



HAL
open science

Les Franciscains au Crète au XIIIe siècle : un possible vecteur entre la tradition picturale byzantine et l'Italie centrale ?

Jean-Pierre Caillet, Fabienne Joubert

► To cite this version:

Jean-Pierre Caillet, Fabienne Joubert. Les Franciscains au Crète au XIIIe siècle : un possible vecteur entre la tradition picturale byzantine et l'Italie centrale ?. *Byzance et ses voisins, XIIIe-XVe siècle*, pp.171-184, 2021. hal-03849948

HAL Id: hal-03849948

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03849948>

Submitted on 30 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les Franciscains en Crète au XIII^e siècle : un possible vecteur entre la tradition picturale byzantine et l'Italie centrale ?

Jean-Pierre CAILLET ET Fabienne JOUBERT

Cette communication s'inscrit dans le cadre d'une enquête qui s'était illustrée par l'organisation d'un colloque à l'École française d'Athènes en avril 2009, portant sur les relations entre Orient et Occident au XIII^e siècle dans le domaine de la production picturale. Notre propre contribution interrogeait les relations entre les modèles byzantins et les programmes italiens, en prenant comme terrain d'analyse le cycle de Sainte-Sophie de Trébizonde, en Turquie orientale. Nous concentrerons aujourd'hui plus particulièrement notre attention sur l'impact advenu en Toscane et en Ombrie, dans la mesure où c'est surtout ce milieu qui passe pour avoir été le grand cadre d'un « renouveau » appelé à s'étendre, à plus ou moins longue échéance suivant les diverses contrées, à tout le monde latin.

On sait combien l'historiographie traditionnelle (italienne principalement) a minimisé ces liens entre Byzance et l'Italie centrale pour le XIII^e siècle ; cela grâce à la plume brillante de quelques auteurs comme Roberto Longhi. Mais on sait aussi combien, assez récemment, des travaux importants (on pense par exemple à ceux de Hans Belting ou de Michele Bacci) les ont réexaminés de manière fructueuse¹.

¹ Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, New York, New York University Press, 1970 ; Hans Belting (dir.), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna, 1979, Bologne, CLUEB, 1982 ; Irmgard Hutter (dir.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984 ; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Mann, 1981, *Id.*, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C. H. Beck, 1990 ; Tania Velmans, Vojislav Korać, Marica Šuput, *Rayonnement de Byzance*, Saint-Léger-Vauban-Paris, Zodiaque-DDB, 1999 ; Mariagiulia Burresi, Antonino Caleca (dir.), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pise, Pacini, 2005, en particulier Michele Bacci, « Pisa e l'icona », p. 59–64, *Id.*, « Toscane, Byzance et Levant : pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII^e et XIII^e siècles »,

Il s'est agi cependant d'enquêtes d'ordre presque exclusivement iconographique, qui se focalisaient sur la question des panneaux peints. Le rôle de la ville de Pise, impliquée depuis plusieurs siècles dans le commerce avec l'Orient, a été ainsi bien démontré, et l'on y conserve encore des œuvres importées significatives, objets d'une dévotion intense, comme la *Madonna di sotto gli organi* (peut-être peinte à Chypre ?)², Vierge Hodigitria inquiète, annonçant le sacrifice à venir, vénérée à la cathédrale de Pise depuis le début du XIII^e siècle. De tels objets de dévotion ont largement inspiré les peintres pisans, comme en témoigne une grande Vierge peinte par un Occidental, vers le milieu du XIII^e siècle, dont la signature est aujourd'hui tronquée (« ... nellus me pinxit »)³. À Pise toujours, d'autres œuvres, réalisées sur place même, par des artistes byzantins, ont joué un rôle essentiel : ainsi la croix « n° 20 » du musée national San Matteo, qui adopte la typologie toscane des scènes narratives flanquant le corps du Christ, mais qui introduit la formule du *Christus patiens*, où le Christ est montré souffrant, les yeux clos, la tête reposant sur l'épaule, la plaie en sang, une formule qui va détrôner définitivement celle, plus sereine, du *Christus triumphans*, en attente de la Résurrection⁴. On a également bien souligné le rôle des formules byzantines dans l'apparition des panneaux hagiographiques qui vont se multiplier en Italie, en particulier pour honorer François d'Assise (par exemple dans l'église Saint-François de Pescia, près de Pistoia, avec un panneau signé de Bonaventura Berlinghieri, et daté de 1235)⁵.

