

UDC 930.58 (—12)

YU ISSN 0350—7653

ACADEMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS

INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES

# BALCANICA

ANNUAIRE DE L'INSTITUT DES ETUDES BALKANIQUES  
XXVII

Rédacteur

NIKOLA TASIĆ

Directeur de l'Institut des Etudes balkaniques

Secrétaire

ALEKSANDAR PALAVESTRA

Membres de la Rédaction

MILUTIN GARAŠANIN, MILKA IVIĆ, ČEDOMIR POPOV,

ANTHONY-EMIL TACHIAOS (Thessalonique),

DIMITRIJE DJORDJEVIĆ (Santa Barbara), DRAGOSLAV ANTONIJEVIĆ,

VESELIN DJURETIĆ, MIODRAG STOJANOVIĆ

BELGRADE

1996



Vera PAVLOVIĆ  
Beograd

## TRIPTYQUE "NATIVITE" Un ivoire byzantin du X<sup>e</sup> siècle

*Abstract:* L'étude iconographique d'un triptyque en ivoire du X<sup>e</sup> siècle. Il appartiendrait aux antécédents de cycle de douze fêtes. Les exemples de comparaison sont rares. Le choix des scènes Nativité, l'Entrée à Jérusalem, Descente aux Limbes, Ascension et l'iconographie particulière de la scène d'Entrée à Jérusalem mettent l'accent sur la victoire du Christ, sans souffrance ni sacrifice. Une telle iconographie suggérerait comme commandateur plutôt qu'un moine ou monastère, général de l'armée byzantin ou même l'empereur.

Le triptyque<sup>1</sup> se trouve au Louvre, il est enregistré sous l'appellation Nativité, dans le département des Objets d'Art (OA 5004). Son destin avant le XIX<sup>e</sup> siècle reste une énigme. Durant le XIX<sup>e</sup> siècle, il a appartenu successivement à plusieurs collections: Soltykoff (N 252) jusqu'à 1861; Spitzer (N 52) jusqu'à 1893; Edmond Foulc; Duseigneur. En 1900 il entre au Louvre. Sa provenance n'est pas mentionnée dans les ouvrages qui le citent. Emile Molinier<sup>2</sup> le mentionne deux fois, une fois dans son ouvrage général et l'autre dans les *Mélanges Havet*. Il est cité également dans le catalogue de la collection Spitzer.<sup>3</sup> Ces premières publications se limitent à la description et à la reproduction. Une de celle-ci se trouve dans un ouvrage historique, celui de Gustave Schlumberger.<sup>4</sup>

1 Cet article suit de mémoire de DEA de Civilisation Médiévale soutenu à l'Université de Poitiers, 1995, sous la direction du professeur Piotr Skubiszewski.

2 E. Molinier, 1896, II, 104,110; Idem, *Mélanges Julian Havet*, 1895, 254.

3 A. Darcel, *Antiquité - Moyen Age*, 1890, I, 35-36.

4 G. Chlumberger, 1890, illustration p. 233. A cette époque, le triptyque est encore encadré de bois. Les volets ont la même hauteur que la partie centrale. La fente dans la partie droite de la composition centrale existe déjà. Dans la liste des illustrations, la scène à gauche en bas est identifiée comme La Réssurrection de Lazare.

Probablement à cause de ses petites dimensions pendant longtemps il n'attira pas l'attention des chercheurs. Même le fait qu'un autre ivoire, presque identique, existe à Londres, une Nativité qui est probablement sa copie, n'y a pas contribué.<sup>5</sup> Les deux sont traités dans l'oeuvre principale sur les ivoires, le catalogue de Adolf Goldschmit et Kurt Weitzmann.<sup>6</sup> Kurt Weitzmann le date du dixième siècle et le classe dans le groupe pictural. Comme le nom l'indique, il s'agit de plaques inspirées de la peinture. Le triptyque a fait partie de la grande exposition "Byzance" - Louvre en 1992-93 - où il est daté de la seconde moitié ou à la fin du X<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup>

Récemment, Anthony Cutler lui a consacré un article.<sup>8</sup> Anthony Cutler le compare au coffret Veroli de Victoria and Albert Museum.<sup>9</sup> Il soutient, en partant de la technique, qu'ils sont faits par le même maître. Dans son article, Anthony Cutler traite par excellence le style, d'autres aspects de l'oeuvre comme l'iconographie ou la fonction, ne sont pas abordés. Ce texte va s'occuper précisément de ces questions et tentera une interprétation du programme du triptyque.

