

Donation et donateurs dans le monde byzantin

Actes du colloque international de l'Université de Fribourg
13-15 mars 2008

Édité par Jean-Michel Spieser et Élisabeth Yota

14

RÉALITÉS BYZANTINES

Desclée de Brouwer

Ouvrage publié avec l'appui du Fonds National Suisse de la recherche scientifique
et de la Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg – Suisse

© Desclée de Brouwer, 2012
10, rue Mercœur, 75011 Paris
ISBN : 978-2-220-06452-9

IMAGES « VOTIVES » ET PORTRAITS DE DONATEURS AU LEVANT AU MOYEN ÂGE TARDIF

Michele BACCI

Après la chute d'Acre, en 1291, la ville de Famagouste, en Chypre, fut investie du rôle de principal port latin du Levant, d'où les marchandises les plus précieuses du Moyen Orient prenaient la route de l'Europe occidentale. Réalité dynamique et cosmopolite, Famagouste devint très tôt un centre important de production artistique, où les différentes communautés latines, grecques, arméniennes et arabes chrétiennes qui s'y étaient établies se mesuraient avec la somptuosité et le décor superbe de la cathédrale monumentale de Saint-Nicolas, où les rois chypriotes, comme leurs collègues français à Reims, étaient consacrés souverains de Jérusalem¹.

Un des bâtiments les plus élégants qui y furent élevés par les Latins, probablement pendant le premier quart du ^{xiv}^e siècle, fut l'église Notre-Dame-du-Carmel, une des fondations les plus anciennes de l'Ordre des Carmes, originaire de la Terre Sainte². Même s'il n'est aujourd'hui qu'une ruine, on peut encore se rendre compte de sa somptuosité par certains détails gothiques de son portail, de ses fenêtres et de son abside. En plus, son décor mural est encore partiellement visible sous le crépissage dû aux militaires turcs qui se sont installés dans la zone environnante entre 1974 et 2008. Les fresques des parois de l'abside polygonale sont aujourd'hui très abîmées et l'on arrive seulement à reconnaître les éléments décoratifs aux armoiries royales dans la partie inférieure et deux figures de donateurs laïcs agenouillés dans la partie droite (fig. 1), suivies sur la paroi sud de l'image d'une sainte reine acéphale. Heureusement, la description et un dessin réalisés par Camille Enlart, en 1899, nous permettent d'apprendre que le programme comprenait un cycle évangélique, dont on distinguait à cette époque une Annonciation, sur le côté nord, et une Crucifixion, au centre de l'abside³. Le savant français jugea qu'il s'agissait de fresques réalisées selon le goût italien, qui contrastait manifestement avec le style « byzantin » des figures peintes à proximité, sur la partie sud de l'abside, deux saints debout, accompagnés de scènes hagiographiques des deux côtés, ainsi que cinq suppliants

*. *Donation et donateurs dans le monde byzantin* (Réalités Byzantines 14), Paris, 2012, p. 293-308.

1. Sur l'histoire de la ville, cf. la récente synthèse de C. Otten-Froux dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX 2006, p. 109-118.

2. Sur cette église, cf. ENLART 1987, p. 267-274 ; JEFFERY 1918, p. 137-140 ; BOASE 1977, p. 179 ; Ph. Plagnieux et Thierry Soulard dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX 2006, p. 251-260.

3. ENLART 1987, p. 271 et fig. 226.



Fig. 1 Suppliants agenouillés, peinture murale, vers 1360-1370, Famagouste, église des Carmes.



Fig. 2 Deux moines en acte de supplication, peinture murale, ^{xiv} siècle, Kalopanagiotis, église Agios Héraklédios.

à leurs pieds. Si l'on se fie au dessin, il s'agissait de la représentation des membres d'un groupe familial, comprenant trois hommes, une femme, et une servante à la peau noire. S'il est peu probable que le chapeau de la dame (déjà peu lisible en 1899) soit un hannequin bourguignon, comme voulait le croire Enlart, il est évident que le vêtement des hommes, avec un chaperon posé sur la tête par la visagière sur un petit bourrelet, et le manteau court (peut-être une *houce*) porté sur une longue robe à manches fermées, témoigne de leur statut laïc et leur haute position sociale, de même que la posture et le geste de prière renvoient à leur identité religieuse latine. Même s'il est difficile de se prononcer sur la qualité stylistique de l'œuvre, les détails vestimentaires se révèlent quand même compatibles avec une datation dans la seconde moitié du ^{xiv} siècle⁴.

