

Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes les 2-4 avril 2009

Avec le soutien de :

Centre André Chastel (UMR 8150)

Textes, Histoire et Monuments de l'Antiquité au Moyen Âge (UMR 7041)

École doctorale « Histoire de l'Art et Archéologie » de l'Université Paris-Sorbonne (E. D. 124)

École doctorale « Milieux, cultures et société du passé et du présent » de l'Université Paris Ouest (E. D. 395)

et le concours de l'École française d'Athènes

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre
et des organismes mentionnés ci-dessus

En couverture :

Trébizonde, Sainte-Sophie, narthex,

Multiplication des pains, détail;

Anglona, Santa Maria, nef,

Les épouses des fils de Noé, détail.

Reproduction, même partielle,
interdite sans autorisation de l'éditeur.

Conception graphique, mise en page
Gianni Trozzi

Couverture
www.despetitspois.net

© copyright 2012 by
Éditions A. et J. Picard
82 rue Bonaparte - 75006 Paris
commercial@editions-picard.fr
ISBN 978-2-7084-0922-4

Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle

Les programmes picturaux

sous la direction
de Jean-Pierre Caillet
et Fabienne Joubert

P
Picard

Toscane, Byzance et Levant : pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII^e et XIII^e siècles

Michele Bacci

Dans un article publié dans le *Burlington Magazine* en 1936, Victor Nikitić Lazarev, en analysant les caractéristiques fondamentales de l'école picturale pisane du XIII^e siècle, observait que la *Sainte Catherine* du musée de Pise ressemblait très fortement à l'image de saint Georges dans une icône novgorodienne à peu près contemporaine de la Galerie Tretyakov de Moscou. À son avis, cette curieuse analogie était justifiée par le fait que les artistes russes comme leurs collègues toscans imitaient des modèles « populaires » enracinés dans l'art provincial de l'Orient chrétien :

The aristocratic art of Constantinople was incomprehensible to them because of its subtlety and complexity, and therefore they turned to that popular art, widespread throughout the Byzantine Empire, which appealed so much more to their taste. It was from this source that they borrowed the rigid linear treatment, the heavy, clumsy bodies, the expressive faces and gestures, the bright variegated colours and the Syrian iconography. In the work of the Pisan masters especially, all these elements are interwoven in the quaintest fashion with the old Romanesque traditions, and the result is one of the most archaic variations of the "maniera Byzantina"¹.

Aujourd'hui, on dirait plutôt qu'à Novgorod comme à Pise les peintres opéraient une semblable réduction linéaire du traitement technique utilisé par certains artistes byzantins de la phase finale de la période commune pour rendre le modelé des visages des saints, comme on le voit par exemple dans les fresques de Kurbinovo². L'argumentation de Lazarev, étant conditionnée par le long débat sur le rôle joué alternativement par Constantinople et les milieux périphériques de l'Empire dans l'expansion du style byzantin, trouvait son outil épistémologique essentiel dans le concept d'« influence », emprunté à l'astrologie ou à la littérature médicale et décrivant un processus de transmission culturelle mécanique, passif et surtout involontaire³. Il y a en effet eu une tendance, commune aux spéculations historiographiques sur l'art italien du Duecento et sur l'art byzantin contemporain, à rapporter les différents courants stylistiques à un processus évolutif dont la cohérence interne risquait naturellement d'être contredite par la valorisation des moments d'échange, de conver-

gence, d'imbrication ou de contamination avec d'autres cultures artistiques ; phénomènes auxquels on pouvait, par contre, attribuer un caractère épisodique – et donc non essentiel – par le recours, précisément, au concept d'« influence », qui impliquait l'irruption momentanée d'un agent extérieur et potentiellement pernicieux. La condition nécessaire était, dans tous les cas, la correspondance présumée entre une sensibilité esthétique collective, au niveau régional ou national, et l'élaboration d'un style se manifestant de façon homogène dans une perspective presque métahistorique. De nos jours en revanche, dans le contexte de la mondialisation, on se rend de plus en plus compte de la nécessité de dépasser les frontières qui séparent encore les différentes traditions historiographiques pour mettre l'accent sur les éléments communs et partagés ; cela même si, à mon avis, on n'a pas encore développé une réflexion satisfaisante sur les modalités d'interaction artistique entre des cultures différentes, ainsi que sur leurs buts et motivations⁴. Dans ce contexte, le cas de Pise s'avère très intéressant dans la mesure où il révèle l'expérience artistique d'une ville relativement modeste qui, parvenue au rôle de puissance maritime internationale et ayant mis sur pied un vaste réseau d'établissements commerciaux dans les principaux ports de la Méditerranée⁵, se trouva très tôt en contact avec les productions artistiques de la France méridionale, de la péninsule Ibérique, du Maghreb musulman, de la Sicile normande, du Royaume latin de Jérusalem et de Byzance ; milieux qui, à leur tour, étaient fréquemment liés non seulement par l'enjeu des relations internationales, mais aussi par des modèles culturels partagés (comme le rapport avec l'Antiquité romaine, la diffusion transconfessionnelle de la pratique du pèlerinage aux Lieux saints de Palestine, ou la mythologie du pouvoir). À Pise comme dans d'autres parties de la Méditerranée médiévale, on assiste donc à la manifestation d'un intérêt très vif pour l'évocation architecturale du glorieux passé impérial, qui semble coexister sans trop de problèmes avec le renvoi à l'autorité de la figuration sacrée byzantine ou à l'excellence des ornements islamiques dont les modèles, les techniques, les schémas et les formules stylistiques sont employés de façon sélective

pour exalter et enrichir le tissu urbain et surtout les principales églises de la ville, qui visent à imiter en même temps la magnificence de Rome et Constantinople et à reproduire le statut sacré de Jérusalem⁶.

Le renvoi aux Lieux saints dans l'aménagement de la Piazza dei Miracoli, étant sous-entendu dès l'origine par la disposition du Duomo et du Baptistère à l'imitation de celle du *Martyrium* et de l'*Anastasis*, fut renforcé au XIII^e siècle par la construction du Camposanto autour de la terre bénie transportée depuis le cimetière des pèlerins de l'Akeldamah de Jérusalem⁷. Il est possible que, dans ce contexte de sacralisation de la ville, on ait inventé la légende, attestée pour la première fois au XVII^e siècle, de la translation depuis Nazareth du crucifix dit « bourguignon » du XII^e siècle autrefois conservé à l'intérieur de la cathédrale et ayant appartenu, initialement, à un groupe de la Déposition. Étant donné qu'une origine palestinienne devait être revendiquée plusieurs fois pour d'autres éléments du décor de la cathédrale (cela conformément à une tendance à la mythisation du passé qui se développa notamment à l'époque des Médicis), j'ai toujours douté de l'hypothèse d'attribution à un atelier croisé que l'on a parfois avancée pour l'œuvre en question⁸ ; toutefois, la récente publication d'un crucifix en bois acheté par le collectionneur Ze'ev Goldmann sur le marché d'Acre et montrant des rapports stylistiques avec les chapiteaux de Nazareth, offre de nouveaux éléments de réflexion, surtout en ce qui concerne le traitement très semblable des proportions du corps et des détails de la physionomie⁹. Faut-il imaginer qu'il s'agit réellement d'une œuvre importée de Terre sainte, ou que ces similitudes sont tout simplement une conséquence de la commune dérivation de modèles romans bourguignons ou français en général ?

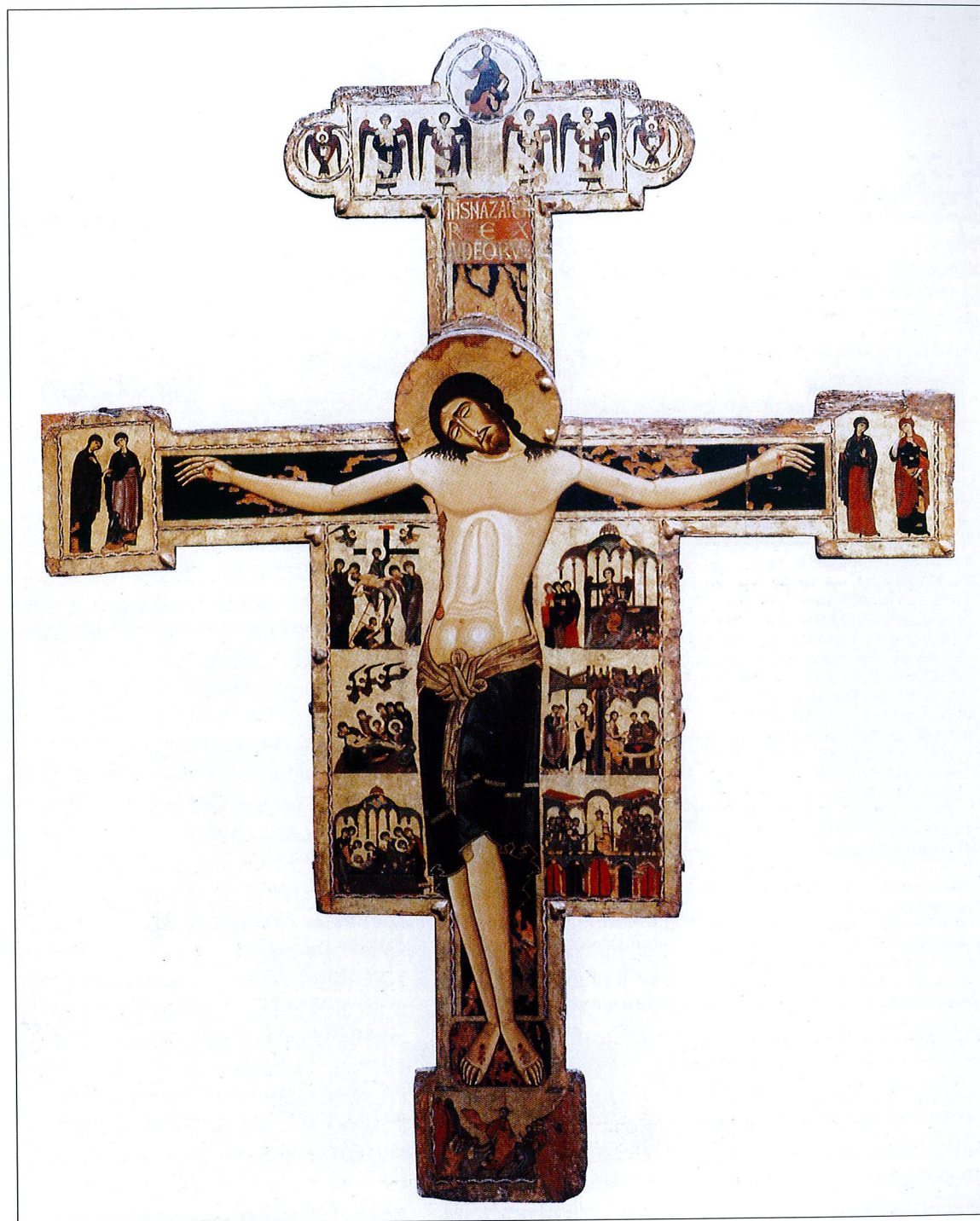
Ce qui me semble évident c'est que, lorsqu'on a voulu associer le Christ en bois de Pise avec les Lieux saints, on a eu recours à une image stylistiquement « allogène » correspondant à un modèle fonctionnel, celui de la statue tridimensionnelle en bois très bien représentée dans la tradition de l'Europe du Nord, alors que le renvoi à Byzance et aux cultures du Levant n'était pas possible à cause de l'absence presque absolue de cette typologie

dans les milieux orientaux. Par contre, des modèles byzantins ont été évoqués très précisément pour la décoration du portail majeur du Baptistère, dont l'architrave offre une vaste représentation en haut relief de la Déisis, attribuable au début du XIII^e siècle en raison de ses affinités stylistiques avec la façade de San Michele degli Scalzi qui porte la date 1203¹⁰. Comme cela a été maintes fois observé, on a ici l'impression qu'on a voulu transposer en dimension monumentale les caractéristiques formelles d'une icône en ivoire ; mais en même temps, l'usage du trépan (pour les motifs ajourés) et l'insertion de deux palmettes des deux côtés dénotent le désir d'évoquer la sculpture de l'Antiquité tardive¹¹. Ces détails peuvent nous offrir un aperçu de la manière suivant laquelle les Pisans du Duecento percevaient la production artistique byzantine : soit telle le fruit d'une tradition vénérable établie aux premiers siècles de l'ère chrétienne. Comme le déclarait d'ailleurs le frère dominicain Giordano de Rivalto au début du XIV^e siècle, les images venues de Grèce avaient la même autorité que les Écritures sacrées parce qu'elles reproduisaient des modèles très anciens réalisés par les apôtres et les témoins oculaires des événements évangéliques, et constituaient donc des « documents » authentiques comblant les lacunes des textes eux-mêmes¹².

