



**HAL**  
open science

## Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIIIe siècle

Geoffrey Meyer-Fernandez

► **To cite this version:**

Geoffrey Meyer-Fernandez. Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIIIe siècle. Cahiers Archeologiques, 2018, 57, pp.75-91. hal-02486337

**HAL Id: hal-02486337**

**<https://hal.science/hal-02486337>**

Submitted on 24 Feb 2020

**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.

# CAHIERS

fin de l'Antiquité  
et Moyen Age

# ARCHEOLOGIQUES

fondés par André Grabar et Jean Hubert

## 57

*p. 5 Un monument tardif méconnu : la basilique chrétienne de Cillium/Kasserine en Byzacène ● p. 19 Le « poids » de l'analogie : impératrices, déesses et vierges dans la culture visuelle protobyzantine (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle) ● p. 35 Hétérogénéité stylistique et production artistique dans la région du lac de Constance autour de 900 ● p. 55 'Domed Peripteros' of Marmashen Monastery. Revisiting the Question of Armenian Medieval 'Renaissance' ● p. 75 Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIII<sup>e</sup> siècle ● p. 93 Nouvelles recherches sur la châsse dite de saint Romain, ancienne châsse de Tous les Saints, et ses remaniements successifs ● p. 113 La restauration des sculptures de la cathédrale de Bourges : pour une réhabilitation de Théophile Caudron (1840-1847) ● p. 125 La croix de Bakaffa du Petit Palais, un chef-d'œuvre retrouvé de l'orfèvrerie éthiopienne*



Éditions  
Picard

2018

# CAHIERS ARCHÉOLOGIQUES

fondés par André Grabar et Jean Hubert

Comité de rédaction Sulamith Brodbeck, Jean-Pierre Caillet, Yves Christe,  
Jannic Durand, Danielle Gaborit-Chopin, Catherine Jolivet-Levy,  
Claude Lepage, Cyril Mango, Tania Velmans, Éliane Vergnolle

Directeur de la publication Jannic Durand  
Secrétaire de rédaction Ioanna Rapti

**57**

*P*  
Picard, 2018

La rédaction ne renvoie pas les manuscrits qu'elle n'a pas retenus.

Maquette : Nord Compo  
© 2018 – A. et J. Picard,  
18, rue Séguier, 75006 Paris  
ISBN : 978-2-7084-1043-5  
ISSN : 0068-4945  
[commercial@editions-picard.com](mailto:commercial@editions-picard.com)

# Table des matières

François BARATTE et Fathi BEJAOU	<i>Un monument tardif méconnu : la basilique chrétienne de Cillium/Kasserine en Byzacène</i> .....	5
Pierre CHARREY	<i>Le « poids » de l'analogie : impératrices, déesses et vierges dans la culture visuelle protobyzantine (IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle)</i> .....	19
Sabine UTZ	<i>Hétérogénéité stylistique et production artistique dans la région du lac de Constance autour de 900</i> .....	35
Armen KAZARYAN	<i>'Domed Peripteros' of Marmashen Monastery. Revisiting the Question of Armenian Medieval 'Renaissance'</i> .....	55
Geoffrey MEYER-FERNANDEZ	<i>Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIII<sup>e</sup> siècle</i> .....	75
Marie-Cécile BARDOZ	<i>Nouvelles recherches sur la châsse dite de saint Romain, ancienne châsse de Tous les Saints, et ses remaniements successifs</i> .....	93
Fabienne JOUBERT	<i>La restauration des sculptures de la cathédrale de Bourges : pour une réhabilitation de Théophile Caudron (1840-1847)</i> .....	113
Raphaëlle ZIADÉ	<i>La croix de Bakaffa du Petit Palais, un chef-d'œuvre retrouvé de l'orfèvrerie éthiopienne</i> .....	125
	<i>Notes de lecture</i> .....	143

# Donner du relief à l'icône : les décors en stuc des icônes de Chypre au XIII<sup>e</sup> siècle\*

par Geoffrey MEYER-FERNANDEZ

À la fin du XII<sup>e</sup> siècle, la production chypriote d'icônes est caractérisée par le développement d'une technique artistique additionnelle qui se conjugue avec la peinture sur panneau de bois. Il s'agit d'un décor en stuc, appelé *gesso* ou *pastiglia* en italien. Cependant, c'est surtout à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, lorsque Chypre se trouve sous le contrôle des Latins, que ce décor en stuc se développe pour devenir l'une des principales caractéristiques des icônes produites dans l'île<sup>1</sup>. Ce matériau permet de mettre en relief les attributs des personnages (le nimbe d'un saint ou le livre des Évangiles d'un évêque), les détails d'un vêtement (le *maphorion* de la Vierge ou celui d'une sainte) ou encore de meubler, avec un dynamisme tout particulier, l'arrière-plan et parfois même le cadre d'un panneau peint. Pourtant, au XIII<sup>e</sup> siècle, cette technique n'est en aucun cas limitée à la production insulaire. Le matériel qui nous est parvenu témoigne que cette technique se développe, au contraire, dans l'ensemble du bassin méditerranéen. Le stuc est ainsi employé pour orner des peintures religieuses essentiellement en Terre sainte (au monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï<sup>2</sup> et dans la production du comté de Tripoli<sup>3</sup>), en Grèce<sup>4</sup>, dans les Balkans<sup>5</sup>, en Italie<sup>6</sup> et en Catalogne<sup>7</sup>.

Les historiens de l'art, en particulier Kurt Weitzmann<sup>8</sup>, Doula Mouriki<sup>9</sup>, Mojmir S. Frinta<sup>10</sup> et Sophia Kalopissi-Verti<sup>11</sup>, ont tenté d'attribuer une origine tantôt occidentale, tantôt orientale à cette technique qui jouit, au XIII<sup>e</sup> siècle, d'une étonnante diffusion dans toute la Méditerranée. Récemment, cependant, tout en considérant les motifs en stuc des icônes chypriotes comme un procédé originaire d'Occident, Annemarie Weyl Carr a souligné l'incertitude qui demeure sur l'origine précise de cette technique<sup>12</sup>.

Cette étude a pour objectif de reconsidérer le décor en stuc des icônes chypriotes au XIII<sup>e</sup> siècle en l'appréhendant non pas comme une technique occidentale ou orientale, mais au contraire comme un mode artistique commun aux différentes cultures du bassin méditerranéen. Le contexte historique permet peut-être en effet d'avancer des hypothèses pour expliquer cet usage fréquent au XIII<sup>e</sup> siècle dans l'ensemble de la Méditerranée, et surtout dans le royaume de Chypre. Enfin, si l'on ignore l'identité, l'origine et le statut social des artisans qui sont les auteurs de ces décors en stuc, leur succès invite à s'interroger non seulement sur les techniques de mise en œuvre mais aussi sur la façon dont ils ont su

tirer parti d'un contexte particulier pour attirer les commandes.

## LE STUC : UNE TECHNIQUE ANCIENNE EN MÉDITERRANÉE

La technique du stuc est attestée depuis l'Antiquité. Utilisée en architecture – très certainement afin d'éviter l'emploi, trop onéreux et trop lourd, de la pierre – elle est très tôt associée à la peinture sur panneau de bois. Ainsi, c'est du stuc qui est employé pour orner plusieurs portraits funéraires du Fayoum, tel celui de la collection de la Fondation Gandur pour l'art à Genève<sup>13</sup> (fig. 1). Au Moyen Âge, cet artisanat ne cesse de se développer, de manière parallèle en Occident et en Orient. Puisant dans l'archétype commun antique, les cultures méditerranéennes l'expérimentent, en élaborant leurs propres thèmes et savoir-faire.

Ainsi, du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle en Occident, de nombreux décors architecturaux sont réalisés en stuc. En Italie, les stucateurs romans l'emploient, par exemple, pour revêtir des piliers ou des colonnes (abbaye San-Dalmazzo-di-Pedona près de Coni, Piémont<sup>14</sup>), sur du mobilier liturgique, comme la clôture du chœur (Pietramontecorvino, Pouilles), sur l'ambon (Moscufo, Abruzzes)<sup>15</sup> et le ciborium (Civate, Lombardie)<sup>16</sup>. Le matériau est également utilisé afin d'orne des panneaux de bois, et notamment des crucifix peints qui imitent ceux réalisés en métal<sup>17</sup>, à l'instar de la croix peinte de la cathédrale de Sarzana (Ligurie), réalisée et signée en 1138 par un certain Guillelmus<sup>18</sup>. Il faudrait encore citer l'icône de l'église Santa-Chiara, attribuée elle aussi au milieu du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 2)<sup>19</sup>. Un phénomène similaire est attesté en Catalogne, où des reliefs en stuc sont réalisés pour décorer des devants d'autel comme celui d'Esquius (entre 1120 et 1150)<sup>20</sup> et celui de Planès, daté de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle (fig. 3)<sup>21</sup>.

À Byzance, l'apparition de cette technique, en ce qui concerne l'embellissement d'une image sainte, est attestée dès l'époque des Comnènes. La première icône connue est la Vierge à l'Enfant *Pammakaristos* provenant du monastère constantinopolitain éponyme, fondé au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, par un membre de la famille impériale (fig. 4)<sup>22</sup>. Sur cette icône en mosaïque, on a utilisé du stuc pour orner les nimbes du Christ et de la

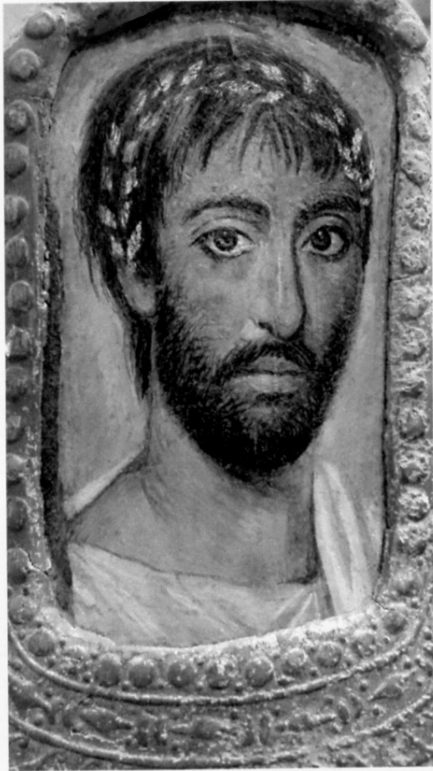


Fig. 1. Genève, collection Fondation Gandur pour l'art, détail du fragment de cartonnage de momie avec portrait funéraire provenant de la région du Fayoum, II<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).