Ce qui est frappant ici est surtout la position éminente accordée à des laïcs dans la place la plus sacrée de l'édifice de culte, à proximité du lieu de célébration de l'eucharistie, réservé au clergé et interdit aux profanes. On peut imaginer qu'une telle solution se révélait unique et innovatrice aux yeux des gens du Levant : à Chypre, des portraits individuels avaient parfois été utilisés dans le décor des absides des églises grecques, mais il s'agissait toujours de moines ou d'autres membres du clergé et leur position avait été confinée à la partie inférieure de la paroi. Même si les commanditaires et bienfaiteurs arrivaient parfois à s'insérer dans le décor du *bèma*, comme on peut le voir notamment au ^{xii} siècle dans l'Ermitage de Saint-Néophyte avec la célèbre image de Néophyte accompagné au Paradis par deux anges, à l'église de Kalopanagiotis avec la représentation de deux moines en acte de supplication (fig. 2) ou encore, un siècle plus tard, avec le couple représenté dans le *bèma* de la petite chapelle de la Panagia tou Moutoullas⁵, il était rare qu'ils obtiennent une représentation dans la conque de l'abside ou, plus généralement, dans les parties hautes de la paroi est du sanctuaire. Dans le cas de l'église Agia Kyriaki de Marathos, dans le Magne, publiée par Sophia Kalopissi-Verti, c'était justifié par le fait qu'il s'agissait d'une très petite chapelle de patronage familial⁶. Il est probable aussi qu'une situation juridique analogue ait caractérisé le petit bâtiment de rite latin connu aujourd'hui sous le nom vocable de Sainte-Catherine dans le village de Pyrga, où l'on observe deux figures couronnées dans la scène de la Crucifixion, située sur la paroi orientale, ainsi que l'image d'un évêque dans la scène de la Déposition peinte en-dessous. Il s'agit apparemment du même évêque que celui représenté dans la scène de la Dormition de la Vierge sur la paroi septentrionale (fig. 3-4)⁷. Du point de vue de la composition et de l'iconographie, il est évident qu'il y a plus qu'une analogie entre ce décor mural, attribué d'habitude à environ 1420-1421, mais peut-être plus ancien, et le programme du chœur de l'église des Carmes de Famagouste. Mais on voit clairement qu'il s'agit, d'une part, d'une petite chapelle rurale associée au patronage d'un membre du haut clergé et à la cour royale, et, de l'autre, d'une grande église urbaine, contrôlée

4. En général, sur l'histoire du vêtement latin en Chypre, voir PIPONNIER 2004. Je suis en train de préparer une étude plus large sur les peintures murales de Famagouste et leurs datations.

5. Sur les portraits des commanditaires et leur emplacement dans les églises de rite grec à Chypre, cf. STYLIANOU – STYLIANOU 1960 ; CARR 1995 ; SEMOGLU 2001.

6. KALOPISSI-VERTI 1992, p. 34-35.

7. ENLART 1987, p. 325-334 ; PAPAGEORGHIOU s.d. ; STYLIANOU – STYLIANOU 1985, p. 428-432 ; EMMANUEL 1999, p. 242-244 ; GIOLIS 2003, p. 177-178 ; J.-B. de Vaivre dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX 2006, p. 297-304.



Fig. 3 Crucifixion, peinture murale, dernier quart du XIV^e siècle, Pyrga, église Sainte-Catherine.

par un ordre mendiant et financée par les legs et la munificence des marchands laïcs.