Cette réputation de tradition apostolique fut sans doute l'une des motivations les plus profondes de l'imitation fréquente des objets artistiques plus étroitement liés à la vie religieuse byzantine¹³. Cela se constate déjà dans la décoration murale, qui s'inspire parfois très directement de modèles iconographiques et formels byzantins : par exemple, dans les fresques récemment découvertes dans une petite église des environs de Pise, une figure de saint Jean Baptiste datant probablement du milieu du XIII^e siècle semble imiter très précisément, dans sa pose et le traitement de la physionomie, le modèle iconique des images médiobyzantines du Prodrôme¹⁴.

Toutefois, il est évident que le genre artistique se rapportant le plus directement, du point de vue morphologique du support aussi bien que de la stylistique, aux modèles byzantins, est celui des peintures sur bois. Cette catégorie est représentée notamment par les croix

1. Pise, Museo Nazionale di San Matteo, *Croix peinte* (dite « n° 20 »), vers 1200.





peintes, qui se répandent en Italie centrale à partir du XII^e siècle¹⁵. S'il est vraisemblable qu'une des raisons de leur succès correspond à leur rôle d'imitations à bon marché des croix en orfèvrerie, leur épanouissement doit probablement être mis en rapport avec la diffusion croissante du culte de la Croix et avec sa progressive « iconisation » à la période des croisades. L'apparition contemporaine d'objets typologiquement semblables dans des milieux aussi éloignés que l'Italie, le mont Sinaï (et donc, on l'imagine, la Palestine des croisés¹⁶) et la région géorgienne de Svanéti¹⁷, pourrait dénoter l'existence d'un

modèle commun qu'il serait logique de rechercher dans la nouvelle « mise en scène » du culte de la Croix dans le Saint-Sépulcre de Jérusalem après sa reconstruction par Constantin Monomaque et plus encore après la conquête latine. Les sources anciennes et quelques témoignages figuratifs indiquent en effet que l'on développa alors dans la ville sainte une représentation du Crucifix et de la Crucifixion qui, d'une part, tendait à charger la composition d'une particulière intensité dramatique et, de l'autre, à passer du schéma assez sobre en usage courant à l'époque médiobyzantine à une scène bien plus peuplée et chaotique¹⁸. La fresque fragmentaire du III^e quart du XII^e siècle retrouvée dans la chapelle de l'Invention de la Croix, que l'on a voulu associer à des œuvres italiennes¹⁹, se distingue ainsi par le geste expressif de la Vierge et le traitement très souple du drapé du *perizonium* du Christ, dont un écho peut être reconnu dans la Crucifixion enluminée dans le célèbre manuscrit sicilien de Madrid (Escorial, ms. 52) datant probablement des premières décennies du XIII^e siècle²⁰. La grande composition, elle aussi fragmentaire, de l'église d'Abou Ghosh, montre des caractères semblables dans le traitement des plis, qui sera plus tard exploité par les maîtres toscans²¹. La disposition insolite de la Vierge et de saint Jean l'évangéliste du côté gauche devait être très clairement reproduite à Pise dans la croix dite « n° 20 » du musée de la ville (fig. 1), où les attitudes expressives des deux personnages s'avèrent très semblables à celles de la composition palestinienne.

Cette œuvre, que l'on date traditionnellement vers 1200, a souvent été regardée comme l'exemple le plus évident d'« influence » byzantine sur la peinture pisane²² ; tout en évoquant le rapport des scènes avec l'enluminure de l'âge comnène, on a fréquemment comparé l'image centrale du Christ – la première à le représenter mort sur une croix peinte – au crucifié de Studenica de 1209²³ ; cela bien que, à mon avis, les parallélismes demeurent au niveau des correspondances de composition plutôt que de concerner le style ; je crois que les proportions de la tête et la façon de rendre les détails de la physiognomie (comme les sourcils, les yeux et le nez) trouvent leur meilleur pendant dans l'icône de la Vierge de la Kata-

poliani de Paros (fig. 2), datée vers 1200 par Angeliki Mitsani et attribuée à un courant stylistique qui, même si l'on en trouve plusieurs correspondances dans la peinture chypriote contemporaine, pourrait plutôt correspondre à une élaboration continentale de modèles constantinopolitains²⁴.

La réinterprétation du type de la croix peinte par ce maître de culture byzantine ne fut pas sans répercussions sur l'histoire du genre dans les décennies successives. L'inspiration byzantine, fondée cependant sur différents modèles, est évidente dans les croix peintes par Berlinghiero²⁵ et surtout par Giunta Pisano, le premier peintre italien à recevoir des commandes prestigieuses de la part des Franciscains d'Assise et des Frères Prêcheurs de Bologne²⁶. L'œuvre de Giunta se caractérise par la combinaison de formules linéaires héritées de la tradition romane avec une forte recherche plastique au moyen d'effets de clair-obscur, dans un effort qui doit être mis en parallèle avec les courants plus modernes de la peinture byzantine dans la première moitié du XIII^e siècle, comme semble le mettre en évidence la comparaison, proposée par Valentino Pace, avec le crucifié de Žiča datant du début du siècle²⁷. L'expression de douleur du visage sillonné de rides donnant aux orbites une forme presque triangulaire, la bouche incurvée, le cheveux se répartissant sur les épaules, constituent une élaboration de motifs d'origine comnène que l'on reconnaît, sous des interprétations différentes, dans d'autres œuvres du XIII^e siècle, comme les Crucifixions des musées byzantins d'Athènes²⁸ et Nicosie²⁹, le diptyque au style « mélangé » de l'Art Institut de Chicago³⁰ et la bien plus tardive icône paléologue de Monemvasie³¹. Sans doute, le modèle adopté par Giunta exerça un impact durable sur les croix réalisées pendant le *Duecento* en Toscane, Ombrie et Émilie-Romagne³².

Une des raisons du succès du nouveau type établi par le peintre pisan fut probablement son efficacité cultuelle aux yeux de la population laïque, qui de plus en plus, parfois poussée par la nouvelle spiritualité des ordres mendiants, commença à s'intéresser aux panneaux peints en tant qu'outils dévotionnels. Dans une précédente étude³³, j'ai eu l'occasion d'analyser une série de



témoignages qui démontrent la diffusion précoce à Pise des formes de piété individuelle et collective focalisées, comme à Byzance et au Levant, sur des images peintes de la Vierge Marie : devant ces icônes, on pratiquait la prière et la méditation, parfois associée à l'autoflagellation³⁴ ; on recouvrait ces images de voiles votifs, on suspendait des tissus aux marges inférieures sur le modèle évident de la *podea* byzantine³⁵, et on les dévoilait chaque samedi, c'est-à-dire le jour de la semaine que les liturgistes de l'époque qualifiaient de fête hebdomadaire de la Vierge en souvenir du miracle des Blachernes à Constantinople³⁶. La référence à une image « achéiropoiète », qui aurait été donnée à la sainte locale Bona par Jésus-Christ lui-même pendant une apparition, est d'autant plus intéressante qu'elle indique le statut exceptionnel attribué



« maniera cypria » à Chypre aux dernières décennies du siècle, qui peut maintenant s'appuyer sur le témoignage de la présence d'un atelier arabe chrétien travaillant dans l'église dite des « Nestoriens » à Famagouste⁵⁴. À mon avis, cette expansion ne s'arrêta pas à la grande île méditerranéenne : on peut en effet en percevoir l'écho aux premières années du XIV^e siècle, dans l'œuvre de Rinaldo da Taranto à Santa Maria del Casale près de Brindisi, et plus encore avec le traitement des visages dans les fresques de l'établissement templier de Torre Alemanna près de Foggia, en Apulie⁵⁵. La complexité des interactions le long des routes de la Méditerranée médiévale et le poids des modèles et médiateurs culturels ne peuvent être sous-estimés dans l'analyse de l'art figuratif du Duecento toscan. Même

tiste local ? ou ce caractère composite était-il déjà présent dans le modèle qu'il essaya d'imiter ? Même si la réponse doit nécessairement rester ouverte, je penche à croire que la deuxième hypothèse est la plus plausible, et il reste alors à s'interroger sur l'origine géographique du modèle utilisé. Même si l'on sait que les motifs d'ascendance arabe étaient répandus dans les ornements byzantins du XII^e siècle, nous ne possédons aucun témoignage que des images peintes sur bois étaient effectivement décorées de cette façon précise dans les milieux byzantins proprement dits. Toutefois, grâce à une restauration récente, on dispose maintenant d'une icône, conservée au monastère de Kaftoun au Liban (fig. 4), dont les caractéristiques stylistiques indiquent une probable exécution au troisième quart du XIII^e siècle par un atelier arabe travaillant pour les communautés autochtones de rite melkite ; elle se distingue par une semblable combinaison de formes byzantinisantes et de décor islamique aux animaux symboliques (des lions, des griffons, des oiseaux) réalisés en pastiglia, en conformité avec le goût pour les ornements en stuc qui caractérisaient l'art arabe des époques ayyoubide et mamelouk⁵². Si cette hypothèse s'avère correcte, l'image de Santa Chiara constituerait un rare cas d'imitation occidentale d'un objet relevant de la tradition artistique des communautés chrétiennes du Levant. Dans ce contexte, il faut considérer le rôle de plus en plus important que la critique récente a attribué à l'art des chrétiens arabes, qui connut à l'époque des croisades une véritable renaissance. On a observé que des œuvres comme l'icône de Kaftoun, même si elles s'inspirent des compositions et des thèmes iconographiques de la tradition byzantine, adoptent un style caractérisé par une forte simplification linéaire que l'on rencontre également dans les fresques contemporaines au Liban et en Syrie, à partir du vaste cycle du monastère de Mar Musa al-Habashi près de Nebek, et qui témoignent de liens étroits avec l'enluminure musulmane de la même époque⁵³. Pendant le XIII^e siècle, ce style semble se développer considérablement : il caractérise certaines icônes de la collection du Sinaï autrefois attribuées à un atelier de l'Italie méridionale ; et il semble être aux origines du phénomène de la

tation du modèle morphologique de l'icône dans la ville toscane fut le résultat évident d'un choix délibéré, qui intervint à côté de la diffusion du modèle alternatif de la statue tridimensionnelle en bois, et devait aboutir parfois à la création de solutions mixtes, comme dans le cas des icônes en relief du XIV^e siècle⁴⁵. Dans la première moitié du XIII^e siècle, l'image du personnage sacré *ab umbilico supra* avec un cadre relevé est représentée, notamment, par l'icône signée par le mystérieux "...nellus"⁴⁶, que l'on peut mettre en parallèle avec l'image *semplena* adoptée dans l'iconographie numismatique locale à partir des années vingt⁴⁷. Il reste à démontrer, toutefois, qu'il ne s'agit guère d'un phénomène lié, comme on le dit parfois, à la quatrième croisade. Sans doute, peut-on se fonder alors sur le témoignage de l'icône bien antérieure de l'église Santa Chiara (fig. 3), dont une datation du milieu du XII^e siècle a été suggérée par les caractères stylistiques très proches de la croix signée en 1138 par le maître Guglielmo à Sarzana, et par le recours au nimbe en relief qui semble se rattacher aux croix peintes contemporaines imitant des œuvres analogues en métal⁴⁸. La caractéristique la plus intéressante de cet objet est la décoration de la bordure en *pastiglia*, technique qui connut aux XII^e et XIII^e siècles une large diffusion des deux côtés de la Méditerranée : attestée dans des devants d'autel catalans de la deuxième moitié du siècle⁴⁹, elle apparaît à partir de la fin du même siècle tant dans les milieux byzantins proprement dits (comme le démontre une icône aujourd'hui au musée byzantin de Verroia⁵⁰) que dans les productions de Chypre et de Terre sainte, où elle arrive à recouvrir tout le fond des panneaux⁵¹. Mais dans tous ces cas, il s'agit d'ornements végétaux ou géométriques très proches de ceux que l'on utilisait pour les revêtements en argent des icônes, tandis que l'image pisane présente un motif aux oiseaux affrontés d'évidente dérivé islamique, largement répandu par les tissus, les bois entaillés, les céramiques et les reliefs en stuc. Je crois qu'il vaut la peine de réfléchir sur les motifs de cette curieuse combinaison d'un schéma iconographique byzantin (celui de la *Dexiokratousa*) rendu dans un style roman avec une décoration arabe. Peut-on imaginer que ce mélange soit le résultat d'un choix autonome de l'ar-