### *Description*

Dans la description, nous allons seulement rappeler les données essentielles.<sup>10</sup> L'ivoire est brunâtre, il était probablement teint en rouge ou pourpre. Les dimensions du triptyque fermé sont de 12,2x10cm (ouvert 12,2x20cm). L'épaisseur de la plaque centrale est de 10,2 mm, des volets 5mm. La monture n'est pas originelle. Le triptyque fermé fait apparaître la modification.<sup>11</sup>

Le triptyque est nommé par la composition centrale: la Nativité. Les volets sont divisés en deux zones. Dans le volet gauche, deux scènes sont superposées: L'Entrée à Jérusalem et la Descente aux Limbes. Le volet droit porte la scène de l'Ascension divisée en deux zones.

5 A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 5; M. Dalton, 1909, N 19.

6 A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 4 et 5.

7 *Byzance*, 1992-3, N 145.

8 A. Cutler, 1988, 21-28.

9 A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, I, N 21.

10 A. Cutler, 1988; *Byzance*, 1992-93. Anthony Cutler donne la description et l'état de conservation.

11 Au départ, la partie centrale avait des moulures horizontales, en haut et en bas, qui comportaient les tenons fixés qui, à leur tour, portaient les volets. Voir triptyque de Liverpool dans: A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 155a. Les volets ne se ferment pas correctement et les deux moitiés de croix sculptée sur le revers sont décalées. Pour illustration du triptyque fermé voir: A. Cutler, 1988, ill. 2; A. Cutler, 1994, p. 85, ill. 87.

La composition de la Nativité est sous un baldaquin ajouré. Les angles du champs central au-dessus du baldaquin sont remplis de feuilles.<sup>12</sup>

La composition de cette scène peut être approximativement divisée en trois plans. Marie avec le Nouveau-Né est en centre. L'Adoration des Anges et l'ange qui annonce la nouvelle aux bergers sont derrière Marie. Joseph et le Bain de l'Enfant sont au premier plan. Au-dessus des bergers se trouve l'inscription Η ΓΕΝΝΙΚΗ.

L'Entrée à Jérusalem porte l'inscription: Η ΒΑΗΟΦΟΡΟC. Le Christ sur l'âne, est au premier plan. Il est accompagné par deux apôtres. Devant le Christ, des enfants étendent des vêtements sous les sabots de l'âne. Le symbole d'une ville est figuré sous les sabots de l'âne. Ce détail ne fait pas partie de la composition obligatoire de la scène.<sup>13</sup> Au deuxième plan, les gens de Jérusalem saluent le Sauveur.

Dans la Descente aux Limbes, l'inscription est située vers la bordure supérieure, au milieu: Η ΑΝΑΚΤΑΚΗ. La scène est aussi composée de trois plans. Au premier plan, le Christ tire Adam du monde souterrain. Adam est à genoux, derrière lui Eve est dans l'attitude de suppliante. David et Salomon sont derrière Christ, et les Justes derrière Adam et Eve. La composition est divisée en deux groupes, à gauche et à droite, presque symétriques.

L'Ascension est divisée en deux zones. La zone supérieure comporte le Christ trônant dans une mandorle, portée par deux anges. Le Christ tient le livre dans sa main gauche, et bénit de sa main droite. Au-dessous du Christ se trouve Marie, entre deux anges. Marie est dans la pose de l'orante, les anges la tiennent par les mains. La composition est totalement symétrique. Dans la zone inférieure se trouvent les apôtres dans des attitudes agitées. Onze apôtres sont représentés, répartis en deux groupes. Entre les deux groupes, il y a un vide, comme dans la composition de la Descente aux Limbes, son pendant sur l'autre volet. L'inscription se trouve des deux côtés du Christ: Η ΑΝΑΛΗΨΗ.

12 Même disposition dans Dormition de Marie à Munich voir: A. Goldschmitt, K. Weitzmann, 1934, II, N 1.

13 Le même détail nous rencontrons à l'église Peribletos à Mistra (milieu du XIV<sup>e</sup> siècle) ou sur l'icône du monastère Lavra au Mont Athos (XVI<sup>e</sup> siècle). G. Millet, 1910, 120, 1,3,4; S. Dufrenne, 1970, fig. 67; G. Babic, M. Hadzidakis, *Les Icônes*, 1982, 331. Une possibilité serait que cela soit le symbole de Jérusalem. Le psaume CXXI glorifie Jérusalem comme la maison de Dieu où toutes les choses sacrées sont rassemblées.