À cet égard, il s'avère qu'au sein même de l'ordre des Mineurs, certains religieux ont pu jouer un rôle décisif ; ainsi, Elvio Lunghi a très opportunément mis en rapport la réalisation du premier *Christus patiens* par Giunta Pisano, dès 1236 pour l'église d'Assise, avec la présence de frère Élie en Terre sainte dans les années 1230⁶. Cette croix aujourd'hui perdue, mais dont une autre – conservée à Santa Maria degli Angeli, à Assise toujours⁷ – porte vraisemblablement le reflet, exprime clairement sa dette à l'égard des modèles byzantins.

Si à présent, au-delà des croix et panneaux peints, on étend la perspective aux grands programmes pariétaux des édifices, il faut souligner

dans J.-P. Caillet et F. Joubert (dir.), *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*, Actes du colloque international, École française d'Athènes, 2-4 avril 2009, Paris, Picard, 2012, p. 235-256.

² Notice dans M. Burrese, A. Caleca, *Cimabue a Pisa...*, *op. cit.*, p. 130-131.

³ *Ibid.*, p. 72-173.

⁴ *Ibid.*, p. 109-113.

⁵ H. Belting, *Bild und Kult*, *op. cit.*, (2^e éd.), chap. 17-18.

⁶ Elvio Lunghi, *La Basilique de Saint-François à Assise*, Paris, Hazan, 1996, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 19. M. Burrese, A. Caleca, « Pittura a Pisa da Giunta a Giotto », dans *Eid.* (dir.), *Cimabue a Pisa...*, *op. cit.*, p. 71-73.

que d'autres voies de « renouvellement » ont été envisagées ; cela, cette fois, du point de vue stylistique, avec le retour à un certain naturalisme, au traitement plastique des figures et à leur insertion dans un espace tridimensionnel : selon John White notamment⁸, l'intervention de Pietro Cavallini pour restaurer les peintures paléochrétiennes de Saint-Paul-hors-les-murs, à Rome, aurait été à la source de cette mutation. Toutefois, on ne peut prendre en compte cette proposition dans le cadre de notre enquête d'aujourd'hui : car en effet – et outre qu'il y aurait d'ailleurs sérieusement à revoir dans quelle exacte mesure ces peintures paléochrétiennes étaient susceptibles de déterminer une telle « révolution » – ce n'est que vers 1280 que Cavallini (ou un autre peintre, si l'on prend en compte les doutes émis notamment par Alessandro Tomei⁹) opéra les restaurations en question, et nous aurons ici affaire à des avancées dans le même sens attestées en Toscane dès les années 1260. De même, ne pourront être considérées les peintures réalisées pour la chapelle Sancta Sanctorum à l'initiative, également, du pape Nicolas III¹⁰.

: Please do note that the closing quotation mark seems missing in the sentence "pape Nicolas :III" in the footnote.. Provide the same.

Et quant au milieu romain toujours, on ne peut pas davantage considérer comme de véritables jalons, dans le type de progression qui nous occupe, les peintures des années 1250 récemment remises au jour dans l'*aula gotica* du couvent des Quatre-Saints-Couronnés¹¹ : car en dépit de leur indéniable saveur, ces tableaux où, sauf pour quelques motifs secondaires, dominant des compositions fondamentalement bidimensionnelles, nous apparaissent s'inscrire encore dans la pleine tradition tardo-romane, toujours prévalente.