aux icônes dans la ville toscane : à en juger par la reproduction publiée dans les *Acta Sanctorum*, où l'image en question est interprétée de façon tout à fait originale comme une représentation de Dieu le Père, il s'agissait très probablement d'une icône byzantine du Pantocrator³⁷. Les œuvres conservées aujourd'hui témoignent de la diffusion à Pise des différentes typologies d'icônes, transmises ensuite au reste de la Toscane³⁸. Depuis les études de Weitzmann, on cite fréquemment le panneau de *Sainte Catherine* déjà mentionné, où l'insertion de pierres précieuses et verres transparents renvoie à une pratique bien attestée en milieu byzantin³⁹ ; témoignage de la diffusion d'un culte associé au monastère du Sinaï (ici évoqué par sa représentation idéale sur le sommet du mont biblique), l'œuvre se distingue par la combinaison de la figure centrale et des scènes latérales que l'on retrouve, de façon un peu différente il est vrai, dans les icônes hagiographiques de la collection du monastère lui-même⁴⁰. Un élément du décor, le curieux motif végétal sur le cadre, semble lui aussi renvoyer à des ornements que l'on retrouve au Levant dans quelques icônes chypriotes⁴¹. D'autres typologies associées à la piété individuelle sont bien représentées dans la production pisane et toscane en général, comme les diptyques combinant des représentations narratives et iconiques ou les petites icônes pourvues de volets latéraux, dont la morphologie semble être partagée, au XIII^e siècle, par la production de Byzance, des Latins de Terre sainte et des Italiens⁴². Plusieurs savants reconnaissent aussi que les formes les plus anciennes de tableau d'autel, comme le *dossale* provenant de l'église San Silvestro de Pise et réalisé vers 1270, constituent à leur tour des versions abrégées du programme des icônes d'épistyle des églises grecques contemporaines⁴³. La typologie la plus importante était celle de l'icône quadrangulaire, dont l'usage éventuel en tant que support de dévotion individuelle est attesté par un petit panneau du musée de Pise où l'on devine encore la silhouette de deux suppliants laïques⁴⁴. À la différence des territoires de l'Italie méridionale où l'icône constituait un héritage de la longue domination de Constantinople et de la participation directe à la culture religieuse byzantine, l'imi-



dans une œuvre comme celle de « ...nellus », on a du mal à déterminer exactement la source d'inspiration ; si la conception est indiscutablement byzantine, certaines solutions comme le rehaussement du maphorion de la Mère de Dieu offrent des affinités avec des œuvres réalisées en Terre sainte, comme la fresque fragmentaire avec la *Vierge à l'Enfant* de la deuxième moitié du XIII^e siècle retrouvée récemment à Jérusalem⁵⁶, tandis que la représentation du Christ vêtu d'un chiton et d'un himation de même couleur ainsi que le dessin des sourcils très peu recourbés évoquent des formules fréquentes à Chypre⁵⁷ et dans l'art des communautés melkites⁵⁸.

C'est à l'activité des peintres byzantins au Levant que renvoie plus distinctement la plus ancienne icône authentiquement orientale conservée à Pise, l'image

vénérée de la Vierge dite « di sotto gli organi » (fig. 5), une *dexiokratousa* dont l'attitude générale, le traitement des physionomies, l'inscription grecque sur le livre ouvert du Christ et le détail iconographique de la tunique transparente sur le bras droit (très récemment supprimé par l'ignorance coupable des restaurateurs contemporains) dénotent très clairement la destination originelle à un milieu religieux oriental⁵⁹. Des similitudes stylistiques superficielles peuvent d'ailleurs être reconnues avec l'icône du début du XIII^e siècle du monastère de Grottaferrata⁶⁰, que l'on a attribuée au contexte chypriote et qui me semble partager plusieurs éléments avec une icône sinaïte de la Vierge d'intercession appartenant jadis à une grande Déisis et attribuée par Mary Aspravaravakis à un artiste de Chypre travaillant au Sinaï⁶¹. Celle-ci est en rapport avec un groupe d'images contemporaines où l'on remarque, toutefois, une plus forte attention au modelé rendu par des effets de clair-obscur. C'est avec ce groupe d'œuvres, qui relève de deux séries d'images composant des Déisis et attribuées elles aussi à un maître chypriote actif au Sinaï vers le début du XIII^e siècle, que l'on reconnaît les plus évidentes assonances avec le panneau de Pise ; cela surtout pour ce qui est de la pose, des proportions de la tête, de l'aspect généralement monumental de la figure, ainsi que du traitement élégant et sensible du dessin ; les analogies concernent notamment la façon d'ombrer les yeux, de recourber légèrement le nez et les sourcils et de suggérer le modelé avec de l'ocre, du vert olive et du rouge : c'est ce que l'on voit dans une Vierge d'intercession, dans une Vierge à l'Enfant très proche aussi quant au visage du Christ, dans une autre Vierge d'intercession et deux autres figures d'anges (fig. 6)⁶² dont l'apparement avec des œuvres chypriotes contemporaines se vérifie, par exemple, par la comparaison avec une icône aujourd'hui conservée dans une collection privée américaine⁶³.

L'impact de la manière de ce maître sur la production pisane et lucquoise ne se limite pas à l'importation de la *Madonna di sotto gli organi* ; et on peut observer que plusieurs caractéristiques de sa manière semblent être imitées par Berlinghiero, un artiste peut-être originaire de Volterra et actif à Lucques dans la première moitié du

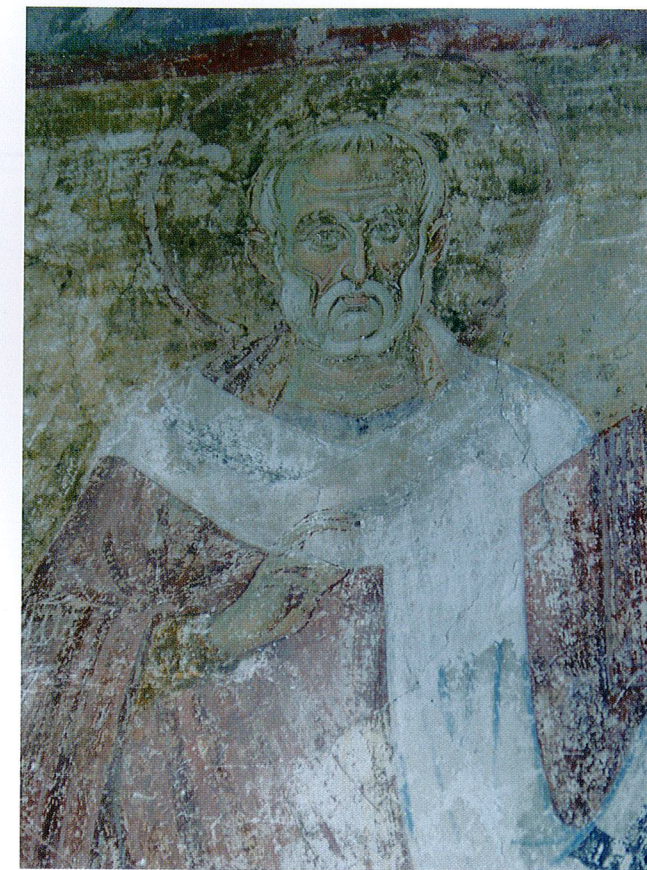


XIII^e siècle, auquel Edward Garrison attribuait l'image de la cathédrale de Pise⁶⁴ ; on retrouve ainsi des formules très semblables à celles attestées dans les icônes sinaïtes avec la Vierge Strauss de New York (surtout pour le traitement général du visage⁶⁵) et la croix de Fucecchio, où l'on assiste toutefois à une considérable réduction graphique du modelé⁶⁶.

D'un certain point de vue, on pourrait dire que certaines solutions utilisées par Giunta dans la définition des détails physiologiques (fig. 7) constituent un retour au passé par rapport à l'œuvre de Berlinghiero ; les yeux petits et ronds, la ligne des cils rejoignant le sourcil, la paupière inférieure se prolongeant vers les pommettes sont des éléments hérités de l'art byzantinisant de la deuxième moitié du XII^e siècle, représenté à Pise par



l'œuvre du maître Adalbertus dans la décoration murale du monastère San Michele degli Scalzi⁶⁷. Il s'agit certes de formules qui seront transmises à d'autres artistes pisans ou lucquois, comme l'auteur d'une *aristerokratousa* au musée de San Matteo⁶⁸ et ceux des peintures rassemblées dans le *corpus* du prétendu « Maître de Santa Maria Primerana »⁶⁹. Mais en même temps, le caractère pictural du modelé, le traitement souple du drapé et, de manière plus générale, l'allure monumentale indiquent que Giunta s'inspire de modèles byzantins contemporains, représentés surtout par les fresques de Mileševa datant des années vingt du XIII^e siècle⁷⁰. C'est d'ailleurs plus qu'une simple assonance qui peut être reconnue dans l'intérêt pour les poses légèrement ondulées des figures dolentes, le traitement des cheveux, le dosage des



couleurs et la façon dont on tend à rendre le nez et le réseau des rides, surtout dans les figures ascétiques (on peut rapprocher, par exemple, le visage du saint François de Giunta de celui de saint Nicolas à Mileševa : fig. 8-9⁷¹). Toutefois, il est clair que, dans son effort d'imiter le modelé byzantin, Giunta n'arrive pas à rendre parfaitement les passages en délicat clair-obscur qui déterminent un véritable effet de tridimensionalité.

Ces traces de la « rencontre » des artistes pisans avec le classicisme de Mileševa dans le deuxième quart du XIII^e siècle sont d'autant plus intéressantes si l'on considère que ce style connaît dans le même temps un véritable épanouissement, comme en témoigne une icône du mont Sinaï qui daterait des années trente du siècle et semble avoir été inspirée par le célèbre ange de la fresque de la Résurrection⁷². Jaroslav Folda a mis en évidence que cette œuvre a été utilisée comme modèle pour une série d'icônes datant, à son avis, des années soixante du siècle et qui ont été alternativement attribuées à un maître byzantin, croisé ou italien⁷³. Je crois qu'une autre figure d'ange semblable, attribuée par le savant américain au même artiste, appartient déjà au peintre des icônes du Pantocrator et de la Vierge d'intercession (fig. 10) datant du troisième quart du siècle, comme le démontrent le traitement analogue des drapés et certains détails physiologiques⁷⁴.

L'affinité de ces icônes avec l'œuvre de Giunta a été relevée notamment par Titos Papamastorakis, qui en vient à supposer l'activité d'un peintre pisan au Sinaï vers le milieu du XIII^e siècle⁷⁵. En effet, on peut reconnaître plus qu'une assonance dans l'utilisation des plis simplifiés et des fronsis ovales pour les drapés, ainsi que dans le traitement des yeux soulignés par des touches blanches concentriques, du nez assumant une forme presque triangulaire à proximité des sourcils et de la bouche petite dont les commissures supérieures se ploient vers le haut en écho aux touches blanches éclairant la carnation. Toutefois, étant donné que ces éléments reviennent à une élaboration linéaire de motifs présents à Mileševa, il faut s'interroger sur l'éventualité d'un résultat stylistique parallèle et autonome, engendré par l'étude d'un modèle commun ; et, en même temps, sur l'effective circula-

tion d'œuvres et d'artistes le long des routes de la Méditerranée orientale. S'il est fort possible que des peintres pisans aient voyagé au Sinaï au XIII^e siècle, on aimerait beaucoup savoir si les petites, mais très actives communautés pisanes à Acre et dans les autres ports de la côte syro-palestinienne ont pu jouer un rôle dans le nœud des relations artistiques entre le Levant, Constantinople et leur mère patrie.

