

ARS AURO GEMMISQUE PRIOR

Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet

textes réunis par:

Chrystèle Blondeau
Brigitte Boissavit-Camus
Véronique Boucherat
Panayota Volti

Zagreb – Motovun, 2013.

B. APΘP A
(9)

LA SECONDE PAROUSIE ET LE CYCLE DE LA CRÉATION DANS L'ÉGLISE DE LA VIERGE À EVANGELISMOS (MOUHARTOI) EN CRÈTE : L'APPLICATION D'UN MODÈLE OCCIDENTAL

Athanassios Semoglou

A. Semoglou
Université Aristote
Thessalonique
Grèce

In this paper, we examine the impact of the occidental art in the organization of the iconographic program in the west vault of the parish church of the Virgin in the Evangelismos village (former Mouhtaroi), in the region of Heracleion, in Crete. The discovered frescoes dated in the first half of the 14th century combine the Last Judgment and two parables (the ten Virgins and the Wedding Banquet) with a Creation cycle which consists of four episodes: the Creation of the Earth, the Creation of Adam and Eve, Adam and Eve in Paradise. The original association of these compositions has its closest parallels in the west façade of many cathedral churches in the West dating in 13th and 14th centuries such as Saint-Etienne de Bourges, Notre-Dame de Noyon, Notre-Dame de Laon, Notre-Dame de Reims, Saint-Etienne d'Auxerre, etc. This iconographic combination inspired probably by the moralized bibles has been connected by Laurence Brugger to the anti-Jewish polemics and the exegetical efforts to Christianize the Old Testament cycle of the Hexaemeron. This could be achieved just by replacing the Shabbat with the Last Judgment or the Resurrection of Christ. The parallel typological lecture of the Creation cycle and the Last Judgment adopted in the occidental monumental art has been passed to the Crete probably thanks to the mendicant orders of the Franciscans and Dominicans. The example of the Virgin in Evangelismos village could also verify the hypothesis of Stella Papadaki-Oekland on the participation in the atelier and next to a greek painter of an artist with occidental culture and education.

Key words: Crète, Création, Hexaéméron, Juifs, influences occidentales, Seconde Parousie

Si la littérature actuelle est parvenue à démontrer l'impact de l'iconographie occidentale sur la formation et la définition du vocabulaire pictural en Crète au cours de sa période vénitienne¹, se posent néanmoins toujours la question du degré de cette influence comme aussi celle de la manière par laquelle cette influence s'est opérée dans la conception et la réalisation des programmes iconographiques des monuments de l'île. Ma modeste contribution consistera à mettre en lumière cette question des influences communes à l'occident et au monde byzantin, en rendant ainsi hommage au professeur

¹ Parmi les recherches récentes les plus importantes, à notre avis, qui avancent une problématique plus large vers cette direction, nous citons, par ordre alphabétique, les suivantes : St. PAPADAKI-OEKLAND, *Δυτικότητες τοιχογραφίες του 14ου αιώνα στην Κρήτη. Η άλλη όψη μιας αμφίδρομης σχέσης*, in *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, t. B., Athènes 1992, p. 491-516 ; M. VASSILAKIS-MAVRAKAKIS, *Western Influence on the Fourteenth Century Art of Crete*, in *XVI Internationaler Byzantinistenkongress. Akten II/5, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, 32/5, 1982, p. 301-311 ; M. VASSILAKI, *Εικονογραφικοί κύκλοι από τη ζωή του Μεγάλου Κωνσταντίνου σε εκκλησίες της Κρήτης*, in *Κρητική Εστία* 1, 1987, p. 60-84 ; EADEM, *Η Κρήτη υπό βενετική κυριαρχία. Η μαρτυρία των μνημείων του 13ου αιώνα*, in *The Byzantine Art in the Aftermath of the Fourth Crusade. The Fourth Crusade and its Consequences, International Congress* (Academy of Athens, March 9-12, 2004) (P. L. Vocotopoulos éd.), Athènes, 2007, p. 31-46.