En fait, dans le domaine de l'imagerie à caractère narratif, l'investigation à ce jour la plus approfondie – et la plus véritablement en phase avec notre optique – est due à Anne Derbes, dans son ouvrage sur l'illustration de la Passion du Christ publié en 1996¹². Elle y relève d'ailleurs, dès l'introduction, la regrettable carence qui sévissait jusqu'alors : ainsi

⁸ John White, *Art and Architecture in Italy, 1250–1400*, New York, Penguin, 1987, p. 146–148.

⁹ Voir par exemple les remarques d'A. Tomei dans Angiola Maria Romanini (dir.), *Roma nel Duecento. L'arte nella città dei papi da Innocenzo III a Bonifacio VIII*, Turin, Seot, 1991, p. 340, et surtout dans son propre ouvrage *Pietro Cavallini, pictor de Roma*, Milan, Silvana Editoriale, 2000, p. 134–142.

¹⁰ Fabrizio Mancinelli (dir.), *Sancta Sanctorum*, Milan, Electa, 1995. Plus récemment, mention par Alessandro Tomei, « La pittura a Roma nel Duecento tra Europa e Bisanzio », dans J.-P. Caillet, F. Joubert, *Orient et Occident méditerranéens ...*, op. cit., p. 205.

¹¹ Andreina Draghi, et al., *Gli affreschi dell'Aula gotica nel Monastero dei Santi Quattro Coronati*, Milan, Skira, 2006. Plus récemment, mention par A. Tomei, art. cit., p. 204–205.

¹² Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, New York, Cambridge University Press, 1996.

notamment, Hans Belting n'envisageait de véritable renouvellement, en ce domaine, qu'aux environs de 1300 avec les réalisations de Giotto. Anne Derbes démontre qu'au contraire, le processus a été initié près d'un siècle auparavant, en Italie centrale. Elle mène son enquête en prenant en compte les attestations du cycle de la Passion sur tous types de supports mais les enluminures de manuscrits et surtout, les panneaux de bois, y tiennent encore la plus large place ; cela en fonction directe de ce qui est conservé pour cette période (et de ce que connaissait l'auteur au moment de la rédaction de cet ouvrage, alors que le cycle de la crypte de Sienne n'avait pas été remis au jour).

Anne Derbes analyse les innovations qu'offrent ces œuvres en développant des comparaisons systématiques avec les antécédents occidentaux mais aussi, et principalement, avec des productions byzantines. Il en ressort l'évidence d'une considérable dépendance des artistes toscans à l'égard des schémas courants de ces dernières. Ce qui, selon Anne Derbes, n'empêche pas que l'on assiste à de sensibles inflexions, déterminées par la religiosité franciscaine : elle insiste en effet sur le fait que les Frères mineurs ont été les grands commanditaires de ces mises en images de la Passion.

Si l'apport de cette étude est évidemment d'importance majeure dans notre propre perspective, il faut toutefois signaler les points qui y sont esquivés et qui, justement, devront nous retenir tout particulièrement ici. D'abord, Anne Derbes s'en tient généralement à l'examen des épisodes qui précèdent le moment où le Christ se trouve cloué sur la croix ; celui-ci – la *Crucifixion*, donc¹³ – de même que les scènes non moins hautement significatives de la *Descente de croix*, de la *Lamentation sur le corps* ou de la *Mise au tombeau*, ne sont que brièvement, voire, pour certaines, pas du tout évoquées. D'autre part, si, de manière générale, les analogies avec les modèles byzantins plus ou moins antérieurs sont très exactement cernées, il n'est guère fait mention des voies par lesquelles, de façon concrète, les artistes italiens – et leurs maîtres d'ouvrage – ont pu connaître les modèles en question : dans ce domaine donc, Anne Derbes ne va pas plus avant qu'un Otto Demus qui se contentait de relever l'étroite similitude entre la *Lamentation sur le corps du Christ* de Saint-Panteleimon de Nerezi et celle d'une croix peinte par Coppo di Marcovaldo à San Gimignano¹⁴, puis plus tard celle du cycle de Giotto à la chapelle des Scrovegni à Padoue.

