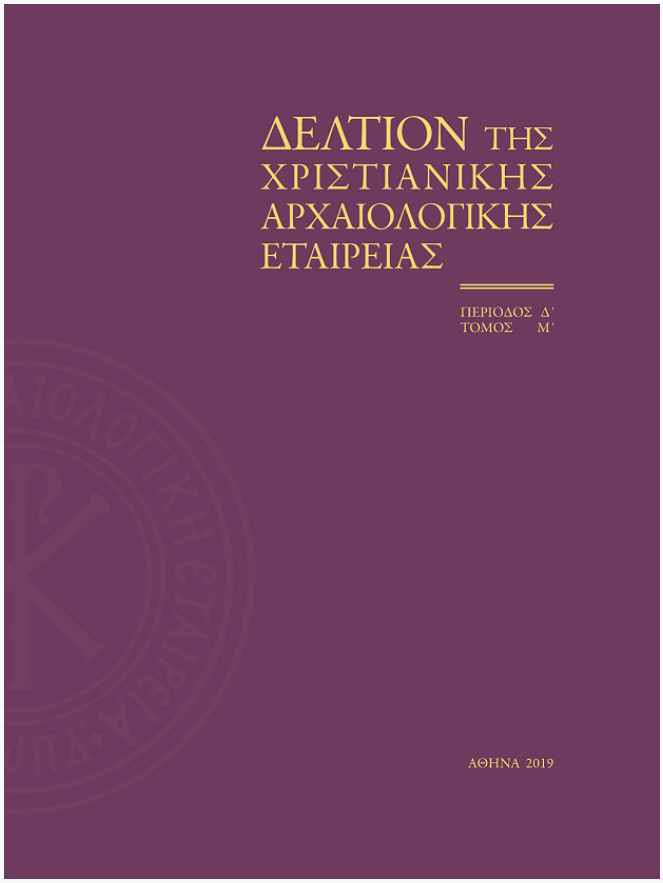
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 40 (2019)

Δελτίον ΧΑΕ 40 (2019), Περίοδος Δ'



«Δίδυμα» εικονοστάσια του 16ου αιώνα στην Κύπρο

Stella FRIGERIO-ZENIOU

doi: 10.12681/dchae.21836

Βιβλιογραφική αναφορά:

FRIGERIO-ZENIOU, S. (2019). «Δίδυμα» εικονοστάσια του 16ου αιώνα στην Κύπρο. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *40*, 325–346. https://doi.org/10.12681/dchae.21836

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 19/12/2025 20:34:32

Stella Frigerio-Zeniou

ICONOSTASES 'JUMELLES' DU XVIE SIECLE A CHYPRE

Το 1841, μετά από πυρκαγιά στη Μονή της Παναγίας Τροοδίτισσας, το ξυλόγλυπτο εικονοστάσι του 16ου αιώνα ξηλώθηκε και κομμάτια του ενσωματώθηκαν στο καινούργιο. Η προσπάθεια ανασυγκρότησης των παλαιών τμημάτων του έδειξε ότι οι ίδιοι ταλιαδόροι σκάλισαν ένα πανομοιότυπο εικονοστάσι στην Παναγία Χρυσοκουρδαλιώτισσα στα Κούρδαλι και, με ελάχιστες διαφορές στο σκάλισμα, εκείνο της Παναγίας του Σίντη (Μουσείο Κύκκου). Πολλά ερωτήματα ανακύπτουν σχετικά με τη χρονολόγηση και τα πρότυπα των εικονοστασίων, αν προορίζονταν εξ αρχής για τις εκκλησίες αυτές, αν ήταν έργα τοπικών εργαστηρίων ή αν ήταν εισηγμένα.

After the fire of 1841 at the Monastery of Panagia Trooditissa, the 16th C. iconostasis was sawn in pieces and incorporated in the new one. During 'reconstruction' of the Trooditissa's iconostasis an identical one was identified in the katholikon of the Monastery of Panagia Chryssokourdaliotissa, Kourdali, and with minor differences in style the one from the Panagia tou Sinti (Kykkos Museum). Were these iconostases created for the above churches? Did the woodcarvers constitute a local workshop or the iconostases were imported? Their dating and models? are some of the questions that arise.