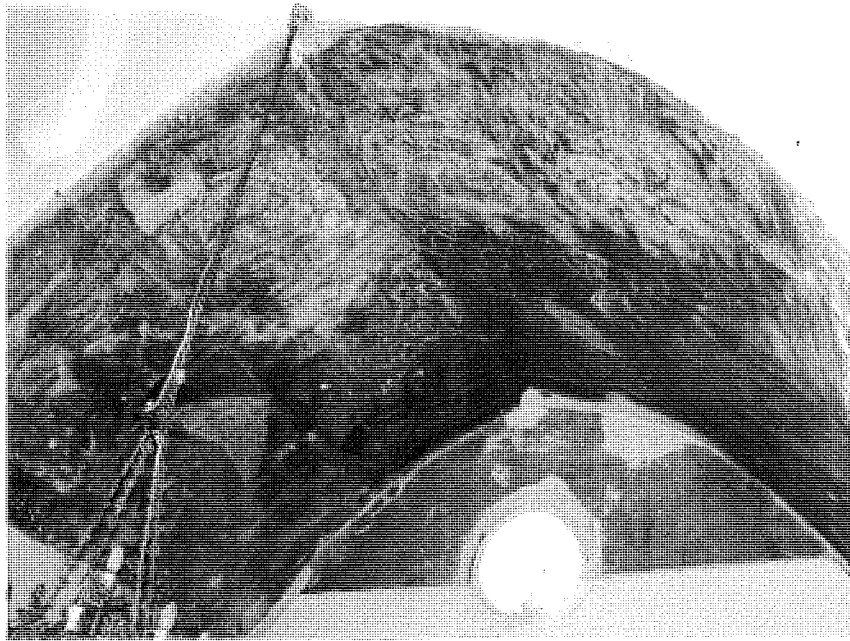


Fig. 1: Crète, Mouhtaroi, Église de la Vierge, le bras occidental, vue générale.

et cher collègue M. Jean-Pierre Caillet, qui a traité avec prudence cette problématique des relations artistiques².

À cet égard, le programme iconographique de l'église paroissiale de la Vierge, au village d'Evangelismos – portant anciennement le nom de Mouhtaroi (Pediada) –, situé au sud-est de la ville d'Héracleion³, se révèle un spécimen d'étude éloquent en ce qui concerne l'interprétation efficace des échos de la tradition occidentale des XIII^e et XIV^e siècles dans l'art monumental crétois. Également vénéré sous le vocable des Taxiarches, le monument d'Evangelismos appartient au type de l'église à toit cruciforme et présente les caractéristiques de la subdivision B₁, selon la typologie établie par l'académicien Anastasios Orlandos pour définir les variantes de cette catégorie architecturale⁴. Datées de la première moitié du XIV^e siècle selon une opinion⁵ ou après 1370 selon une autre⁶, et dans les deux cas sur des critères plutôt stylistiques, les compositions découvertes en 1981 sur le bras occidental de l'église révèlent, malgré leur état assez détérioré, un programme iconographique dont l'inspiration et l'organisation renvoient directement, de notre point de vue, au décor sculpté des façades occidentales de certaines cathédrales gothiques des XIII^e et XIV^e siècles (fig. 1).