Les différents plans de la composition sont marqués par les lignes ondulées qui suggèrent le sol. La multitude de plans, les forts reliefs et l'achèvement de chaque détail, frappent le spectateur au premier coup d'oeil.<sup>14</sup>

Les volets pliés du diptyque présentent une croix. Les deux moitiés, chacune sur des volets séparés le long de l'axe vertical, composent la croix. Les bras de la croix portent à leurs bouts des rosettes, la cinquième rosette se trouve au point de croisement. Les bras de la croix sont très fins, mais ils s'élargissent vers les extrémités.<sup>15</sup>

### *Triptyque*

Le mot diptyque vient du grec et signifie plier en deux.<sup>16</sup> A l'origine, c'étaient des tablettes à écrire, unies par une charnière qui permettait de les plier l'une sur l'autre. Quand il était composé de trois ou cinq tablettes, c'était un triptyque ou pentateuque. L'intérieur était revêtu de cire, et les Romains y écrivaient à la pointe d'un stylet. C'était un objet portable, pendu à la ceinture comme un carnet. Il était en bois, métal ou ivoire. Les diptyques en ivoire étaient plus précieux. La face extérieure était souvent décorée. Les chrétiens ont vite adapté les diptyques à leurs besoins. Ils commencèrent par inscrire les noms des martyrs ou des évêques sur le revers des diptyques existants, pour arriver aux diptyques liturgiques.<sup>17</sup> Le christianisme impliquait un nouveau programme de décoration avec des thèmes chrétiens qui apparurent dès le IV<sup>e</sup> siècle. Citons comme exemple le diptyque du V<sup>e</sup> siècle à Milan qui a repris le schéma en cinq compartiments des diptyques consulaires, en illustrant la vie du Christ.<sup>18</sup>

14 Il faut tenir compte que les dimensions du champ ne dépassent pas 12x10 cm pour la composition de la Nativité, et 6x5 cm pour les volets.

15 Ce type d'ornement n'est pas unique, parfois chacun des volets a sa croix, ou bien la croix repose sur une base de trois marches. A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, p.22. Le triptyque aux Quarante martyrs de l'Ermitage porte sur le revers une croix qui semble proche de la nôtre ou de celle de Turin qui a les mêmes contours, mais avec des plaquettes à la place des rosettes. Idem, Ermitage N 9 et Turin N 53b. Nous pouvons comparer les rosettes à celles du coffret du même type.

16 F. Cabrol, H. Leclercq, 1907, IV, 1045. Quand il y avait trois ou cinq tablettes c'était un triptyque ou un pentateuque.

17 C'étaient des tablettes avec des noms inscrits, noms qu'on lisait pendant la messe: des baptisés, des morts, ou des vivants. Ces noms étaient lus pendant la prière d'intercession et après la consécration.

18 Pour Triptyque de Milan, voir Ch. Delvoye, *Corso di cultura*, 1971, 191-220; G. Chopin, 1978. cat. 24-25.

Avec le temps, la face décorée avec l'image a gagné de l'importance jusqu'au point où l'objet s'est transformé en icône. D'une certaine manière le diptyque ancien était tourné à l'envers car, dans l'icône, c'est l'image à l'intérieur qui était protégée. La coutume d'y inscrire les prières n'a pas complètement disparu. Les inscriptions du coffret de Stuttgart ou du triptyque de Palazzo Venezia le prouvent.<sup>19</sup> Le triptyque d'Habarville du X<sup>e</sup> siècle montre que le rôle de l'icône dans la prière d'intercession, ici pour le souverain, n'a pas disparu non plus.<sup>20</sup>

L'icône portative, devant laquelle les croyants priaient à genoux, est entrée très tôt dans les maisons, comme les sources écrites le confirment, dès le VI<sup>e</sup> siècle, avant même que l'église ne l'ait admise officiellement dans les endroits sacrés.<sup>21</sup> Le triptyque, avec une forme fermée, est plus adapté à la dévotion privée. La plupart des triptyques datés de la période d'avant l'iconoclasme, appartenant à la collection du monastère Sainte-Catherine du Sinaï, sont de petit format.<sup>22</sup> Quand il s'agit d'icônes en ivoire, les dimensions des plaques limitaient aussi le format de l'icône, par conséquent aussi son usage aux prières dans des chapelles privées.