Λέξεις κλειδιά

16ος αιώνας, εικονοστάσια, επίχρυσα ξυλόγλυπτα, Κύπρος.

Keywords

16th century; iconostases; wooden carved gilded; Cyprus.

Un périple dans l'île de Chypre mène inévitablement le voyageur curieux dans ses églises décorées de fresques et d'icônes et, à partir du XVIe siècle, meublées d'iconostases en bois, sculptées en relief et dorées. Les études de ces dernières années sur le XVIe siècle chypriote mettent en évidence une activité artistique et culturelle qui, à partir du deuxième quart du siècle, va de pair avec celle de nouvelles fondations, de reconstructions,

* *Docteur en Histoire de l'art stella.frigerio-zeniou@bluewin.ch*

** *Cette étude est une élaboration de la communication faite au 38ο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Athènes 11-13 mai 2018, sous le titre : «Ένα puzzle στην Μονή της Παναγίας Τροοδίτισσας στην Κύπρο», Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, 56-57. Pour leur accueil, leur aide précieuse, l'autorisation de photographier et d'inclure les iconostases mentionnées dans notre étude en cours sur les iconostases du XVIe siècle à Chypre, nous aimerions ici remercier Mgr Néophytos Métropolite de Morphou, Mgr Athanassios higoumène du monastère de Trooditissa, Mgr Léontios higoumène du monastère de Saint-Néophytos, Mgr Athanassios Métropolite de Limassol, Mgr Vassilios Métropolite de Constantia et Ammochostou, père Néophytos au monastère de Saint-Néophytos, père Sofronios au monastère de Trooditissa, M. Stylianos Perdikis directeur du Musée de Kykkos, soeur Isidora au monastère de Kourdali, M. Christos Prokopiou (évêché de Morphou), M. Dimitris Athanassoulas (Musée de Kykkos). Pour leur accueil et pour nous avoir 'ouvert' les portes des églises dans l'île de Patmos lors de notre séjour en mai 2014, nous aimerions encore remercier Mgr Kyrillos, archimandrite du Patriarcat Oecuménique et higoumène du monastère de Saint-Jean, Mme le Dr Konstantia Kefala de l'Éphorie des Antiquités de Rhodes, M. Yiannis Sotiriou restaurateur au monastère de Saint-Jean, ainsi que le Prof. Maria Vassilaki. Sauf indication contraire, les photographies sont de l'auteur, ainsi que la renconstitution proposée de l'iconostase de Trooditissa (fig. 1).*

de rénovations[1]. Des monastères sont fondés, d'autres sont agrandis ou reconstruits. D'anciennes églises et les nouvelles sont décorées de fresques, et des icônes sont réalisées pour de pieux commanditaires[2].

Dans ce contexte doit s'inscrire la 'vague' des iconostases en bois sculptées, dont quelques-unes subsistent encore de nos jours dans des églises de l'île[3]. Parmi les exemples les mieux connus on peut mentionner celles au *katholikon* de Saint-Néophytos à Paphos et à Panagia Katholiki à Pélendri[4]. D'autres sont exposées dans des musées, comme p.ex. les trois poutres de l'iconostase de Panagia tou Sinti, près du village de Nata, à Paphos, aujourd'hui au Musée de Kykkos[5]. La situation est différente à l'église de la Transfiguration à Sotera Ammochostou, où la poutre et un des piliers de l'iconostase du XVIe siècle servent aujourd'hui de support à l'iconostase de 1857[6]. Contrairement à d'autres cas analogues[7], ces éléments anciens ont été retournés vers le choeur de l'église, ce qui laisse leur décor sculpté toujours visible et accessible au chercheur.

L'étude qui suit porte plus particulièrement sur deux iconostases : celle au *katholikon* de Panagia Trooditissa, sur le versant sud du Troodos, et celle au *katholikon* de la Dormition de la Vierge, connue comme Panagia Chryssokourdaliotissa, à Kourdali.