Fig. 2. Pise, Museo nazionale di San Matteo, icône de la Vierge à l'Enfant provenant de l'église Santa-Chiara, milieu du XII<sup>e</sup> siècle (cl. Bacci, 2012, fig. CD 18).

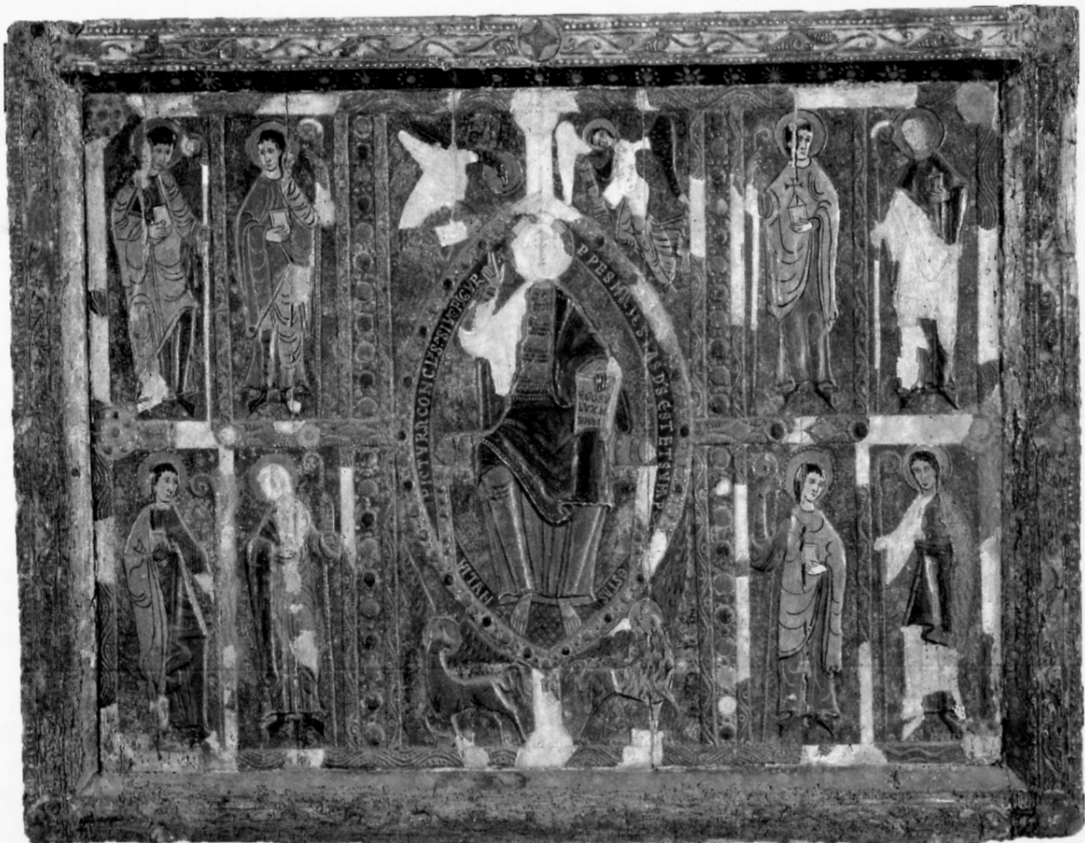


Fig. 3. Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, devant d'autel provenant de Planès, seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle (www.museunacional.cat).

Vierge. Pourtant, à cette époque, il est d'usage, au sein de l'élite byzantine, d'employer un revêtement en or ou en argent<sup>23</sup>. L'hypothèse d'un manque de moyens financiers qui aurait forcé les commanditaires à utiliser du stuc plutôt qu'un métal précieux est ici à exclure, étant donné l'origine impériale de cette fondation monastique. C'est vraisemblablement pour des raisons pratiques que l'icône en mosaïque ne reçoit pas de revêtement en métal précieux. La fixation d'éléments d'orfèvrerie, beaucoup trop lourds, aurait probablement contribué à détacher les tesselles de leur support et les icônes en mosaïque ne présentent de revêtement métallique que sur leur cadre<sup>24</sup>.

On leur préfère un matériau plus léger qui, malgré son caractère non précieux, imite, une fois peint, l'or et l'argent. Ce subterfuge permet à l'icône revêtue de stuc de s'intégrer dans cette fondation impériale. L'hypothèse avancée par Mojmir S. Frinta selon laquelle la substitution du stuc au métal précieux était « trompeuse » et « ressentie avec aversion par les artistes grecs » car « contraire à leur éthique »<sup>25</sup> s'avère donc très contestable. La technique qui consiste à substituer un décor de stuc à un revêtement en métal précieux sur une icône se propage dans l'Empire byzantin. On la retrouve en Chypre au XII<sup>e</sup> siècle. L'île, qui à cette



Fig. 4. Istanbul, patriarcat grec Saint-Georges, icône en mosaïque de la Vierge Hodigitria provenant du monastère de la Vierge Pammakaristos à Constantinople, XII<sup>e</sup> siècle (cl. Evans et Wixom [éd.], 1997, p. VI).





Fig. 5. Lefkara, église de la Sainte-Croix, portes royales figurant l'Annonciation, fin du XI<sup>e</sup> siècle (cl. Sophocleous [éd.], 2000, p. 144, n° 17).

époque accueille des dignitaires et des peintres originaires de Constantinople<sup>26</sup> et se trouve au cœur d'un réseau d'échanges du bassin méditerranéen, a livré une Annonciation (conservée à Sainte-Croix de Lefkara)<sup>27</sup> qui témoigne d'une apparition relativement précoce du relief en stuc dans la production chypriote d'icônes (fig. 5).

Dans le monde musulman méditerranéen, des artisans utilisent aussi très tôt, et avec abondance, cette

technique héritée des Sassanides<sup>28</sup> : en témoignent les célèbres décors des châteaux « du désert » construits au VIII<sup>e</sup> siècle, comme celui de Qasr al-Hayr al-Gharbi<sup>29</sup>. L'emploi du stuc se retrouve, à la fin du IX<sup>e</sup> siècle, sur les murs du monastère des Syriens dans le Wādī al-Naṭrūn (Égypte). Lucy-Anne Hunt a montré que ce décor monastique, qui répond parfaitement à l'esthétisme musulman en vigueur à cette époque, participe au transfert des stucs abbassides, depuis l'Irak jusqu'à l'Égypte<sup>30</sup>.

Le XII<sup>e</sup> siècle offre des exemples islamiques nombreux, tel le décor d'un palais seldjoukide de Konya, dont un fragment est aujourd'hui exposé au musée du Louvre<sup>31</sup> (fig. 6).

Au XII<sup>e</sup> siècle, l'emploi du stuc est donc bien vivace, aussi bien en Orient qu'en Occident. Il est apprécié dans l'ensemble du monde méditerranéen, quelles que soient les cultures. Mais c'est à partir du XIII<sup>e</sup> siècle que le stuc est de plus en plus utilisé pour figurer des motifs en relief sur des panneaux peints à sujet religieux, témoignant, par le fait même, de goûts communs en matière de sensibilité artistique.

#### LE STUC : UN SUBSTITUT PEU COÛTEUX AU REVÊTEMENT MÉTALLIQUE

Le relief en stuc des panneaux chypriotes du XIII<sup>e</sup> siècle est peint d'une couleur brillante dorée ou argentée qui donne à l'icône l'illusion d'être recouverte d'un métal précieux. Les analyses chimiques récentes entreprises à partir d'échantillons prélevés sur l'icône provenant de Saint-Nicolas-du-Toit à Kakopétria<sup>32</sup> (fin du XIII<sup>e</sup> s.), et sur les fresques de l'église de la Panagia-Phorbiotissa à Asinou<sup>33</sup> (1332-1333), ont révélé que les stucateurs ont employé, dans le premier cas, de petites quantités de feuilles d'or et d'argent et, dans le second, des feuilles d'étain recouvertes d'une résine jaune vitrifiable. Ces procédés permettant d'obtenir un rendu brillant, le décor en stuc constitue, à cette époque, un substitut bon marché aux revêtements en or et en argent<sup>34</sup>. Du reste, le succès, à partir du XII<sup>e</sup> siècle, des croix peintes en Italie, est certainement à chercher dans leur capacité à imiter, à bon marché, les crucifix précieux contemporains<sup>35</sup>.

Les motifs décoratifs – végétaux ou géométriques – appartiennent d'ailleurs au vocabulaire de l'orfèvrerie. C'est le cas notamment des rosettes à huit rais. Présentes sur les icônes de sainte Marina de Pédoulas<sup>36</sup> (fig. 7), de saint Nicolas provenant de Kakopétria<sup>37</sup> (fig. 8), et du Christ *Pantocrator* de Sotira<sup>38</sup> (fig. 9), elles semblent dérivées de celles figurées sur les pièces d'orfèvrerie, comme la plaque de bronze de Kalopanayiotis datée des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles<sup>39</sup> (fig. 10). Il s'agit, transposé en stuc, d'un motif ancré dans le répertoire des arts somptueux byzantins : en attestent, par exemple, celles sculptées dans l'os ou l'ivoire sur de nombreux coffrets de la « Renaissance macédonienne », tel celui dit « d'Hercule » conservé au musée du Louvre (fig. 11)<sup>40</sup>. Les artisans qui ont réalisé les décors en relief des icônes figurant l'archange Michel du monastère Saint-Jean-Lampadistis à Kalopanayiotis<sup>41</sup> (fig. 12), et la Vierge à l'Enfant provenant de l'église de la Sainte-Croix à Platanistassa<sup>42</sup>, ont certainement trouvé leur source d'inspiration dans la production byzantine d'émaux. Des motifs en losange, rehaussés de rouge, de bleu et de vert vifs sur le *loros* de l'archange et sur les nimbes de la Vierge et du Christ Enfant figurent en



Fig. 6. Paris, musée du Louvre, fragment de décor architectural figurant un homme assis tenant une coupe (?) et provenant d'un palais de Konya, fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).