Notre triptyque, et il n'est pas unique, citons-en encore quelques-uns: la Dormition de Marie à Munich, les Rameaux à Berlin, la Dormition de Marie de Tbilissi - comporte un baldaquin dans le champ central.<sup>23</sup> Le baldaquin dans le champ central pourrait avoir son analogie dans la Porte du paradis de l'iconostasis. La transformation atteint le point où la plaque centrale prend cette forme: par exemple le triptyque avec Crucifixion de Berlin.<sup>24</sup> Cette imitation pourrait être en correspondance avec les différentes phases de la cérémonie liturgique qui se déroulent devant ou derrière l'iconostasis, ce qui correspondrait dans la liturgie privée à l'ouverture ou à la fermeture du triptyque.

### *Programme du triptyque*

Nous sommes arrivés au point où il nous faut tenter d'interpréter notre triptyque en tant qu'ensemble. Il comporte quatre scènes du cy-

19 A. Goldschmit, K. Wetzmann, 1934, II, N 24 et 31.

20 E. Kantorowicz, *Journal of Warburg*, 1942, 56-61.

21 A. Grabar, *Byzantine Art*, 1964, 63; E. Kitzinger, *Dumbarton Oaks papers*, 1954, 98.

22 K. Weitzmann, *The Icons*, 1976, 9-10. Au début le revers des icônes n'était pas orné. Les premiers exemples décorés avec la croix sur le revers se rencontrent au VIII<sup>e</sup> siècle.

23 A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 1, 3, 6, 195.

24 Idem, N 72a. Pour la Crucifixion de Berlin, encore une raison pratique, cette forme correspond aussi à la forme de la défense.

cle christologique. Le cycle, dans la forme typique et qui est d'ailleurs devenu aux cours des siècles ultérieurs l'élément obligatoire du programme de la décoration des églises byzantines, comporte douze scènes (Annonciation, Nativité, Présentation au Temple, Baptême, Résurrection de Lazare, Transfiguration, Entrée à Jérusalem, Crucifixion, Descente aux Limbes, Ascension, Pentecôte et Dormition de Marie). Nous trouvons les premiers exemples sauvegardés du cycle complet dans le domaine des icônes appartenant à la collection du monastère de Sainte-Catherine du Sinai. Il s'agit d'un diptyque et d'une icône avec douze scènes.<sup>25</sup> Le diptyque en ivoire de l'Ermitage en est aussi un des premiers exemples daté du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle.<sup>26</sup> Pourtant, l'hypothèse que le cycle était déjà formé au X<sup>e</sup> est généralement acceptée.<sup>27</sup> Sur l'évolution du cycle les opinions divergent. Kurt Weitzmann suppose que le cycle s'est formé à travers les manuscrits, plus précisément il met l'accent sur le rôle des évangélistes.<sup>28</sup> Ernst Kitzinger souligne l'importance, pour la formation du cycle,<sup>29</sup> des objets décorés par les scènes de la vie du Christ. Pour situer notre triptyque il faut se référer à la formation du cycle.

En effet, les premiers exemples que nous connaissons sont les ampoules de Monza et Bobbio du VI<sup>e</sup> siècle.<sup>30</sup> Les ampoules contenaient l'huile de Terre Sainte et, comme telles, avaient le rôle de protéger celui qui les possédait. Chaque scène se situe dans un petit médaillon et tous ensemble, ils forment une étoile. L'une de leurs caractéristiques est que les scènes sont autonomes, il n'y a ni ordre chronologique, ni l'impression qu'un fil les relie en un conte. Les chercheurs supposent que le choix des scènes (Annonciation, Visitation, Nativité, Baptême, Crucifixion, Les Femmes au Tombeau et l'Ascension) se rattache aux lieux saints dont le pèlerin a fait le tour. Le nombre des scènes, sept au total, correspond au nombre de jours de la semaine, mais sa signification symbolique est plus

25 Diptyque du Mont Sinai. Voir G. et M. Sotiriu, 1958, p. 52ff. et les illustrations: fig. 39-41 et p. 75 et fig. 57-61. Diptyque a la scène Chairete à la place de la Dormition de Marie.

26 A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 122. Voir: *Byzantine Art*, 1977, N 136-139. La scène de la Visitation qui ne fait pas partie du cycle est incluse.

