpeaux ce même terme est utilisé également par Mathieu Blastarès et par Syméon de Thessalonique<sup>70</sup>. Il s'agit d'un mot technique qui désigne le couvre-chef de l'empereur comme celui des dignitaires laïcs et ecclésiastiques mais qu'il ne faut pas confondre avec d'autres coiffures comme J. Ebersolt l'a fait avec le *skaranikon*<sup>71</sup>. A. Chastel<sup>72</sup> s'est également



Fig. 4 - Leiden, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, Vos. gr. Q. 50, f. 70<sup>r</sup>.



Fig. 5 - Sina, Μονὴ τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης (Sinaï, Sainte-Catherine), 2123, f. 30<sup>r</sup> (détail).

trompé en suivant, probablement, L. Bréhier<sup>73</sup> qui a confondu le *skiadion* avec le *kamelaukion*<sup>74</sup>. A en croire les textes presque tous les fonctionnaires le portaient. Toujours selon J. Verpeaux, il faut voir derrière l'étymologie du nom un chapeau qui protège du soleil, je dirais même qui a comme rôle de garder son porteur dans l'ombre, donc littéralement, une sorte de *parasol*<sup>75</sup>.

Ce même modèle de couvre-chef est représenté, entre autres, dans deux manuscrits grecs, le *Sinaiticus graecus* 2123, f. 30<sup>r</sup> et <sup>v</sup> (portrait des empereurs Michel VIII et Jean VIII, fig. 5) et le *Petropolitanus graecus* 118, f. 22<sup>r</sup> (portrait de Michel VIII Paléologue)<sup>76</sup>. Jean VIII Paléologue portant le *skiadion* nous est parvenu également entre autres dans une médaille de Pisanello<sup>77</sup>. Ce dernier a pu observer l'empereur pendant ses occupations journalières lors du concile de Ferrare. Dans ses dessins pris sur le vif nous pouvons voir l'empereur portant toujours le *skiadion*. Le *Parisinus graecus* 135, manuscrit déjà cité plus haut, en fournit également de nombreuses représentations (figs. 6-7)<sup>78</sup>.



Fig. 6 - Paris, Bibliothèque nationale de France, grec 135, f. 20<sup>r</sup> (détail).



Fig. 7 - Paris, Bibliothèque national de France, grec 135, f 18<sup>r</sup>.

*D. La tunique.*

Les personnages de nos deux manuscrits sont couverts d'une tunique<sup>79</sup> serrée à la taille avec une ceinture. Les manches, longues et étroites dans la plupart des cas, sont ajustées au niveau des poignets. La longueur de la jupe ne dépasse pas les genoux pour le manuscrit de Paris; elle arrive le plus souvent à mi-mollet dans celui de Leyde. Dans les deux témoins grecs elle est évasée; unicolore dans celui de Leyde, elle est le plus souvent bicolore et garnie de petits motifs regroupés généralement par trois dans celui de Paris (figs. 1-2)<sup>80</sup>.

Cette forme de vêtement ressemble beaucoup au bliable occidental, très fréquemment représenté depuis le X<sup>e</sup> siècle. La seule différence est que ce dernier n'est jamais, ou presque, mi-parti. Ce type rayé est très rarement représenté. Je n'en connais aucune autre représentation dans les œuvres d'art byzantines. Les seules que nous connaissons sont assez tardives et proviennent toutes du monde Occidental<sup>81</sup>.

*3. Quelques considérations sur le modèle d'inspiration.*

Force est de constater, d'après la manière de traiter les parties nues du corps et d'après la brève description des éléments du costume (chapeau à bords, souliers à la *poulaine*, vêtement mi-parti) que nous sommes en présence d'emprunts à l'iconographie occidentale<sup>82</sup>. D'ailleurs, l'étude iconographique<sup>83</sup> effectuée sur les manuscrits grecs que j'ai cités plus haut à titre d'exemples de comparaison, permet d'aboutir à la même conclusion. Il s'agit chaque fois de cas, certes rares, mais qui nous montrent de manière évidente un certain degré de *pénétrations* venant de l'Occident; les relations artistiques entre Byzance et l'Occident, domaine vaste et complexe, n'étaient pas unilatérales, contrairement à certaines idées fixes, du moins pas dans la période qui nous intéresse dans notre étude. Dans le même ordre d'idées nous pensons qu'en ce qui concerne l'illustration hippiatique, certaines opinions présentées dans la première partie doivent être reconsidérées, plus pour la manière de penser et la détermination à vouloir tout attribuer au passé que pour l'exactitude de leur propos; il est en effet très probable qu'un modèle grec illustré a été utilisé pour la confection de chacun des deux manuscrits grecs hippiatiques illustrés.

Pourtant C. Diehl avait essayé depuis fort longtemps de mettre en garde les disciples de l'inventeur de la théorie de l'archétype en histoire de l'art, N. P. Kondakoff<sup>84</sup>. Il écrivait ainsi que *si presque tous les manuscrits grecs illustrés n'étaient vraiment, comme on l'a dit, 'que des répliques de prototypes plus anciens'*<sup>85</sup>, *si l'artiste s'était toujours borné à n'être qu'un copiste servile, il faudrait conclure du même coup à la stérilité absolue de l'art byzantin, répétant indéfiniment les créations de quelques artistes de génie*<sup>86</sup>. Et il continue, un peu plus loin, *il y a donc quelque excès à ne voir dans la plus grande partie des manuscrits illustrés que des répliques, et il est aussi périlleux de vouloir à tout prix, sous la copie lointaine, reconnaître toujours l'original primitif qu'il serait dangereux de prétendre, sur ces copies, juger absolument l'art de l'époque où elles furent faites*<sup>87</sup>. K. Weitzmann, dès son arrivée aux États-Unis, a considérablement développé cette méthode en s'influençant des philologues et historiens des textes américains<sup>88</sup>. Force est de constater que cette méthode a le désavantage d'être faite par et pour une autre science, celle de l'histoire des textes anciens. De plus, elle n'a jamais été clairement définie par les historiens de l'art et quand ces derniers l'appliquent les résultats ne sont guère convaincants. D'ailleurs, il faut bien le souligner, plusieurs philologues et historiens des textes ont beaucoup reconsidéré leurs opinions sur ces théories<sup>89</sup>.