Selon la tradition, le monastère de Trooditissa aurait été fondé durant la période iconoclaste de l'Empire d'Orient (754-780 et 813-842), lorsqu'une des icônes peintes par l'évangéliste Luc aurait été transportée à Chypre ; une fois sur place elle aurait indiqué de façon

---

[1] Dans les domaines de la littérature et de la découverte de l'Antiquité voir les travaux de G. Grivaud, *Entrelacs chiprois. Essai sur les lettres et la vie intellectuelle dans le Royaume de Chypre 1191-1570*, Nicosie 2009, ch. IV ; L. Calvelli, *Cipro e la memoria dell'Antico fra Medioevo e Rinascimento. La percezione del passato romano dell'isola nel mondo occidentale*, Venise 2009 ; dans celui du développement urbain et du renforcement de la défense de l'île voir, entre autres, T. Papacostas, «Building activity and material culture in Venetian Cyprus : an evaluation», *Abstract of the IV. International Cyprological Congress*, Nicosie 29 avril-3 mai 2008, Nicosie 2008, 172 ; T. Papacostas, «A Gothic Basilica in the Renaissance : Saint George of the Greeks at Famagusta», dans : A. Weyl Carr, éd., *Famagusta, vol. I, Art and architecture*, Turnhout 2014, 339-366 ; E. Concina, *Tempo novo Venezia e il Quattrocento*, Venise 2006, 54, 64.

[2] Le monastère de Podithou a été fondé en 1502 et son église sera décorée de fresques entre 1555-1571 (voir St. Frigerio-Zeniou, *L'art 'italo-byzantin' à Chypre au XVIe siècle. Trois témoins de la peinture religieuse : Panagia Podithou, la Chapelle latine, Panagia Iamatikê*, Venise 1998, ch. II) ; le nouveau *katholikon* de Saint-Néophytos aurait été construit au début du XVIe siècle et les icônes de la Grande *Déïsis* qui décorent encore aujourd'hui son iconostase sont en partie signées au dos par Iosif Chouris et datées de 1544 (A. Papageórgiou, *Ιερά Μονή Αγίου Νεοφύτου. Ιστορία και Τέχνη (σύντομος οδηγός)*, Nicosie 2004, 33, 47) ; le monastère de Kykkos aurait été reconstruit après l'incendie de 1542 (G. Grivaud, «Le monastère de Kykkos et ses revenus en 1553», *Studi Veneziani* n. s. 16 (1990) 225-254, à propos de l'incendie, voir p. 229). L'importance de cet incendie reste semble-t-il encore à élucider. En tout cas, l'higoumène Syméon dans sa requête d'aide auprès de la Sérénissime de 1552 n'en parle pas, et il ne fait pas non plus mention de travaux entamés. Il dit tout simplement que le monastère, de par sa position en haut de la montagne, "è agittato da continui venti, per il che essendo vechio, et coroso quasi tutto dalla vetusta del tempo ha bisogno di buono riparo" (*ibid.*).

[3] Voir 'Annexe' en fin de cet article. Se basant sur la datation des *lypira* (λυπηρά, λυπητερά) provenant de l'église de Panagia Phanéroméni à Nicosie et de celui de saint Jean, aujourd'hui à l'église de Panagia Angéloktistos à Kiti, Andréas et Judith Stylianou situent l'apparition à Chypre des iconostases sculptées et dorées autour de 1500 (A. Stylianou, J. Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη κατὰ τὴν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας (1192-1570)», dans : Th. Papadopoulos, éd., *Ἱστορία τῆς Κύπρου. Μεσαιωνικὸν Βασίλειον, Ἐνετοκρατία*, 5B, 2 vol., Nicosie 1996, 1229-1407, 1367 et 1371) – pour l'instant nous ne commentons pas cette proposition. Dans cette étude nous ne citons pas des publications, comme des guides, où il n'y a pas eu de recherche nouvelle concernant ces iconostases. À propos de l'évolution de l'iconostase en général voir M. Chatzidakis, «L'évolution de l'icône aux 11e – 13e siècles et la transformation du templon», *Actes du XVe congrès international d'études byzantines*, Athènes – Septembre 1976, Athènes 1979, 333-366 ; M. Chatzidakis, «Ikonostas», *RbK*, t. III, col. 326-353.