27 K. Weitzmann, 1974, III, 44. A. Kartsonis, 1986, 102.

28 K. Weitzmann, *Byzantine Liturgical Psalters*, 1980, 611ff, 620ff. Les évangélistes devaient donner le cadre fixe selon le calendrier liturgique qui limite le nombre de scènes. Le nombre de scènes n'est pas toujours strictement respecté dans l'art monumental.

29 E. Kitzinger, *Cahiers archéologiques*, 1988, 51-75.

30 A. Grabar, 1958.

importante: les jours de la Création du monde. Cela fait référence à une homélie sur l'Ascension, attribué à Jean Chrysostome.<sup>31</sup> Le rôle apotropaïque du cycle est évident sur les bagues.<sup>32</sup> Le chaton comporte à la place de la gemme l'image du Christ bénissant le couple. Suivant le tour de l'anneau sept scènes sont égrenées. Elles se suivent l'une après l'autre, dans un ordre chronologique. Nous retrouvons la même iconographie dans les cycles représentés sur les encensoirs, dont la plupart appartient au VI-II<sup>e</sup> siècle. La décoration des reliquaires introduit des scènes nouvelles. La Présentation au temple apparaît à la place de Visitation, et la Descente aux Limbes remplace les Femmes au Tombeau. Anna Kartsonis, après une analyse du programme du reliquaire Fieschi-Morgan et sa nouvelle datation au IX<sup>e</sup> siècle, affirme que le programme des reliquaires est posticonoclaste.<sup>33</sup>

Entre temps, depuis le VI<sup>e</sup>, l'image même a assumé le rôle apotropaïque, indépendant de la provenance de l'objet. Les paroles du patriarche Nicéphore contre les iconoclastes, vers 818-820, témoignent que l'image du Christ a pris un rôle protecteur.<sup>34</sup> Le Croix reliquaire de Pliska du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle est le chaînon manquant pour atteindre le programme définitif de l'époque mésobyzantine.<sup>35</sup> Avec elle, la scène de Transfiguration est introduite.

Le nombre des scènes mis à part, le trait commun de tous ces objets est qu'ils représentent un ensemble achevé, complet. L'histoire de la vie du Christ est abrégée, mais le cercle est clos. Il s'agit toujours de l'illustration de l'histoire entière du Salut et non de certains aspects de la présence de Jésus sur terre: Miracles ou Passion.

Notre triptyque partage cette caractéristique. D'abord c'est un objet portable comme les objets cités jusqu'à présent. Il est décoré de quatre scènes qui résument l'histoire entière de la vie du Christ. Les scènes qui sont représentées forment un ensemble arrondi. C'est le fil qui situe notre triptyque parmi les antécédents de Dodécaorton. Si nous supposons qu'au X<sup>e</sup> siècle le cycle était déjà établi, du point du

31 E. Kitzinger, *Cahiers archéologiques*, 1988, 51.

32 Quatre sont sauvegardés dans les musées à Londres, Baltimore, Washington, Palerme. E. Kitzinger, *Age of Spirituality*, 1980, 151; M. Dalton, 1901, N 129.

33 A. Kartsonis, 1986, 105.

34 E. Kitzinger, *Cahiers archéologiques*, 1988, 66, n 95. C. Mango, 1972, 176.

35 L. Dontcheva, *Cahiers archéologiques*, 1976, 55ff. Les scènes sont: Annonciation, Nativité, Présentation au temple, Baptême, Transfiguration, sur une face. Au revers: Ascension, et Descente aux Limbes. La croix à l'intérieur est décorée avec une Crucifixion.



vue de l'évolution du Dodékaorton, notre ivoire, avec quatre scènes, appartiendrait au courant conservateur.<sup>36</sup>

Les exemples avec seulement quatre scènes sont peu nombreux: le Reliquaire Fieschi-Morgan<sup>37</sup> du IX<sup>e</sup> siècle; un encensoir<sup>38</sup> du VIII<sup>e</sup> siècle, le triptyque Martvili<sup>39</sup> du IX<sup>e</sup> siècle; une icône de Sinai<sup>40</sup> et l'ivoire Quedlinburg du X<sup>e</sup> siècle.<sup>41</sup> L'icône en ivoire à part; ils sont tous antérieurs à notre triptyque. Le choix des scènes diffère, en tout cas, il n'y en a pas deux identiques.<sup>42</sup> Nous pourrions dire que dans le cas où le cycle est limité à un aussi petit nombre de scènes, il n'y a pas de règle stricte. En général, deux scènes sont consacrées à la Nativité, l'enfance ou plus généralement à l'Incarnation, et deux à la mort et à la Résurrection. La particularité de notre ivoire est la scène de l'Entrée de Jésus à Jérusalem.<sup>43</sup> Les seuls objets sur lesquels nous la rencontrons aussi sont les encensoirs.<sup>44</sup> Nous ne la rencontrons sur aucun des autres objets cités (ampoules, reliquaires, bagues).