Pour revenir à l'illustration hippiatrice grecque, nous pensons que la tunique bicolore a été introduite pour la première fois dans le manuscrit de Paris. Autrement dit, le modèle grec utilisé pendant la copie de ce témoin était très probablement illustré<sup>90</sup> mais, soit dans ses miniatures les personnages faisaient défaut<sup>91</sup>, soit ils étaient présents mais portaient une tunique unicolore, comme celle des personnages du manuscrit de Leyde.

Concernant la nature de ce modèle, il faut tout d'abord signaler que l'écriture du manuscrit de Paris peut nous fournir certaines indications utiles. En effet, cette dernière est une imitation de la minuscule de la fin du XI<sup>e</sup> ou du début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>. Ceci suggère vraisemblablement que le copiste de ce manuscrit imitait l'écriture du modèle qu'il copiait. De même, plusieurs caractéristiques stylistiques de ces miniatures rappellent le style du XI<sup>e</sup> siècle, et notamment la structure bidimen-

sionnelle où les différents éléments de l'image se déploient en une seule surface, celle de la page du manuscrit<sup>93</sup>, et la représentation statique de certains mouvements.

Par conséquent ledit modèle remonterait à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons donc en déduire que très probablement entre la fin de ce siècle et la fin du XIV<sup>e</sup> (époque de confection de notre manuscrit) il n'y a pas eu de manuscrit intermédiaire<sup>94</sup>.

Or, comme nous l'avons déjà signalé la tunique bicolore est une représentation occidentale rare et tardive. De plus, nous ne connaissons aucune autre œuvre d'art byzantine contenant des personnages vêtus d'une tunique mi-partie. Enfin, nous savons que les influences artistiques venant d'Occident ne commencent véritablement qu'à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Ceci voudrait donc dire que les personnages des miniatures du modèle du manuscrit de Paris, s'il y en avait, ne pouvaient pas avoir une tunique bicolore.

Nous pouvons donc en conclure que le *Parisinus graecus* 2244 est le premier témoin grec connu avec des miniatures où certains personnages portent des tuniques mi-parties. Il est néanmoins possible qu'un intermédiaire illustré ait existé entre le modèle de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et le *Parisinus*<sup>95</sup>.

Plus encore, nous pensons qu'il est possible que l'illustration d'une traduction occidentale de ces traités hippiatrices grecs ou encore qu'une œuvre occidentale dont l'auteur aurait été influencé par ces deux traités est à l'origine de cette influence artistique. Cette hypothèse s'appuie sur le fait suivant. Comme je l'ai déjà indiqué<sup>96</sup>, les deux textes hippiatrices grecs *ont très probablement été connus des Occidentaux après la prise de Constantinople par les Croisés, en 1204, et ont sans doute été lus quelques décennies plus tard, à la cour de Frédéric II de Hohenstaufen*. Par conséquent ces textes ont été traduits et illustrés en Occident au plus tôt autour de 1240/50 (cette dernière date correspondant à l'année de la mort de Frédéric II). Suivant cette idée, les Byzantins auraient re-découvert ces textes, ou plutôt leur illustration *à l'occidentale*, quelques décennies plus tard, vers la fin du XIII<sup>e</sup> ou au début du XIV<sup>e</sup> siècle.

En outre, il faut souligner que les emprunts de l'iconographie occidentale déjà étudiés dans les miniatures des deux manuscrits grecs se retrouvent également dans des manuscrits occidentaux de contenu hippiatrice. A titre d'exemple citons le *Berlin, Staatliche*



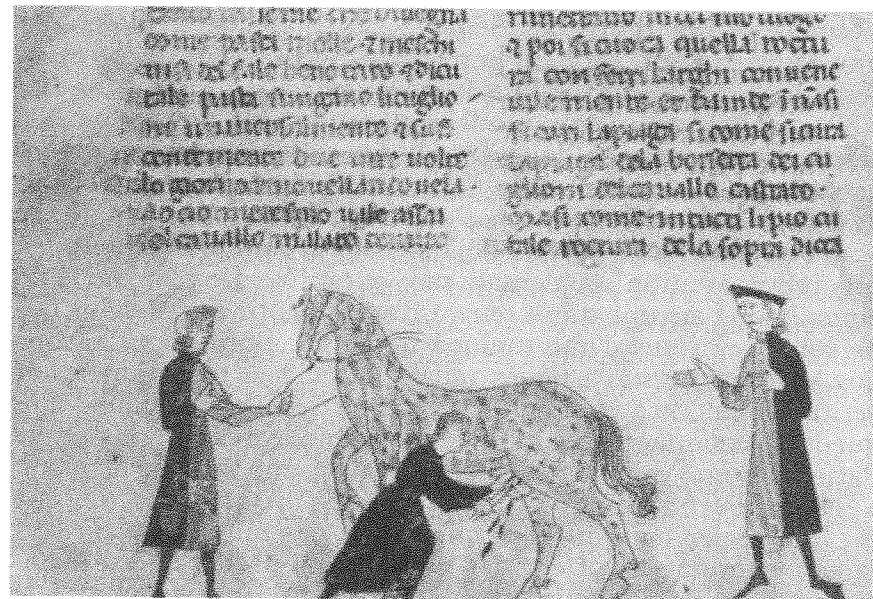


Fig. 8 - Berlin, Staatliche Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett, 78. C. 15, f. 14<sup>v</sup> (détail).

Museen zu Berlin. Kupferstichkabinett, 78. C. 15<sup>97</sup> de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle qui contient, parmi d'autres textes, la version italienne du traité de Jordanus Rufus de Calabre *De medicina equorum*<sup>98</sup>. Dans ce manuscrit nous retrouvons, entre autres, les chaussures pointues et surtout la tunique bicolore (fig. 8). De même, nous retrouvons des *drôleries* identiques à celles rencontrées dans le manuscrit de Leyde (voir n. 44 et 46-47 et figs. 3-4) dans d'autres manuscrits hippiatriques occidentaux (*London, British Library, Add. 15097* où au f. 72<sup>v</sup> par exemple on voit un être au corps de singe et au visage humain; ou encore, *New York, Pierpont Morgan Library, M 735* où on voit un être mi-homme mi-animal au f. 70<sup>r</sup> et un oiseau au f. 77<sup>v</sup> qui tient par les rênes le cheval, figs. 9-10)<sup>99</sup>.