[4] Pour une reproduction de l'iconostase de Saint-Néophytos, dont la réalisation se prolonge jusqu'à nos jours, voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1229-1407, fig. 227 ; pour celui de Panagia Katholiki voir S. Sophocleous, *Icônes de Chypre-Diocèse de Limassol 12e-16e siècle*, Nicosie 2006, 302-303.

[5] St. Perdikis, «Παράρτημα Εικονοστάσι Μονής Παναγίας του Σίντη», collaboration dans : K. Kokkinoftas, I. Théocharidis, *Παναγία του Σίντη. Μετόχια της Ιεράς Μονής Κύκκου*, Nicosie 2006, 67-79.

[6] Voir notre contribution à M. Parani, G. Philothéou, éd., *The church of the Transfiguration at Sotera (Famagusta District) in context: History – Architecture – Murals*, à paraître.

[7] P.ex. à l'église de Stavros tou Agiasmati à Platanistassa, voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1366-1367.

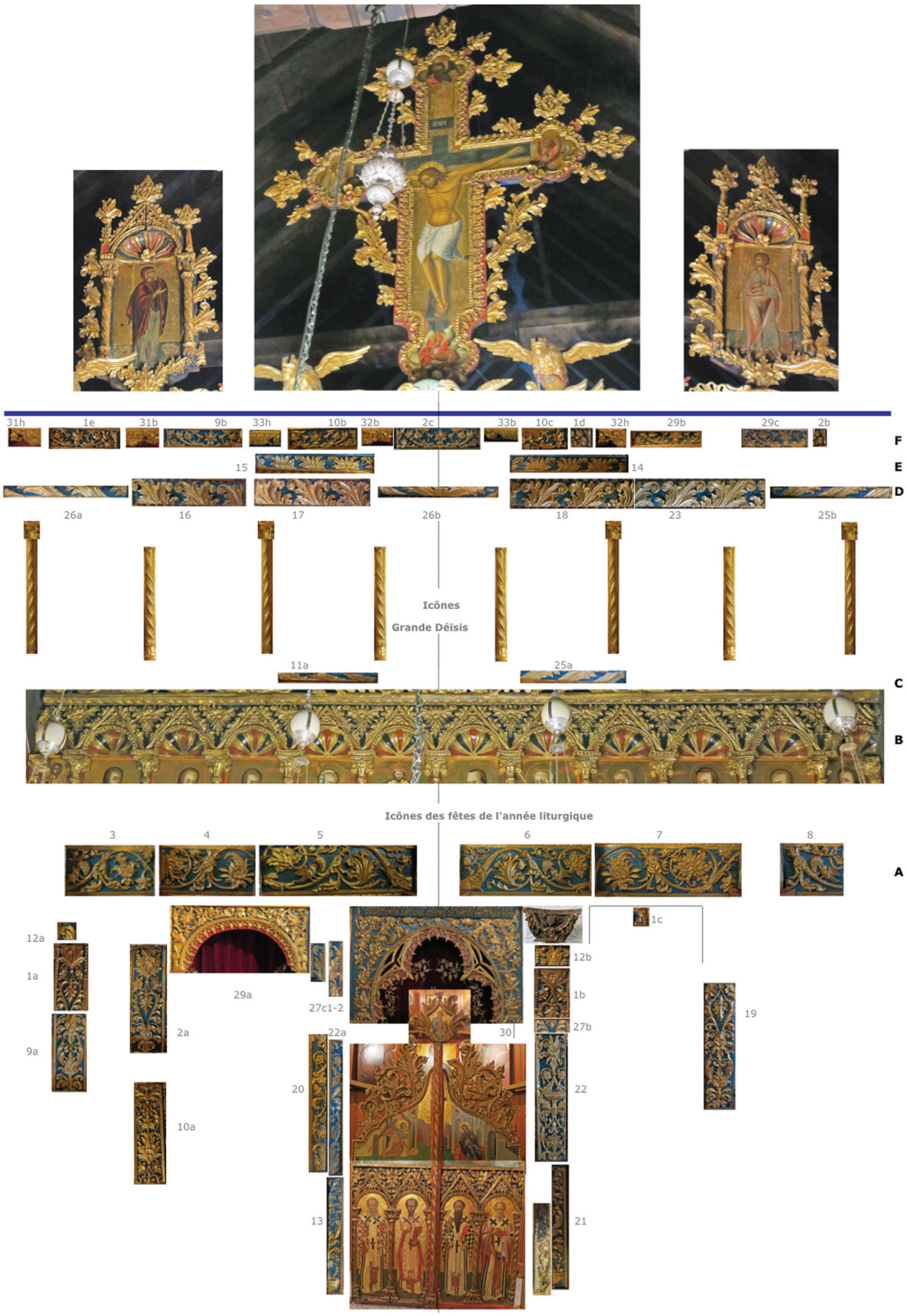


Fig. 1. Trooditissa, reconstitution de l'iconostase du XVIe siècle.

miraculeuse l'endroit propice pour la construction du monastère[8]. Le témoignage le plus ancien sur le monastère daterait de 1541. Il s'agit d'une note dans un codex, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de France, mentionnant l'achat de ce même codex par le moine Théodoulos au monastère de Trooditissa[9]. Suite à la prise de l'île par l'armée ottomane, l'auteur anonyme de la *Διήγησις εἰς τὸν θρῆνον τοῦ αἰχμαλωτισμοῦ τῆς εὐλογημένης Κύπρου* mentionne – parmi d'autres icônes miraculeuses – celle de Trooditissa et il exprime son espoir qu'elles soient bien gardées[10]. Quelques