En Occident aussi la représentation des figures laïques dans un endroit si solennel était rare et réservée aux personnages politiques les plus éminents et aux plus grands bienfaiteurs, comme dans le cas de Bertoldo Stefaneschi dans la mosaïque absidiale de Pietro Cavallini à Sainte-Marie-Majeure de Rome. Pour des personnages moins influents, il aurait été très improbable d'obtenir un tel privilège à l'intérieur d'une église cathédrale ou même paroissiale, contrôlée par le clergé séculier⁸. Pendant le XIII^e siècle, toutefois, l'installation des ordres mendiants à proximité ou à l'intérieur des enceintes des centres urbains avait offert aux fidèles des opportunités inédites qui leur permettaient d'utiliser les images, et notamment les représentations individuelles, en tant que moyens pour recommander leurs âmes à l'intercession de leurs interlocuteurs célestes. Les Franciscains et les Prédicateurs

avaient très tôt promu l'idée que les laïcs pouvaient bien bénéficier de la participation directe à la communauté de prière des frères. Elle pouvait être obtenue par le moyen de la sépulture près de ou dans les églises mendiante – qui se révélait encore plus efficace si le cadavre était revêtu du vêtement de l'ordre – et de la récitation d'un nombre très élevé d'offices comme suffrages pour des âmes commémorées individuellement, ce qui garantissait une considérable diminution des peines à expier dans le purgatoire.

Tels étaient les privilèges concédés aux marchands qui, dans leurs testaments, utilisaient la part de leur patrimoine que l'on estimait fondamentale pour son propre salut spirituel en disposant des legs pieux (les soi-disant *pro anima*) en faveur des couvents. L'avantage de la bienfaisance en faveur des mendiants était évident : les frères étaient en même temps des hommes spirituels et des pauvres du Christ, qu'il fallait aider dans le but d'accomplir une des principales œuvres de miséricorde. Les frères eux-mêmes suggéraient souvent aux testateurs de concentrer leurs donations dans des legs pieux visant à incrémenter le décor des églises et à développer le culte divin. Ce genre des dispositions *pro anima*, nommées d'habitude *pro fabrica* ou *pro imaginibus* ou *pro decore ecclesiae*, permettait aussi bien de manifester la piété individuelle en la concrétisant dans des chapelles, des autels et des images, que d'éviter le paiement de pourcentage sur les legs testamentaires, dus à la paroisse et à l'évêque en compensation du dommage qu'ils subissaient lorsqu'un fidèle choisissait un lieu d'inhumation différent : le décor de l'église n'appartenant qu'à Dieu, il ne pouvait bien évidemment pas être soumis à la taxation⁹.

8. BACCI 2003, p. 196-197.

9. Sur ces thèmes, on se limitera ici à renvoyer aux textes généraux de CHIFFOLEAU 1980 ; TREXLER 1987 ; COHN 1992 ; BACCI 2000a ; BACCI 2003.



Fig. 4 Déposition de la croix, peinture murale, dernier quart du XIV^e siècle, Pyrga, église Sainte-Catherine.

Parmi les œuvres d'art et d'architecture qui contribuaient au décor des églises mendiante étaient comptées aussi les structures qui étaient strictement associées aux suffrages pour des âmes particulières. Dans ces endroits, les testateurs et leurs exécuteurs, ne se limitant point à financer les travaux de réalisation des œuvres, ordonnaient l'exécution d'images et d'autres signes qui déclaraient visuellement que le lieu était associé au salut spirituel d'une personne particulière. Tel était le cas notamment des armoiries, qui renvoyaient à l'identité familiale et corporative du commanditaire, et des inscriptions qui constituaient souvent de véritables extraits du testament, enregistrant l'exécution des legs pieux et rappelant aux frères les messes et les prières qu'ils étaient tenus de réciter pour le salut de l'âme du défunt. Une valeur « mémoriale » similaire était attribuée aussi aux images que l'on désigne parfois improprement par le terme de « portraits » et qu'il faudrait plutôt définir comme « images individuelles », c'est-à-dire des solutions iconographiques visant à manifester que l'âme se soumet à la protection des personnages sacrés. À côté de cet élément, existait, peut-être encore plus fortement, le désir de s'approprier ou d'affecter à son propre bénéfice spirituel un fragment plus ou moins noble de l'espace sacré : la projection de ses préférences dévotionnelles ou de sa propre identité sociale et de son appartenance sur un autel, une chapelle ou simple fragment de paroi décoré d'une image religieuse pouvait apparaître extrêmement efficace pour se rendre propice la perspective du monde à venir, spécialement si tout cela s'accompagnait de l'inhumation de sa dépouille dans les alentours immédiats de l'endroit sacré.