D'après les exemples fournis nous pouvons donc affirmer qu'il est très probable que différents éléments de l'illustration des deux manuscrits grecs proviennent de l'illustration occidentale hippiatrique.

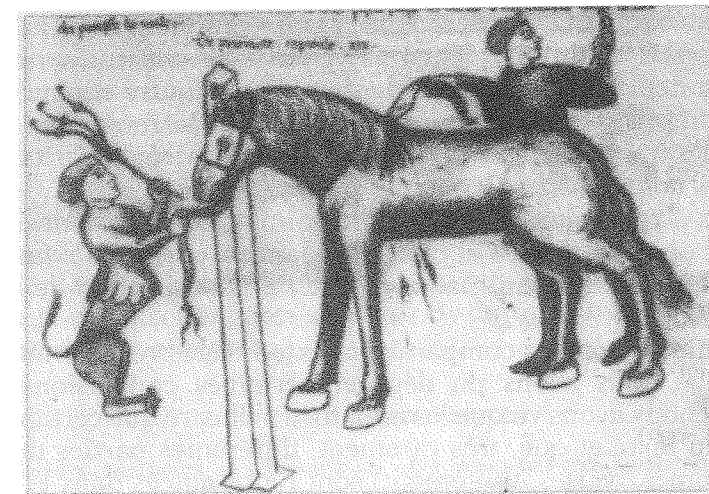


Fig. 9 - New York, Pierpont Morgan Library, M 735, f. 70<sup>r</sup> (détail)

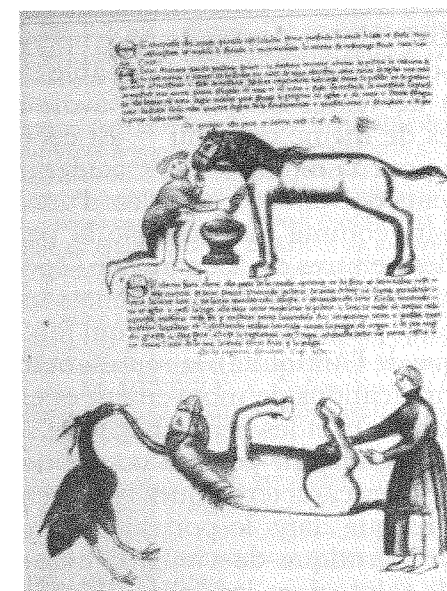


Fig. 10 - New York, Pierpont Morgan Library, M 735, f. 77<sup>v</sup>

Donc, d'un côté, les deux textes grecs ont été transmis à l'Occident, puis traduits et illustrés et enfin ils ont influencé plusieurs auteurs hippiatres occidentaux<sup>100</sup>; de l'autre côté le travail des miniaturistes occidentaux a influencé, du moins en partie, celui des miniaturistes byzantins des deux manuscrits grecs illustrés connus actuellement.

Mais il reste alors à savoir si les miniaturistes étaient des Byzantins ou des Latins. J'ai plutôt tendance à croire qu'il faut voir, derrière les images du manuscrit de Paris et de celui de Leyde, des Byzantins.

En effet, d'après la comparaison texte-image précédemment effectuée<sup>101</sup> nous avons pu dégager certaines conclusions. Tout d'abord nous avons vu que la miniature n'illustre que certains passages du texte et que, très rarement, différentes parties du texte (symptômes, causes, traitement) sont représentées dans la même image. Ensuite, et c'est très important, quand le texte ne convient pas au miniaturiste pour une quelconque raison il cherche dans d'autres textes hippiatriques et n'hésite pas à illustrer des passages de ceux-ci. Enfin, il s'efforce de distinguer les différents liquides décrits dans le texte à l'aide des couleurs employées.

Il s'agit donc de quelqu'un qui est capable de lire et de comprendre ce type de textes et qui peut avoir accès à d'autres sources textuelles de même contenu<sup>102</sup>. Et ceci, à cette époque, n'était pas le cas pour la majorité des Occidentaux<sup>103</sup>.

D'autres éléments doivent être signalés: d'une part des caractéristiques du dessin, comme par exemple la perspective géométrique, connues des peintres occidentaux de l'époque de la confection des deux manuscrits grecs sont absentes ici; d'autre part, la façon dont le champ pictural est rempli (qui fait penser aux pavements en mosaïque de l'Antiquité), la représentation statique malgré les quelques indications de mouvement et enfin le fait que le plus souvent les chevaux et les personnages ne semblent pas toucher le sol (détail significatif pour la conception de l'espace)<sup>104</sup> sont quelques-unes des caractéristiques typiquement byzantines.

Enfin, signalons que dans le portrait en frontispice, Hiéroclès<sup>105</sup>, au visage hiératique de vieillard byzantin comparable aux figurations de saints dans les églises, porte une barbe, signe de dignité, une robe de couleur vert-bleu et un manteau, ocre

pour le manuscrit de Leyde et rouge pour celui de Paris. Dans ce dernier manuscrit, assis derrière un pupitre vide et devant une construction architecturale à l'antique, il semble être en train d'enseigner son art<sup>106</sup>. Au-dessus de lui un rideau rouge rappelle l'étoffe qui surplombe Hippocrate le médecin dans le folio 11<sup>r</sup> du *Parisinus graecus* 2144<sup>107</sup>. On est donc en présence ici d'une image conventionnelle typiquement byzantine qui en toute logique ne pouvait être produite que par un byzantin.

Il se dégage de ces différents éléments que les miniaturistes des deux manuscrits grecs sont des Byzantins, inspirés en partie d'un modèle occidental.