Si cette question est probablement vouée à demeurer sans réponse, d'autres images conservées au Sinaï démontrent quand même que des motifs d'origine toscane ont pu être utilisés par des artistes travaillant en Terre sainte. À ce propos, le petit *altarolo* peint avec la Vierge trônante et quatre scènes évangéliques, connu aussi sous la dénomination de « triptyque d'Acre », s'avère extrêmement intéressant⁷⁶. La plupart des savants ont remarqué la différence stylistique qu'y offre la partie centrale des deux volets latéraux, que l'on tend donc à ne pas considérer comme appartenant à l'image originelle ; je me rallie ici à l'opinion de Valentino Pace⁷⁷, pour qui l'on a là affaire à l'intervention, au troisième quart du XIII^e siècle, d'un peintre « franc » des ateliers d'Acre, dont le style se distingue par un mélange d'éléments différents et trouve son signe distinctif dans le type des yeux ronds, soulignés par des touches blanches concen-



10. Mont-Sinaï, monastère Sainte-Catherine, *Vierge d'intercession*, icône, vers 1260-1270.
11. Mont-Sinaï, monastère Sainte-Catherine, *Vierge à l'Enfant et deux anges*, détail de la partie centrale d'un tabernacle peint, troisième quart du XIII^e siècle.



triques (ce qui est d'ailleurs en rapport indirect avec des solutions utilisées aussi par Giunta). Dans la partie centrale (fig. 11), le renvoi aux modèles toscans semble être plus évident. Même si l'on a voulu rapprocher l'image de cette Vierge des œuvres siennoises de la deuxième moitié du XIII^e siècle, comme la Vierge de San Bernardino de la Pinacothèque nationale de Sienne⁷⁸, je ne vois aucune référence spécifique à l'art de cette ville toscane. Le dessin du décor sur fond doré se rattache plus directement à celui que l'on observe dans la croix peinte de Riglione près de Pise, datant du milieu du XIII^e siècle⁷⁹, et les rinceaux incisés dans le nimbe de la Vierge – qui correspondent à une technique typiquement toscane – ressemblent à ceux utilisés par Giunta dans la croix de San Ranierino (fig. 7)⁸⁰. Le traitement de la tête, avec sa disposition légèrement asymétrique, peut être comparé avec le visage de la Vierge dans l'icône du musée de San Matteo (inv. 1574)⁸¹. D'autres éléments semblent dénoter des contacts avec la production de Florence au dernier quart du Duecento, surtout en ce qui concerne le traitement et la disposition des anges⁸². Même si le motif de la Vierge assise et flanquée de deux anges est très répandu dans l'art byzantin, le dossier quadrangulaire demeure plus rare à cette époque : on le retrouve notamment dans l'art des communautés arabes chrétiennes⁸³ et, dès le XII^e siècle, dans la peinture des Croisés, comme le démontre la *Glykophilousa* sur une des colonnes de la basilique de Bethléem⁸⁴.

Par contre, le trône quadrangulaire apparaît très fréquemment dans la peinture florentine de cette période, par exemple dans un panneau réalisé vers 1270 et conservé dans l'église de Montefioralle, qui trouve également des parallèles dans l'image sinaïte pour la décoration du voile pendant du dossier, et surtout pour le geste de l'enfant essayant de toucher le visage de sa Mère⁸⁵. Le motif du Christ touchant la main de la Vierge et étendant l'autre bras vers sa bouche est très fréquent dans la peinture florentine de la fin du siècle : on le retrouve par exemple dans une œuvre attribuée au « pseudo-Maître de Varlungo » à New York, ainsi que dans la Madone de Bologne de Cimabue⁸⁶. Quant au traitement du drapé avec ses plis fortement marqués rendus de façon géomé-

trique, et aux détails physiologiques, les parallèles les plus intéressants sont attestés dans des œuvres attribuées au Maître de la Madeleine, actif à Florence à peu près entre les années soixante et les années quatre-vingt du Duecento⁸⁷. La disposition des personnages en pied des deux côtés du trône de la Vierge est introduite par lui dans un retable aujourd'hui au musée des Arts décoratifs à Paris, datant probablement des environs de 1270 ; et elle est reprise notamment dans l'œuvre de Cimabue⁸⁸. On a parlé parfois d'une origine toscane pour certains motifs iconographiques présents dans les icônes sinaïtes du groupe « croisé ». Dans la Crucifixion datant des dernières décennies du XIII^e siècle, le motif du Christ crucifié par trois clous, qui est d'origine occidentale et utilisé par l'atelier de Giunta, ainsi que l'évanouissement de la Vierge, qui apparaît en Toscane à partir du deuxième quart du Duecento, ont été souvent évoqués pour imaginer la diffusion au Levant, par l'intermédiaire des Franciscains, de schémas d'origine italienne⁸⁹. À mon avis, cette argumentation doit être un peu nuancée, si l'on considère que l'évanouissement (et en général le ton dramatique donné à la Crucifixion) apparaît déjà à la fin du XII^e siècle dans les fresques de la Panagia Mavriotissa à Kastoria⁹⁰, et que cet événement absent des narrations évangéliques fut probablement associé au culte hiérosolimitain développé autour des sites de Sancta Maria Latina et Sancta Maria de Spasimo, qui marquaient les lieux où la Vierge se serait évanouie au moment de la *Via Crucis* et de la mort du Christ⁹¹. Dans ce contexte, il est intéressant que le style de l'œuvre trouve des parallèles plutôt dans les réalisations des artistes arabes chrétiens et des miniaturistes arméniens que dans les icônes du groupe « croisé »⁹².

Par contre, des échos toscans semblent plus évidents dans l'icône bilatérale de la Crucifixion⁹³, où les dimensions de la tête de la Vierge et le détail du maphorion se pliant en triangle renvoient bien à la figure analogue dans la Crucifixion de Coppo et Salerno dans la salle capitulaire du couvent San Domenico de Pistoia⁹⁴ ; plus généralement, les expressions des visages et le traitement expressif et linéaire de la physiologie offrent des assonances avec l'œuvre du Maître de la Madeleine déjà

12. Pise, église San Frediano, *Vierge à l'Enfant*, icône, dernier quart du XIII^e siècle.



mentionné⁹⁵. Dans un petit triptyque avec la Vierge *galaktotrophousa* publié par Folda⁹⁶, l'ornement très simplifié des chapiteaux du trône présente aussi des similitudes avec des œuvres florentines comme le retable de Meliore à Panzano⁹⁷ ; de même, dans une curieuse figure de la Vierge orante couronnée par les anges, le diadème correspond à la morphologie des couronnes des Madones toscanes contemporaines⁹⁸. S'il est évident que tous ces éléments semblent empruntés au répertoire de formes établi en Toscane pendant le XIII^e siècle, on remarque l'absence au Sinaï d'éléments renvoyant au développement considérable que l'art

13. Mont-Athos, monastère de Vatopédi, *Saint Georges*, icône, fin du XIII^e siècle.
14. Sienne, église San Niccolò al Carmine, *Vierge à l'Enfant*, icône, vers 1260-1270.



byzantinisant de Pise connu à partir des années soixante, lorsque les peintres locaux commencèrent à se mesurer avec les innovations apportées par leurs collègues byzantins de la première époque paléologue. Dans des oeuvres comme la Madone de San Giovannino de' Frieri⁹⁹ ou la Vierge des Santi Cosma e Damiano¹⁰⁰, on perçoit distinctement l'effort d'imitation des passages en clair-obscur attesté dans leurs modèles pour la définition du modelé. Le résultat n'est pas excellent, si on le compare aux icônes macédoniennes de cette époque ; cela parce que le rehaut homogène, obtenu au moyen de touches très fines, se transforme ici en un réseau de filaments concentriques, et que le clair-obscur se réduit à une « collision » de zones sombres et de zones éclairées. Il y a toutefois une icône qui dans ses caractéristiques formelles se rapproche beaucoup des modèles macédo-

15. Mont-Athos, monastère de Chilandar, *Vierge à l'Enfant*, icône, vers 1260-1270.

niens, à tel point que l'on pourrait croire à une exécution par un artiste grec de Thessalonique. Il s'agit d'une petite icône conservée dans l'église San Frediano (fig. 12)¹⁰¹ qui, dans le traitement du modelé, certains détails physiologiques et les proportions des têtes, trouve des parallèles généraux dans des œuvres de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle, comme la Vierge à l'Enfant *episkepsis* du musée d'Ohrid¹⁰², et des similitudes plus directes avec des œuvres conservées au monastère de Vatopédi au Mont-Athos et datant, selon Efthimios Tsigaridas, du dernier quart du siècle : notamment une icône de la Vierge Hodigitria¹⁰³ et le Saint Georges appartenant au groupe attribué à Manuel Pansélinos (fig. 13)¹⁰⁴.

Plusieurs auteurs ont remarqué que la rencontre avec la peinture paléologue doit être considérée comme une condition nécessaire pour comprendre les origines du parcours formel de Duccio¹⁰⁵ ; et dans cette perspective, Hans Belting avait proposé de considérer l'auteur de l'énigmatique Vierge Kahn de la galerie de Washington comme un des maîtres grecs actifs en Toscane dont il est question depuis Vasari¹⁰⁶. Mais curieusement, si l'on excepte quelques mentions incidentes¹⁰⁷, on n'a pas accordé beaucoup d'attention au fait que la peinture de l'époque des paléologues est représentée à Sienne par une image de qualité exceptionnelle, que l'on peut mieux apprécier maintenant grâce à sa récente restauration. Il s'agit d'une icône (fig. 14) dont la présence dans l'église carmélite San Niccolò est attestée à partir du XVI^e siècle, lorsqu'elle était censée être un des portraits authentiques de la Vierge peints par saint Luc¹⁰⁸. L'image de cette *aristerokratousa*, pourvue d'un revêtement en argent doré avec ornements végétaux très communs, se rapproche si fortement de la *dexiokratousa* du monastère de Chilandar (fig. 15) que l'on peut même envisager une identité de main ; les deux icônes partagent les mêmes traitements de la tête, du modelé et de la disposition générale de la figure, le type physiologique, l'expression mélancolique du visage de la Vierge, l'utilisation d'un ocre avec des nuances rosées pour les joues, des ombres vert olive peu étendues et des rehauts linéaires très fins. La haute qualité de l'image de



Chilandar a généralement été mise en parallèle avec celle des fresques de Sopočani, datant de 1265¹⁰⁹. Si l'on compare l'icône de l'église siennoise des Carmes avec la Madone de San Bernardino (attribuée à Dietisalvi di Speme)¹¹⁰ et la Madonna di Crevole de Duccio¹¹¹, on relève facilement que cette dernière est plus proche des modes paléologues que de la précédente « maniera greca » dans le traitement du clair-obscur et des détails du visage, la Vierge Kahn représentant une possible solution intermédiaire ; la production ultérieure de Duccio perfectionnera l'étude du modelé byzantin en le combinant avec des suggestions gothiques et aboutissant à une véritable métamorphose physiologique. Ce fut le résultat final d'un long processus d'imitation de la technique des icônes, qui s'était nourri de modèles de différentes origines et avait trouvé sa motivation principale dans l'autorité sacrale de la figuration religieuse orientale ; un

peu curieusement donc, l'impact le plus direct de l'authentique peinture byzantine se produisit dans les dernières décennies du ^{xiii}^e siècle, lorsque les meilleurs peintres italiens intéressés à rendre les carnations de façon réaliste entrèrent en rapport, de façon plus ou moins directe, avec la recherche parallèle entreprise par leurs collègues thessaloniciens et constantinopolitains.

NOTES

¹ Lazarev 1936, p. 67 ; cf. Smirnova 1976, p. 41-42.

² L'étude essentielle est celle de Hadermann-Misguich 1975.

³ Pour l'histoire de cette conception, on se reportera principalement aux remarques de Spieser 2005.

⁴ Je permets de renvoyer sur ce point à deux de mes travaux précédents : Bacci 2007a ; Bacci 2008.