¹³ Quant à ce sujet, et dans la perspective également des apports byzantins véhiculés par les ordres mendiants, voir F. Joubert, J.-P. Caillet, « Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy. Revisiting the Role of the Mendicants », *Rivista d'arte*, V serie, 8, 2018 [2020], p. 1–21.

¹⁴ O. Demus, *op. cit.*, p. 224–225 ; Angelo Tartuferi, *La Pittura a Firenze nel Duecento*, Florence, Alberto Bruschi, 1990, p. 82.

En troisième lieu, enfin, les analyses d'Anne Derbes portent essentiellement – pour ne pas dire exclusivement – sur l'iconographie ; ce qui touche au traitement formel, c'est-à-dire le modelé des sujets et l'organisation spatiale de la composition, s'y voit laissé de côté ; or – et comme l'ont d'ailleurs souligné nombre de spécialistes, nous le rappelions ci-dessus pour les propositions de John White – il s'agit bien aussi de l'un des principaux aspects de l'art italien de l'époque, et sur lequel nous entendons revenir dans une très large mesure.

Enfin, nous entendons clore ce bilan historiographique en nous rapprochant d'un milieu oriental qui, nous espérons aujourd'hui le montrer, fournit des données de très notable intérêt : il s'agit de la Crète, dont d'ailleurs Italo Furlan a récemment souligné qu'elle avait dû compter aussi, du fait de son intégration dans les possessions de Venise, pour l'évolution attestée dans la cité lagunaire en ce même xiii^e siècle¹⁵. Mais il faut surtout mentionner l'ouvrage extrêmement informé – et de parution récente – de Nickiphoros Tsougarakis, qui fait une large part à l'implantation des Franciscains en Crète¹⁶.

Il y souligne en effet que les Frères mineurs ont tenu, parmi les divers ordres d'obédience latine établis dans le monde grec, une place tout à fait prépondérante¹⁷ (Fig. 1). Cela en raison, d'abord, de la précocité de plusieurs de leurs installations, qui pourraient même remonter aux décennies 1220–1230 pour certaines d'entre elles. Aussi par le fait que, bien davantage que la plupart des autres ordres occidentaux, les Franciscains ont tissé de véritables liens avec les communautés autochtones¹⁸. Enfin, le nombre même de ces implantations constitue un facteur de première importance. À cet égard, Nickiphoros Tsougarakis a eu lieu de relever la situation particulièrement privilégiée de la Crète, qui s'explique en bonne partie par une stabilité politique de l'île, du fait de la domination vénitienne que nous venons précisément de rappeler¹⁹. Ainsi, la Crète est qualifiée par l'auteur de « plus grand foyer de monachisme occidental en Grèce », et le couvent d'Héraklion/Candie (l'un des plus anciens), de « plus important établissement franciscain de l'entière province de Romanie, et peut-être même de tout l'Orient ».

¹⁵ Italo Furlan, « Venise et son empire du Levant : carrefour de circulation d'idées et d'œuvres d'art au xiii^e siècle », dans J.-P. Caillet, F. Joubert, *Orient et Occident méditerranéens ...*, *op. cit.* p. 177–196, ici p. 177–178.

¹⁶ Nickiphoros I. Tsougarakis, *The Latin Religious Orders in Medieval Greece, 1204–1500*, Turnhout, Brepols, 2012.

¹⁷ *Ibid.*, p. 103, et carte p. 104.

¹⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

Pour resserrer ici la perspective au seul xiii^e siècle, relevons que, si Héraklion/Candie occupait la première place, d'autres centres de l'île avaient rapidement été investis par les Frères mineurs. Ainsi, sur la côte nord-occidentale, à La Canée (Chania)²⁰, où l'église, dans son état du xiv^e siècle, est encore debout et abrite le musée archéologique local ; la première mention textuelle de l'établissement n'est certes pas antérieure à 1320, mais il est fort probable que la fondation est bien plus ancienne. De même, à l'est d'Héraklion, les ruines du couvent Saint-Antoine de Villanova²¹, près de l'actuelle Neapoli, pourraient correspondre à ce dont fait état un document de 1316, et résulter d'une implantation dès le siècle précédent.