## BIBLIOGRAPHIE ET NOTES

1. Plusieurs chercheurs, se référant à un autre manuscrit grec hippiatrique (*Berolinensis Phillipicus* 1538) emploient, entre autres, le terme *illustration*. Or, ce manuscrit ne contient que des en-têtes de chapitres, en forme de portique, décorées de différents motifs (végétaux ou géométriques) purement ornementaux. WEITZMANN K., *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen. Geisteswissenschaften, 107)*, Köln, 1963, p. 24 a essayé de démontrer qu'il est possible que ce manuscrit ait été pourvu à l'origine d'un livret rempli d'illustrations mais, à mon avis, cela reste encore à prouver. Je pense que des manuscrits comme l'*Évangile de Rossano* où toutes les miniatures ont été rassemblées en tête sont, du moins dans l'aire byzantine, exceptionnels et ne doivent pas nous permettre de généraliser. Mais même si l'idée de Weitzmann était correcte, il serait préférable de ne pas employer le terme *illustration* qui prête à confusion car le manuscrit n'en possède pas actuellement. De même, STERN H., *L'art byzantin ("Les neuf muses". Histoire générale des Arts)* Paris, 1982, p. 123, mentionne l'existence d'un manuscrit hippiatrique illustré du X<sup>e</sup> siècle, le *Laurentianus* 74,7: *Un recueil médical, les Hippiatrica de la Bibliothèque Laurentienne de Florence (Plut. LXXIV,7), de la première moitié du X<sup>e</sup> siècle, contient quelques représentations ....* Or, ce manuscrit ne comporte pas de textes hippiatriques. L'auteur a probablement confondu le nom d'Hippocrate (un des auteurs du manuscrit en question) avec les *Hippiatrica*. Sur ce dernier point voir également, LAZARIS S., *Le Parisinus graecus* 2244, ff. 1-74. *Un exemple d'illustration scientifique à Byzance*, Études balkaniques. Cahiers Pierre Belon, 1995; 2, n. 42.
2. Sur ce manuscrit voir DE MEYIER K. A., *Codices Vossiani Graeci et Miscellanei (Bibliotheca Universitatis Leidensis. Codices Manuscripti, 6)* Leiden, 1955, pp. 158-159.
3. Voir LAZARIS S., *op. cit.* n. 1, pp. 163-167.
4. Pour plus de détails voir LAZARIS S., *Contribution à l'étude de l'hippiatrie grecque et de sa transmission à l'Occident (XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*. In: AMOURETTI M.C., SIGAUT F. (sous la direct.), *Traditions agronomiques européennes. Élaboration et transmission depuis l'Antiquité*. Actes du 120<sup>e</sup> congrès national des sociétés historiques et scientifiques. Section Histoire des sciences Aix-en-Provence, 23-25 octobre 1995, Paris, 1998, pp. 143-149 et 155-156.
5. Sur la date de cet auteur voir les nouveaux éléments apportés dans LAZARIS S., *Deux textes grecs hippiatriques pseudo-hippocratiques: remarques et considérations*.

- GAROFALO I., LAMI A., MANETTI D., et al. (a cura di), *Aspetti della terapia nel Corpus Hippocraticum*. Atti del "IX Colloque International Hippocratique". Pisa 25-29 settembre 1996 (Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria", 183) Firenze, 1999 pp. 479-484.
6. Voir surtout BJÖRCK G., *Le Parisinus grec 2244 et l'art vétérinaire grec*. Revue des Etudes grecques 1935; 48: 511. Le philologue suédois s'est inspiré du titre donné dans un autre manuscrit grec, le *Vaticanus Palatinus graecus* 365 (f. 204<sup>v</sup>), un des manuscrits qui nous ont préservé ce texte: Ἱατρικὸν ἐν ἐπιτόμῳ ἄριστον περὶ ἵππων κατ' ἐκλογὴν ἔχον κεφάλαια διάφορα (excellent epitomè médical sur les chevaux, contenant différents chapitres choisis).
  7. Sur ce texte voir en dernier lieu LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, p. 147.
  8. Cette caractéristique est due principalement au fait que le sol n'est jamais représenté et que les différents éléments de l'image sont disposés librement dans le champ pictural, dans une tentative d'équilibrer la composition. Ceci est valable non seulement quand l'image se compose de plusieurs éléments (cheval/personnage, par exemple) mais également entre des miniatures du même folio et/ou entre le verso d'un feuillet et le recto de celui qui suit (voir par exemple dans le *Parisinus graecus* 2244 les folios 61<sup>v</sup>-62<sup>r</sup>, le f. 63<sup>v</sup>-64<sup>r</sup> et le f. 49<sup>v</sup>, et dans le manuscrit de Leyde les ff. 18<sup>v</sup>-19<sup>r</sup>).
  9. Même le harnachement du cheval est absent, sauf à une ou deux exceptions près, et, dans ce dernier cas, il reste inachevé (voir par exemple dans le manuscrit de Leyde le f. 105<sup>v</sup> et dans celui de Paris les ff. 49<sup>rv</sup> et 64<sup>v</sup>).
  10. BYVANCK A. W., *Les principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays-Bas*. Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures 1931; 15: 78.
  11. Il n'est pas question ici de dresser une liste détaillée de toutes les personnes qui ont étudié de près ou de loin l'illustration hippiatrice grecque. Les trois études citées par la suite le sont parce que, du moins à mes yeux, elles sont représentatives d'une certaine idée qu'on se faisait de l'illustration scientifique, de ses origines et des influences reçues. Toutes trois s'intéressent à l'illustration hippiatrice et les opinions prononcées demeurent encore aujourd'hui admises.
  12. WEITZMANN K., *op. cit.* n. 1, p. 24.
  13. WEITZMANN K., *Ancient Book Illumination*. (Martin Classical Lectures, 16), Cambridge, Mass., 1959, p. 22.
  14. WEITZMANN K., *op. cit.* n. 13, p. 22.
  15. GRABAR A., *L'art profane à Byzance*. Actes du XIV<sup>e</sup> congrès international des études byzantines, Bucaresti, 6-12 sept., 1971, t. 1, Bucaresti, 1974, pp. 328-329 repris dans GRABAR A., *L'art paléochrétien et l'art byzantin. Recueil d'études 1967-1977* (Collected Studies Series, 100), London, 1979, p. 19.
  16. L'auteur, selon toute vraisemblance, n'avait pas connaissance du manuscrit de Leyde, pourtant connu et déjà décrit; voir, par exemple COSTOMIRIS G.A., *Etudes sur les écrits inédits des anciens médecins grecs, IV<sup>e</sup> série. Hippocratiques et auteurs du XI<sup>e</sup> siècle: Psellus, Siméon Seth, Damnastès*. Revue des études grecques 1892; 5: 66; BYVANCK A. W., *op. cit.* n. 10, p. 78 et enfin DE MEYER K. A., *op. cit.* n. 2, pp. 158-159.
  17. KÁDÁR Z., *Le problème du style dans les illustrations du manuscrit hippiatrice de la Bibliothèque Nationale de Paris (Gr. 2244)*. Actes du XIV<sup>e</sup> congrès international des études byzantines, Bucaresti, 6-12 sept., 1971, t. 2, Bucaresti, 1975, pp. 459-461.
  18. KÁDÁR Z., *op. cit.* n. 17, p. 459, donne l'impression que les 74 premiers folios du manuscrit de Paris sont constitués d'un seul texte, celui d'Hiéroclès, ce qui est totalement faux.
  19. KÁDÁR Z., *op. cit.* n. 17, p. 460. L'auteur ne donne pas plus de précisions sur cette mosaïque; il se contente seulement d'en reproduire un détail à la figure 3.