⁵ Vue d'ensemble dans les articles rassemblés dans *Pisa e il Mediterraneo* 2003.

⁶ Pour le rapport avec l'Antiquité romaine voir notamment Scalia 1972 ; Seidel 1975 ; Settis 1986, p. 395-397. Pour l'art islamique à Pise et ses imitations locales, cf. Baracchini et Caleca 1995, Milone 2002. Pour les relations artistiques avec la Méditerranée orientale et Byzance, voir Bacci 2005 ; Bacci 2007b. Notre connaissance de la production artistique pisane aux ^{xiii}^e-^{xiv}^e siècles a pu bénéficier d'une série de remarquables expositions monographiques : voir notamment *Niveo de marmore* 1992 ; *I marmi di Lasinio* 1993 ; *Sacre passioni* 2000 ; *Cimabue a Pisa* 2005 ; *El románico y el Mediterráneo* 2008. Pour la peinture murale, on dispose maintenant du répertoire recueilli par Burresi, Caleca et Bozzoli 2003. En l'absence d'un ouvrage de synthèse sur les arts à Pise au Moyen Âge, on se reportera aux travaux de Carli 1958 et 1994 et Caleca 1986 pour la peinture et à l'utile mise au point de Milone 2008 pour la sculpture ; cf. aussi l'article très général de Burresi 2003 et les remarques critiques de Boskovits, Labriola, Pace et Tartuferi 2006.

⁷ Sur les associations hiérosolimitaines de la *Piazza*, cf. Seidel 1977. Pour l'histoire du *Camposanto*, cf. Ronzani 2005.

⁸ Caleca 1986 ; Burresi et Caleca 2000, p. 24-26 ; Caleca 2004, p. 325-327.

⁹ *Knights of the Holy Land* 1999, p. 305 ; Boas 1999, p. 198-199.

¹⁰ Voir notamment Schmarsow 1890, p. 219-221 ; Bettini 1964, p. 129 ; Calderoni Masetti 1982 ; Kopp-Schmidt 1983 ; Caleca 1991, p. 39-70 ; *Niveo de marmore* 1992, p. 196 ; Bacci 2007b, p. 66-67 ; Belcari 2006.

¹¹ Comme l'observa pour la première fois Chatzidakis 1964, p. 382 note 6.

¹² Cutler 1984 et 1995.

¹³ C'est l'idée formulée notamment par Belting 1983 et 1990, p. 369-390.

¹⁴ Bacci 2007b, p. 74-75.

¹⁵ L'étude essentielle est toujours celle de Sandberg Valalà 1929.

¹⁶ Weitzmann 1972.

¹⁷ Croix de Chazhashi (Ushguli) et Tsvirmi, datant du ^{xiii}^e siècle : cf. Aladashvili et Volskaja 1970 ; Kenia et Aladashvili 2000, p. 100 et fig. 18.

¹⁸ Bulst-Thiele 1979 ; Folda 1995, p. 233-239 ; Kühnel 1996 ; Kühnel 1997.

¹⁹ Folda 1995, p. 239.

²⁰ Pace 1977, p. 436-476 ; *Glory of Byzantium* 1997, p. 479-481 (R.W. Corrie).

²¹ Carr 1982 ; Kühnel 1987, p. 166-171, 175-176.

²² *Cimabue a Pisa* 2005, p. 109-113, notice n° 7 (L. Carletti).

²³ Angelelli 1988.

²⁴ Mitsani 2002 ; Chatzidaki 2007, p. 118-119.

²⁵ Croix de l'église San Salvatore de Fucecchio : *Cimabue a Pisa* 2005, p. 128-129, notice n° 15 (L. Carletti).

²⁶ Parmi les différentes interprétations de la production de cet artiste, cf. notamment Carli 1958, p. 32-35 ; Lazarev 1967, p. 324-325 ; Boskovits 1973 ; Caleca 1986, p. 233 ; Tartuferi 1991 ; Bellosi 1998, p. 30-32 ; Burresi et Caleca 2005, p. 71-75.

²⁷ Pace 2000, p. 39.

²⁸ Baltoyianni 1998, p. 31-34.

²⁹ Papageorgiou 1992, fig. 18.

³⁰ *Byzantium Faith and Power* 2004, p. 479, notice n° 288 (R.W. Corrie).

³¹ Foskolou 2001.

³² Pour le phénomène du « giuntisme » en général, voir, entre autres, Todini 1986, p. 375-379 ; Tartuferi 1991, p. 18-30 ; Benati 2000, p. 92-96.

³³ Bacci 2007b, p. 68-69, 71, 74-75 ; voir aussi Bacci 2000, p. 29-33.

³⁴ Ainsi selon la *Vie de sainte Bona* (vers 1230), éd. Zaccagnini 2004, p. 138 ; voir aussi *De beata Gerardesca pisana ordinis Camaldulensis tertiaria* (vers 1269), éd. *Acta sanctorum Maii* 1688, t. 7, p. 179.

³⁵ *De beata Gerardesca*, ed. *Acta sanctorum Maii* 1688, t. 7, p. 170.

³⁶ *Ibid.*, p. 180.

³⁷ Les Bollandistes publièrent dans *Acta sanctorum Maii*, t. VII, p. 859, la reproduction d'un dessin qu'ils avaient reçu des chanoines de la cathédrale de Pise.

³⁸ Bacci 2005.

³⁹ Voir notamment le cas de l'icône de la Vierge d'Annonciation de la Galerie des icônes d'Ohrid, datant probablement du début du ^{xiii}^e siècle, où furent insérés des verres simulant des pierres précieuses un peu plus tardivement, peut-être au ^{xiii}^e siècle : Georgievski 1999, p. 24.

⁴⁰ Weitzmann 1984, p. 153-155. Voir aussi Stubblebine 1966, p. 91-92 ; Krüger 1992, p. 65-67 ; Ševčenko 1999, p. 153-154 ; Derbes-Neff 2004, p. 452 ; *Byzantium Faith and Power* 2004, p. 485-487, notice n° 296 (B. Ratliff). Pour l'icône sinaïte, voir *ibid.*, p. 341-343, notice n° 201 (N.P. Šev enko), à la bibliographie de laquelle il faudra ajouter aussi Lidov 1999, p. 106-107, et Galavaris 2002, p. 6-8.

⁴¹ Ainsi par exemple dans une icône du ^{xiii}^e siècle dans la Panagia Katholiki de Pelendri : Sophocleous 1994, p. 88 et fig. 24.

⁴² Weitzmann 1984, p. 152-153 ; Schmidt 2003, p. 562-565 ; Schmidt 2005, p. 31-71.

⁴³ Belting 1990, p. 447 ; Schmidt 2003, p. 549.

⁴⁴ Bacci 2005, p. 59 et fig. 1.

⁴⁵ Collareta 2000.

⁴⁶ *Cimabue a Pisa* 2005, p. 172-173, notice n° 39 (L. Carletti).

⁴⁷ Bacci 2007b, p. 69-70.

⁴⁸ Garrison 1949, n° 110 ; Garrison 1984, t. I, p. 259-261 ; Caleca 1994, p. 170 ; Boskovits 1993, p. 25 note 20 ; Bacci 2007b, p. 66.

⁴⁹ Castiñeiras 2007 et 2008, notamment p. 33-35.

⁵⁰ Papazotos 2000, p. 41-43 ; *Mother of God* 2000, p. 342-343 (E. N. Tsigaridas).

⁵¹ Frinta 1981 et 1986 ; Kalopissi-Verti 1986.

⁵² Hélou 2003 et 2006 ; Immerzeel 2007 ; Hélou 2007a, p. 25-27.

⁵³ Hélou 1999 ; Cruikshank Dodd 2001 et 2004, notamment p. 95-96 ; Immerzeel 2004 ; Hélou 2007b.

⁵⁴ Mouriki 1984, 1985-1986, et 1990 ; Carr et Morrocco 1991 ; Hunt 1991 ; Kotoula 2004 ; Carr 2005, p. 299-303. Pour la fresque de Famagouste voir Bacci 2006, p. 210-211.

⁵⁵ Sur S. Maria del Casale voir Calò 1967 ; sur Torre Alemanna, Calò Mariani 2004, notamment p. 15, où elle souligne les rapports avec l'art de Chypre, du Sinaï et de Palestine. On peut rapprocher les figures dans la *Crucifixion* (*ibid.*, fig. 56) des fresques de Ma'ad et Bahdeidat au Liban, vers 1250 (Cruikshank Dodd 2004, p. 316-360) et les saints dans les médaillons de ceux de Moutoullas à Chypre (Mouriki 1984). Sur le contexte méditerranéen de la peinture en Apulie voir l'utile synthèse de Pace 1998.

⁵⁶ Arad 2007.

⁵⁷ Peinture murale de la fin du ^{xiii}^e-début du ^{xiii}^e siècle dans l'église Saints-Barnabas-et-Hilarion à Peristérona : Chotzakoglou 2005, p. 651 et fig. 548.

⁵⁸ Icône bilatérale “melkite” au monastère du Sinaï, vers 1260-1270 : *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, p. 250-253 (R. W. Corrie).

⁵⁹ Bacci 1997 et 2007b, p. 72 ; Pace 2000, p. 19-23. Sur le mauvais résultat de la restauration voir *La Madonna* 2008.

⁶⁰ Pace 1985, p. 265-268 ; Pace 1987.

⁶¹ Aspra-Vardavakis 1999, p. 183-184 et fig. 10 ; *Holy Image, Hallowed Ground* 2006, p. 182-185, notices n° 24-25 (B. Pentcheva).

⁶² *Ibid.*, fig. 4-5, 8. Weitzmann 1986, p. 89.

⁶³ *Holy Image, Holy Space* 1988, p. 174-176 (G. Vikan) ; Chotzakoglou 2005, p. 659 et fig. 574.

⁶⁴ Garrison 1947.

⁶⁵ *Glory of Byzantium* 1997, p. 486-487, notice n° 321 (R. W. Corrie).

⁶⁶ *Cimabue a Pisa* 2005, p. 128-129, notice n° 15 (L. Carletti).

⁶⁷ Burresi et Caleca 2003, p. 43-49 ; *Cimabue a Pisa* 2005, p. 105, notice n° 4 (L. Carletti).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 205, notice n° 58 (L. Carletti).

⁶⁹ Tartuferi 1991, p. 28 et 98-103.

⁷⁰ Djurić 1976, p. 46-50.

⁷¹ *Cimabue a Pisa* 2005, p. 122-123, notice n° 13 (L. Carletti).

⁷² Folda 2005, p. 219-220 et fig. 123.

⁷³ *Ibid.*, p. 219-225 et 350-352.

⁷⁴ *Ibid.*, fig. 124 et 128-129.

⁷⁵ Papamastorakis 2004, p. 53. Les affinités avec la peinture toscane avaient déjà été relevées par Pace 2000, p. 40.

⁷⁶ Weitzmann 1963, p. 185-190 ; Weitzmann 1966, p. 56-61 ; *Byzantium Faith and Power* 2004, p. 357-359 (J. Folda) ; Folda 2005, p. 310-318.

⁷⁷ *San Nicola* 2006, p. 286-287, notice n° V.3 (V. Pace). Selon Furlan 2004, plusieurs des aspects stylistiques que Weitzmann et Folda ont indiqués comme caractéristiques du style « franc » des ateliers d'Acre peuvent être reconnus aussi dans la peinture vénitienne de la deuxième moitié du ^{xiii}^e siècle.

⁷⁸ Derbes 1989, p. 198.

⁷⁹ *Cimabue a Pisa* 2005, p. 187, notice n° 46 (L. Carletti).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 116-117, notice n° 10 (L. Carletti).

⁸¹ *Ibid.*, p. 205, notice n° 58 (L. Carletti).

⁸² Plusieurs exemples antérieurs aux images célèbres de Cimabue dans Tartuferi 1990, fig. 117, 118, 120, 123, 125, 131, 142, 145, 150, 152, 163, 167.

⁸³ Comme c'est le cas de l'icône dans l'église Sitt Barbara au Caire : Hunt 2007.

⁸⁴ Kühnel 1988, p. 15-22.

⁸⁵ Tartuferi 1990, fig. 120-122.

⁸⁶ *Ibid.*, fig 176 et 231.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 42-45, 89-94

⁸⁸ *Ibid.*, fig. 155.