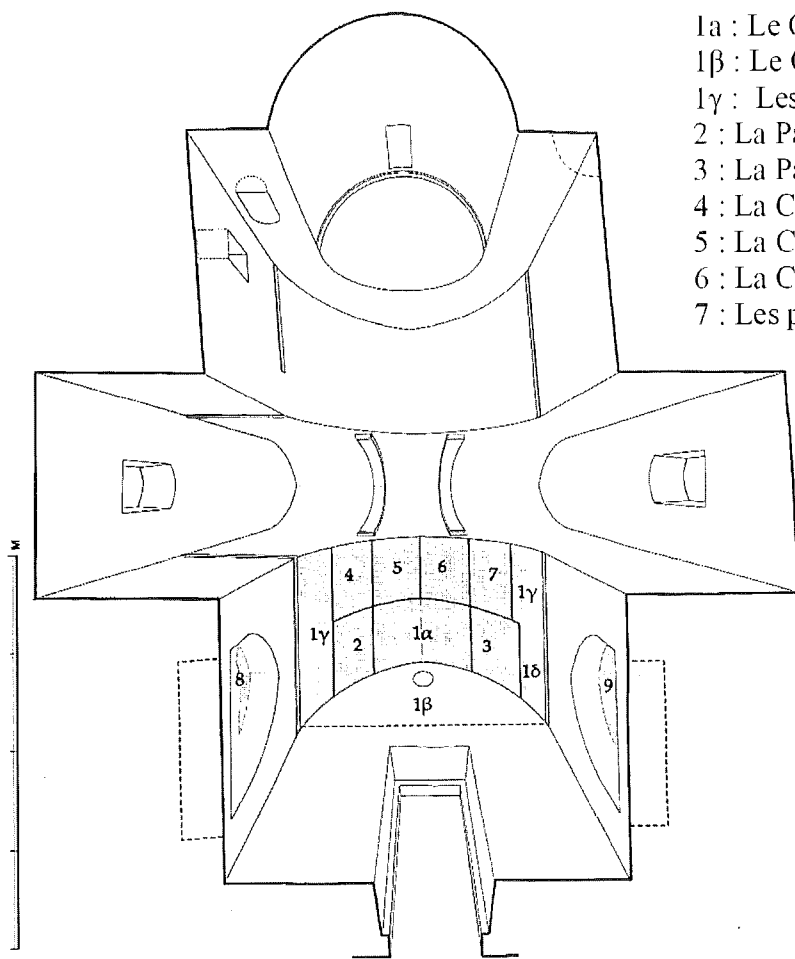
² À titre d'exemple, voir l'article de J.-P. CAILLET, *Le point sur les influences « coptes » - et autres - dans la sculpture monumentale de Gaule mérovingienne*, in *La Méditerranée et le monde mérovingien : témoins archéologiques*, Bulletin d'Archéologie de Province. Supplément, 3, 2005, p. 227-240.

³ Le monument fut déjà signalé par Giuseppe GEROLA, *Monumenti Veneti nell'isola di Creta*, Venise, 1908, vol. II, fig. 174 (p. 207) et p. 208.

⁴ A. ORLANDOS, *Oi σταυρεπίστεγοι ναοί της Ελλάδος*, in *Αρχαίον των Βυζαντινών Μνημείων της Ελλάδος*, 1, 1935, p. 47. Selon cette catégorie, la voûte en berceau transversale dépasse les murs longitudinaux de l'église et aboutit à deux rectangles formant ainsi dans le plan le type cruciforme en croix libre.

⁵ H. -M. KÜPPER, *Der Bautypus der Griechischen Dachtranseptkirche*, Amsterdam, 1990, t. 2, n° 78. M. DORIS, *Η τυπολογία των σταυρεπίστεγων ναών*, Athènes, 2004, n° 226. Cette datation est également suivie par G. P. FOUSTERIS, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, thèse de doctorat dactylographiée, Thessalonique, 2005, p. 174.

⁶ KI. GALLAS-KI. WESSEL -M. BORBOUDAKIS, *Byzantinisches Kreta*, Munich, 1983, p. 399 ; M. BISSINGER, *Kreta, Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, (Ki. Wessel et M. Restle éd.), t. 4, col. 1130 ; A. MANTAS, *Άγνωστες παραστάσεις της παραβολής των Βασιλικών Γάμων σε τοιχογραφημένες εκκλησίες της Κρήτης*, in *Actes du Xe Congrès International Crétoologique (la Canée, 1-8 octobre 2006)*, (éd. M. Andrianakis, E. G. Kapsomenos), La Canée, 2011, t. B3 (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος*), p. 112.



- 1a : Le Christ en Majesté
- 1β : Le Chœur des Justes
- 1γ : Les apôtres en trône
- 2 : La Parabole des Noces Royales
- 3 : La Parabole des Dix Vierges
- 4 : La Création de la Terre
- 5 : La Création d'Adam
- 6 : La Création d'Eve
- 7 : Les protoplastes dans le Paradis

Plan de l'église de la Vierge à Mouhtaroi
d'après Georges FOUSTERIS, *Εικονογραφικά προγράμματα...*, sch. 74.