20. KÁDÁR Z., *op. cit.* n. 17, figs. 4, 6 et 7.
21. L'auteur (p. 461) renvoie au f. 797<sup>v</sup> (sic) reproduit à la figure 11 de son étude. Or, dans cette dernière le détail reproduit n'a rien à voir avec l'Octateuque d'Istanbul. Sur ce manuscrit voir LOWDEN J., *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*. University Park, Pa., 1992, pp. 21-26. Je n'ai pas pu consulter l'ouvrage de WEITZMANN K. et BERNABÒ M., *The Byzantine Octateuchs (The illustrations in the manuscripts of the Septuagint, 2)* 2 vols., Princeton, N. J., 1999.
22. Dans son texte le numéro du manuscrit mentionné est le 1. Il s'agit certainement d'une faute de frappe.
23. S'agissant de ces deux derniers manuscrits, il renvoie également à WEITZMANN K., *Greek Mythology in Byzantine Art (Studies in Manuscript Illumination, 4)*. Princeton, N. J., 1951, fig. 2, 3, 22, 23, 103, 108, 109, 112 et 128. Il faut remarquer que la figure 3 provient d'un autre manuscrit, mais il s'agit de la même scène que la figure précédente. Quant à la figure 22, elle n'a rien à voir avec des chevaux. L'auteur voulait probablement écrire 20, celle-ci étant la représentation d'un cheval.
24. L'auteur donne uniquement l'ancienne cote du manuscrit, 5-3-N-2, et ne mentionne pas le folio reproduit à la figure 14.
25. Il faut bien souligner que, même si on avait accès à toutes les représentations dont le sujet principal ou secondaire est le cheval, les chances de découvrir le modèle de nos chevaux seraient très faibles; et ceci d'autant plus que les caractéristiques des chevaux des deux manuscrits grecs ne présentent pas suffisamment de particularités sur lesquelles on pourrait s'appuyer pour aboutir à une comparaison valable. De plus, très vraisemblablement, le miniaturiste de chaque manuscrit a dessiné ou copié un type de cheval qu'il a reproduit ensuite pour chaque image; seules la position des jambes et la couleur de la robe, à l'exception de quelques autres détails, varient.
26. Le terme employé par la quasi-totalité des chercheurs pour qualifier les personnages représentés sur certaines miniatures des deux manuscrits grecs est celui de *vétérinaire*. En effet, la plupart d'entre eux ont tendance à attribuer à ces personnages le rôle de vétérinaire ou d'hippiatre, sans pour autant pouvoir le justifier. L'absence de légendes ne nous permettant pas cette qualification, il s'agit donc d'une supposition, d'une interprétation, et à ce titre il faut le préciser afin d'éviter au lecteur des confusions inutiles.
27. Le folio 54<sup>v</sup> comporte deux personnages.
28. J'emploie ici le mot tunique dans son sens le plus large. Sur les différentes sortes de vêtements voir en dernier lieu et avec bibliographie LAZARIS S., *Costume*. Encyclopedia of Early Christian Art and Archaeology, New York, N. Y. (à paraître).
29. La partie supérieure de sa tête est rouge, ce qui pourrait suggérer qu'il porte un couvre-chef simple sans rebord large, une sorte de tissu qui lui couvrirait en partie la tête.
30. Personne à pieds nus.
31. Il porte une sorte de pagne ajusté autour des reins. Son torse est nu.
32. Le folio a été coupé au niveau des pieds du personnage, probablement pendant la reliure ou lors d'une restauration du manuscrit.
33. Personnage de droite.
34. Personnage de gauche.
35. Le personnage est à moitié caché par le corps du cheval; seule la partie supérieure de son corps est visible.
36. Tunique unie à motifs regroupés par trois.
37. Le manuscrit de Paris a perdu, lors de ses restaurations, un certain nombre de folios et ceux qui restent ne sont plus dans le bon ordre, d'où le désordre des folios cités des deux traités; sur les différentes restaurations et le bon ordre des folios voir en dernier lieu LAZARIS S., *op. cit.* n. 1, pp. 163-166.