⁸⁹ Derbes 1989.

⁹⁰ Gounaris 1993, p. 22-23 et fig. 16.

⁹¹ Hamilton 1977, p. 111-112 sur Santa Maria Latina ; Storme s.d., p. 89 et Pringle 2007, p. 319-322 sur Sancta Maria de Spasimo.

⁹² Le traitement linéaire des détails physionomiques peut être rapproché de ceux qui caractérisent l'icône de Kaftoun et d'autres icônes arabes chrétiennes : voir Hélou 2003. L'icône a été pourtant considérée comme une œuvre réalisée dans des milieux sous domination vénitienne: *Byzantium Faith and Power* 2004, p. 367-368, notice n° 224 (H. C. Evans). Pour les rapports avec la Crucifixion de l'Évangéliste arménien de la reine Keran voir Pace 1993, p. 76-77.

⁹³ Folda 2005, p. 442-447.

⁹⁴ Tartuferi 1990, p. 82 et fig. 84.

⁹⁵ On peut rapprocher, par exemple, les expressions des saints André et Jacques dans le tableau de Paris (Tartuferi 1990, fig. 155) de celles des visages de la Vierge et saint Jean dans l'icône sinaïte.

⁹⁶ Folda 2005, p. 352-354 et fig. 209.

⁹⁷ Tartuferi 1990, fig. 110.

⁹⁸ Folda 2005, p. 455 et fig. 291.

⁹⁹ *Cimabue a Pisa* 2005, p. 196, notice n° 53 (L. Carletti).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 197, notice n° 54 (L. Carletti).

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 204, notice n° 57 (L. Carletti).

¹⁰² Georgievski 1999, p. 58-59.

¹⁰³ Tsigaridas 2000, p. 137 note 46 et fig. 19.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 139-140 et fig. 21. Voir aussi Tsigaridas 1996, p. 373 et fig. 315.

¹⁰⁵ Voir notamment Lazarev 1967, p. 327 et le chapitre VI de Demus

1970 ; plus récemment, Vasilopoulos 2004, p. 131-141 ; D'Amico 2004 ; Imbert 2007.

¹⁰⁶ Belting 1982 et 1990, p. 414-422. Sur la Vierge « Kahn », qui a été l'objet d'un vaste débat, voir notamment Berenson 1921-1922 ; Demus 1958 ; Folda 1995 et 2002 ; Polzer 1999 et 2002 ; Corrie 2005.

¹⁰⁷ Garrison 1949, n° 126 ; *Mostra di opere* 1979, p. 104-105 (M. Bonfioli) ; Van Os 1984, t. I, p. 37-38 ; Cannon 1987, p. 20 ; Belting 1990, p. 381.

¹⁰⁸ L'enracinement du culte dans le contexte siennois est attesté en 1575 par le visiteur apostolique Mgr. Bossi (Sienne, Archivio di Stato, *Sante Visite*, 21, fol. 687^v-691^v). Voir aussi Bassi 1806, p. 25 et 33.

¹⁰⁹ Tsigaridas 2000, p. 133-135.

¹¹⁰ Bellosi 1991, p. 9-17.

¹¹¹ En dernier lieu, *Duccio* 2003, p. 142-145.

BIBLIOGRAPHIE

ALADASHVILI, N. A., VOLSKAIA, A. I. 1970 : « Sakurtkevliscina jvari Zemo Svaneti », *Dzeglis Megobari* 22, p. 3-11.

ANGELELLI W. 1988 : « Studenica and the Byzantine Elements in the Cross n° 20 in Pisa », *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, actes du congrès international (Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts, 1986), Belgrade, p. 321-327.

ARAD P. 2007 : « The Crusader Madonna: A Twelfth-Century Fresco Recently Revealed in Jerusalem », *Israel Museum Studies in Archaeology*, 6, p. 21-25.

ASPRA-VARDAKIS M. 1999 : « Three Thirteenth-Century Sinai Icons of John the Baptist Derived from a Cypriot Model », *Medieval Cyprus. Studies in Art, Architecture, and History in Memory of Doula Mouriki*, N. P. Ševčenko et Ch. Moss eds., Princeton, p. 179-186.

BACCI M. 1997 : « Due tavole della Vergine nella Toscana occidentale del primo Duecento », *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, ser. IV, 2, p. 1-59.

BACCI M. 2000 : « *Pro remedio animae* ». *Immagini sacre e pratiche devozionali in Italia centrale (secoli XIII e XIV)*, Pise.

BACCI M. 2005 : « Pisa e l'icona », *Cimabue a Pisa* 2005, p. 58-64.

BACCI M. 2006 : « Syrian, Palaiologan, and Gothic Murals in the "Nestorian" Church of Famagusta », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, ser. IV, 27, p. 207-220.

BACCI M. 2007a : « L'arte: circolazione di modelli e interazioni culturali », *Storia d'Europa e del Mediterraneo. Dal Medioevo all'età della globalizzazione. IV. Il Medioevo (secoli V-XV). Volume IX. Strutture, preminenze, lessici comuni*, S. Carocci éd., Rome, p. 581-632.

BACCI M. 2007b : « Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana », *Intorno al Sacro Volto. Genova, Bisanzio*

e il Mediterraneo (secoli XI-XIV), A. R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo et G. Wolf eds., Venise, p. 63-78.

BACCI M. 2008 : « L'arte delle società miste del Levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto », *Medioevo: arte e storia* (actes du colloque international, Parme, 18-22 septembre 2007), A. C. Quintavalle éd., Milan.

BALTOYIANNI C. 1998 : *Conversation with God. Icons from the Byzantine Museum of Athens (9th-15th Centuries)*, Athènes.

BARACCHINI C., CALECA A. : « Presenze islamiche nell'arte a Pisa », *Arte islamica. Presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogue de l'exposition (Pise, Musée national de San Matteo, 28 mai-30 juin 1995), Pontedera, p. 51-81.

BASSI G. 1806 : *Origine della solenne processione solita farsi ogni anno per la città di Siena nella domenica in Albis e notizie delle sacre immagini e reliquie che in tale occasione sono state portate processionalmente fino al presente anno 1806*, Sienne.

BELCARI R. 2006 : « La città oltre le mura. Pisa, Dalmazia e l'Oriente tra XI e XIII secolo », *Hortus artium medievalium*, 12, p. 193-206.

BELLOSI L. 1991 : « Per un contesto cimabuesco senese: a) Guido da Siena e il probabile Dietisalvi di Speme », *Prospettiva*, 61, p. 6-20.

BELLOSI L. 1998 : *Cimabue*, Milan.

BELTING H. 1981 : *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin.

BELTING H. 1982 : « Die Reaktion der Kunst des 13. Jahrhunderts auf den Import von Reliquien und Ikonen », *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, actes du XIV^e congrès international d'histoire de l'art (Bologna, 1979), Bologna, vol. II, p. 35-53 (reimprimé en appendice à Belting 1981).

BELTING H. 1982 : « The "Byzantine" Madonnas: New Facts about Their Italian Origin and Some Observations on Duccio », *Studies in the History of Art*, 12, p. 7-22.

BELTING H. 1990 *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München.

BENATI D. 2000 : « La città sacra. Pittura murale e su tavola nel Duecento bolognese », *Duecento, Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogue de l'exposition (Bologne, Museo Civico Archeologico, 15 Avril-16 juillet 2000), M. Medica éd., Venise, p. 87-106.

BERENSON B. 1921-1922 : « Due dipinti del XII secolo venuti da Costantinopoli », *Dedalo* 2, p. 285-304.

BETTINI S. 1964 : « La sculpture byzantine », *L'art byzantin, art européen*, catalogue de l'exhibition (Athènes, Zappeion, 1964), Athènes, p. 127-130.

BOAS A. 1999 : *Crusader Archaeology. The Material Culture of the Latin East*, Londres-New York.

BOSKOVITS M. 1973 : « Giunta Pisano: una svolta nella pittura

italiana del Duecento », *Arte Illustrata* 55-56, p. 339-352.

BOSKOVITS M. 1993 : *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Florence.

BOSKOVITS M., LABRIOLA A., PACE V., TARTUFERI A. 2006 : « Officina pisana: il XIII secolo », *Arte cristiana*, 94, p. 161-209.

BOSKOVITS M., LABRIOLA A., PACE V., TARTUFERI A. : « Officina pisana: il XIII secolo », *Arte cristiana* 94, p. 161-209.

BULST-THIELE M. L. 1979 : « Die Mosaiken der 'Auferstehungskirche' in Jerusalem und die Bauten der 'Franken' im 12. Jahrhundert », *Frühmittelalterliche Studien*, 13, p. 442-471.

BURRESI M. 2003 : « Scultura e pittura a Pisa al tempo della Repubblica », *Pisa nei secoli. La storia, l'arte, le tradizioni*, A. Zampieri éd., Pise, vol. II, p. 97-155.

BURRESI M., CALECA A. 2000 : « Sacre Passioni: il Cristo deposto del duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato », *Sacre Passioni* 2000, p. 24-43.

BURRESI M., CALECA A. 2005 : « Pittura a Pisa da Giunta a Giotto », *Cimabue a Pisa* 2005, p. 65-89.

BURRESI M., CALECA A., BOZZOLI C. 2003 : *Affreschi medievali a Pisa*, Pise.

Byzantium Faith and Power 2004 : *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, catalogue de l'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 23 mars-4 juillet 2004), H. C. Evans éd., New York.

CALDERONI MASETTI A. R. 1982 : « La committenza pulsanese in Toscana nei secoli XII e XIII: primi risultati di un'indagine », *Storia dell'arte* 44, p. 45-56.

CALECA A. 1986a : « Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca », *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, E. Castelfnuovo éd., Milan.

CALECA A. 1986b « Il Cristo ligneo del Duomo », *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, G. De Angelis D'Ossat éd., Cinisello Balsamo, p. 76-78.

CALECA A. 1991 : *La dotta mano. Il Battistero di Pisa*, Bergamo.

CALECA A. 1994 : « La pittura medievale in Toscana », *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, C. Bertelli éd., Milan, p. 163-179.

CALECA A. 2004 : « I gruppi toscani », *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, G. Saporì et B. Toscano eds., Perugia, p. 325-337.

CALÓ M. S. 1967 : *La chiesa di S. Maria del Casale presso Brindisi*, Brindisi.

CALÓ MARIANI M. S. 2004 : *Cavalieri teutonici in Capitanata. L'insediamento di Torre Alemanna*, Cerignola.

CANNON J. 1987 : « Pietro Lorenzetti and the History of the Carmelite Order », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, p. 18-28.

CARLI E. 1958 : *Pittura medievale pisana*, Milan-Florence.

CARLI E. 1994 : *La pittura a Pisa dalle origini alla 'bella maniera'*, Pise.

CARR A. W. 1982 : « The Mural Paintings of Abu Gosh and the Patronage of Manuel Comnenos in the Holy Land », *Crusader Art in the Twelfth Century*, J. Folda éd., Oxford, p. 215-244.

CARR A. W. 2005 : « Art », *Cyprus. Society and Culture 1191-1374*, A. Nicolaou-Konnari et Chr. Schabel eds., Leiden et Boston, p. 285-328.

CARR A. W., MORROCCO L. J. 1991 : *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus*, Austin.

CASTIÑEIRAS M. 2007 : « The Catalan Romanesque Painting Revisited: The Altar Frontal Workshops (with a Technical Report by A. Morer and J. Badia) », *Spanish Medieval Art. Recent Studies*, Tempe, p. 119-153.

CASTIÑEIRAS M. 2008 : « Entorn als orígens de la pintura romànica sobre tabla a Catalunya. Els frontals d'Urgell, Ix, Esquíus i Planès », *Butlletí MNAC*, 9, p. 15-41.

CHATZIDAKI N. 2007 : « Ο χαρακτήρας της ζωγραφικής εικόνων από Λατινοκρατούμενες περιοχές της ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών », *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία. Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, actes du congrès international (Athènes, Académie d'Athènes, 9-12 mars 2004), P. L. Vokotopoulos éd., Athènes, p. 113-132.

CHATZIDAKIS M. 1964 : « Εικόνες επιστολίου από το Άγιον Όρος », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, 4/4, p. 377-340.