Fig. 2: Plan axonométrique de l'église de la Vierge à Mouhtaroi, en Crète
(selon G. Fousteris, *Εικονογραφικά προγράμματα...*, pl. 74)

Pour être plus précis, nous allons décrire de manière synthétique le programme de la voûte occidentale de l'église (fig. 2). La clef de la voûte est occupée par la figure du Christ Pantocrator assis, semble-t-il, et en gloire, vraisemblable noyau principal d'une Seconde Parousie sans doute formée sous l'influence du récit néotestamentaire de la vision de Matthieu décrite dans les chapitres XXIV - XXV de son évangile (fig. 3)⁷. Les quatre zodiacs apocalyptiques sortent de la mandorle et partent en direction de quatre points cardinaux. Le Christ dans sa gloire est suspendu au-dessus des séraphins, des chérubins et des roues de feu, alors que les foulés des anges et des archanges qui les encadrent complètent la hiérarchie céleste selon la description du pseudo-Denys l'Aréopagite. Quatre anges ayant l'air de s'accrocher à l'enceinte céleste sont accompagnés de l'acclamation ΑΓΙΟΣ, le début de l'épinikion, hymne que chantent ordinairement les séraphins⁸. Au-dessous, le chœur des justes devrait se déployer sur le tympan au-dessus de l'entrée de l'église. Le sujet central de cette *Maiestas Domini*

⁷ L'absence de la Vierge et de saint Jean le Prodrome en combinaison avec celle des damnés et des punitions dans le programme iconographique actuellement conservé nous amène à cette hypothèse [Sur ce sujet, voir la monographie d'Y. CHRISTE, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV) : Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie (Βασιλεία του Θεού)*, Paris, 1973]. Cette interprétation expliquerait aussi la proximité matérielle de la parabole des Vierges sages et folles, comme également celle des noces royales.

⁸ P. N. TREMPERAS, *Αι τρεις Λειτουργίαι κατά τους εν Αθήναις κώδικας*, Athènes, 1935, p. 45.

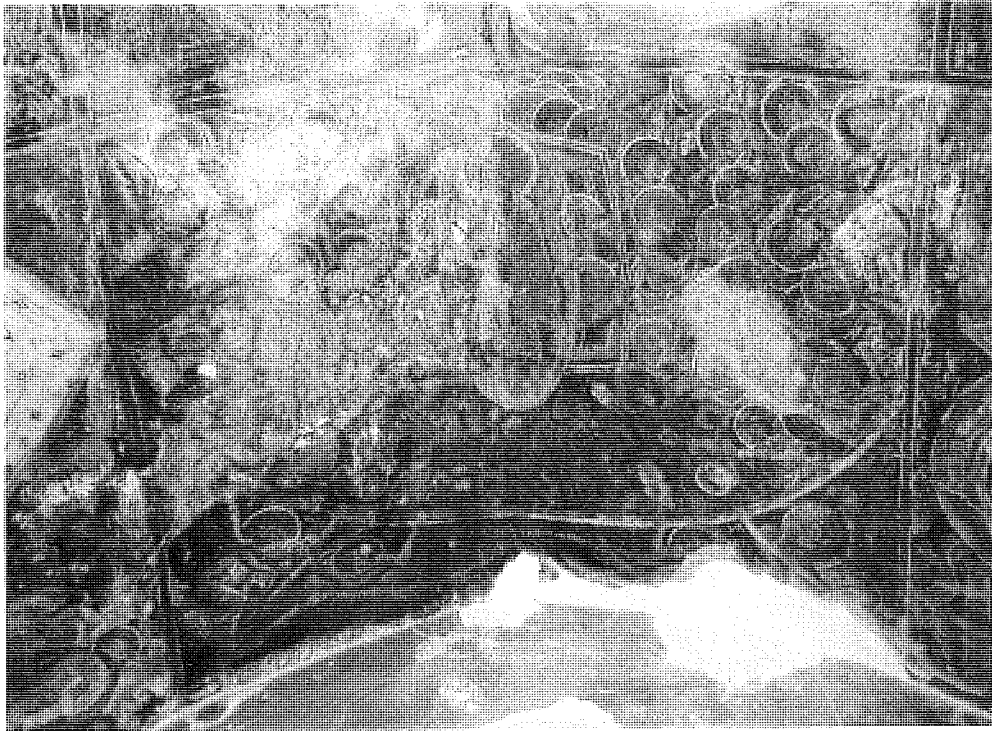


Fig. 3: Crète, Mouhtaroi, Église de la Vierge, La Seconde Parousie.