38. Je désigne par ce terme la robe bicolore de certains personnages, divisée verticalement en deux moitiés de couleur différente.
39. Le folio 20<sup>v</sup> comporte deux personnages.
40. Les folios 102<sup>v</sup> et 116<sup>v</sup> comportent chacun deux personnages.
41. Personnage de gauche.
42. Personnage de droite.
43. Seules la main et une partie du bras couvert d'un tissu faisant très probablement partie d'une tunique, sont visibles.
44. Le personnage de ce folio porte une sorte de masque à tête de loup ou de chien (fig. 3). Selon DOYEN-HIGUET A.M., *Contribution à l'étude des manuscrits illustrés d'hippiatrie grecque*. Pact, 1992; 34: 92 cette représentation peut s'expliquer par le texte qui accompagne cette miniature où il est question d'un nœud appelé loup (...ἀμματα τῷ καλομένῳ λύκῳ...).
45. Folio coupé au niveau des pieds.
46. Cette fois à la place du personnage nous avons une sorte de monstre à tête d'oiseau avec un long bec. Sa queue se termine par une tête de serpent surmontée d'oreilles pointues ou de cornes. Du corps, qui semble être couvert d'écailles, part une paire de bras (et de mains) aux formes humaines. Il est en train, comme il l'est prescrit dans le texte, de faire une saignée au cheval (fig. 4).
47. Il s'agit d'un singe habillé d'une tunique unicolore.
48. On ne voit qu'une partie du bras et la main du personnage. Cette partie visible est recouverte d'un tissu, ce qui suggère qu'il porte une tunique, mais nous n'avons pas de précisions sur celle-ci.
49. Personnage de gauche.
50. Les membres inférieurs sont cachés par le cheval.
51. Personnage de droite.
52. Seules la main et une partie du bras couvert d'un tissu faisant très probablement partie d'une tunique, sont visibles.
53. Personnage de droite.
54. Personnage de gauche.
55. La partie supérieure de sa tête est rouge, ce qui pourrait suggérer le port d'un chapeau ou d'une sorte de tissu posé à la manière d'un foulard.
56. Comme le personnage du f. 118<sup>r</sup> (cf. n. 55) celui-ci est aussi représenté avec la partie supérieure de sa tête rouge.
57. La plus grande partie des membres inférieurs a été coupée, probablement pendant la reliure du manuscrit.
58. Le personnage de ce folio ne ressemble pas aux autres de ce traité: il est beaucoup plus grand (surtout sa tête), moustachu et barbu et vêtu seulement d'un pagne.
59. Il porte un couvre-chef qui pourrait rappeler très vaguement un turban de couleur rouge et au contour noir.
60. Il semble être pieds nus.
61. Il porte une sorte de pagne.
62. Une sorte de couvre-chef (ou un masque ?) de couleur ocre-rouge délayée en forme de cygne ou de grue.
63. Les membres inférieurs sont cachés par le cheval.
64. La forme de leur tunique est une autre caractéristique commune, mais pas la manière dont le tissu est représenté.
65. Le contraste blanc / rouge pâle est beaucoup plus accentué dans les miniatures du manuscrit parisien.
66. Le *Parisinus graecus* 2243 qui contient le texte de Nicolas Myrepsos *De compositione medicamentorum* ou *Dynameron* a été copié en 1339 (reproduction en couleur

- dans *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Musée du Louvre, 3 nov 1992 - 1<sup>er</sup> février 1993), Paris, 1992, n° 350, notice de Mme Brigitte Mondrain). Le *Parisinus graecus* 135 contient le *Livre de Job* et a été copié en 1362; enfin le manuscrit de la chronique de Jean Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid a été daté, par la majorité des chercheurs, de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Sur les différentes opinions prononcées voir: GRABAR A., MANOUSSACAS M., *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid*. (*Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Études Byzantines et Post-byzantines de Venise*, 10) Venezia, 1979, pp. 11-12. Plus récemment SEVCENKO I. *The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the light of its new dating*. In: HUTTER I. (herausgegeben von), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 432). Wien, 1984, pp. 117-130 propose comme date de confection le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. Des références seront signalées ultérieurement.
67. Il faut remarquer que dans certaines autres représentations ce même couvre-chef est porté à l'envers, c'est-à-dire la partie large à l'avant et la partie pointue à l'arrière.
  68. Voir VERPEAUX J. (ed.), *Traité des offices*. (*Le Monde byzantin*, 1) Paris, 1966.
  69. Dans le livre de CHASTEL A., *L'Italie et Byzance*. Paris, 1999, le terme utilisé est *skadion*, ce qui est faux et qui est probablement dû à une faute de frappe.
  70. Sur le *skiadion* voir également PILTZ E., *Le costume officiel des dignitaires byzantins à l'époque paléologue*. (*Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series*, 26), Uppsala, 1994, notam. pp. 75-76.
  71. EBERSOLT J., *Les arts somptuaires de Byzance. Etude sur l'art impérial de Constantinople*. Paris, 1923, pp. 125-126 a confondu le *skaranikon* porté par le Grand Duc Alexios Apokaukos dans le *Parisinus graecus* 2144 (f. 10<sup>v</sup>) avec le *skiadion* (reproduction en couleur du folio dans *Byzance op. cit.* n. 66, n° 351).
  72. CHASTEL A., *op. cit.* n. 69, p. 183, fig. 44 et pl. 77.
  73. BRÉHIER L., *La civilisation byzantine. (L'évolution de l'humanité, 21)*, Paris, 1970, p. 46.
  74. Sur le *kamelaukion* qui n'est autre que la *couronne que le patriarche posait sur la tête de l'empereur pendant la cérémonie du sacre* voir PILTZ E., *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impériaux et ecclésiastiques*. (*Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series*, 15), Uppsala, 1977.
  75. Le terme *skiadion* nous est connu depuis Théophraste et son *Historia plantarum*. Dioscoride, dans son œuvre, *De Materia medica* voir WELLMANN M. (ed.), *Pedanii Dioscuridis Anazarbei de materia medica libri quinque*, t. 1, Berlin, 1907 (réimpr. 1958), II, 139 et t. 2, Berlin, 1906 (réimpr. 1958), III, 27, emploie également ce terme pour désigner l'ombrelle des plantes ombellifères. Dans notre contexte il s'agit d'un chapeau à larges bords.
  76. Le manuscrit du Sinaï a été copié en 1242 et le *Petropolitanus*, qui en est une copie, date de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> s. Dans le premier manuscrit les folios avec les portraits des deux empereurs ont été rajoutés ultérieurement. SPATHARAKIS I., *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*. (*Byzantina Neerlandica*, 6) Leiden, 1976, p. 52 les date de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle.
  77. Voir des reproductions de ces miniatures et de la médaille dans SPATHARAKIS I., *op. cit.* n. 76, figs. 19-21 et 59; *L'art byzantin dans les collections de l'URSS*, Moskva, 1977, n° 514 et 997 (catalogue d'exposition, en russe) et enfin PILTZ E., *op. cit.* n. 70, fig. 10. Sur la médaille voir également WEISS R., *Pisanello's Medallion of the Emperor John VIII Paleologus*. London, 1966 et JUREN V., *A propos de la médaille de Jean VIII Paléologue par Pisanello*. *Revue numismatique* 1973; 15: 219-225 et pl. XXIV.