Une fois établi que le schéma n'existait pas et qu'il ne s'agit pas d'un poncif, nous pouvons essayer d'interpréter le choix dans le cas de notre triptyque. Dans l'interprétation nous supposons que, pour une oeuvre d'une telle qualité et dans un matériau aussi précieux, le choix

36 Une fois le cycle de Dodékaorton formé, le nombre de scènes est fixé. Les cycles christologiques abrégés deviennent rares dans les siècles suivants. Les vies des saints pourtant sont illustrées de cette manière avec l'icône divisé en compartiments, et le nombre des scènes est variable. Ce type d'icône est appliqué aussi aux icônes avec un calendrier. Pourtant ça ne signifie pas que le triptyque est unique. Nous pouvons citer un autre exemple de cycle en ivoire avec huit scènes le dyptique de Milan. A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 42.

37 Reliquaire Fieschi-Morgan: sur le couvercle est la scène de la Crucifixion en émail. Les scènes de la vie du Christ sont sur le revers du couvercle travaillé avec le technique du relief en argent et nielle. Metropolitan Museum of Art, New York.

38 G. de Jerphanion, *Mélanges syriens*, 1939, I, 297 ff. N 17. Avec les scènes: Nativité, Baptême, Crucifixion et Sépulture.

39 Martvili triptyque: C. Amiranachvili, 1962, 25-27. A. Kartsonis, 1986, 113.

40 K. Weitzmann, 1976, B 45. Kurt Weitzmann considère que c'est la partie centrale d'un triptyque. Ernst Kitzinger n'est pas convaincu, il trouve difficile à imaginer l'ensemble. E. Kitzinger, 1988, p. 66-67.

41 Pour Quedlinburg, voir A. Goldschmit, K. Weitzmann, 1934, II, N 25.

42 Fieschi-Morgan: Annonciation, Nativité, Crucifixion et Ascension. Martvili triptyque: sur la face extérieure se trouve la Déisis. Les scènes situées à l'intérieur sont: Nativité, Présentation au temple, Descente aux Limbes et Les Femmes au Tombeau. Icône de Sinai: Nativité, Présentation au temple, Ascension et Pentecôte. L'ivoire Quedlinburg: Nativité, Baptême, Crucifixion et Descente de la Croix.

43 A cette place, nous trouvons plus souvent la scène du Baptême (Quedlinburg) ou de la Présentation au temple (Triptyque Martvili et l'icône de Sinai).

44 Sur les encensoirs avec neuf scènes dans: G. de Jerphanion, 1939. N 15, 10 et 23.

des scènes n'était pas dû au hasard: il s'agit donc d'un programme réfléchi. L'explication peut prendre comme point de départ l'interprétation et l'analyse de chacune des scènes.

La scène centrale, la Nativité, signifie l'incarnation du Christ,<sup>45</sup> son arrivée sur terre. L'Entrée au Jérusalem,<sup>46</sup> a gardé la signification de l'Adventus, l'arrivée du Messie, dans le sens le plus large - la victoire du Christ dans le monde ici-bas. L'explication de la scène de la Descente aux Limbes a montré qu'elle possède aussi des éléments de la victoire: le Christ a vaincu Hadès,<sup>47</sup> il a triomphé dans le monde souterrain, avec la promesse de la Rédemption pour les fidèles, parce que il a sauvé Adam et Eve. L'Ascension est le départ du Christ, il monte au ciel pour prendre sa place à la droite du Père.<sup>48</sup> Les anges préviennent les apôtres qu'il va revenir, ce qui est la promesse de la Seconde Parousie. Les quatre scènes présentent quatre apparitions du Christ, la première la Nativité, la dernière l'Ascension, entre les deux sa victoire, d'une part dans le monde des vivants, d'autre part dans le monde des morts.