La localisation de ces trois foyers n'est pas du tout indifférente, dans notre présente optique. En effet, d'importants cycles picturaux attribuables aux xii^e-xiii^e siècles (ou, dans un cas, aux environs de 1300 du moins) se trouvent dans une évidente proximité des sites en question : il s'agit notamment de Fodele et de Bizariano près d'Héraklion, de Kyriakoselia et de Kournas près de La Canée, et de Kritsa près de Saint-Antoine de Villanova/Neapoli.

On peut donc assez raisonnablement conjecturer que les Franciscains ont pu en avoir connaissance. Cela d'autant plus que, comme nous le faisons remarquer à l'instant à la suite de Tsougarakis, les Frères mineurs n'étaient nullement coupés de la population de souche grecque. À ce sujet, on peut notamment invoquer le très éloquent exemple de la Panaghia Kera à Kritsa²², où la figure de François d'Assise se dresse à parité avec les saints traditionnels de l'Église d'Orient, bien en vue dès l'entrée du naos (François se trouvant pour ainsi dire introduit dans le « panthéon » orthodoxe) ; certes, ces peintures ne sont peut-être pas antérieures à l'extrême fin du xiii^e siècle, mais elles témoignent tout de même d'une osmose alors vraisemblablement opérée depuis plusieurs décennies entre les ressortissants des deux communautés.

Quant au couvent franciscain d'Héraklion – aujourd'hui hélas totalement détruit –, Tsougarakis a pu renvoyer à des textes de la fin du Moyen Âge ou de l'époque moderne, dont les auteurs vantaient la qualité du décor pictural du chœur de l'église des Frères²³, et il s'agissait, selon leurs propres dires, de peintures « de style grec ». Il apparaît donc là que les Franciscains faisaient appel à des artistes du cru (ou employaient des peintres venus d'Occident et qui s'en inspiraient étroitement) ; on n'a évidemment aucune autre donnée pour préciser la date de réalisation de ces fresques du couvent d'Héraklion ; il n'est pas exclu, du moins, qu'elles aient déjà été relativement anciennes

²⁰ *Ibid.*, p. 121.

²¹ *Ibid.*, p. 122. Pour cet exemple de Kritsa et plusieurs autres plus ou moins tardifs, voir également Chryssa Ranoutsaki, « Darstellungen des Franziskus von Assisi in den Kirchen Kretas », *Iconographica*, 13, 2014, p. 82–99.

²² Klaus Gallas, Klaus Wessel, Manolis Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich, Hirmer, 1983, p. 428–433.

²³ N. I. Tsougarakis, *The Latin Religious Orders in Medieval Greece, 1204–1500, op. cit.*, p. 115.

lorsque ces voyageurs les ont admirées. Et l'on peut gager sans peine que la pratique du recours à des peintres locaux – ou aux modèles qu'ils offraient – a eu cours dès le XIII^e siècle chez les Franciscains de l'île.

Pour entrer à présent dans le vif de la confrontation entre les œuvres, nous nous arrêterons tout spécialement à la représentation de la Crucifixion. En Italie, en milieu toscano-ombrien, c'est sans doute l'exemple de l'église basse de Saint-François d'Assise qui doit nous retenir en priorité (Fig. 2) car, en l'état de ce qui nous est parvenu du moins, il est vraisemblablement le plus ancien (vers 1260 ou fort peu après²⁴) à offrir des « innovations » très révélatrices dans notre perspective d'aujourd'hui. Indiquons d'emblée que l'analyse en est un tant soit peu gênée par la destruction, survenue dès le début du XIV^e siècle avec l'aménagement des chapelles latérales de la nef, des parties centrale et droite de la composition, c'est-à-dire de la totalité du Christ lui-même ainsi que des personnages qui devaient se tenir à sa gauche. Néanmoins, l'étroite analogie de ce qui subsiste avec ce que montre, pour la scène correspondante, le cycle attribuable aux décennies immédiatement suivantes (entre 1260 et 1280),



Fig. 2 Crucifixion, église basse, Assise, Saint-François, vers 1260,
Cliché J.-P. Caillet et F. Joubert

²⁴ E. Lunghi, *op. cit.*, p. 20 : antérieur à 1263, sans doute. Sur ce cycle de l'église inférieure, voir Serena Romano, *La Basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Rome, Viella, 2001, chapitre 1.