Fig. 5 Couronnement de la Vierge, figures de saints et double portrait de Jean Conti, archevêque de Nicosie, en frère prêcheur et en évêque, tissu brodé, 1325, Pise, Museo dell'Opera del Duomo.

La signification des images individuelles était fortement conditionnée par l'interaction entre la composition qui les abritait, l'éventuelle présence de signes héraldiques et d'inscriptions, les structures associées à la commémoration spirituelle, les sépulcres des testateurs (normalement décorés du gisant du défunt) et la sacralité attribuée à l'endroit de l'espace liturgique où elles étaient placées. L'utilisation des formes d'individuation mimétique n'était pas normative, et, bien au contraire, on préférait souvent mettre en évidence l'identité corporative ou professionnelle du suppliant telle qu'elle était révélée surtout par les vêtements et les armoiries. Dans d'autres cas, on mettait en valeur l'acte de contrition des personnages en leur attribuant un habillement pénitentiel, parfois inspiré par le vêtement utilisé pendant les funérailles. Un cas chypriote en est le tissu brodé que l'archevêque de Nicosie Jean Conti fit réaliser pour le salut de l'âme de sa mère et qu'il envoya en hommage à la cathédrale de Pise en 1325 (fig. 5) : on voit ici un double portrait du prélat, à droite dans son habillement institutionnel, et, à gauche, dans l'humble sac des frères prêcheurs, dont il était un représentant. On trouve en Italie des solutions similaires, notamment, dans le cas des fresques en l'honneur de sainte Marie Madeleine commandées par l'évêque Teobaldo Pontano dans l'église inférieure d'Assise¹⁰.

10. BACCI 2000b ; CARR 2005, p. 308.



Fig. 6 Suppliant agenouillé, détail de la dalle tombale gravée de l'archevêque Guillaume de Nazareth, 1290, Akko, Musée municipal.

L'intensité du rapport dévotionnel que l'on visait à manifester visuellement était véhiculée par d'autres éléments compositionnels, iconographiques et formels, comme l'emplacement du suppliant, qui pouvait être soit juxtaposé à l'image d'un personnage ou d'un événement sacré, soit inséré à l'intérieur du cadre qui la délimitait, l'écart dimensionnel entre les deux et l'interaction suggérée par les regards et les gestes. Ce procédé typique de la société occidentale au Moyen Âge tardif, que l'on a essayé parfois de résumer dans l'expression « art testamentaire » et qui donna lieu à la formation de nouveaux genres fonctionnels de représentation religieuse, que j'ai proposé d'appeler « images *pro anima* », a bien laissé des traces dans l'église Notre-Dame-du-Carmel et dans d'autres églises de Famagouste. On voit ici de rares exemples de chapelles consistant en de simples niches murales, destinées de façon plus ou moins exclusive aux offices votifs pour des âmes individuelles et qu'il faut imaginer comme un ensemble intégré comprenant l'autel, la dalle funéraire située sur le pavement, une ou deux niches pour les ustensiles et *vasa sacra*, ainsi qu'une peinture murale, un panneau ou un polypptyque renfermant des sujets religieux. Un des exemples les plus singuliers et les mieux préservés de ces ensembles est la petite chapelle de l'abbesse Échive de Dampierre (morte en 1340) dans l'ancienne église Notre-Dame-de-Tortouse à Nicosie¹¹. La proximité physique de la tombe, où était représenté d'habitude le gisant du défunt recommandant son âme, et de l'autel décoré par l'image d'un personnage sacré garantissait l'échange et la communication entre les deux : l'insertion du suppliant dans l'image elle-même aboutissait souvent à répliquer le geste de soumission et à suggérer une distinction entre le corps et l'âme. D'autre part, une des particularités que l'on observe à Chypre est l'introduction des figures des suppliants dans les sépulcres collectifs des grandes familles aristocratiques, comme on le voit sur un sarcophage, sur lequel sont représentés la Déesis et deux chevaliers de la famille des Lusignan (selon une solution très proche de celle que l'on observe dans l'icône monumentale de Kakopétria) et dans une autre représentant la Crucifixion flanquée par un couple des suppliants, tous