CHOTZAKOGLU CH. G. 2005 : « Βυζαντινή αρχιτεκτονική και τέχνη στην Κύπρο », *Ιστορία της Κύπρου. Τόμος Γ'. Βυζαντινή Κύπρος*, Th. Papadopoulos éd., Nicosie, p. 465-787.

Cimabue a Pisa 2005 : *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, catalogue de l'exposition (Pise, Museo nazionale di San Matteo, 25 mars-25 juin 2005), M. Burrese et A. Caleca éd., Pise.

COLLARETA M. 2000 : « Immagini di devozione tra scultura e pittura », dans *Sacre Passioni* 2000, p. 51-54.

CORRIE R. W. 2005 : « The Kahn and Mellon Madonnas and Their Place in the History of the Virgin and Child Enthroned in Italy and the East », *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, M. Vassilaki éd., Aldershot, p. 293-303.

CRUIKSHANK DODD E. 2001 : *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto.

CRUIKSHANK DODD E. 2004 : *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden.

CUTLER A. 1984 : « Misapprehensions and Misgivings: Byzantine Art and the West in the Twelfth and Thirteenth Centuries », *Medievalia*, 7, p. 41-77.

CUTLER A. 1995 : « From Loot to Scholarship: Changing

- Modes in the Italian Response to Byzantine Artifacts, ca. 1200-1750 », *Dumbarton Oaks Papers*, 49, p. 237-268.
- D'AMICO R. 2004 : « Percorsi iconografici e artistici tra '200 e '300. Da Siena e Bologna », *Strenna storica bolognese*, 54, p. 187-209.
- DEMUS O. 1958 : « Zwei Konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts », *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, 7, p. 87-104.
- DEMUS O. 1970 : *Byzantine Art and the West*, New York.
- DERBES A. 1989 : « Siena and the Levant in the Later Dugento », *Gesta*, 28, p. 190-204.
- DERBES A., NEFF A. 2004 : « Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere », dans *Byzantium Faith and Power* 2004 : p. 449-461.
- DJURIĆ V. J. 1976 : *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München.
- Duccio 2003 : *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi et M. Laclotte eds., Sienne.
- El Románico y el Mediterráneo* 2008 : *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa, 1120-1180*, catalogue de l'exposition (Barcelone, Museu nacional d'art de Catalunya, 29 février-18 mai 2008), M. Castiñeiras et J. Camps eds., Barcelone.
- FOLDA J. 1995 : « The Kahn and Mellon Madonnas: Icon or Altarpiece? », *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*, C. Moss et K. Kiefer ed., Princeton, p. 501-510.
- FOLDA J. 1995 : *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge.
- FOLDA J. 2002 : « Icon to Altarpiece in the Frankish East: Images of the Virgin and Child Enthroned », *Italian Panel Paintings of the Duecento and Trecento*, V. M. Schmidt ed., Washington, p. 122-145.
- FOLDA J. 2005 : *Crusader Art in the Holy Land, From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge.
- FOSKOLOU V. 2001 : « Αναζητώντας την εικόνα του Ελκομένου της Μονεμβασιάς. Το χαμένο παλλάδιο της πόλης και η επιδρασή του στα υστεροβυζαντινά μνημεία του νότιου ελληνικού χώρου », *Σύμμεικτα* 14, p. 229-256.
- FRINTA M. 1981 : « Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West », *Gesta*, 20, p. 333-347.
- FRINTA M. : « Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and Its Propagation in the West », *Πρακτικά του δευτέρου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου*, Nicosia 1986, vol. II, p. 539-544.
- FURLAN I. 2004 : « Venezia, Costantinopoli, Palestina. Aspetti e circolazione della pittura "crociata" », *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 28, p. 15-32.

- GALAVARIS G. 2002 : « Η Αγία Αικατερίνα σε εικόνες της Ι. Μονής Σινά », *Σιναιΐ τικά αναλεκτά*, 1, p. 1-38.
- GARRISON E. B. 1947 : « Post-War Discoveries: Early Italian Paintings III. The Madonna 'di sotto gli organi' », *Burlington Magazine*, 89, p. 274-279.
- GARRISON E. B. 1949 : *Italian Romanesque Panel Painting: An Illustrated Index*, Florence.
- GARRISON E. B. 1984 : *Early Italian Painting: Selected Studies*, Londres.
- GEORGIEVSKI M. 1999 : *Icon Gallery – Ohrid, Ohrid. Glory of Byzantium* 1997 : *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261*, catalogue de l'exposition (New York, Metropolitan Museum of Art, 11 mars-6 juillet 1997), H. C. Evans et W. D. Wixom eds., New York.
- HADERMANN-MISGUICH L. 1975 : *Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XII^e siècle*, Bruxelles.
- HAMILTON B. 1977 : « Rebuilding Zion: The Holy Places of Jerusalem in the Twelfth Century », *Renaissance and Renewal in Christian History. Papers Read at the Fifteenth Summer Meeting and the Sixteenth Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society*, D. Baker éd., Oxford, p. 105-116.
- HÉLOU N. 1999 : « Wall Paintings in Lebanese Churches », *Eastern Christian Art in the Middle East*, 2, p. 13-36.
- HÉLOU N. 2003 : « L'icône bilatérale de la Vierge de Kaftoun au Liban: une œuvre d'art syro-byzantin à l'époque des croisades », *Chronos*, 7, p. 101-130.
- HÉLOU N. 2006 : « À propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII^e siècle », *Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts* 3, p. 53-72.
- HÉLOU N. 2007a : *L'icône dans le patriarcat d'Antioche* (VI^e-XIX^e siècles), Mansourié.
- HÉLOU N. 2007b : *La fresque dans les anciennes églises du Liban. Régions de Jbeil et Batroun*, Mansourié.
- Holy Image, Hallowed Ground* 2006 : *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, catalogue de l'exposition (Malibu, J. Paul Getty Museum, 14 novembre 2006-4 mars 2007), R. S. Nelson et K. M. Collins eds., Los Angeles.
- Holy Image, Holy Space* 1988 : *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, M. Acheimastou-Potamianou éd., Athènes.
- HUNT L.-A. 1991 : « A Woman's Prayer to St Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15, p. 96-145.
- HUNT L.-A. 2007 : « Artistic Interchange in Old Cairo in the Thirteenth to Early Fourteenth Century: the Role of Painted and Carved Icons », *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, C. Hourihane éd., Princeton, p. 48-66.

- I Marmi di Lasinio* 1993 : *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne nel Camposanto di Pisa*, catalogue de l'exposition (Pise, Camposanto, 30 juillet-31 octobre 1993), C. Baracchini éd., Florence.
- IMBERT A.-L. 2007 : « Byzance dans la peinture siennoise: tradition et ruptures », *Revue de l'art*, 158, p. 53-61.
- IMMERZEEL M. 2004 : « Medieval Wall Paintings in Lebanon: Donors and Artists », *Chronos*, 10, p. 7-47.
- IMMERZEEL M. 2007 : « Icon Painting in the County of Tripoli of the Thirteenth Century », *Interactions. Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, C. Hourihane éd., Princeton, p. 67-83.
- KALOPISSI-VERTI S. 1986 : « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του ελληνικού χώρου », *Πρακτικά του δευτέρου διεθνούς κυπριολογικού συνεδρίου. Τόμος Β΄: Μεσαιωνικών τμήμα*, Nicosie, p. 555-560.
- KENIA R., ALADASHVILI, N. 2000 : *Zemo Svaneti (shua sauk'u-neebis khelok'neba). Gzamk'p'lep'i* [Upper Svaneti (Medieval Art). Guidebook], Tbilisi.
- Knights of the Holy Land* 1999 : *Knights of the Holy Land. The Crusader Kingdom of Jerusalem*, catalogue de l'exposition (Jérusalem, Musée d'Israël, 1999), S. Rozenberg éd., Jérusalem.
- KOPP-SCHMIDT G. 1983 : « Die Dekorationen des Ostportales am Pisaner Baptisterium », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 34, p. 25-58.
- KOTOULA, D. 2004 : « "Maniera cypria" and Thirteenth-Century Icon Production on Cyprus. A Critical Approach », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 28, p. 89-100.
- KRÜGER K. 1992 : *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien: Gestalt und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin.
- KÜHNEL G. 1987 : *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin.
- KÜHNEL G. 1996 : « Ein Christus-Bild des 12. Jahrhunderts und das Bildprogramm der Golgotha-Kapelle », *Autour de la Première Croisade. Actes du colloque de la Society for the Study of the Crusades and the Latin East (Clermont-Ferrand, 22-25 juin 1995)*, M. Balard éd., Paris, p. 625-632.
- KÜHNEL G. 1997 : « Das restaurierte Christumosaik der Calvarienberg-Kapelle und das Bildprogramm der Kreuzfahrer », *Römische Quartalschrift*, 92, p. 45-71.
- La Madonna* 2008 : *La Madonna di sotto gli Organi e il restauro del 2007*, W. Dolfi éd., Pontedera.
- LAZAREV V. N. 1936 : « New Light on the Problem of the Pisan School », *Burlington Magazine*, 78, p. 61-73.
- LAZAREV V. N. 1967 : *Storia della pittura bizantina*, Turin.
- LIDOV A. M. 1999 : *Vizantijskie ikony Sinaja*, Moscou.
- MILONE A. 2002 : « "Arabitas" pisana e medioevo mediterraneo », *Fibonacci tra arte e scienza*, L. A. Radicati di Brozolo éd., Pise, p. 101-131.

- MILONE A. 2008 : « El reflejo de la catedral: la escultura en Pisa de Guglielmo a Bonanno », *El Románico y el Mediterráneo* 2008, p. 81-97.
- MITSANI A. 2002 : « Εικόνα της Παναγίας δεομένης στην Κατοπολιανή Πάρου », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, ser. IV, 23 (2002), p. 177-197.
- Mostra di opere* 1979 : *Mostra di opere restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, catalogue de l'exposition (Sienne, 1979), Gênes.
- Mother of God* 2000 : *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, catalogue de l'exposition (Athènes, Musée Benaki, 20 octobre 2000-20 janvier 2001), M. Vassilaki éd., Milan-Athènes.
- MOURIKI D. 1984 : « The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus », *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, I. Hutter éd., Vienne, p. 171-213.
- MOURIKI D. 1985-1986 : « Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus », *The Griffon*, n.s., 1-2, p. 9-112.
- MOURIKI D. 1990 : « Εικόνες από τον 12^ο έως τον 15^ο αιώνα », *Σινά. Θησαυροί της Ιεράς Μονής της Αγίας Αικατερίνης*, K. A. Manáfis éd., Athènes, p. 101-125.
- Niveo de marmore* 1992 : *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogue de l'exposition (Sarzana, La Cittadella, 1 mars-3 mai 1992), E. Castelnovo éd., Milan.
- PACE V. 1977 : « Untersuchungen zur sizilianischen Buchmalerei », *Die Zeit der Staufer. Geschichte – Kunst – Kultur*, catalogue de l'exposition (Stuttgart, 1977), R. Hausherr éd., Stuttgart, vol. V, p. 431-476.
- PACE V. 1985 : « Presenze e influenze cipriote nella pittura duecentesca italiana », *XXXII corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina, Ravenna, 23/30 marzo 1985*, Ravenna, p. 259-298.
- PACE V. 1987 : « La chiesa abbaziale di Grottaferrata e la sua decorazione nel Medioevo », *Bollettino della Badia greca di Grottaferrata*, 41, p. 47-87.
- PACE V. 1993 : « Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti delle relazioni fra la pittura umbro-toscana, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta », *Il classicismo. Medioevo Rinascimento Barocco. Atti del colloquio Cesare Gnudi*, Bologne 1993, p. 71-81.
- PACE V. 1998 : « Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze », *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia*, catalogue de l'exposition (Bari, Castello Svevo, 14 juin - 16 novembre 1997), R. Cassano, R. Lorusso Romito et M. Milella eds., Bari, p. 287-300.