est encadré par deux compositions paraboliques pourvues d'un substrat eschatologique apparent, celle des dix Vierges au sud (Mt XXV, 1-13) et celle des noces royales au nord (Mt XXII, 2-14)⁹. Il est opportun de signaler que l'association des deux paraboles à la composition de la Seconde Parousie est exceptionnelle en ce qui concerne les programmes iconographiques byzantins et elle ne se rencontre que dans une seule autre église, également crétoise, celle de Saint-Antoine, à Kalloni, datée de la même période que celle de Mouhtaroi¹⁰. Enfin, les deux groupes d'apôtres trônant qui occupent les deux points latéraux de la naissance de la voûte occidentale¹¹ complètent la composition, qui prend ainsi clairement l'aspect d'un Jugement Dernier.

La bande extérieure de la même voûte est divisée en quatre registres décorés par un cycle court de la Création, qui fonctionne en parallèle avec le Jugement Dernier. Les quatre épisodes historiés sont

⁹ L'insertion du banquet parabolique nuptial selon Matthieu dans la composition de la Seconde Parousie et en pleine association avec l'entrée de l'église ne saurait être interprétée que par les rapports eschatologiques avec le repas d'immortalité au Paradis. Ces mêmes rapports avec la Communion sont en état d'expliquer, à leur tour, l'emplacement de l'icône de la Cène sur les portes de l'iconostase en tant que symboles par excellence des Portes célestes [M. BOBRIK, *Ikona 'Tajinoji vetseri' nad tsarskimi vratami. K istorii rannich sloevsemantiki*, in *Ikonostas. Proischozdenie-Evoljutsija-Symbolism*, (dir. A. M. Lidov), Moscou, 2000, p. 525-558 ; cf. aussi A. SEMOGLU, *Le banquet parabolique dans l'iconographie tardive et post-byzantine. Forme et contenu*, in *Medieval Russian and Post-Byzantine Art. The second half of the 15th - Beginning of the 16th Century. 500 years of the Mural Painting of the Cathedral of Nativity of Holy Virgin in Ferapontov Monastery*, Moscou, 2005, p. 302-311].

¹⁰ A. MANTAS, *art. cit.*, p. 109-122. Pour leur emplacement dans le programme iconographique des églises et leur association avec la Seconde Parousie, cf. aussi *ID.*, *Die Ikonographie der Gleichnisse Jesu in der ostkirchlichen Kunst (5.-15. Jh.)*, Leyde, 2010, p. 332.

¹¹ Signalons que la mise à l'écart des apôtres en trône dans la composition du Jugement dernier semble être un élément assez courant pour la peinture paléologue crétoise. Selon le professeur Nikolaos Drandakis, cette pratique est attribuée à l'influence de la prédication du théologien Joseph Bryennios qui, lors de son séjour en Crète, enseignait que le Christ est le seul juge (N. B. DRANDAKIS, *Ο εις Απτόν Πεθύμνης ναύκος του Γεωργίου*, in *Κρητικά Χρονικά*, 11, 1957, p. 152-153). Par contre, M. Bougrat cherche l'explication au manque d'espace et aux petites dimensions des églises crétoises ainsi qu'aux influences des régions périphériques orientales du monde byzantin, telles que l'Arménie et la Géorgie (M. BOUGRAT, *Trois Jugements Derniers de Crète occidentale. Contribution à l'étude du Jugement Dernier dans l'art byzantin et post-byzantin*, in *Cahiers Balkaniques*, 6, 1984, p. 26).



Fig. 4: Crète, Mouhtaroi, Église de la Vierge, La Création de la Terre et de la Nature - la Création d'Adam.



Fig. 5: Crète, Mouhtaroi, Église de la Vierge, La Création d'Ève - Les Protoplastes au Paradis.

les suivants : la création de la Terre, la création d'Adam (fig. 4), la création d'Eve et enfin les protoplastes au paradis (fig. 5)¹². Pour préciser l'importance du décor en question, il convient de signaler que, parmi les programmes iconographiques des églises crétoises à toit cruciforme, c'est la seule fois que le cycle de la Création se conjugue avec la Seconde Parousie dans un monument¹³.