Fig. 3 Crucifixion, crypte, Sienne, Duomo, entre 1260 et 1280, Cliché J.-P. Caillet et F. Joubert

récemment découvert dans la crypte de la cathédrale de Sienne (Fig. 3)²⁵, permet de restituer l'ensemble assez aisément.

En effet, on a affaire, à Assise, à un groupe de Saintes Femmes assez compact en tête duquel se tiennent Marie et saint Jean, lequel se retourne vers la mère de Jésus en inclinant la tête dans un mouvement de compassion ; dans cette même zone, la composition siennoise est hélas mutilée mais le jeu de la symétrie à l'égard de ce qui est conservé à droite de la croix induit à envisager, là aussi, un groupe féminin assez nombreux²⁶. Quant au Crucifié, ce qui reste à Assise du bras droit de Jésus, de la chute de son *perizonium* et du *suppedaneum*, autorise une restitution à l'identique de ce qui se voit à Sienne. Enfin, le nécessaire équilibre du tableau induit à admettre que l'on avait à droite, à Assise comme à Sienne, un groupe masculin assez fourni – et réunissant des figures aux attitudes et gestuelles également diverses, et probablement aussi avec une ou deux lances pointées vers le supplicié.

²⁵ Alessandro Bagnoli, « Alle origini della pittura senese. Prime osservazioni sul ciclo dei dipinti murali », dans Roberto Guerrini (dir.), *Sotto il duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, p. 125–126.

²⁶ Certes, une variante s'introduit à Sienne avec, manifestement, l'évanouissement de Marie (repris de l'iconographie des chaires de Nicolò Pisano, de fort peu antérieures ?), mais cela n'est guère déterminant pour notre propos.

À ce stade, il importe de souligner que le caractère « innovant » auquel nous faisons allusion ci-dessus consiste en l'ampleur des groupes de figures de part et d'autre de la croix, ainsi d'ailleurs qu'en l'habile diversification des attitudes et en l'étagement spatial assez subtil, déjà, des personnages au sein de chacun des groupes²⁷. On peut en effet se reporter, à ce sujet, au panorama des croix et panneaux peints produit par Anne Derbes pour la période allant jusqu'à ces décennies 1260–1270²⁸. Lorsque la Crucifixion y apparaît, la scène se réduit aux quelques protagonistes majeurs, et dans un mode de présentation infiniment plus simple, comme on le voit par exemple sur une croix peinte par Enrico di Tedice, au milieu du XIII^e siècle, pour l'église San Martino de Pise²⁹.

Paradoxalement, la seule exception toscane est offerte par la croix n° 15 aujourd'hui au musée national San Matteo de Pise³⁰, que l'on s'accorde généralement à dater de la fin du XII^e siècle ; mais le traitement des deux groupes s'y avère, dès l'aperçu, extrêmement plus sommaire à tous points de vue³¹. On devra certes convenir du fait que sur ces croix, l'exiguïté du compartiment réservé à la scène en question ne permettait pas un développement du même ordre que celui attesté (ou du moins restituable, comme nous l'avons vu) à Assise et à Sienne. Il n'empêche que l'on a affaire à quelque chose de « nouveau » dans notre milieu, dont il faut tenter de cerner la source.

À propos, maintenant, de la Crucifixion peinte par Cimabue vers 1280 dans le bras droit du transept de l'église haute d'Assise – œuvre qui procède somme toute du même schéma général que les scènes que nous venons d'envisager dans l'église basse (d'Assise) et dans la crypte de Sienne – John White a relevé la frappante similitude iconographique avec l'une des fresques de l'église Sainte-Trinité de Sopoćani en Serbie, datée en dernier lieu de 1274 ou fort peu après³². De fait, cette similitude

²⁷ Pour ces aspects, ainsi que pour d'autres innovations d'ordre iconographique, voir F. Joubert, J.-P. Caillet, « Byzantine Sources of the Crucifixion in Italy », art. cit, p. 1–21.