- PAGE V. 2000 : « Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, p. 19-43.
- PAPAGEORGIOU A. 1992 : *Icons of Cyprus*, Nicosie.
- PAPAMASTORAKIS T. 2004 : « Οι « σταυροφορικές » εικόνες της έκθεσης », *Προσκόνημα στο Σινά. Θησαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης*, catalogue de l'exposition (Athènes, Musée Benaki, 20 juillet-26 septembre 2004), A. Drandaki éd., Athènes, p. 46-63.
- PAPAZOTOS TH. 1997 : *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Nea Smyrni.
- Pisa e il Mediterraneo 2003 : *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogue de l'exposition (Pise, Arsenali Medicei, 13 septembre-9 décembre 2003), M. Tangheroni éd., Milan.
- POLZER J. 1999 : « Some Byzantine and Byzantinizing Madonnas Painted During the Later Middle Ages », *Arte cristiana*, 87, p. 83-90, 167-182.
- POLZER J. 2002 : « The "Byzantine" *Kahn* and Mellon Madonnas: Concerning Their Chronology, Place of Origin, and Method of Analysis », *Arte cristiana*, 90, p. 401-410.
- PRINGLE D. 2007 : *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem. A Corpus. Volume III. The City of Jerusalem*, Cambridge.
- RONZANI M. 2005 : *Un'idea trecentesca di cimitero. La costruzione e l'uso del Camposanto nella Pisa del secolo XIV*, Pise.
- Sacre Passioni 2000 : *Sacre Passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogue de l'exposition (Pise, Museo nazionale di San Matteo, 8 novembre 2000 - 8 avril 2001), M. Burresi éd., Milan.
- San Nicola 2006 : *San Nicola. Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, catalogue de l'exposition (Bari, Castello Svevo, 7 décembre 2006-6 mai 2007), M. Bacci éd., Milan.
- SANDBERG VALALÀ E. 1929 : *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verone.
- SCALIA G. 1972 : « "Romanitas" pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del Duomo e la statua del console Rodolfo », *Studi medievali*, ser. III, 13 (1972), p. 791-843.
- SCHMARSOW A. 1890 : *S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau.
- SCHMIDT V. M. 2005 : *Painted Piety. Panel Paintings for Personal Devotion in Tuscany 1250-1400*, Florence.
- SCHMIDT V. M. 2003 : « Tipologie e funzioni della pittura senese su tavola », *Duccio. Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, A. Bagnoli, R. Bartalini, L. Bellosi et M. Laclotte eds., Sienne, p. 531-569.
- SEIDEL M. 1975 : « Studien zur Antikenrezeption Nicola Pisano », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 19, p. 307-392.
- SEIDEL M. 1977 : « Dombau, Kreuzzugidee und Expansionspolitik. Zur Ikonographie der Pisaner Kathedralbauten », *Frühmittelalterliche Studien*, 11, p. 340-369.
- SETTIS S. 1986 : « Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico », *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, S. Settis éd., Turin, vol. III, p. 375-486.
- ŠEVČENKO N. P. 1999 : « The Vita Icon and the Painter as Hagiographer », *Dumbarton Oaks Papers*, 53, p. 149-165.
- SMIRNOVA E. 1976 : *Živopis' velikovo Novgoroda, seredina XIII-a do XV veka*, Moscou.
- SOPHOCLEOUS S. 1994 : *Icons of Cyprus 7th-20th Century*, Nicosie.
- SPIESER J.-M. 2005 : « Art Byzantin et influence: pour l'histoire d'une construction », *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges*, M. Balard, É. Malamut et J.-M. Spieser eds., Paris, p. 271-288.
- STORME A. s. d. : *La voie douloureuse*, Jérusalem.
- STUBBLEBINE J. H. 1966 : « Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting », *Dumbarton Oaks Papers*, 20, pp. 85-102.
- TARTUFERI A. 1991 : *Giunta Pisano*, Soncino.
- TODINI, F. 1986 : « Pittura del Duecento e del Trecento in Umbria e il cantiere di Assisi », *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, E. Castelnuovo éd., Milan, p. 375-413.
- TSIGARIDAS E. N. 2000 : « Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13^ο αιώνα », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, 21, p. 123-156.
- VAN OS H. 1984 : *Sienese Altarpieces 1215-1460*, Groningen.
- VASILOPOULOS M. 2004 : *Η βυζαντινή τέχνη στην Ιταλία*, Athènes.
- WEITZMANN K. 1963 : « Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai », *Art Bulletin*, 45, p. 179-203.
- WEITZMANN K. 1966 : « Icon Painting in the Crusader Kingdom », *Dumbarton Oaks Papers*, p. 49-83.
- WEITZMANN KK. : 1972 : « Three Painted Crosses at Sinai », *Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag*, Salzburg, p. 35-48.
- WEITZMANN K. 1984 : « Crusader Icons and Maniera Greca », *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, I. Hutter et H. Hunger eds., Vienne, p. 143-170.
- WEITZMANN K. 1984 : « Icon Programs of the Twelfth and Thirteenth Centuries at Sinai », *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, ser. IV, 12, p. 63-116.

73. Stilo, la Cattolica, registro dell'abside centrale: san Giovanni Crisostomo
74. Andria, Episcopio: icona della Madonna con il Bambino
- 75-80. Gallipoli (oggi Sannicola), San Salvatore:
 75. interno, navata centrale verso l'abside
 76. interno, calotta absidale: Deesis (foto Michele Onorato, Nardó)
 77. calotta e arco absidale: Deesis e Trasfigurazione (foto Michele Onorato, Nardó)
 78. interno, arco absidale: La Trasfigurazione e scene sussidiarie (foto Michele Onorato, Nardó)
 79. interno, arco absidale: il profeta Elia (part. della Trasfigurazione) (foto Michele Onorato, Nardó)
 80. interno, arco absidale: scena precedente la Trasfigurazione, Cristo seguito da tre apostoli (foto Michele Onorato, Nardó)
- 81-95. Gallipoli (oggi Sannicola):
 81. San Salvatore, interno, abside, emiciclo di sinistra della parete absidale: s. Gregorio Naz. e s. Basilio (foto Michele Onorato, Nardó)
 82. San Salvatore, interno, abside, emiciclo di destra della parete absidale: due vescovi (foto Michele Onorato, Nardó)
 83. San Salvatore interno, I pilastro di destra, presso l'abside, lato ovest: Cristo (part.) (foto Michele Onorato, Nardó)
 84. San Mauro, veduta dell'edificio sulla serra
 85. San Mauro, interno, parete di sinistra (nord): Bacio di Giuda (foto Michele Onorato, Nardó)
 86. San Mauro, interno, semibotte di sinistra: il profeta Abdia.
 87. San Mauro, interno, semibotte di sinistra: il profeta Isaia
 88. San Mauro, interno, parete di sinistra: l'evang. Giovanni (durante il restauro) (foto Michele Onorato, Nardó)
 89. San Mauro, interno, parete di sinistra, II pennacchio e II pilastro (dall'abside) di sinistra: l'evang. Luca e l'apostolo Paolo (durante il restauro) (foto Michele Onorato, Nardó)
 90. San Mauro, interno, II archivoltto di sinistra: san Clemente di Ocrida (prima del restauro)
 91. San Mauro, interno, san Clemente di Ocrida (part.; durante il restauro)
 92. San Mauro, interno, II archivoltto di sinistra: san Ioannikio (prima del restauro)
 93. San Mauro, interno, san Ioannikio (part.; durante il restauro)
 94. San Mauro, interno, III archivoltto di sinistra: san Luciano di Antiochia (durante il restauro)
 95. San Mauro, interno, II archivoltto di sinistra: santi Ioannikio e Clemente di Ocrida (durante il restauro) (foto Michele Onorato, Nardó)
- 96-108. Otranto, San Pietro:
 96. veduta dell'esterno (foto Roberta Durante)
 97. la cupola
 98. interno, braccio nord, parete est: il Rimprovero del Signore ad Adamo ed Eva (foto Manuela De Giorgi, Lecce)
 99. interno braccio sud, parete est: il Battesimo (foto Manuela De Giorgi, Lecce)
 100. interno braccio sud, parete est: Gesù Cristo (part. del Battesimo) (foto Manuela De Giorgi)
 101. interno braccio est (volta del bema), parete destra: semicoro apostolico della Pentecoste (foto Manuela De Giorgi)
 102. interno braccio est (volta del bema), parete sinistra: semicoro apostolico della Pentecoste (foto Manuela De Giorgi)
 103. interno, braccio est (volta del bema): santi Simone e Filippo (part. della Pentecoste) (foto Linda Safran)
 104. interno, bema, parete sinistra: l'*Anastasis* (foto Linda Safran)
 105. interno, bema: Adamo ed Eva (part dell'*Anastasis*)
 106. interno, bema: Adamo (part. dell'*Anastasis*)

107. interno, bema: Eva (part. dell'*Anastasis*).
108. interno, bema: I Giusti (part. dell'*Anastasis*)

Michele BACCI, Toscane, Byzance et Levant

1. Pise, Museo nazionale San Matteo : *pala* de sainte Catherine
2. Moscou, Galerie Tretyakov : icône avec saint Georges
3. Kurbínovo, église Saint-Georges : peinture murale avec saint Pantéléimon
4. Pise, baptistère et *Camposanto*
5. Pise, Museo dell'Opera del Duomo : Christ dit « bourguignon » (détail)
6. Collection Ze'ev Goldmann : buste d'un Christ en croix
7. Pise, baptistère, architrave du portail principal
8. Pise, baptistère, architrave du portail principal (détail : *Déisis*)
9. Ghezzano (près de Pise), église : peinture murale avec saint Jean-Baptiste
10. Lagoudera (Chypre), Arakiotissa : peinture murale avec saint Jean-Baptiste
11. Jérusalem, Saint-Sépulcre : peinture murale avec Crucifixion
12. Abou Ghosh (Israël), église : peinture murale avec Crucifixion
13. Pise, Museo nazionale San Matteo : croix n° 20
14. Studenica, église de la Vierge : peinture murale avec Crucifixion (détail)
15. Paros, Katapoliani : icône avec Vierge d'intercession
16. Pise, Museo nazionale San Matteo : croix peinte, par Giunta
17. Žiža, église principale : peinture murale avec Crucifixion (détail)
- 18-19. Pise, Museo nazionale San Matteo : icône provenant de Santa Chiara avec Vierge à l'Enfant et détail de la bordure
- 20-21. Kaftoun (Liban), monastère : icône avec Vierge à l'Enfant et détail de la bordure
22. Pise, Museo nazionale San Matteo : icône avec Vierge à l'Enfant, signée *...nellus*
23. Peristerona (Chypre), église : peinture murale avec Vierge à l'Enfant
24. Pise, cathédrale : icône dite *Madonna di sotto gli organi*
25. Grottaferrata, monastère : icône avec Vierge à l'Enfant
- 26-27. Mont-Sinaï, monastère Sainte-Catherine : icône avec Vierge d'intercession
- 28-29. Mont-Sinaï, monastère Sainte-Catherine : icône avec ange
30. Collection privée : icône avec ange
31. New York, The Metropolitan Museum of Art : icône dite « Vierge Strauss », par Berlinghieri
- 32-34. Pise, Museo nazionale San Matteo :
 32. croix peinte (détail de la Vierge), par Giunta
 33. fragment de peinture murale provenant de San Michele degli Scalzi
 34. *pala* de saint François, par Giunta
35. Mîleşeva, église de l'Ascension : peinture murale avec saint Nicolas
- 36-43. Mont Sinaï, couvent Sainte-Catherine :
 - 36-37. icône avec ange
 38. icône avec Christ (vers 1260-70)
 39. icône avec Vierge d'intercession
 40. *altaro* avec Vierge à l'Enfant et scènes mariales
 41. *altaro*, détail : Vierge à l'Enfant
 - 42-43. icône avec Crucifixion
44. Pistoia, San Domenico, salle capitulaire : peinture murale avec Crucifixion (détail), par Coppo et Salerno
45. Paris, musée des Arts décoratifs : *pala* avec Vierge à l'Enfant entre les saints André et Jacques, scènes mariales, par le Maître de la Madeleine
46. Pise, San Frediano : icône avec Vierge à l'Enfant
47. Mont-Athos, Vatopédi : icône avec saint Georges, par Panselinos
48. Sienne, San Niccolò : icône avec Vierge à l'Enfant
49. Mont-Athos, Chilandar : icône avec Vierge à l'Enfant