Fig. 7. Nicosie, Musée byzantin de la Fondation Makarios III, détail de l'icône hagiographique de sainte Marina provenant de l'église éponyme à Pédoulas, fin du XIII<sup>e</sup> siècle (cl. d'ap. Papageorgiou, 1997, p. 56, pl. 34).

effet des cabochons et des perles. Il semble que les commanditaires francs de l'icône représentant saint Nicolas de l'église éponyme de Kakopétria ont désiré, dans la limite de leurs moyens financiers, imiter une icône byzantine recouverte d'orfèvrerie. Le nimbe, l'Évangile, les manchettes liturgiques ainsi que les trois

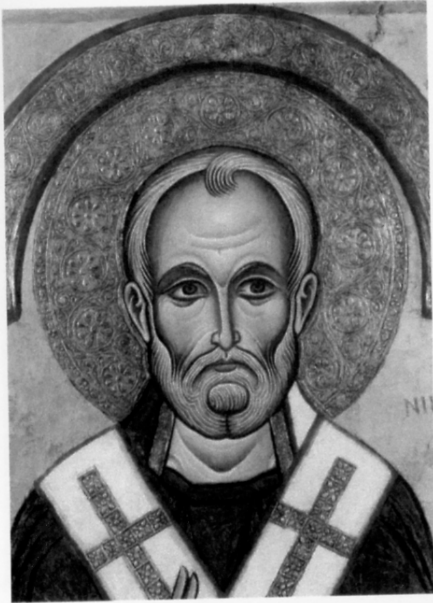


Fig. 8. Nicosie, Musée byzantin de la Fondation Makarios III, détail de l'icône hagiographique de saint Nicolas du Toit provenant de l'église éponyme à Kakopétria, fin du XIII<sup>e</sup> siècle (cl. Eliadès [éd.], 2009, p. 92, fig. 2).



Fig. 9. Sotira, église de la Transfiguration, détail de l'icône du Christ Pantocrator, fin du XIII<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).



Fig. 10. Kalopanayiotis, musée du monastère Saint-Jean-Lampadistis, plaque de bronze, XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle (cl. Michailidou [éd.], 2000, p. 435, n<sup>o</sup> 94).



Fig. 11. Paris, musée du Louvre, coffret dit « d'Hercule » provenant de Constantinople, X<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).

croix de l'*omophorion* épiscopal sont réalisés en stuc ; ils rappellent ceux d'une icône figurant saint Jean Chrysostome décrite dans l'inventaire dressé en 1200 du trésor de Patmos<sup>43</sup> Immergée dans un milieu de tradition byzantine, cette famille franque est manifestement séduite par la technique du stuc qui, avec peu de moyens matériels, peut donner l'illusion d'un revêtement précieux à une image sainte. Ainsi les stucateurs permettent-ils à la nouvelle élite chypriote latine de faire montre d'une richesse qu'elle ne possède pas, à la différence d'un couple contemporain d'aristocrates constantinopolitains, comme celui de Constantin Acropolite et sa femme sur le cadre de l'icône de Moscou<sup>44</sup>, ou de l'évêque d'un grand centre urbain de l'Empire, tel le Manuel Disypatos mentionné sur le cadre de celle de la cathédrale de Freising<sup>45</sup> Les stucateurs puisent leur inspiration dans l'orfèvrerie et les ivoires byzantins, dont les codes sont relativement communs aux cultures méditerranéennes à l'époque des croisades. Ces références leur permettent de véhiculer une impression de richesse, si prisée de leurs commanditaires. La qualité de leur travail ainsi que l'importance qu'ils accordent au détail garantissent leur réputation. La Crucifixion de Nicosie<sup>46</sup>, chef-d'œuvre de la fin de l'époque comnène, en est un exemple. Son décor en relief, composé de rinceaux stylisés, se développe sur tout l'arrière-plan. Sur cette icône, le stucateur modèle les volutes directement à la main, sans utiliser de moule. L'irrégularité du décor souligne davantage alors le mouvement, fait ressortir la croix et accentue le caractère émotionnel de la scène. La technique incarne ici un véritable mode d'expression artistique et permet à l'artiste d'exprimer tout son talent.

Les analogies entre les décors en stuc de certains panneaux chypriotes – et principalement ceux alternant fleurs de lys et rosettes à huit rais insérées dans un rinceau – sont telles qu'il est possible d'identifier, pour Chypre, un atelier ayant réalisé une série de revêtements. Ainsi l'icône de la Vierge *Hodigitria* du monastère grec orthodoxe de la Panagia-Sfalangiotissa, au nord d'Agios-Athanasios<sup>47</sup>, présente-t-elle les mêmes fleurs de lys et rosettes que celles de la grande Vierge de Miséricorde aujourd'hui conservée au Musée byzantin de Nicosie et commandée par des carmes<sup>48</sup> pour les besoins de leur communauté. Ces décors stuqués se retrouvent sur l'icône de Saint-Nicolas-du-Toit (fig. 8), où le saint est accompagné d'une famille de seigneurs francs<sup>49</sup>, et sur le *Pantocrator* de l'église de la Panagia à Moutoullas<sup>50</sup> (fig. 13), très certainement financé par Irène et Jean de Moutoullas, un couple grec orthodoxe qui a fait décorer de fresques cette église du Troodos en 1280<sup>51</sup> L'étude des panneaux peints révèle que cet atelier de stucateurs propose alors ses services autant aux Grecs qu'aux Francs, indifféremment laïcs et clercs.

Cependant, le succès à partir du XIII<sup>e</sup> siècle du revêtement en stuc des icônes en Méditerranée cherche encore explication. Il se peut que la prise de Constantinople par la quatrième croisade en 1204 ait bouleversé le travail des stucateurs. Cet événement, en effet, avec ses

conséquences économiques et culturelles, a semble-t-il créé un nouveau contexte favorable à l'augmentation de la commande de ce type de production. Au cours du sac de la capitale byzantine, une quantité importante de reliquaires et de nombreux objets précieux byzantins sont dérobés des sanctuaires puis transportés en Occident. Rapidement, l'afflux d'objets précieux en Occident tend à se tarir, alors que la demande demeure toujours aussi forte. De surcroît, ce ne sont plus seulement les élites qui



Fig. 12. Kalopanayiotis, musée du monastère Saint-Jean-Lampadistis, détail de l'icône de l'archange Michel, XIII<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).

cherchent à acquérir de telles icônes mais l'ensemble des classes sociales. Les stucateurs, avec leur technique rapide et peu coûteuse imitant avec succès les revêtements précieux, s'imposent alors très vite sur le marché de l'art religieux, et leur technique se propage à l'ensemble du monde chrétien méditerranéen, comme une solution idéale pour honorer des commandes tant en Occident qu'en Orient. Manuel Castiñeiras a ainsi mis en évidence que les devants d'autel de Catalogne entreprennent d'imiter systématiquement le travail des orfèvres à partir seulement du début du XIII<sup>e</sup> siècle, témoignant par ce fait de l'émergence d'une nouvelle esthétique<sup>52</sup> Dans ce contexte, les stucateurs doivent être mobiles et travailler avec rapidité. Bien davantage

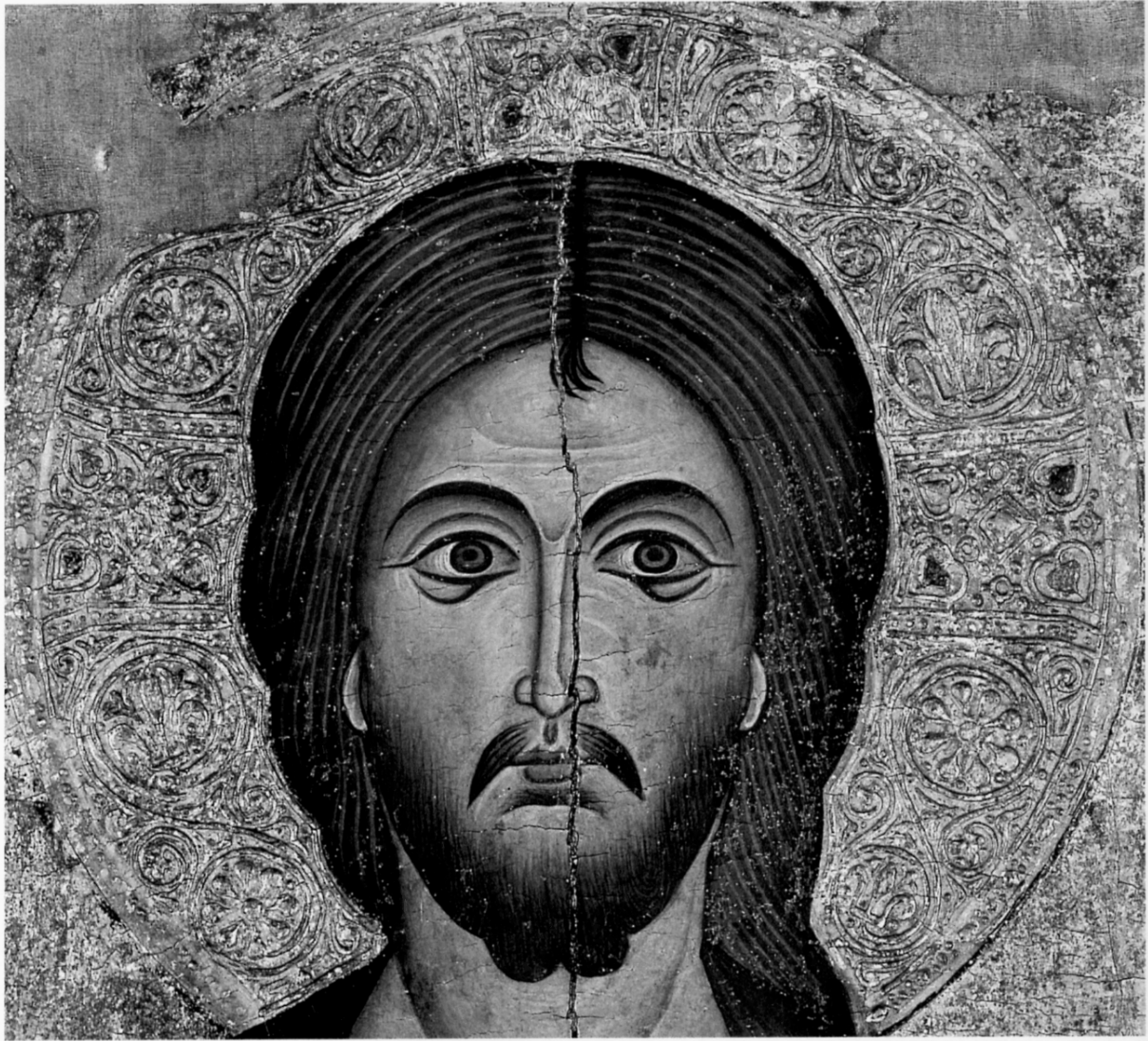


Fig. 13. Kykkos, musée du monastère de la Panagia, détail de l'icône du Christ Pantocrator provenant de l'église de la Panagia à Moutoullas, vers 1280 (cl. musée du monastère de Kykkos).

que le travail des orfèvres qui peut nécessiter un équipement plus imposant – et en particulier un fourneau – et difficilement transportable, les stucateurs peuvent sans peine être des artisans itinérants, capables de travailler un matériau bon marché et facile à se procurer. Le matériau qu'ils utilisent se résume en effet à un mélange de chaux et de poudre de marbre<sup>53</sup>. La régularité rigoureuse des reliefs en stuc sur un même panneau, et entre des œuvres dispersées dans toute la Méditerranée, suggère que les stucateurs estampent, sur le stuc encore frais, la matrice de leur motif. Étant donné les surfaces relativement réduites des panneaux peints à recouvrir, et le caractère volontiers répétitif des motifs, l'équipement nécessaire peut être très limité, composé de quelques moules à estamper, probablement confectionnés en bois et donc plus légers, et de quelques petits outils, comme des spatules et des pointes pour travailler directement dans l'épaisseur.