²⁸ A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, op. cit., p. 1–9.

²⁹ Notice dans M. Burrelli, A. Caleca, *Cimabue a Pisa...*, op. cit., n° 20, p. 136–139.

³⁰ A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, op. cit., p. 5, fig. 5, et Enzo Carli, *Il Museo di Pisa*, Pise, Pacini, 1974, n° 23, p. 33–34 et fig. 33–34.

³¹ On a affaire à quelque chose de plus élaboré – et donc de plus proche de nos exemples d'Assise et de Sienne – dans une des mosaïques de Saint-Marc de Venise : voir notamment Bruno Bertoli (dir.), *I Mosaici di San Marco*, Milan, Electa, 1986, p. 194, avec renvoi à O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1984, qui faisait observer que cette formule « développée » remontait au XI^e siècle dans le monde byzantin mais se trouvait semble-t-il passablement démodée lors de la réalisation de ce panneau vénitien vers la fin du XII^e siècle.

³² J. White, op. cit. p. 182 ; notice de Sonja Pajić dans Rosa D'Amico (dir.), *Tra le due sponde dell'Adriatico : la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, cat. exp., Bologne,

résulte, outre de l'attitude du Christ, de l'équilibre global et du traitement des deux groupes de part et d'autre de la croix. Mais John White n'est guère entré dans le problème de la transmission d'un tel modèle, se contentant de déclarer que celui-ci « avait pu être reçu directement ou par des intermédiaires toscans ». En l'état actuel de nos connaissances, et même si des influences italiennes sont décelables dans l'architecture de Sopoćani (« bandes lombardes » et lésènes des parois externes) comme dans celle d'autres sanctuaires serbes du xiii^e siècle, nous ignorons tout d'un éventuel déplacement de peintres de la péninsule italienne vers ce milieu ; et il est d'ailleurs à noter que, si certains traits, de l'ordre de ceux que nous venons de signaler, peuvent dénoter l'intervention plus ou moins prolongée de bâtisseurs latins, on a toujours reconnu – et à pleine raison – que les programmes picturaux des églises serbes s'inscrivaient absolument dans l'orbite de Byzance.

Nous arrivons donc ici à ce qu'offre la Crète. C'est l'édifice Saint-Georges de Kournas qui fournit alors un témoignage de première importance. On y voit en effet, dans un cycle que Klaus Wessel et Manolis Borboudakis situaient peu avant 1200³³ et Michael Andrianakis au xiii^e siècle, les restes d'une Crucifixion (Fig. 4–5), avec notamment les figures masculines de la partie à droite de la croix organisées suivant le même schéma que l'on vient d'évoquer à Sopoćani et dans nos exemples d'Assise et de Sienna, datant des années 1260–1270. Mais évidemment, nous avons là le considérable avantage de pouvoir imaginer que les Franciscains, implantés dans la région même, ont pu jouer un rôle médiateur tout à fait décisif avec, à brève échéance, reprise de la formule dans l'église-mère de l'ordre, à Assise. Ce qui, bien entendu, ne permet pas encore de véritablement cerner la personnalité et l'origine exacte du peintre à l'œuvre dans l'église basse d'Assise vers 1260 mais, à tout le moins, peut laisser entrevoir un peu plus clairement le processus alors en cours entre un foyer byzantin et l'Italie centrale.

Ferrare, Bari, 1999, Ferrare, Edisai, 1999, p. 56–57. La datation de 1263–1265 jusqu'alors admise a été abaissée de quelques années sur la base d'une argumentation développée par Branislav Todić, « Apostle Andrew and Serbian Archbishops on the Frescoes of Sopoćani », dans Ljubomir Maksimović, Ninoslava Radošević, Ema Radulović (dir.), *Papers of the Third Yugoslav Byzantine Studies Conference, Kruševac 10–13 May 2000*, Belgrade, Institut d'études byzantines-Académie des sciences de Serbie, 2002, p. 361–379, ainsi que dans « Sopoćani and Gradac. About the Relation of Funerary Programmes of the Two Churches », *Zograf*, 31, 2006–2007, p. 59–77.