Une telle lecture souligne le Christ victorieux sur la terre, comme sous la terre. Il n'y a pas de souffrance, pas de sacrifice.<sup>49</sup> C'est l'aspect glorieux de l'histoire du salut qui est choisi. Sous un tel éclairage l'introduction de la scène des Rameaux prend tout son sens. Si nous nous rappelons les connotations royales de cette scène,<sup>50</sup> cette hypothèse peut aller encore plus loin. Qui pourrait insister sur l'image dérivée du triomphe de l'empereur romain? Ce n'est pas un moine, ni un évêque, mais plutôt un général de l'armée victorieuse ou l'empereur byzantin.

45 G.Millet, 1960, 93 ff; L.Réau, 1957, II, 213 ff; *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, 1970, II, 86ff; G.Schiller, 1971, 26 ff.

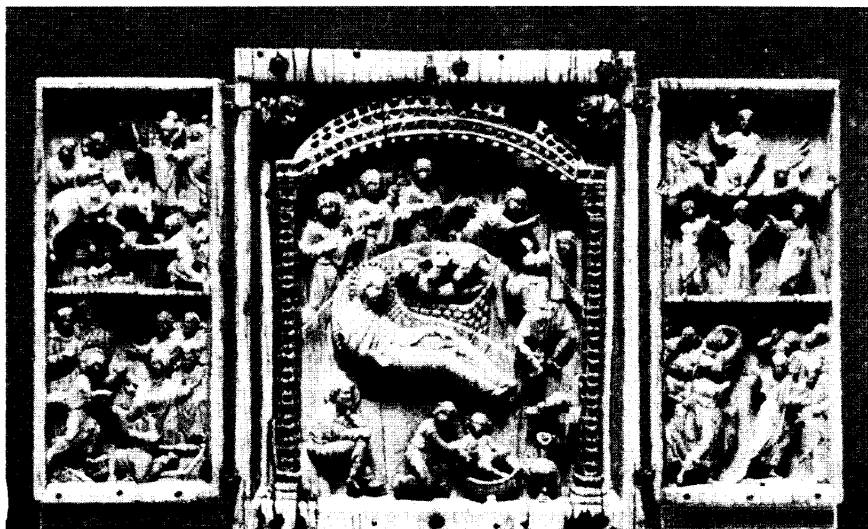
46 A.Grabar, 1936, 234-236. E.Kantorowicz, *Art Bulletin*, 1944, 207-231.

47 Hadès n'est pas inclus ici, mais il fait partie de la scène. Par exemple: l'Oratoire de Jean VII dans l'ancienne basilique St-Pierre, reliquaire Fieschi-Morgan, Evangélaire de St. Petersbourg cod. gr. 21 (fol. 1v), Tokalli kilise à Capadocce. Plus sur ce point dans: A.Grabar, 1936, 245 ff. P.Nordhagen, *Byzantinische Zeitschrift*, 1961, 333-337. Paru aussi dans: P.Nordhagen, 1990, ch.XVI. A.Kartsonis, 1986.

48 E. T. Dewald, *American Journal of Archeology*, 1915, 277ff.

49 D'autres exemples avec seulement quatre scènes incluent les scènes de la Passion: L'ivoire Quedlinburg la Descente de la Croix, Fieschi-Morgan la Crucifixion.

50 E.Kantorowicz, 1944, 211.



*Triptique Nativité – ivoire byzantin du X<sup>e</sup> siècle*

## ТРИПТИХ "РОЂЕЊЕ ХРИСТОВО"

### Резиме

Иконографска анализа триптиха од слоноваче из X века. Триптих се састоји од четири слике. Сматра се да је у X веку циклус Дванаест празника оформљен. Декорација триптиха би сходно томе припадала конзервативној струји. Паралеле са сачуваним предметима украшеним са четири сцене су ретке: Реликвијар Фиски Морган IX век; кандило из VIII века; триптих Мартвили, IX век; икона са Синаја, и слоновача из Кведлинбурга, X век. Не понављају се исте сцене. Заједничка карактеристика им је да свака представља сажету причу Спасења Христовог. Сцена Уласка у Јерусалим се ретко среће, једино поређење су кандила. Четири сцене триптиха представљају четири појаве Христа: Рођење Христово - инкарнација, Улазак у Јерусалим - Адвентус, Силазак у ад - победа Христа у подземном свету, и Вознесење на небо и анђели који најављују његов други долазак. Такво тумачење иконографског програма и иконографија сцене Уласка у Јерусалим истичу Христа победника, без жртве и патње. Износи се претпоставка да је наручилац триптиха био генерал у византијској војсци или сам византијски цар, пре него манастир или свештено лице.