#### LA PLACE DES ARTISANS CHYPRIOTES EN MÉDITERRANÉE

Les travaux publiés<sup>54</sup> présentent le royaume franc de Chypre comme la plaque tournante dans la transmission de la technique du revêtement en stuc des icônes dans l'aire méditerranéenne. L'île étant un lieu de contact privilégié entre les Latins et l'art chrétien oriental, cette technique s'y développe particulièrement, créant des émules au sein d'autres centres artistiques de Méditerranée. Doula Mouriki a, en outre, avancé que « la présence d'un décor en stuc sur une icône peut aider, dans de nombreux cas, à y reconnaître le travail d'un peintre chypriote »<sup>55</sup>. D'ailleurs, pour attribuer une icône de saint Georges à Chypre, Panayotis L. Vocotopoulos s'est récemment appuyé, en premier lieu, sur le relief du panneau grec dont le motif géométrique est, selon les

termes mêmes de l'auteur, « similaire à celui de beaucoup d'icônes chypriotes »<sup>56</sup>

Si l'on considère la situation géographique de Chypre aux portes de l'Orient, avec sa mosaïque de communautés chrétiennes et son passé singulier – ancienne province byzantine hésitant entre un fort attachement à Constantinople et un désir d'autonomie, devenue royaume franc –, l'île peut être perçue comme un véritable microcosme de l'espace culturel méditerranéen au XIII<sup>e</sup> siècle. Des traditions artistiques variées s'y conjuguent et y sont appréciées. C'est pourquoi Chypre joue certainement un rôle important dans le développement de la technique du revêtement en stuc des panneaux peints chrétiens de Méditerranée. Dans ce contexte, les connaissances techniques des stucateurs se communiquent sans doute à l'instar des recettes sophistiquées et des modèles iconographiques des peintres.

D'étroites affinités entre les motifs décoratifs figurés sur des icônes chypriotes et ceux présents sur des panneaux peints du Sinaï et d'Italie peuvent d'ailleurs être relevées. Une icône, récemment publiée<sup>57</sup> exposée derrière l'iconostase de l'église de la Panagia-Éléousa à Korakou, figure un saint Jean Baptiste en buste dont le nimbe est en relief (fig. 14). Le décor stucé se compose d'un rinceau végétal stylisé, entouré d'une bordure composée de perles. Autour de ce nimbe en relief, une seconde bordure, cette fois peinte, de couleur noire, est garnie de perles blanches. Le motif du nimbe cerné d'une bande noire perlée passe pour être une caractéristique de la peinture des chrétiens orientaux, étant donné les nombreux exemples rencontrés au Sinaï, en Chypre, en Syrie et en Cilicie arménienne au cours des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles<sup>58</sup>. Le nimbe en relief de l'icône de Korakou ainsi que sa bordure semblent être une version simplifiée de la formule rencontrée sur

l'icône de la Vierge *Hodighitria*<sup>59</sup> du Sinaï. L'œuvre chypriote peut encore être comparée à la Vierge *Dexiokratoussa*<sup>60</sup> (fig. 15), elle aussi conservée au monastère Sainte-Catherine. Bien que l'icône sinaïtique ne présente pas de bordure perlée en stuc, on y observe un rinceau stylisé très proche, une même bordure peinte en noir et sertie de perles blanches, ainsi qu'un fond rouge uni pour figurer l'arrière-plan. Un autre motif décoratif de relief en stuc se retrouve en Chypre et au Sinaï. Il s'agit d'un motif folié se composant d'une partie centrale et de quatre extrémités en forme de cœur. Ainsi les reliefs en stuc des icônes chypriotes du Christ de Moutoullas<sup>61</sup> (fig. 13) et de Sotira<sup>62</sup> (fig. 9) trouvent-ils un parallèle avec celui présent sur la bordure du cadre de la Vierge *Glykophiloussa* du monastère Sainte-Catherine<sup>63</sup>

En ce qui concerne l'Italie du Duecento, les panneaux peints des Pouilles, de Calabre et de Campanie présentent des affinités avec les icônes de Chypre. On remarque d'abord un arrière-plan commun, composé d'une grille dont les carrés enferment un motif en forme de X, parfois agrémenté d'une perle en son centre. Dans la production chypriote, ce motif est employé, entre autres, pour remplir l'arrière-plan de la Vierge à l'Enfant d'Asinou<sup>64</sup>, ainsi que dans l'ensemble encore inédit de cinq icônes, aujourd'hui ruinées et qui forment une *Déisis* enrichie<sup>65</sup> (fig. 16). Des exemples italiens contemporains en font l'écho. C'est par exemple le cas de l'icône hagiographique de saint Dominique, provenant de San-Pietro-Martire à Naples, aujourd'hui conservée à la Galerie nationale de Capodimonte<sup>66</sup> (fin du XIII<sup>e</sup> s.). On le remarque dans la scène de la vente des livres du saint qui doit permettre de récupérer de l'argent pour les pauvres de Palencia. Ce décor de grilles apparaît également sur un panneau toscan antérieur figurant le Christ en gloire flanqué, à sa droite,



Fig. 14. Korakou, église de la Panagia-Éléousa, détail de l'icône de saint Jean-Baptiste, XIII<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).

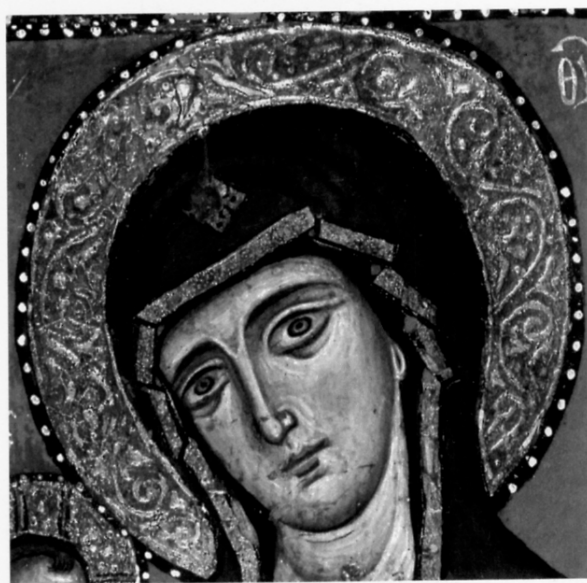


Fig. 15. Sinaï, monastère Sainte-Catherine Dexiokratoussa, détail de l'icône de la Vierge, fin du XIII<sup>e</sup> siècle (d'ap. Mouriki, 1990, p. 185, fig. 59).



Fig. 16. Kalopanayiotis, musée du monastère Saint-Jean-Lampadistis, détail de l'icône du Christ Pantocrator faisant partie d'une Déisis enrichie, XIII<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).

par trois scènes d'exaltation de la Croix et, à sa gauche, par trois scènes de la vie de sainte Hélène. Cette œuvre, peinte par le « Maître de Tressa » vers 1215, figure à plus grande échelle ce motif en X caractéristique<sup>67</sup> Sur l'icône, également toscane, de la Vierge trônante dite la *Madonna degli occhi grossi*, conservée au musée de l'Œuvre de la cathédrale de Sienne, le motif décoratif n'est présent que sur le seul cadre du panneau<sup>68</sup> La rosace à huit rais mentionnée plus haut sur des icônes chypriotes<sup>69</sup> se retrouve elle aussi sur des panneaux italiens, comme sur le cadre du retable florentin figurant la Vierge à l'Enfant trônant, attribué à Coppo di Marcovaldo<sup>70</sup> (fig. 17).

S'il est impossible, sans analyse, d'affirmer que le stuc employé en Chypre, au Sinaï et en Italie possède la même composition chimique, la répétition exacte de formes est révélatrice des échanges entre l'île et plusieurs espaces de la Méditerranée. Les artisans voyagent manifestement, apportant leurs outils de travail et exportant par ce fait leur savoir-faire. Leur succès provient sans doute de leur aptitude à imiter les œuvres byzantines d'orfèvrerie, si prisées par les Latins après la conquête de Constantinople en 1204.