78. Voir par exemple les folios 18<sup>v</sup> (personnage assis à côté du chien), 20<sup>r</sup> (personnage du milieu), 39<sup>r</sup> (personnage sur le cheval noir), 121<sup>v</sup> (personnage à gauche de l'image), etc. Reproduction des folios 20<sup>r</sup> et 18<sup>r</sup> aux figs. 6-7.
79. La représentation du f. 112<sup>r</sup> du manuscrit de Leyde nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un vêtement de dessus. En effet, dans cette miniature les manches sont courtes (ou retroussées) laissant les avant-bras couverts d'une autre tunique visible.
80. Voir une décoration similaire sur le voile de la personification de la Nuit du folio 419<sup>v</sup> (Traversée de la mer Rouge) et sur le 435<sup>v</sup> (Isaïe priant entre la Nuit et l'Aurore) du Psautier de Paris (Paris gr. 139).
81. Voir surtout PASTOUREAU M., *L'Étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. (La librairie du XX<sup>e</sup> siècle), Paris, 1991, notam. pp. 17-59 (une nouvelle édition, augmentée de plusieurs photos, est parue en 1995, chez le même éditeur, sous le titre *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Le texte n'a guère changé). L'auteur du présent travail prépare également un article sur ce sujet.
82. Sur l'origine occidentale du *skiadion* voir PILTZ E., *op. cit.* n. 70, p. 75.
83. Voir par exemple VELMANS T., *Le Parisinus graecus 135 et quelques autres peintures de style gothique dans les manuscrits grecs de l'époque des Paléologues*. Cahiers archéologiques 1967; 17: 209-235. Sur les manuscrits de Job voir également l'étude de HUBER P., *Hiob. Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom, Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*. Düsseldorf, 1986. Sur les miniatures du manuscrit de Skylitzès voir GRABAR A., MANOUSSACAS M., *op. cit.* n. 66 et SEVCENKO I., *op. cit.* n. 66. Sur le portrait des empereurs et leur couvre-chef voir BELTING H., *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*. Heidelberg, 1970, pp. 88-89 et Taf. XXXVI, 52-53; SPATHARAKIS I., *op. cit.* n. 76, pp. 51-53 et 90-91 et GALAVARIS G., *East and West in an illustrated manuscript at Sinai*. Εὐφρόσυνον, t. 1, Athènes, 1991, pp. 180-192.
84. Voir dans son ouvrage, *Histoire de l'art byzantin considéré principalement dans les miniatures*. (Burt Franklin: Research & Source Works Series, 464; Art History & Art Reference, 28), t. 1, New York, N. Y., 1970, pp. 45-64 et notam. p. 58 et suiv.
85. L'auteur renvoie à MILLET G., *L'art byzantin*. In: MICHEL A. (sous la direct.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, T. 1, Paris, 1905, p. 251.
86. DIEHL C., *Manuel d'art byzantin*. T. 1, Paris, 1925 (II<sup>e</sup> édition revue et augmentée), p. 233.
87. DIEHL C., *op. cit.* n. 86, p. 234.
88. Voir *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*. (Studies in Manuscript Illumination, 2) Princeton, N. J., 1947 (II<sup>e</sup> édition revue et corrigée, 1970). Sur la méthode de Weitzmann voir, en dernier lieu, DOLEZAL M.L., *Manuscript studies in the twentieth century: Kurt Weitzmann reconsidered*. Byzantine and Modern Greek Studies 1998; 22: 216-263.
89. Voir les différentes opinions sur la notion de l'archétype dans IRIGOIN J., *Quelques réflexions sur le concept d'archétype*. Revue d'histoire des textes 1977; 7: 235-245.
90. Il est quasiment sûr que le modèle utilisé était illustré, du moins de chevaux. En effet, la mise en page des miniatures dans le manuscrit parisien laisse supposer qu'un modèle qui contenait, à quelques exceptions près, le même texte et des miniatures disposées de la même façon, a été utilisé. Un autre élément vient renforcer cette hypothèse; au folio 53<sup>v</sup> la partie supérieure est restée vide, ce qui veut dire, très probablement, que le copiste avait dégagé l'espace approprié pour chaque miniature et qu'ici le miniaturiste n'a pas rempli cet espace laissé libre. C'est en s'appuyant sur un modèle avec la même mise en page que le copiste aurait pu choisir

- les espaces à copier et les espaces à laisser libres pour recevoir ultérieurement les miniatures.
91. WEITZMANN K., pense pour l'illustration hippiatrique, *op. cit.* n. 13, pp. 22-23, comme d'ailleurs plus généralement pour l'illustration scientifique (*The Greek Sources of Islamic Scientific Illustration*. In: MILES G. C. (ed.), *Archaeologica Orientalia in Memoriam Ernst Herzfeld*. New York, N. Y., 1952, pp. 264-265, étude reprise dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, pp. 20-44) que la présence de figures humaines est un ajout ultérieur.
92. LAZARIS S., *op. cit.* n. 1, p. 164.
93. Cette même caractéristique se rencontre dans d'autres manuscrits byzantins du XI<sup>e</sup> s.; voir par exemple les miniatures des tétraévangiles du *Parisinus graecus* 74 et surtout du *Florentinus, Laurentianus plut.* VI, 23, ou encore le *Livre des Rois* contenu dans le *Vaticanus graecus* 333; sur ce manuscrit voir LASSUS J., *L'illustration byzantine du Livre des Rois. Vaticanus graecus 333 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 9)*, Paris, 1973.
94. Concernant le manuscrit hippiatrique grec de Leyde, daté du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, je renvoie à la conclusion de Björck (*op. cit.* n. 6, p. 522) qui très justement, en se prononçant sur les rapports des deux manuscrits grecs illustrés actuellement connus écrivait que ... les ressemblances sont extrêmement étroites ... mais toute dépendance mutuelle est réfutée ... il faut donc supposer un hyparchétype commun. Autrement dit, pour le philologue suédois il est impossible que le manuscrit parisien ait été transcrit du manuscrit de Leyde.
95. Nous pouvons émettre deux hypothèses quant à cet intermédiaire. Soit son illustration était dépourvue de personnages (ou du moins leur tunique n'était pas bicolore) et dans ce cas le manuscrit de Paris est le premier témoin dans lequel certains personnages sont vêtus de tuniques mi-parties. Soit les personnages de son illustration portaient des tuniques bicolorées, ce qui veut dire que cet intermédiaire aurait été confectionné au plus tôt à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, voire au début du XIV<sup>e</sup> siècle, époque où les premiers exemples de tuniques bicolorées commencent à apparaître. Si cette dernière hypothèse s'avérait exacte, l'intermédiaire serait très proche, dans le temps, du manuscrit de Paris.
96. LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, p. 153.
97. Bibliographie complète dans LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, p. 161. Il faut ajouter l'ouvrage de BRUNORI CIANTI L., CIANTI L., *La pratica della veterinaria nei codici medievali di mascalca*. Bologna, 1993 qui contient une très riche documentation iconographique.
98. Sur cet auteur voir en dernier lieu LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, pp. 149-150.
99. Voir des reproductions également dans BRUNORI CIANTI L., CIANTI L., *op. cit.* n. 97, figs. 129-130 et 135. Voir aussi d'autres reproductions dans DEGENHART B., SCHMITT A., *Corpus der Italienischen Zeichnungen 1300-1450, t. 2, 2. Venedig. Addenda zu Süd- und Mittelitalien*, Berlin, 1980, p. 406. Sur les deux manuscrits voir LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, pp. 164 et 166.
100. Sur ce point voir LAZARIS S., *op. cit.* n. 4, pp. 149-153.
101. Voir LAZARIS S., *op. cit.* n. 1, pp. 172-175. L'auteur a donné deux communications sur le même sujet: *Les rapports entre le texte et l'illustration d'un traité grec d'hippiatrie*, conférence au Centre d'histoire et Civilisation de Byzance (Collège de France - CNRS, UMR 7572) le 13 février 1999; *Quelques considérations sur les rapports texte-image de l'Épitomé, manuel byzantin d'hippiatrie*. Communication pour le 3<sup>e</sup> cycle romand organisé par l'Institut d'études médiévales, Universités de Lausanne, Genève et Fribourg (Suisse), le 29 mai 1998; il prépare également un article qui sera publié prochainement dans les Archives internationales d'Histoire des Sciences.