La disposition et l'aménagement originaux des cycles iconographiques entrecroisés sur la voûte occidentale de Mouhtaroi invitent le fidèle à une lecture comparée et ils trahissent sans doute l'influence immédiate d'un modèle occidental. Bien qu'étrange pour l'iconographie byzantine¹⁴, cette combinaison du Jugement Dernier – Seconde Parousie et du cycle de la Genèse constitue toutefois un *topos* commun pour le décor des façades occidentales d'un grand nombre de cathédrales romanes et gothiques des XIII^e et XIV^e siècles. C'est le cas, par exemple, de Saint-Étienne de Bourges, de Notre-Dame de Noyon, de Notre-Dame de Laon, de Notre-Dame de Reims, de Saint-Etienne d'Auxerre et de Notre-Dame de Rouen, en France ; de Saint-André de Wells, en Angleterre ; de Sainte-Croix de Schwäbisch-Gmünd, en Allemagne ; et de Santa Maria la Major de Tudela, en Espagne¹⁵.

¹² Voir le plan de Georges Fousteris dans sa thèse (G. P. FOUSTERIS, *op. cit.*, pl. 73 et 74).

¹³ G. FOUSTERIS, *op. cit.*, p. 175.

¹⁴ Un autre exemple également étrange pour l'art byzantin se fait la frise sculptée de la Genèse sur la porche sud de la Sainte-Sophie à Trébizonde (1238-1263). Ce qui est intéressant, à part le choix singulier de la sculpture comme mode d'expression artistique, est la valeur salutaire du cycle en question, puisque le programme met l'accent sur la chute, la pénitence et le besoin pour la Rédemption (A. EASTMOND, *Narratives of the Fall : Structure and Meaning in the Genesis Frieze at Hagia Sophia, Trebizond*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, p. 226 et suiv.). Aux possibles sources d'influence qu'Anthony Eastmond met à l'épreuve nous ajouterions les façades des monuments gothiques ou romans contemporaines de l'église (voir *infra*).

¹⁵ Sur l'ensemble des cathédrales qui associent sur le décor sculpté de leurs façades occidentales le cycle de la Genèse avec la composition du Jugement Dernier, voir la monographie fondamentale de L. BRUGGER, *La façade de Saint-Étienne de Bourges. Le Midrash comme fondement du message chrétien*, Poitiers, 2000, p. 179-187.

Précisément, sur le portail central de la cathédrale Saint Étienne de Bourges en France – daté au tour de 1235¹⁶ –, c'est le sujet du Jugement Dernier qui se déploie sur les trois registres du tympan, constituant le thème principal de ce décor sculpté. Sur les six voussures de l'archivolte prennent place les créatures célestes, les anges, les saints et les martyrs. Tiré de la Genèse, le récit biblique parcourt toute la longueur de la façade occidentale, développé au soubassement du portail du Jugement Dernier et occupant les écoinçons des ébrasements gauche et droit¹⁷. La lecture comparée du décor sculpté (aussi bien de Saint-Étienne que d'autres cathédrales à l'instant citées) et du décor peint de la voûte occidentale de l'église crétoise révèle des analogies quant à l'organisation et l'aménagement des sujets qui forment, à travers leur conjugaison extraordinaire, l'iconographie du passage en tant que seuil du paradis¹⁸. En outre, l'identification des figures féminines des huit lobes de la rose au milieu du fronton du portail occidental de la cathédrale de Bourges (juste au-dessus des voussures) avec les Vierges sages et folles¹⁹ de la parabole de Matthieu vient renforcer les liens entre les deux œuvres, permettant ainsi de supposer l'usage, à l'église de Mouhtaroi, d'un modèle occidental analogue, très vraisemblablement inspiré du décor sculpté du portail d'une telle cathédrale.

Le choix de la voûte occidentale de l'église crétoise pour accueillir ce programme iconographique exceptionnel – un programme qui communique, à travers l'image de la Seconde Parousie, le message de la promesse du Seigneur, selon l'évangile de Matthieu (XXIV, 30), et assimile, par l'addition des deux paraboles matthéennes, la nécessaire perpétuelle vigilance des fidèles à la meilleure façon de préparer la seconde venue du Seigneur – ce choix de la voûte occidentale, donc, indique clairement les sources d'inspiration d'une pratique artistique connue et particulièrement diffusée dans l'art du haut Moyen Âge : celle de décorer d'images du Jugement dernier les sorties des églises²⁰.