Cependant, Chypre n'est pas l'unique centre artistique du Levant qui rayonne à travers sa production d'icônes en relief. Au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, un atelier au moins, établi à Acre, réalise également des panneaux peints ornés de stuc<sup>71</sup> Dans cette cité de Terre

sainte, les reliefs sont tout à fait différents de ceux produits en Chypre. Leur décor stuqué, composé de spirales de rinceaux stylisés parsemées de nombreux petits points, ainsi que le style de ces icônes diffèrent nettement des œuvres chypriotes. Ces différences témoignent d'une production originale en Terre sainte<sup>72</sup> Il en va de même en ce qui concerne le comté de Tripoli, où une production picturale a été mise en évidence<sup>73</sup> Parmi ces panneaux peints tripolitains, on compte une petite icône figurant sainte Marina, aujourd'hui conservée à la Menil Collection de Houston<sup>74</sup> Elle présente un décor en stuc composé de petites boules, qui font penser à des clous, et dont on ne trouve aucun parallèle dans la production chypriote. L'icône de Kaftoun, réalisée également dans le comté de Tripoli au XIII<sup>e</sup> siècle, figure sur son encadrement une série d'animaux inscrits dans des médaillons (aigles, lions et griffons)<sup>75</sup> La proposition de Nada Hérou<sup>76</sup> est, à l'heure actuelle, impossible à vérifier. Un artisan local aurait très bien pu réaliser ce décor en stuc, sans le recours à un Chypriote. Nous avons vu précédemment que la technique du stuc connaît un grand succès dans le monde musulman méditerranéen, mais aussi auprès des sanctuaires chrétiens orientaux<sup>77</sup> En outre, des motifs de ce type caractérisent les productions ayyoubide et mamelouke de cette époque<sup>78</sup>

L'emploi du stuc sur les icônes chypriotes du XIII<sup>e</sup> siècle, pour donner l'illusion d'un revêtement

métallique à moindre coût, permet d'appréhender la production artistique de Chypre comme une entité particulièrement dynamique au sein de l'aire méditerranéenne. Chercher à attribuer une origine « occidentale » ou « byzantine » à ces reliefs stucés constitue un faux problème et conduit, d'une part, à nier les échanges de techniques et de savoir-faire en Méditerranée et, d'autre part, à créer des frontières entre les différentes cultures dans les domaines de l'artisanat et du goût. Cette vision,

lorsqu'elle est confrontée à la présence simultanée d'une technique ou d'un motif artistique en Orient et en Occident, ne peut qu'aboutir à la notion réductrice « d'influence ». Ce concept, de plus en plus remis en question par les chercheurs<sup>79</sup>, suggère en effet un processus de transfert culturel unilatéral, où le récepteur – c'est-à-dire celui qui est « influencé » – reçoit passivement un apport extérieur. Or, à travers les quelques observations qui précèdent, le décor en stuc sur les panneaux peints à



Fig. 17. Florence, église Sainte-Marie-Majeure, retable de la Vierge à l'Enfant attribué à Coppo di Marcovaldo, entre 1265 et 1275 (cl. Web Gallery of Art).





Fig. 18. Arediou, église de la Panagia, naos, mur sud, détail de la Vierge à l'Enfant trônant, XIV<sup>e</sup> siècle (cl. de l'auteur).

sujet religieux s'avère être commun aux cultures orientales et occidentales. Dans ce contexte, le terme « d'influence » ne convient pas pour expliquer ce phénomène d'échanges culturels, qui témoigne bien davantage d'une sensibilité esthétique partagée dans toute la Méditerranée des croisades. C'est pourquoi, il me semble préférable de voir dans les reliefs en stuc des icônes chypriotes du XIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans tous ceux qui ornent les panneaux peints en Occident et en Orient à la même époque, une caractéristique essentiellement « méditerranéenne ».

En outre, en se focalisant sur l'étude des œuvres, on en oublie trop souvent les auteurs. Comme l'écrit très justement Jean-Michel Spieser à propos de la venue d'artistes grecs en Italie après la prise de Constantinople par les Latins en 1204 : « Les peintres italiens rencontrent des hommes, pas seulement des modèles. Ils y gagnent des recettes pratiques, des coups de main, une manière d'utiliser et de préparer des pigments. »<sup>80</sup> Même si l'objet est au centre de nos attentions, il faut avoir constamment en tête que les rapports humains sont, pour leur part, au centre de sa production<sup>81</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, le dialogue entre les artistes de différentes cultures est particulièrement riche et favorise la transmission des savoir-faire en Méditerranée. Le fait que des motifs exécutés en stuc sur des icônes de Chypre se retrouvent sur des panneaux peints du

Sinaï et d'Italie est révélateur du rôle joué par les stucateurs chypriotes au sein de la production méditerranéenne de décors en relief dans son ensemble. Les stucs conservés sont des témoins de la mobilité des artisans de l'île et de la diffusion de leurs techniques au sein de l'espace méditerranéen. Pourtant, il ne faudrait pas isoler Chypre comme l'unique centre artistique du Levant dans ce domaine, étant donné les œuvres provenant assurément d'Acce et du comté de Tripoli.

Les études en histoire de l'art ont tendance à appréhender les différents arts picturaux comme des compartiments étanches. Or, les affinités évidentes entre fresques et icônes sur panneau de bois suggèrent que la réalité est autre et que les peintres byzantins maîtrisent plusieurs techniques<sup>82</sup>. Il en est de même en Occident. Manuel Castiñeiras a mis récemment en évidence l'apprentissage type du peintre catalan du XII<sup>e</sup> siècle : sa formation débute par l'exécution d'enluminures dans les *scriptoria*, pour se poursuivre avec la pratique de la peinture sur bois et s'achever par la réalisation de fresques<sup>83</sup>. Selon l'Italien Cennino Cennini (1398-1401), un peintre doit apprendre le dessin, la peinture et le stucage sur des planches en bois afin de pouvoir s'adonner à la peinture monumentale<sup>84</sup>. Cette pratique du stuc se retrouve également dans le *Manuel* – certes compilé au Mont-Athos au XVIII<sup>e</sup> siècle mais qui se réfère à

d'anciens textes byzantins – du peintre d'icônes Dionysios de Fournà. On peut y lire une prescription pour réaliser un nimbe en stuc, plus ou moins en relief<sup>85</sup>. Il est donc possible qu'un peintre d'icônes du XIII<sup>e</sup> siècle puisse maîtriser cette technique et réaliser lui-même le décor en stuc, sans faire appel à un stucateur de métier. Ainsi, l'hypothèse de Mojmir S. Frinta qui identifie les auteurs de ces motifs en relief comme des artisans occidentaux accompagnant les croisés dans leur sillage n'est plus recevable<sup>86</sup>. En outre, la découverte de l'atelier d'un peintre à Novgorod, actif entre la fin du XII<sup>e</sup> et le début du XIII<sup>e</sup> siècle, a mis au jour, entre autres, « quatre revêtements pour des icônes de petites dimensions »<sup>87</sup>. Cette découverte semble confirmer que le revêtement des icônes byzantines s'effectue au sein même de l'atelier du peintre. Et même si, au XIII<sup>e</sup> siècle, le peintre d'une icône n'élabore pas lui-même le revêtement en stuc, le stucateur doit nécessairement travailler en étroite collaboration avec lui.

La technique du stuc connaît une importante postérité dans le domaine de la peinture byzantine. Si de nombreuses icônes du XIV<sup>e</sup> siècle – essentiellement en

Chypre et au Sinaï – en témoignent, des fresques de cette période prouvent aussi que son emploi s'élargit à la peinture monumentale. On en trouve des exemples datés des environs de 1300 en Grèce continentale, comme dans l'abside de l'église Sainte-Kyriaki à Marathos (dans le Magne)<sup>88</sup> et en Crète, à l'instar de l'église dédiée à la *Panagia* à Saitoures<sup>89</sup>. Cependant, c'est l'église chypriote de la *Panagia-Phorbiotissa* à Asinou (le décor de 1332-1333) qui présente, dans l'état actuel de nos connaissances, la plus grande concentration de motifs stuqués dans un monument religieux byzantin<sup>90</sup>. On retrouve un relief en stuc sur le nimbe d'une icône murale figurant la Vierge à l'Enfant à l'église de l'*Hodighitria* du village d'Arediou, au sud de Nicosie<sup>91</sup> (fig. 18). Cette fresque partage, du point de vue de l'iconographie, du style et du « revêtement » en stuc, d'étroites affinités avec le programme entrepris à Asinou dans le deuxième tiers du XIV<sup>e</sup> siècle (fig. 19)<sup>92</sup>. L'église d'Arediou et celle de la *Panagia-Phorbiotissa* semblent avoir accueilli le même atelier de stucateurs, témoignant ainsi du dynamisme de ces artisans au sein de l'île. À l'instar du XIII<sup>e</sup> siècle, c'est encore le royaume de Chypre qui offre



Fig. 19. Asinou, église de la *Panagia-Phorbiotissa*, narthex, abside nord, détail de l'archange Michel, 1332-1333 (cl. de l'auteur).

les exemples les plus nombreux de décors stuqués appliqués à la peinture, ce qui démontre une nouvelle fois le rôle sinon majeur, du moins très important, de l'île dans

le développement des reliefs en stuc sur les peintures chrétiennes de la Méditerranée des croisades.

## Notes

\* Cet article est extrait de mon mémoire de master 2 soutenu en 2014 à Aix-Marseille Université sous la direction d'Andréas Nicolaïdès : *Les icônes du XIII<sup>e</sup> siècle en Chypre*.

Je voudrais ici remercier Véronique François (directrice de recherche au Laboratoire d'archéologie médiévale et moderne en Méditerranée – CNRS) qui, grâce à ses critiques et à ses conseils précieux, a fortement amélioré cette étude. Ma gratitude s'adresse également à Ioanna Rapti (directrice d'études à l'École pratique des hautes études) et Jannic Durand (conservateur général du Patrimoine et directeur du département des Objets d'art du musée du Louvre) pour leur relecture attentive.

1. S. Frinta Mojmir, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons, and the Occurrence of the Technique in the West", *Gesta*, 20(2), 1981, p. 333-347 ; D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus", dans *id.*, *Studies in Late Byzantine Painting*, Londres, 1995, art. VI, p. 352-355, 361-362, 364-365, 368-370, 373-374, 387-388 (1<sup>re</sup> publication dans *The Griffon*, 1-2, 1985-1986) ; S. Frinta Mojmir, "Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons and its Propagation in the West", dans Th. Papadopoullos et B. Egglezaki (éd.), *ΠΒ'ΔΚΣ, Λευκωσία (20-25 Απριλίου 1982)*, Nicosie, 1986, vol. II, p. 539-544 ; S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σε εικόνες και τοιχογραφίες της Κύπρου και του Ελλαδικού χώρου », dans Th. Papadopoullos et B. Egglezaki (éd.), *ΠΒ'ΔΚΣ, op. cit.*, vol. II, p. 555 ; D. Mouriki, "Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century", dans A. C. Manafis (éd.), *Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athènes, 1990, p. 116 ; A. Weyl Carr, "Art", dans A. Nicolaou-Connari et Chr. Schabel (éd.), *Cyprus: Society and Culture, 1191-1374*, Leyde, 2005, p. 294 ; *id.*, "Thirteenth-Century Cyprus: Questions of Style", dans J.-P. Caillet et F. Joubert (dir.), *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle : les programmes picturaux. Actes du colloque international organisé à l'École française d'Athènes, Athènes (2-4 avril 2009)*, Paris, 2012, p. 70 ; *id.*, « Entre deux traditions : l'icône en Chypre à l'époque de la domination latine (1191-1571) », dans J. Durand et D. Giovannoni (éd.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, IV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Musée du Louvre (28 octobre 2012-28 janvier 2013)*, Paris, 2012, p. 278.