102. Il ne faut pas oublier par exemple que deux textes de l'*Epitomè* du manuscrit de Leyde ne figurent pas dans les autres versions de ce traité; ceci suggère que le copiste a ajouté ces deux textes, soit en s'appuyant sur sa propre expérience, soit en puisant dans d'autres traités hippiatriques qui nous sont inconnus à ce jour. Dans tous les cas nous sommes amenés à penser qu'il avait des connaissances en médecine vétérinaire qui lui ont permis de juger s'il fallait intervenir dans le texte de l'*Epitomè* et dans quelle mesure.
103. Depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire depuis la conquête de Constantinople, le monde latin était gêné de ne pas connaître le grec. En voici un épisode significatif: Pétrarque qui possédait des manuscrits grecs mais qui ne savait pas le grec était obligé de recourir à des traducteurs.
104. Un très bon exemple de comparaison pour cette dernière caractéristique est d'un côté la représentation du *Voyage à Bethléem* sur la mosaïque de Kariye-Djami et de l'autre, l'œuvre de Duccio *La Fuite en Egypte*. Les deux représentations datent du début du XIV<sup>e</sup> siècle mais la disposition spatiale des différents éléments change considérablement (reproductions couleur dans CHASTEL A., *op. cit.* n. 69, pls. 9-10).
105. Dans le manuscrit de Paris il se trouve au folio 1<sup>r</sup> et dans celui de Leyde au folio 55<sup>r</sup>.
106. D'ailleurs dans le folio 5<sup>r</sup> du *Neo-Eboracensis Bibliothecae Pierpont Morgan M 735* (ce manuscrit contient aux ff. 2<sup>r</sup>-62<sup>r</sup> la version italienne du traité hippiatrique de Lorenzo Rusio) le miniaturiste a ajouté à côté du portrait un personnage qui pourrait être soit un élève soit un secrétaire qui prend des notes, voir une reproduction dans HARRSEN M. P., *The Pierpont Morgan Library. Exhibition of Illuminated Manuscripts held at the New York Public Library*, New York, N. Y., 1933, pl. 71.
107. Reproduction en couleur dans *Byzance... op. cit.* n. 66, n° 351.

Je tiens à remercier les éditeurs de la revue, ainsi qu'A. Touwaide, de leur invitation à participer à ce numéro spécial et J.-M. Olivier qui a lu une première version de ce texte et dont les remarques ont beaucoup contribué à l'enrichir.

Correspondence should be addressed to:  
Stavros Lazaris, Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance (UMR 7572),  
Palais universitaire 9, Place de l'Université, 67084 Strasbourg cedex, France  
E-mail: lazaris@umb.u-strasbg.fr

Articoli/Articles

L'OPERA MEDICA DI SHABBETAY DONNOLO

GIULIANO TAMANI

Dipartimento di Studi eurasiatici, Università Ca' Foscari di Venezia, I

SUMMARY

SHABBETAY DONNOLO'S MEDICAL WORK

*Shabbetay ben Abraham, called Donnolo, of Oria in Puglia (913 – post 982), is best known as a doctor. His Sefer ha-mirqahot (The book of mixtures), often called Sefer ha-yaqar (The precious book), containing directions for preparing medicinal roots, is based upon Greek medicine and is not only the oldest European Hebrew medical work but also the earliest medical book written in Italy (and probably in any Christian land of the West) in any language after the fall of the Roman Empire, and thus has a singular importance. After describing the preparation of the various herbs for medicinal purposes, Donnolo goes on to give prescriptions for relieving constipation, the hardening of the arteries, and rheumatic pains. Some one hundred and twenty names of medicinal plants and minerals occur in the course of this work.*

1. Shabbetay ben Abraham Donnolo è l'autore di un'opera medica che può vantare un duplice primato: è il più antico testo di medicina scritto in Italia dopo la caduta dell'impero romano e, nello stesso tempo, è il più antico testo ebraico di medicina scritto nell'Europa medievale. Quest'opera, inoltre, è in assoluto il secondo testo di medicina scritto da un ebreo: il primo è il *Sefer Asaf ha-rofe* che sarebbe stato composto nel Vicino Oriente prima della conquista islamica dagli allievi, appunto, di Asaf *ha-rofe*, noto anche come Asaf ha-Yehudi, Asaf ben Berekyah e Asaf ha-Yarhoni<sup>1</sup>.

Alcune notizie autobiografiche su Shabbetay<sup>2</sup>, nato a Oria, in provincia di Brindisi, nel 913 e morto non si sa dove dopo il 982, si trovano nella sua opera meno sconosciuta, cioè nel commen-

Key words: Shabbetay Donnolo – Medical Work