11. CHAMBERLAYNE 1894, p. 109, n° 229, pl. XIX ; ENLART 1987, p. 366-367 ; IMHAUS 2001, p. 400-401 ; RICHARD 2001 ; IMHAUS 2004, I, p. 62-63 ; Ph. Plagnieux et Th. Soulard dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX, p. 170-175 ; BACCI 2008, p. 140-141.

les deux datant du XIV^e siècle et provenant de Nicosie¹². Je me demande également si la dalle de l'archevêque Guillaume de Nazareth retrouvée à Saint-Jean-d'Acre, datant de 1290, où une petite figure laïque est représentée agenouillée aux pieds du gisant, peut être interprétée comme un antécédent de cet usage, même si l'on pourrait penser aussi à l'image d'un pleurant, introduit pour inviter l'observateur à l'imiter dans la récitation des prières pour le salut spirituel du défunt (fig. 6)¹³.

Même en dehors des chapelles, les sépultures aboutissaient à mettre en acte une interaction spatiale avec les images des personnages sacrés. Si l'on n'avait pas la possibilité d'obtenir un autel de façon exclusive, on pouvait choisir d'être inhumé dans un endroit sacralisé par la présence de la peinture d'un saint particulièrement vénéré. Dans les cas où la partie de la paroi proche de la dalle était vide, on pouvait toujours la remplir avec une sorte d'icône murale ou avec l'image isolée d'un personnage sacré, ce qu'on a l'habitude de définir comme « image votive », même si cette expression n'identifie pas exactement le sens supplicatoire et sotériologique dont elle était investie. Ce genre de compositions, qui constituaient des moyens efficaces et relativement bons marché pour montrer avec ostentation l'acte de soumission individuelle aux interlocuteurs divins, donnait lieu dans les églises latines, et surtout dans les parois de la nef, à une succession extrêmement irrégulière et même chaotique de peintures murales, ce qui était possible en raison de l'absence d'un programme organique de décoration de l'intérieur comme celui qui était habituel à Byzance. Les commanditaires, surtout laïcs, les utilisaient soit pour remercier leurs bienfaiteurs d'un bénéfice reçu en vie (comme dans le cas de certaines fresques du XII^e siècle réalisées par des pèlerins sur les colonnes de la basilique de la Nativité de Bethléem¹⁴), soit pour manifester publiquement leur désir de salut dans le monde à venir.

Ces fresques isolées correspondaient à des typologies différentes, la plus simple étant l'image autonome du saint dans un encadrement rectangulaire, associée à des figures de suppliants, parfois juxtaposées, parfois intégrées dans l'image. Ce type, qui est bien représenté dans les anciens territoires latins du Levant, permettait de transposer dans une dimension monumentale et publique les compositions utilisées dans les icônes à destination dévotionnelle. Les représentations, par exemple, des suppliants entre les pattes du cheval d'un saint militaire, que l'on trouve notamment sur des icônes du Mont Sinaï réalisées pour des commanditaires tant latins qu'arabes chrétiens de la Terre Sainte¹⁵, sont reprises dans des peintures monumentales du territoire du Comté de Tripoli¹⁶ et ont un écho tardif, mais significatif, dans une fresque avec Saint Serge, réalisée dans les années trente du XIV^e siècle dans l'église Saint-Mathieu à Pérouse, appartenant à une communauté de la diaspora arménienne de Cilicie¹⁷.

12. IMHAUS 2004.

13. PRATER 1974 ; FOLDA 2005, p. 491-495.

14. KÜHNEL 1987, p. 15-22 ; FOLDA 1995a, p. 91-97, 462.

15. FOLDA 2005, p. 339-342. Sur l'iconographie des saints militaires au Levant à l'époque des Croisades voir aussi HUNT 1991 ; CRUIKSHANK DODD 2001, p. 50-54 ; GERSTEL 2001.

16. IMMERZEEL 2004a.

17. TRAINA 1996.



Fig. 7 Saint Philippe, peinture murale, fin du XII^e - début du XIII^e siècle, Amioun, église Mar Fauqas.