Mais comment pourrait-on interpréter la conjugaison de deux iconographies comme celle du Jugement dernier – Seconde Parousie avec le cycle de la Création – des thèmes qui, au premier abord, ne semblent pas avoir de rapports spécifiques ?

Face à une telle question, Laurence Brugger a judicieusement proposé d'expliquer cette association iconographique à la lumière de la polémique judéo-chrétienne relative au Shabbat, qui perdura tout au long des XII^e et XIII^e siècles²¹. Un développement exégétique assez compliqué fut mis en route et aboutit à l'équation du vrai Shabbat au Christ ressuscité, tout en produisant, semble-t-il, certains effets dans le domaine iconographique. Selon Brugger, une telle innovation pourrait par exemple concerner l'insertion de l'image conclusive de la Crucifixion après une suite d'illustrations de l'Hexaéméron dans l'Incipit de la Genèse²². La spécialiste suisse conclut ainsi que « les théologiens chrétiens, par l'intermédiaire des enluminures, s'approprient, au moyen d'une image conclusive éminemment christologique, le cycle vétérotestamentaire de l'Hexaéméron »²³. Or, une composition christologique qui couronnerait le cycle de la Genèse christianiserait automatiquement le récit biblique en question.

Plus encore, dans les Bibles moralisées, nous suivons, dans le prolongement de cette lignée exégétique, l'établissement d'un parallèle artistique fort intéressant, à la suite des analogies avec notre exemple de l'église crétoise, entre le septième jour de l'Hexaéméron et le Jugement dernier²⁴. Selon

¹⁶ Voir aussi, à ce propos, les remarques de F. JOUBERT, *Le jubé de Bourges*, Paris, 1994.

¹⁷ L. BRUGGER, *op. cit.*, sch. 1 et fig. 61.

¹⁸ Voir C. JOLIVET-LÉVY, « Résumé des conférences », in *Annuaire de l'EPHE, Sciences Religieuses*, t. 117, 2008-2009, p. 267.

¹⁹ L. BRUGGER, « La cathédrale de Bourges au regard du tympan de saint Ursin », in *Cahiers d'Archéologie et d'Histoire du Berry, Mélanges offerts à J.-Y. RIBAUT*, novembre 1996, p. 67-72.

²⁰ P. KLEIN, *L'emplacement du Jugement Dernier et de la Seconde Parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge*, in *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Abbaye de Saint-Savin, Saint-Savin, 1993, p. 89-101.

²¹ L. BRUGGER, *op. cit.*, p. 208-209.

²² *Ibid.*, p. 208 et note n° 530.

²³ *Ibid.*, p. 209.

²⁴ Y. CHRISTE, *Aux origines de l'Hexaéméron des Bibles moralisées : le cycle de la création de la cathédrale de Laon*, in *Cahiers Archéologiques*, 40, 1990, p. 96.

Yves Christe, il est très probable que l'Hexaéméron sculpté sur la façade de la cathédrale de Laon, en France, daté des environs de 1200, et qui présente la singularité de déboucher sur une Seconde Parousie, aurait comme modèle éventuel l'exemple d'une Bible moralisée²⁵. De plus, l'addition de l'épisode de la béatitude des justes après l'image de la Seconde Parousie ne peut fonctionner que comme une allégorie artistique du repos de Dieu au septième jour²⁶.

En fait, cette séquence iconographique exceptionnelle apparaît comme une solution à la question de l'interprétation allégorique du septième jour, qui se résume à une hésitation entre la fin de la mission terrestre du Christ et son retour à la fin des Temps. Cette question sera finalement résolue par la création d'un huitième jour, celui de la Seconde Parousie du Seigneur²⁷. L'ensemble de ces réflexions exégétiques, dont les germes sont à rechercher déjà dans les écrits de saint Augustin, nourrira les controverses et les traités polémiques contre les juifs, élaborés par les milieux ecclésiastiques très érudits et capables de contribuer à la formation des programmes décoratifs (ou d'intervenir dans cette formation), comme ce fut d'ailleurs le cas de Guillaume de Bourges, diacre de la cathédrale²⁸.