## BIBLIOGRAPHIE

Amiranachvili C.,

1962 *Les émaux de Georgie*, Paris.

Babic G., Chadzidakis M. .

1982 *Les icônes de la péninsule balcanique et les villes grecques*, dans: K.Weitzmann, G.Alibegasvili, A.Volskaja, G.Babic, M.Chadzidakis, M.Alpatov, T.Voinescu, *Les Icônes*, Paris.

*Byzance*

1992-3 *Byzance - L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Catalogue de l'exposition au Musée de Louvre, Paris.

*Byzantine Art*

1977 *Byzantine Art in the Collections of Soviet Museums*, New York - Leningrad.

Cabrol. F. Leclercq H.,

1907 *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, tome IV, Paris.

Chopin G.,

1978 *Les ivoires du Moyen Age*, Fribourg.

Cutler A.,

1988 *Un triptyque byzantin en ivoire: La Nativité du Louvre*, La revue du Louvre et des Musées de France, 1.

1994 *The Hand of the Master*, Princeton.

Dalton M.,

1901 *Catalogue of the Early Christian antiquities*, Londres.

1909 *Catalogue of the ivory carvings of the christian era in the British Museum*, Londres.

Darcel A.

1890 *La collection Spitzer, Antiquité - Moyen Age - Renaissance*, tome I, Ivoires, Paris.

Delvoye C.,

1971 *Les ivoires paléobyzantins*, Corso di cultura sull'arte Ravennate, 17.

Dewald E.T.,

1915 *The Iconography of the Ascension*, American Journal of Archeology, 19.

Dontcheva L.,

1976 *Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska*, Cahiers Archéologiques, 25.

Dufrenne S.,

1970 *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris.

Goldchmit A., Weitzmann K.,

1934 *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, t. I kasten, t. II relief, Berlin, 1979 2<sup>e</sup> ed.

Grabar A.,

1936 *L'Emepereur dans l'art byzantin*, 1971 2<sup>e</sup> ed. Paris.

1958 *Les ampoules de la terre sainte - Monza, Bobbio*, Paris.

1964 *The Message of Byzantine Art*, dans *Byzantine Art, an European Art*, Catalogue of exposition, Athènes.

Jerphanion G. de.

1939 *Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires*, in *Mélanges syriens offerts à M. René Dussaud*, tome I, Paris.

Kantorowicz E.,

1942 *Ivoires and Litanies*, Journal of Warburg and Courtland Institute, 5.

1944 *Kings Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina*, Art Bulletin, XXVI.

Kartsonis A.,

1986 *Anastasis, The Makings of an Image*, Princeton.

Kitzinger E.,

1954 *The Cult of images before Iconoclasm*, Dumbarton Oaks papers, 8.

1980 *Christian imagery - Growth and Impact*, in *Age of Spirituality*, New York.

1988 *Reflections on the Feast Cycle in the Byzantine art*, Cahiers Archéologiques 36.

*Lexicon der Christlichen Ikonographie*

1970 *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, tome II, Rome-Fribourg-Bale-Vienne.

Mango C.,

1972 *The Art of Byzantine Empire*, New Jersey.

Millet G.,

1910 *Monuments byzantins de Mistra*, Album, Paris.

1916 *Rescherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris.

Molinier E.,

1895 *A propos d'un ivoire inédit du Musée du Louvre*, in *Mélanges Julian Havet*, Paris.

1896 *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, tome I, *Les Ivoires*, Paris.

Nordhagen P.,

1961 *The Harrowing of Hell as Imperial Iconography - a note on its earliest use*, *Byzantinische Zeitschrift*, 54. Paru aussi dans: *Studies in Byzantine and Early Medieval painting*, Londres 1990.

Réau L..

1957 *Iconographie de l'art chrétien*, tome II/2, Paris.

Schiller G..

1971 *Christian Iconography*, tome I, Londres.

Schlumberger, G..

1890 *Un empereur byzantin du X<sup>e</sup> siècle, Nicéphore Focas*, Paris.

Sotiriou G. et M.,

1958 *Icônes du Mont Sinai*, Athènes.

Weitzmann K.,

1972 *Catalogues of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, tome III, *Ivories and steatites*, Washington.

1976 *The Monastery of Sainte Catherine at Mont Sinai, The Icons*, 1981 2<sup>e</sup> ed. Princeton.

1980 *A 10th-century Lectionary - A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance*, in *Byzantine Liturgical Psalters and Gospels*, Londres.