Une peinture datant de la fin du XII^e ou du début du XIII^e siècle à Amioun, dans le Liban septentrional, nous offre un aperçu intéressant sur la diffusion transconfessionnelle de la fresque votive au Levant durant la période des croisades (fig. 7). L'église Mar Fauqas est un bâtiment de plan basilical à trois nefs qui constitue une déclinaison provinciale de types architecturaux romans de la Terre Sainte. Quoique l'on ignore son affiliation originelle, la présence d'inscriptions grecques semble dénoncer l'association avec une communauté melkite. Sur la paroi nord, on voit une image de l'apôtre Philippe, en pied, sous une arcade polychrome aux ornements typiquement arabes et flanquée, sur les deux côtés, d'un large encadrement décoré de motifs végétaux. Il s'agit d'un sujet peu fréquent, que l'on a voulu représenter pour satisfaire la piété d'un suppliant homonyme qui était représenté dans la partie inférieure

droite de l'image. L'habillement dénonce son état laïc et l'inscription nous révèle que cet homme, qui s'appelait Philippe, se déclarait servant de son saint homonyme, qui lui répond positivement par un geste de bénédiction¹⁸.

Différentes solutions coexistent dans l'église Mar Charbel à Ma'ad, où l'annexe sud, peut-être une chapelle funéraire, a été décorée de fresques peintes au XIII^e siècle à quelques décennies d'intervalle : ici, à côté de l'image d'une sainte, et plus ou moins près de sa tête, on a juxtaposé un large cadre abritant l'image d'un prêtre en train de se recommander, dans le but, dirait-on, de mettre en valeur la proximité des deux, tout en maintenant la distinction entre l'espace terrestre réservé au genre humain et la dimension surnaturelle où résident les saints de Dieu. Néanmoins, dans la paroi sud, qui est occupée par la scène de la Dormition de la Vierge, un suppliant, qui a tout de l'apparence du même prêtre, s'est introduit directement dans la composition, près du catafalque de la Vierge et de l'ange qui vient de couper les mains à Jéphonias (fig. 8). En quête de proximité avec le sacré on a fait disparaître ici, de façon quelque peu impudente, toute distinction iconographique entre l'espace humain et la sphère divine¹⁹. Ce phénomène d'intrusion du séculier dans les thèmes iconographiques traditionnels, qui est bien

18. NORDIGUIAN - VOISIN 1998, p. 340-341 ; HÉLOU 1999, p. 23 ; WESTPHALEN 2000, p. 491-493 ; IMMERZEEL 2004b, p. 10, 16, 24.

19. DODD 1997-1998, p. 266-269 ; NORDIGUIAN - VOISIN 1998, p. 316-321 ; HÉLOU 1999, p. 17-18 ; HÉLOU 1999-2000 ; IMMERZEEL 2004b, p. 16. Sur les donateurs des fresques libanaises, voir maintenant IMMERZEEL 2009, p. 143-174.



Fig. 8 Dormition, peinture murale, vers 1250, Ma'ad, église Mar Charbel.

représenté en Occident surtout au XIV^e siècle, se retrouve en même temps à Chypre, comme on le voit à Pélendri, où le commanditaire Jean de Lusignan et sa femme se firent représenter par un peintre paléologue dans l'Incrédulité de Thomas²⁰, ou à Pyrga, où l'évêque a eu le courage de se faire représenter embrassant les pieds du Christ dans la scène de la Lamentation²¹.

Au XIV^e siècle, lorsque Chypre représentait le dernier territoire du Levant sous domination latine, les Occidentaux introduisirent la typologie de la peinture murale isolée à sujet sacré encadrée dans une large bande ornementale abritant des armoiries qui renvoyaient à l'identité familiale du commanditaire. Le cas le plus extraordinaire est le fragment de fresque avec la Vierge de Miséricorde et sainte Marie-Madeleine dans l'église Agios Georgios Exorinos de Famagouste, qui appartenait jadis à une communauté melkite ou syrienne occidentale provenant de la ville de Jbail. L'écu contenant l'étoile à six pointes nous révèle, en effet, que la fresque fut offerte par un membre de la famille des Embriaco-Gibelet, qui avait eu la seigneurie de la ville libanaise. Des caractéristiques formelles et compositionnelles nous laissent comprendre que l'on a voulu reprendre délibérément des modèles d'inspiration italienne²². L'importance attribuée aux

20. ENLART 1987, p. 352-353 ; CARR 1995b, p. 345 ; CARR 2005, p. 317 ; CHATZICHRISTODOULOU 2005, p. 87-89.

21. PAPAGEORGHIOU S.D., p. 5 ; De Vaivre dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX 2006, p. 300.

22. BACCI 2006, p. 217-219.



Fig. 9 Écu aux armes des Lusignans, peinture murale, vers 1370, Pélendri, église Sainte-Croix.

armoiries est révélée aussi par d'autres œuvres qui arrivent à proposer des solutions extrêmement raffinées, comme celle qu'on retrouve dans la fresque renfermant l'écu des Lusignans dans le cycle paléologue de Pélendri (fig. 9)²³.