2. Par exemple la petite Vierge à l'Enfant qui, selon Rebecca W. Corrie, aurait été une icône de dévotion privée réalisée à Acre durant le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle et offerte comme *ex-voto* à la chapelle Sainte-Catherine-des-Francis à l'occasion d'un pèlerinage au Sinai : R. S. Nelson et Kr. M. Collins (éd.), *Holy Image, Hallowed Ground: Icons From Sinai, Los Angeles, The Getty Museum (14<sup>th</sup> November 2006-4<sup>th</sup> March 2007)*, Los Angeles, 2006, p. 144-145, n° 9 (R. W. Corrie) avec bibl. antérieure.

3. Mentionnons l'icône bilatérale de la Vierge *Hodighitria* et du Baptême au monastère de Kaftoun au Liban : N. Héλου, « Encore sur l'icône de Kaftoun : rapport préliminaire sur le décor de son encadrement », *Chronos*, 24, 2011, p. 181-207, fig. 1-5 avec bibl. antérieure.

4. On citera l'icône provenant de l'église Saint-Nicolas-Gourna figurant la Vierge et l'Enfant trônant flanqués par deux archanges (musée archéologique de Véria) : M. Vassilaki (éd.), *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art, Athens, Benaki Museum (20<sup>th</sup> October 2000-20<sup>th</sup> January 2001)*, Milan, 2000, p. 342-343, n° 33 (E. Tsigaridas) ; J. Albani et A. Nicolaïdès (éd.), *Saints de Byzance : icônes grecques de Véroia XIII<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle / Άγιοι του Βυζαντίου : Ελληνικές εικόνες της Βέροιας 13<sup>ος</sup>-17<sup>ος</sup> αιώνας, Avignon, Palais des Papes (3 décembre 2004-3 avril 2005)*, Avignon, 2004, p. 112-113, n° 9 (Chr. Mavropoulou-Tsioumi).

5. C'est le cas de l'icône du Christ provenant de l'église de la Vierge *Péribleptos* à Ohrid, datée de 1262-1263 : S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 339 et p. 342, fig. 15 ; S. Frinta, "Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons", art. cit., p. 541, fig. 8 ; M. Georgievski, *Icon Gallery-Ohrid*, Ohrid, 1999, p. 29-30 ; T. Velmans, *L'Art de l'icône*, Paris, 2013, p. 242, fig. 172 avec une photographie en couleur.

6. Voir *infra*, p. 83-84.

7. Citons le devant d'autel de Sant-Romà-de-Vila à Encamp (Andorre), daté de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle : M. Castiñeira, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? Apprentissage et curriculum vitae du peintre en Catalogne et en Toscane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 43, 2012, p. 19, fig. 8 ; *id.*, « L'étude des panneaux peints en Catalogne : artiste, apprentissage et techniques », dans G. Mallet et A. Leturque (dir.), *Arts picturaux en territoires catalans (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) : approches matérielles, techniques et comparatives. Actes des journées d'études internationales du programme Factura, Montpellier, Université Paul-Valéry (6 octobre 2011 et 11 octobre 2012)*, Montpellier, 2015, p. 25, fig. 7.

8. K. Weitzmann, "Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai", *Art Bulletin*, 45, 1963 (repr. dans *id.*, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982, art. XI), p. 183 ("The ornament is thoroughly Western : the outer frame, [...] and executed in stucco, is Western both in form and technique"), p. 189 ("Technical details like that of covering the background with a filigree-like stucco [...] has been attributed to Venice and is also considered to be Bolognese. However, a stucco background [...] is by no means confined to Italy but is a common feature in the Latin West and can be traced as far as Spain") ; *id.*, "Icon Painting in the Crusader Kingdom", *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 1966 (repr. dans *id.*, *Studies in the Arts on Sinai*, Princeton, 1982, art. XII), p. 59 ("Typically Western also is the filling in of the background and the nimbi, the embroidery on the covering of the bier and the strip along the bottom of gilded stucco. These characteristics, unfamiliar in Byzantine icons, occur with variations on a considerable number of Crusader icons belonging to different groups") ; *id.*, "A Group of Early Twelfth-century Sinai Icons Attributed to Cyprus", dans *id.*, *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton, 1982, art. IX, p. 253-255, pl. 23.

9. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 388 : "[...] the adoption of the gesso relief may have been the Crusader response to this Eastern technique [celle du revêtement en or et en argent des icônes byzantines]".

10. S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 333 : "[...] influence emanating from the east Mediterranean, chiefly Cyprus, where the procedure was firmly established over a period of centuries" ; *id.*, "Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons", art. cit., p. 539-545.

11. S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι », art. cit., p. 558 : « Είναι γενικά παραδεκτό ότι η διακόσμηση των φωτοστέφανων και του κάμπου των εικόνων, μεχνική που γνώρισε μεγάλη άνθιση στη Λατινική Δύση, μεταφρατεύθηκε στην Ανατολή χάρη στους Σταυροφόρους » (traduction libre de l'auteur : « Il est généralement admis que la décoration des nimbes et de l'arrière-plan des icônes, technique qui connut un grand essor dans l'Occident latin, fut transplantée en Orient grâce aux croisés ») ; p. 560 : « [...] ο τόπος και η συχνότητα της εμφάνισης των γύψινων διακοσμημένων φωτοστέφανων στις φορητές εικόνες των σταυροφορικών κρατών της Ανατολής δείχνουν ότι πρόκειται για επίδραση της δυτικής τέχνης στην Βυζαντινή [...] » (traduction libre de l'auteur : « [...] le lieu et la fréquence d'apparition des

nimbos en stuc des icônes portatives dans les États croisés d'Orient montrent qu'il s'agit d'une influence de l'art occidental sur l'art byzantin [...] » ; *id.*, « Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας στη μνημειακή ζωγραφική της Πελοποννήσου και της Ανατολικής Στερεάς Ελλάδας έως τα τέλη του 13<sup>ου</sup> αιώνα / The Impact of the Fourth Crusade on Monumental Painting in the Peloponnese and Eastern Central Greece up to the End of the Thirteenth Century », dans P. L. Vocotopoulos (dir.), *Η Βυζαντινή τέχνη μετά την Τέταρτη Σταυροφορία : η Τέταρτη Σταυροφορία και οι επιπτώσεις της / Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade : The Fourth Crusade and Its Consequences, International Congress, Athens, Academy of Athens (9<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> March 2004)*, Athènes, 2007, p. 84 : « A few Western elements are of minor significance and as a rule are confined to such features as the rendering of details [...] in the decoration of haloes » (p. 70 en grec).

12. A. Weyl Carr, « Entre deux traditions », art. cit., p. 278.

13. Fr. Mougenot, « Momies et figures momiformes », dans M. Morel-Deledalle (dir.), *Migrations divines, Marseille, Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (24 juin-16 novembre 2015)*, Arles, 2015, p. 106 et p. 108, fig. 71.

14. Chr. Sapin (dir.), *Le Stuc : visage oublié de l'art médiéval, Poitiers, Musée Sainte-Croix (16 septembre 2004-16 janvier 2005)*, Paris, 2004, p. 223-225, n° 199-203 (S. Uggé).

15. *Ibid.*, p. 193.

16. *Ibid.*, p. 194.

17. M. Bacci, « Toscane, Byzance et Levant : pour une histoire dynamique des rapports artistiques méditerranéens aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles », dans J.-P. Caillet et F. Joubert (dir.), *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 238, 240 et 251, n. 48.

18. M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, 1100-1270*, Florence, 1994, p. 13-14, fig. 1.

19. M. Bacci, « Toscane, Byzance et Levant », art. cit., p. 239-240, fig. 3, CD 18.

20. M. Castiñeiras, « The Making of the Catalan Romanesque Altar Frontal (1191-1150): Issues of Technical Training, Authorship and Patronage », dans P. Grindler-Hansen (éd.), *Image and Altar 800-1300, Papers from an International Conference, Copenhagen (24<sup>th</sup>-27<sup>th</sup> October 2007)*, Copenhagen, 2014, p. 101 et p. 111-113, fig. 18, 20.

21. *Ibid.*, p. 101 et p. 113-114, fig. 21 ; *id.*, « L'étude des panneaux peints en Catalogne », art. cit., p. 21, fig. 2.

22. G. A. Sotiriou, « Η εικόνη της Παμμακαριστού : ψηφιδωτή φορητή εικόνη της Παμμακαριστού του Πατριαρχικού ναού Κωνσταντινουπόλεως », *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 8, 1933, p. 359-368 (avec résumé en français) ; H. Belting, C. Mango et D. Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington (D.C.), 1978, p. 10, pl. 113, fig. b.

23. A. Grabar, *Les Revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Venise, 1975 ; J. Durand, « Precious-Metal Icon Revetments », dans H. C. Evans (éd.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, New York, The Metropolitan Museum of Art (23<sup>th</sup> March-4<sup>th</sup> July 2004), New York, 2004, p. 243-251.

24. C'est le cas de l'icône de sainte Anne et de Marie au monastère de Vatopédi au Mont-Athos (Grabar, *Les Revêtements en or et en argent, op. cit.*, p. 53, pl. XXXV, fig. 60) et de celle de saint Jean du monastère de la Grande-Lavra, également au Mont-Athos (M. Chatzidakis, « Une icône en mosaïque de Lavra », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, p. 73-81, fig. 1-13 ; N. P. Ševčenko, « Vita Icons and 'Decorated' Icons of the Komnenian Period », dans *id.*, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Farnham, 2013, art. VI, p. 62-63, fig. 51 [1<sup>re</sup> publication dans B. Davezac (éd.), *Four Icons in the Menil Collection*, Houston, 1992] ; P. L. Vocotopoulos, « Fonctions et typologie des icônes », dans T. Velmans [dir.], *Le Grand Livre des icônes : des origines à la chute de Byzance*, Paris, 2002, p. 110, fig. 87 pour une photographie en couleur).