siècles plus tard, l'incendie de 1841 détruisait l'ancienne église ; en deux ans le *katholikon* du monastère est reconstruit tel qu'on le connaît aujourd'hui, une église à trois nefs, et la nouvelle iconostase est confiée à Hadjidimitrios Tagliadoros de Nicosie, qui signe sa réalisation en 1844[11].

À Kourdali, dans une des prières dédicatoires dans la fresque de la Dormition de la Vierge, le diacre Kourdali, son épouse et ses enfants figurent, sans autre indication, comme les fondateurs du monastère : *ΔΕΙCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / (.)ΤΟΥ ΙΕΡΟΔΙΑΚΟΝΟΥ / ΚΟΥΡΔΑΛΗ Κ(ΑΙ) ΤΗC CΗΜ/(Β)ΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΝ ΤΕΚΝΟΝ / ΑΥΤΟΥ ΚΤΙΤΟΡΟΥ ΤΗC / ΑΓΙΑC ΜΟΝΗC ΤΑ*(...)[12]. Grâce aux fresques qui couvrent une partie de ses parois, l'église a été datée du XVIe siècle et la mode des habits des épouses des deux donateurs offre une fourchette de datation de la fresque dédicatoire entre 1550 et 1570[13], donnant ainsi un *terminus ante quem* pour la construction de l'église. Durant le XXe siècle, le bâtiment a été modifié deux fois : lors de la première intervention on a unifié l'espace en enlevant les séparations intérieures et on a changé la toiture en bois en une voûte[14] : lors de la seconde on a restauré le bâtiment en son état initial (fig. 2). Les segments des arcs côté choeur, sur lesquels a été fixée la partie centrale de l'iconostase, n'ont pas été touchés, et apparemment l'iconostase non plus ; celle-ci se trouverait donc à son emplacement d'origine dans l'église.