³³ K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta, op. cit.*, p. 93.



Fig. 4 Crucifixion, mur occidental du collatéral sud, Kournas, Saint-Georges, vers 1200, Cliché J.-P. Caillet et F. Joubert



Fig. 5 Crucifixion (détail), mur occidental du collatéral sud, Kournas, Saint-Georges, vers 1200, Cliché J.-P. Caillet et F. Joubert

Ajoutons d'ailleurs, à l'appui de cette proposition, que le parallèle entre les réalisations crétoises et les cycles d'Assise et de Sienne ne se limite pas à la seule scène de la Crucifixion. On peut ainsi évoquer, notamment, la *Déploration sur le corps du Christ* dont, parmi les panneaux recensés par Anne Derbes pour la période antérieure à 1280, seule la croix peinte vers 1261 par Coppo di Marcovaldo pour Sainte-Claire de San Gimignano offre un exemple – et encore, en rapport à nouveau avec l'exigüité du champ, le traitement s'y avère-t-il plutôt cursif³⁴. En revanche, et comme pour la Crucifixion de Kournas que nous envisagions plus haut, la scène de l'église basse d'Assise se signale par une spatialisation tridimensionnelle assez élaborée et une diversification des attitudes non moins convaincante pour le groupe des Saintes Femmes, ce qui se constate (avec toutefois une habileté d'exécution sensiblement moindre) dans la crypte de Sienne également (Fig. 3)³⁵.

Et ce qu'il importe ici de signaler est que le schéma global de la composition, avec en particulier une subtilité du même ordre dans l'étagement des figures féminines, se trouve attesté dans l'église Saint-Nicolas de Kyriakoselia³⁶ (Fig. 6), non loin de La Canée, où l'on a affaire à un programme que, du fait d'une plausible mise en relation avec un stationnement de troupes décidé par l'empereur nicéen Jean Doukas Vatatzès (1224–1254), Klaus Wessel et Manolis Borboudakis ont raisonnablement attribué aux environs de 1230³⁷. Et là encore, donc, il est loisible de songer à une « médiation » précoce vers l'Occident par le biais des frères d'un couvent relativement proche.

³⁴ A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, *op. cit.*, p. 8–9, fig. 8.

³⁵ Au passage, on relève évidemment une variation d'un cas à l'autre, avec l'évanouissement de Marie dans le cas d'Assise ; mais, de même pour l'attitude différente de la mère de Jésus dans les Crucifixions, cela n'interfère pas dans notre présente optique.

³⁶ Manolis Borboudakis, « Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου », *Πεπραγμένα του 10ου Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, La Canée, 1–8 octobre 2006, La Canée, 2011, t. B2, p. 273–316, ici p. 292 et fig. 8.

³⁷ K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, *op. cit.*, p. 96 ; M. Borboudakis, *art. cit.*, p. 311.



Fig. 6 Déploration sur le corps du Christ, voûte du naos, côté nord, Kyriakoselia, Saint-Nicolas, vers 1230, Cliché J.-P. Caillet et F. Joubert

Ainsi, en définitive, cette valorisation de la piste franciscaine nous apparaît pour le moins plausible, ce qui, insistons-y, se recommande aussi par tout ce que l'on connaît par ailleurs de l'investissement précoce des Mineurs dans le recours au langage figuratif. Bien entendu, même si les rapprochements opérés ci-dessus peuvent apparaître assez probants, il ne saurait être question de réduire les potentialités de l'investigation à poursuivre en ce sens, au seul champ de la Crète, mais il nous semble que la richesse et l'heureuse complémentarité des données qui y étaient aujourd'hui disponibles justifiaient de l'ériger, ici, en cadre privilégié.