25. S. Frinta, « Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons », art. cit., p. 336-337 : « It is reasonable to expect uprooted outsiders freely to substitute imitations, something the Greek artists would have abhorred as a deceitful,

unethical procedure » ; voir aussi : S. Frinta, « Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons », art. cit., p. 540.

26. A. Nicolaïdès, « La peinture monumentale byzantine en Chypre du x<sup>e</sup> au xiii<sup>e</sup> siècle », dans J. Durand et D. Giovannoni (éd.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, op. cit.*, p. 119-123.

27. S. Sophocleous (éd.), *Cyprus: The Holy Island. Icons through The Centuries, 10<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century*, London, The Hellenic Centre (1<sup>st</sup> November-17<sup>th</sup> December 2000), Athènes, 2000, p. 144-145, n° 17 (A. Nicolaïdès) avec bibl. antérieure ; I. Eliadès, « Les icônes de la période byzantine moyenne en Chypre (965-1191) », dans J. Durand et D. Giovannoni (éd.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, op. cit.*, p. 132, fig. 10.

28. Pour un aperçu, voir les synthèses : D. Clévenot, *Décors d'Islam*, Paris, 2000, p. 82-89 ; J. Mouliérac, « Le décor de stuc dans l'art islamique de l'Asie centrale à l'Espagne (VIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles) », dans G. Barthes (dir.), *Le Plâtre : l'art et la matière. Actes du colloque de Cergy-Pontoise (octobre 2000)*, Paris, 2001, p. 73-79.

29. O. Grabar, *La Formation de l'art islamique*, Paris, 2000 (1973), p. 226-228 et p. 276, fig. 96-97, 101, 126 ; D. Schlumberger, *Qasr el-Heir el Gharbi*, Paris, 1986, p. 14-16, pl. 58-84.

30. L. A. Hunt, « Stuccowork at the Monastery of the Syrians in the Wādī al-Naṣrūn: Iraqi-Egyptian Artistic Contact in the 'Abbasid Period' », dans D. Thomas (éd.), *Christians at the Heart of Islamic Rule: Church Life and Scholarship in Abbasid Iraq*, Leyde-Boston, 2003, p. 93-127.

31. S. Marakiou (dir.), *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris, 2012, p. 174, fig. 116.

32. F. Talarico, G. Sidoti et D. Artioli, « Χημικές αναλύσεις σε υλικά ζωγραφικής και σε μεταλλικά φύλλα / Analisi chimica sui materiali pittorici e sulle lamine metalliche », dans I. Eliadès (éd.), *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου : το παράδειγμα της εικόνας του Αγίου Νικολάου της Στέγης του 13<sup>ου</sup> αι. που συντηρήθηκε στην Ρώμη / Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio : l'icona grande di San Nicola tis Stégis del XIII<sup>e</sup> secolo restaurata a Roma, Roma, Museo nazionale del Palazzo di Venezia (23 giugno-26 luglio 2009)*, Nicosie, 2009, p. 194-196.

33. I. Kakoulli, M. Schilling et J. Mazurek, « The Murals of the Panagia Phorbiotissa: A Technical Examination », dans A. Weyl Carr et A. Nicolaïdès (éd.), *Asinou Across Time: Studies in the Architecture and the Murals of the Panagia Phorbiotissa, Cyprus*, Washington (D.C.), 2013, p. 332, 334-335 et 344.

34. Hypothèse déjà avancée par plusieurs auteurs : D. Talbot Rice, « Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds », *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 21, 1972, p. 270 ; S. Frinta, « Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons », art. cit., p. 333 ; D. Mouriki, « Thirteenth-century Icon Painting », art. cit., p. 388 ; S. Frinta, « Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons », art. cit., p. 539-540 ; S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι », art. cit., p. 559 ; Mouriki, « Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> century », art. cit., p. 116 ; Durand, « Precious-Metal Icon Revetments », art. cit., p. 249 ; R. Cormack et St. Mihalarias, « A Crusader Painting of St. George: 'maniera greca' or 'lingua franca' ? », *The Burlington Magazine*, 126, 1984, p. 138.

35. Voir *supra*. M. Bacci, « Toscane, Byzance et Levant », art. cit., p. 238.

36. D. Papanikola-Bakirtzi et M. Iakivou (éd.), *Byzantine Medieval Cyprus, Thessalonique, Museum of Byzantine Culture - Nicosia, Bank of Cyprus Cultural Foundation (October 1997-May 1998)*, Nicosie, 1998, p. 112-113, n° 51 (A. Papageorgiou) avec bibl. antérieure.

37. J. Durand et D. Giovannoni (éd.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, IV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 284-286, n° 124 (I. Eliadès) avec bibl. antérieure. Pour un détail du nimbe : I. Eliadès (éd.), *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου / Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio, op. cit.*, p. 92, fig. 2, p. 102, fig. 2, p. 118, fig. 31, p. 120, fig. 51, p. 175, fig. 10.

38. S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, 7<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> Century*, Nicosie, 1994, p. 115 et p. 215, fig. 80 ; Chr. Spanou, « Les difficultés de l'attribution : nouvelles recherches sur la problématique de l'identification de l'espace culturel de Chypre au XIII<sup>e</sup> siècle », dans L. Dhennequin, G. Gernez et J. Giraud (éd.), *Objets et symboles : de la culture matérielle à l'espace culturel. Actes de la 1<sup>re</sup> Journée doctorale d'archéologie, Paris (20 mai 2006)*, Paris, 2009, p. 59-60, fig. 11.