En vérité, il s'agissait d'une vraie campagne soutenue surtout par les ordres mendiants, les franciscains et les dominicains, qui ont joué un rôle décisif aussi bien contre les mouvements hérétiques ayant touché les bords de la Loire, en France, que dans la conversion de juifs, grâce à leurs prédications tout au long du XIII^e siècle²⁹. Ne serait-il pas opportun de supposer que c'est grâce à l'activité considérable de ces ordres en Crète vénitienne³⁰ que cette polémique aux fins de conversion s'était développée en contaminant la culture et en laissant sa trace jusque dans l'art religieux de l'île³¹ ? Nous croyons que la question pourrait très bien fonctionner comme une hypothèse de travail compte tenu de leur implication aussi bien dans l'élaboration et l'implantation des motifs occidentaux dans la peinture monumentale religieuse en Crète³² que dans l'adoption des formules iconographiques byzantines et leur propagation en Italie au cours des XIII^e et XIV^e siècles³³.

En somme, la localisation par la recherche de plusieurs exemples en Occident qui perpétuent - malgré les nombreuses divergences déjà notées - ce parallélisme typologique de la narration vétérotestamentaire de la Genèse avec le cycle néo-testamentaire du Jugement dernier en combinaison avec l'unicité de l'œuvre crétoise nous oriente vers l'hypothèse très probable de la participation d'un artiste d'éducation et de culture occidentales dans l'atelier qui réalisa la décoration de l'église de la Vierge à Evangelismos, près d'Héracleion. Cette théorie fut déjà énoncée par la regrettée professeure Stella Papadaki-Oekland pour expliquer la présence de traits occidentaux en Crète. Cependant, celle-

²⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁶ *Ibid.*, fig. 7 et p. 97.

²⁷ L. BRUGGER, *op. cit.*, p. 209.

²⁸ *Ibid.*, p. 237-238.

²⁹ *Ibid.*, p. 35.

³⁰ Sur la présence des Dominicains et des Franciscains en Crète vénitienne dans l'île et l'exigence d'une étude qui rechercherait leur contribution sur la formation d'un vocabulaire pictural précis, voir les remarques préliminaires de V. A. FOSKOLOU, *Mary Magdalene between East and West: cult and image, relics and politics in the late thirteenth-century Eastern Mediterranean*, in *Dumbarton Oaks Papers*, 65, 2011 (à paraître).

³¹ Cette hypothèse permettrait aussi d'interpréter l'association originale de la parabole des Nocés Royales avec la Seconde Parousie aussi bien dans l'église de la Vierge à Mouhtaroi que dans celle de Saint-Antoine à Kalloni, en Crète. Rappelons, à ce propos, que les Pères de l'Église avaient conféré à cette parabole une interprétation symbolique exceptionnelle, considérant que celle-ci s'adressait tout particulièrement aux juifs comme un avertissement du Christ qu'ils seront exclus du Paradis et remplacés par les païens (A. MANTAS, *art. cit.*, p. 110).

³² Voir à ce propos l'article de Chr. RANOUTSAKI, *Απεικονίσεις του Φραγκίσκου της Ασίζης στις εκκλησίες της Κρήτης*, in *Actes du Xe Congrès International Crétiologique (la Canée, 4-8 octobre 2006)*, (éd. M. Andrianakis, E. G. Kapsomenos), La Canée, 2011, t. B3 (*Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος*), p. 111-134.

³³ Voir la monographie d'A. DERBES, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge, 1996.

ci semble se vérifier non seulement au niveau de détails concernant la forme et la structure iconographique ou même de certains procédés techniques et stylistiques³⁴, mais aussi - et j'ajouterai en principe - au niveau de l'état initial et principal de la conception et de l'organisation du programme décoratif d'un monument. Emplacement, séquence et aménagement des sujets sont, semble-t-il, des témoins assez solides de cette collaboration fructueuse de deux artistes de traditions bien distinctes : occidentale pour l'« inspirateur » et proprement byzantine pour l'exécutant.

³⁴ St. PAPAĐAKI-OEKLAND, *art. cit.*, p. 491-516. Cf. aussi les remarques supplémentaires de V. A. FOSKOLOU, « Δυτικές επιδράσεις » στην τέχνη της λατινοκρατούμενης Ανατολής. Μια πρόταση ιστορικής ανάγνωσης, in Ψηφίδες. Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη Μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη Oekland, (éd. par O. Gratziou - Chr. Loukos), Héracleion, 2009, p. 145-155.