Il faut donner le même sens à l'apparition à Chypre d'un modèle de composition où la figure d'un saint est flanquée d'une sélection de scènes de son cycle hagiographique. Les parallèles les plus intéressants sont des œuvres toscanes de la seconde moitié du XIV^e siècle qui constituent des déclinaisons particulières du modèle byzantin de la « Vita-*icon* » transposé dans la peinture murale. Un exemple significatif en est la fresque représentant le bienheureux Gérard de Valenza dans l'église paroissiale de Monticchiello près de Sienne, datée vers 1360-1370²⁴. Dans le modèle originel, connu à partir du XII^e siècle, le portrait sacré était entouré, plutôt que flanqué, de scènes, à l'exception des deux icônes monumentales de Saint-Nicolas de Kakopéttria et d'Agios Kassianos au Musée byzantin de Nicosie²⁵, dont on a pensé qu'elles dérivait des types élaborés par la *maniera greca* italienne, même si l'on pourrait aussi évoquer des solutions analogues dans d'autres parties de l'Orient chrétien, comme le démontrent, par exemple, les

23. CHATZICHRISTODOULOU 2005, p. 87.

24. BACCI 2001.

25. ŠEVČENKO 1999. Sur le cas chypriote, cf. surtout MOURIKI 1985-1986, p. 40-46 ; PAPAGEORGHIOU 1991, p. 46-55 ; CARR 1995a, p. 241-243 ; FOLDA 1995b, p. 217 ; CARR 2005, p. 306-307.



Fig. 10 Donatrice agenouillée, peinture murale, 2^e quart du XIV^e siècle, Famagouste, église des Arméniens.

était probablement, à l'origine, l'image de sainte Catherine dans l'église des Carmes de Famagouste et c'était de ce modèle que put s'inspirer l'artiste qui, dans l'église voisine de Notre-Dame-de-Vert, appartenant à une communauté arménienne grégorienne²⁸, réalisa pendant le second ou le troisième quart du XIV^e siècle une *Vita-icon* murale de saint Jean-Baptiste, avec des armoiries, aujourd'hui illisibles, dans le cadre latéral. Cet exemple et celui de l'église syrienne mettent en évidence que les différentes communautés pouvaient bien s'approprier des compositions et des typologies fonctionnelles élaborées par d'autres groupes religieux, si ceux-ci se révélaient capables de répondre efficacement au désir individuel de gagner le salut de l'âme. La même église des Arméniens nous en fournit un exemple supplémentaire. Dans la conque de l'abside, une suppliante a été représentée agenouillée et les mains jointes dans l'acte de soumission à un personnage sacré ou, peut-être, à une théophanie céleste (fig. 10). Il s'agissait d'une solution extrême et inédite pour une femme arménienne laïque, dont l'accès au *bēma* était strictement interdit, mais on peut imaginer que, de la même façon que les commanditaires latins de la toute proche église des Carmes, elle a voulu à son tour visualiser son

26. BOLMAN 2002, p. 100-101.

27. BACCI 2000a, p. 129 et n. 142.

28. Sur cette église et les restes de décoration murale, cf. ENLART 1987, p. 286-288 ; JEFFERY 1918, p. 143-144 ; GUNNIS 1973, p. 101-102 ; Ph. Plagnieux et Th. Soulard dans DE VAIVRE – PLAGNIEUX 2006, p. 257-260.

désir de se voir recommandée à l'intercession des saints dans un endroit privilégié, où son âme aurait pu bénéficier plus directement et plus efficacement du pouvoir salvateur des prières et des offices liturgiques.

Université de Fribourg-Suisse