39. La plaque sert désormais de reliure à un manuscrit : L. Michailidou (éd.), *Holy Bishopric of Morphou: 2000 Years of Art and Holiness, Nicosia, Cultural Foundation of the Bank of Cyprus (December 2000-June 2001)*, Nicosie, 2000, p. 434-435, n° 94 (Chr. Hadjichristodoulou et St. Perdikis); J. Durand, « Chypre et les arts somptuaires byzantins (X<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle) », dans *id.* et D. Giovannoni (éd.), *op. cit.*, p. 153, fig. 2.
40. *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises, Paris, Musée du Louvre (3 novembre 1992-1<sup>er</sup> février 1993)*, Paris, 1992, p. 243-244, n° 156 (J. Durand).
41. D. Talbot Rice, "Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds", art. cit., p. 275, fig. 2; Chr. Spanou, « Les difficultés de l'attribution », art. cit., p. 58, fig. 5; L. Michailidou et Chr. Hadjichristodoulou (dir.), *Η Μόρφου ως Θεομόρφου : του χθες, του σήμερα και του αύριο, Λευκωσία, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου (22 Μαρτίου-11 Σεπτεμβρίου 2011)*, Nicosie, 2011, p. 74-75 (Chr. Hadjichristodoulou).
42. L. Michailidou et Chr. Hadjichristodoulou (dir.), *op. cit.*, p. 54-55 (Chr. Hadjichristodoulou).
43. « Ἐτέρα εἰκὼν ὁ Χρυσόστομος ἔχουσα στεφάνιον, εὐαγγέλιον, ἐπιμάνικα καὶ σταυροὺς τρεῖς, τὰ ἀμφοτέρω ἀργυρᾷ καὶ χρυσομένῃ » : L. Bender, M. Parani, B. Pitarakis, J.-M. Spieser et A. Vuilloud, *Artefacts and Raw Materials in Byzantine Archival Documents/Objets et matériaux dans les documents d'archives byzantins* (consultable en ligne : <https://elearning.unifr.ch/apb/typika/artefact/2938>); voir aussi : N. P. Ševčenko, "Vita Icons and 'Decorated' Icons", art. cit., p. 65, fig. 55, p. 67 et p. 69, n. 31.
44. Moscou, Galerie Tretiakov, revêtement de la fin du XIII<sup>e</sup> ou du début du XIV<sup>e</sup> siècle : A. Grabar, *Les Revêtements en or et en argent, op. cit.*, p. 45-46, pl. XXVII-XXVIII, fig. 43-44b; H. C. Evans (éd.), *Byzantium: Faith and Power, op. cit.*, p. 28-30, n° 4 (E. Gladysheva).
45. Manuel Disypatos (entre 1258 et 1260-1261), métropolitain de Thessalonique : A. Grabar, *Les Revêtements en or et en argent, op. cit.*, p. 41-43, pl. XXIV-XXV, fig. 39-40; N. P. Ševčenko, "Vita Icons and 'Decorated' Icons", art. cit., p. 64-65, fig. 54; J. Durand, "Precious-Metal Icon Revetments", art. cit., p. 246-247, fig. 8.6; T. Velmans, *L'Art de l'icône, op. cit.*, p. 179, fig. 127 pour une très bonne reproduction.
46. D. Talbot Rice, "Cypriot Icons with Plaster Relief Backgrounds", art. cit., p. 271, pl. 2; S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 342, fig. 16; D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 352-355, fig. 16; A. Papageorgiou, *Ικόνες de Chypre*, Nicosie, 1997 (1969), p. 32, fig. 18; T. Velmans, *L'Art de l'icône, op. cit.*, p. 247.
47. S. Sophocleous, *Ικόνες de Chypre : diocèse de Limassol, XI<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle*, Nicosie, 2006, p. 114-145, 239 et 529, fig. 218.
48. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 370-380, fig. 49-50 et 55; A. Papageorgiou, *Ικόνες de Chypre, op. cit.*, p. 46, 49, 51, fig. 31; I. Eliadès (éd.), *Η Κύπρος και η Ιταλία την εποχή του Βυζαντίου / Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio, op. cit.*, p. 52, fig. 1, p. 164, fig. 6; A. Weyl Carr, « Entre deux traditions », art. cit., p. 278-279, fig. 3.
49. Voir p. 79.
50. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 366-367, fig. 32; A. Papageorgiou, *Ικόνες de Chypre, op. cit.*, p. 46-47, fig. 28; St. Perdikis et D. Myrianthefs, *The Church of the Holy Virgin in Moutoullas*, Nicosie, 2011, p. 77; T. Velmans, *L'Art de l'icône, op. cit.*, p. 246.
51. D. Mouriki, "The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus", dans I. Hutter (éd.), *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters*, Vienne, 1984, p. 171-214; St. Perdikis et D. Myrianthefs, *The Church of the Holy Virgin, op. cit.*, p. 13-56.
52. M. Castiñeiras, « L'étude des panneaux peints en Catalogne », art. cit., p. 21.
53. M.-T. Baudry et D. Bozo, *La Sculptur. Méthode et vocabulaire*, Paris, 2011 (1<sup>re</sup> éd. Paris, 1978), p. 97; B. Palazzo-Bertholon, « Le stuc : une technique et une tradition », dans Chr. Sapin (dir.), *Le Stuc, op. cit.*, p. 26-30.
54. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 388; S. Frinta, "Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons", art. cit., p. 539-545 et notamment p. 539 : "[...] this original procedure [...] can be considered as a procedure autochthonous to Cyprus"; S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτιστέφρανοι », art. cit., p. 560.
55. "[...] the inclusion of gesso ornament helps in many instances to affirm the Cypriot affiliations of a work": "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 388.
56. "The main feature in favour of a Cypriot provenance for the icon is the relief background, characteristic of many Cypriot icons from the end of the 12<sup>th</sup> century onwards": P. L. Vocotopoulos, « Κυπριακές εικόνες στην Αμοργό », *ΔΧΑΕ*, 30, 2009, p. 225-232 (avec un résumé en anglais).
57. Chr. Hadjichristodoulou, "Icons and Crosses of the 12<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> Century from the Holy Metropolis of Morphou", dans I. Eliadès (éd.), *Κυπριακῶ τῶ τρόπῳ – Maniera Cypria, Η ζωγραφική του 13<sup>ου</sup> αιώνα στην Κύπρο ανάμεσα σε δύο κόσμους / The Cypriot Painting of the 13th Century between two Worlds, Nicosia, Archbishop Makarios III Foundation (19<sup>th</sup> January-31<sup>st</sup> July 2017)*, Nicosie, 2017, p. 69, 71, 106, fig. 89.
58. S. Kalopissi-Verti, "The Murals of the Narthex: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries", dans A. Weyl Carr et A. Nicolaïdès (éd.), *Asinou Across Time, op. cit.*, p. 124 avec bibl. antérieure.
59. D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 395-396, fig. 26, 40; *id.*, "Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century", art. cit., p. 116-117, 186, fig. 60; H. C. Evans (éd.), *Byzantium: Faith and Power, op. cit.*, p. 354, n° 213 (V. Foskolou); A. Weyl Carr, « Entre deux traditions », art. cit., p. 75-76, fig. 10.
60. D. Mouriki, "Icons from the 12<sup>th</sup> to the 15<sup>th</sup> Century", art. cit., p. 119-120 et 185, fig. 59.
61. A. Papageorgiou, *Ικόνες de Chypre, op. cit.*, p. 46-47, fig. 28; D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 362, 366-368, fig. 32; T. Velmans, *L'Art de l'icône, op. cit.*, p. 246, fig. 174 pour une image en couleur.
62. Voir p. 83-84.
63. H. C. Evans (éd.), *Byzantium: Faith and Power, op. cit.*, p. 350, n° 209 (H. C. Evans).
64. A. Papageorgiou, *Ικόνες de Chypre, op. cit.*, p. 55 et p. 57, fig. 35; D. Mouriki, "Thirteenth-Century Icon Painting", art. cit., p. 369-370, fig. 38; A. Weyl Carr, « Art », art. cit., p. 298-299, fig. 21; *id.*, « Entre deux traditions », art. cit., p. 277 et p. 279, fig. 2; S. Kalopissi-Verti, "The Murals of the Narthex", art. cit., p. 120-121, 199 et 200, fig. 5.58.
65. Icônes actuellement exposées au petit musée du monastère Saint-Jean-Lampadistis à Kalopanayiotis.
66. Sur le grand panneau italien attribué à Giovanni de Tarente, voir : F. Bologna, *I pittori alla Corte Angioina di Napoli, 1266-1414 : e un riesame dell' arte nell' età fridericiana*, Rome, 1969, pl. I-30, fig. 64 (pour une vue générale) et pl. I-34, fig. 70 (pour un détail de la scène); S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 339 et p. 341, fig. 13; S. Giorgi, « Le XIII<sup>e</sup> siècle », dans C. Pirovano (dir.), *La Peinture italienne*, Paris, 2013, p. 131 pour une image en couleur.
67. Pour une vue générale en couleur, voir : P. Torriti, *La Pinacoteca nazionale di Siena : i dipinti dal XII<sup>e</sup> al XV<sup>e</sup> secolo*, Gênes, 1980, p. 20, fig. 4. Pour une vue détaillée du relief en stuc, voir : M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, op. cit.*, p. 59, fig. 35.
68. S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 341, fig. 14.
69. Voir p. 79 et n. 38.
70. L'œuvre en bas-relief a été réalisée entre 1265 et 1275. Elle est aujourd'hui conservée à l'église Sainte-Marie-Majeure de Florence : S. Frinta, "Raised Gilded Adornment of the Cypriot Icons", art. cit., p. 334, fig. 1; M. Boskovits, *The Origins of Florentine Painting, op. cit.*, p. 570-588, pl. XLIX.
71. Voir p. 79-81.
72. J. Folda, *Crusader Art: The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099-1291*, Aldershot, 2008, p. 114-119, fig. 76-78.
73. M. Immerzeel et N. Hérou, "Icon Painting in the County of Tripoli of the Thirteenth Century", dans C. Hourihane (éd.), *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, Princeton, 2007, p. 67-83.
74. J. Folda, "The Saint Marina Icon: maniera cypria, lingua franca, or Crusader Art?", dans Br. Davezac (éd.), *Four Icons in the Menil Collection*, Houston, 1992, p. 107-133; I. Kalavrezou (éd.), *Byzantine Women and Their World*, Harvard,

- Harvard University Art Museums (25<sup>th</sup> October 2002-28<sup>th</sup> April 2003), Cambridge, 2003, p. 302-303, n° 185 (E. Fetvaci) ; J. Folda, *Crusader Art*, op. cit., p. 126-127, fig. 83.
75. N. Hérou, « Encore sur l'icône de Kaftoun », art. cit., p. 181-207, fig. 3-5.
76. *Id.*, « À propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII<sup>e</sup> siècle », *Eastern Christian Art*, 3, 2006, p. 59.
77. Voir p. 78-79.
78. Par exemple le pichet aux quadrupèdes et aux paons provenant de la Djézireh et conservé au musée du Louvre : É. Delpont (dir.), *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Paris, Institut du monde arabe (23 octobre 2001-10 mars 2002), Paris, 2001, p. 151, n° 128 (D. Miroudot).
79. Sur ce concept et la problématique de son usage en histoire de l'art, on lira : J.-M. Spieser, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », dans *id.*, M. Balard et É. Malamut (éd.), *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges. Actes de trois séances du XX<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines, Paris (19-25 août 2001)*, Paris, 2005, p. 271-288 ; M. Bacci, « Toscane, Byzance et Levant », art. cit., p. 235.
80. J.-M. Spieser, « Art byzantin et influence », art. cit., p. 280.
81. *Ibid.*, p. 288 : « [...] on progressera [...] lorsque [...] les formes ne seront plus considérées pour elles-mêmes, mais qu'on verra les hommes qui les produisent et le sens qu'ils donnaient à leur production. »
82. On sait par exemple que le peintre grec Pantaléon (début du XI<sup>e</sup> s.) réalise des miniatures de manuscrit et des icônes (A. P. Kazhdan, A. M. Talbot et A. Cutler [éd.], *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 1991, vol. III, p. 1576 [A. Cutler]). En ce qui concerne le monastère de Saint-Sauveur-in-Chora, Anthony Cutler pense que les mosaïques et les fresques (1<sup>er</sup> quart du XIV<sup>e</sup> siècle) sont exécutées par les mêmes artistes (*ibid.*, vol. I, p. 197). Dans le cadre de ma thèse de doctorat *Commanditaires et peintres à Chypre sous les Lusignan (1192-1474) : images d'un royaume multiculturel* codirigée par Véronique François (DR-LA3M-CNRS) et Andréas Nicolaïdès (MCF-AMU), je travaille actuellement sur cette problématique en ce qui concerne la production picturale chypriote.
83. M. Castiñeiras, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? », art. cit., p. 15-30 ; *id.*, « L'étude des panneaux peints en Catalogne », art. cit., p. 37.
84. Cité par *id.*, « Artiste-clericus ou artiste-laïque ? », art. cit., p. 23, n. 22.
85. Denys de Fournas, *The "Painter's Manual" of Dionysius of Fournas: An English Translation from the Greek with Commentary of Cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*, P. Hetherington (éd. et trad.), Londres, 1996 (1<sup>re</sup> éd. par. Londres, 1974), p. 6.
86. S. Frinta, « Relief Decoration in Gilded Pastiglia on the Cypriot Icons », art. cit., p. 540.
87. M. Vassilaki, « The Portrait of the Artist in Byzantium Revisited », dans M. Bacci (éd.), *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pise, 2007, p. 9.
88. S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι », art. cit., p. 556, fig. 5 ; *id.*, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienne, 1992, p. 34-35 et 101-102, fig. 95 ; *id.*, « Επιπτώσεις της Δ' Σταυροφορίας/The impact of the Fourth Crusade », art. cit., p. 70 (en grec), 84 (en anglais), pl. 46b.
89. Exemple cité par S. Kalopissi-Verti, « Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι », art. cit., p. 556, n. 11 ; I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete: Rethymnon Province*, Londres, vol. I, 1999, p. 224, 230-231, fig. 279, 284, 289-291.
90. I. Kakoulli *et al.*, « The Murals of the Panagia Phorbiotissa », art. cit., p. 330-334, 344 ; A. Weyl Carr, « The Murals of the Bema and the Naos: The Paintings of the Late Thirteenth and Fourteenth Centuries », dans A. Weyl Carr et A. Nicolaïdès (éd.), *Asinou Across Time*, op. cit., p. 301-302.
91. Ch. G. Chotzakoglou, « Η βυζαντινή αρχιτεκτονική και τέχνη στη μητροπολιτική περιφέρεια Ταμασού και Ορεινής », dans K. Kokkinoftas (éd.), *Ιερά Μητρόπολις Ταμασού και Ορεινής : Ιστορία - Μνημεία - Τέχνη*, Nicosie, 2012, p. 240-241, fig. 17.
92. S. Kalopissi-Verti, « The Murals of the Narthex », art. cit., p. 195-206, fig. 5.52, 5.55, 5.57 ; A. Weyl Carr, « The Murals of the Bema and the Naos », art. cit., p. 247-249, 299 et 307, fig. 6.25, 6.52, 6.58.