Lors de la rénovation du mobilier du *katholikon* de Panagia Trooditissa en 1844, sauvée des flammes, l'iconostase du XVIe siècle a été démontée et découpée avec soin ; les fragments ainsi obtenus ont été intégrés par Hadjidimitrios dans le nouveau "τέμπλος" (fig. 3)[15]. Pour mieux situer les fragments du XVIe siècle une brève description de l'iconostase de 1844 paraît nécessaire. Elle s'articule suivant le même schéma que la majorité des iconostases connues à partir du XVIe siècle. Des piliers (στύλοι, στάντες) sont disposés de façon à créer entre eux des espaces pour les portes de la prothésis dans la nef nord, du *béma* (Porte royale, Ωραία Πύλη) dans la nef centrale et du *diakonikon* dans la nef sud. Entre les portes, les espaces de largeurs variées sont fermés dans leur partie inférieure par des panneaux (*thorakia*, θωράκια) et au niveau des fidèles par les icônes dites *despotiques*. Chaque icône est surmontée d'un haut panneau au décor trilobé (επίστεψη), qui complète le cadre. Des poutres formant des bandes sculptées (επιστύλια, κόρδες, δοκοί) séparent les icônes *despotiques* d'une série de petites icônes – avec des scènes des fêtes importantes de l'année liturgique – disposées dans les logements (σπίτια) d'une poutre aux arcs trilobés. Une poutre basse mène le regard plus haut vers les icônes d'une Grande Déïsis, logées sous une poutre aux arcs arrondis à 'coquillages'. Dans sa partie centrale l'iconostase termine en une bande sculptée à jour où, de part et d'autre de l'axe central, se succèdent de manière symétrique des motifs végétaux, un

[8] K. Kokkinoftas, *Ἱερά Μονή Παναγίας Τροοδιτίσσης*, Thessalonique-Chypre 2013, 13.

[9] *Ibid.*, 31 (sans référence) ; ce codex n'est pas répertorié dans C. Constantinides, R. Browning, *Dated Greek Manuscripts from Cyprus to the year 1570*, Nicosie 1993.

[10] Kokkinoftas, *Τροοδίτισσα* (n. 8), 31 ; Anonyme, *Διήγησις εἰς τὸν θρῆνον τοῦ αἰχμαλωτισμοῦ τῆς εὐλογημένης Κύπρου. αφλ* (sic), éd. par Th. Papadopoulos, *ΚΣ*, ΜΔ΄ 1980, 1-78, 35 vers 435.

[11] Kokkinoftas, *Τροοδίτισσα* (n. 8), 46 ; nous lisons : *ΕΔΟΥΛΕΥΘΗ ΤΟ ΠΑΡΟΝ ΤΕΜΠΛΟC ΔΙΑ ΧΥΡΟC Χ(ΑΤΖΗ)ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΤΑΛΗΑΔΟΡΟΥ ΛΕΥΧΟ/CΙΑΤΙ ΕΠΙ ΗΜΕΡΟΙ ΧΑΡΙΤΩΙΟC ΑΡΧΥΕΡΕΟC. ΚΑΙ ΜΕΛΕΤΙΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΙΟΥ. Α.Ω.Μ.Δ.* Tout en indiquant son métier, *Tagliadoros* serait devenu le nom de Hadjidimitrios, un nom de famille qu'on rencontre souvent à Chypre.

[12] "Prière du serviteur de Dieu, le diacre Kourdalis, de son épouse et de ses enfants, fondateur de ce saint monastère (...)", voir St. Frigerio-Zeniou, *Luxe et humilité : se vêtir à Chypre au XVIe siècle*, Limassol 2012, no 41, 221-222.

[13] *Ibid.*

[14] Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), fig. 247.

[15] Pour les termes en grec nous utilisons ici ceux qui figurent dans des inscriptions et dans diverses publications en grec ; parfois des idiomes locaux qui ne se rencontrent pas nécessairement à Chypre.

Fig. 2. Kourdali, monastère de la Dormition de la Vierge, intérieur du katholikon, *vue vers l'iconostase (photographie septembre 2017).*

dragon et un lion ailé[16]. Le tout est couronné d'un Crucifix (Εσταυρωμένος, σταυρός), et de deux *lypira* avec la Vierge et saint Jean.

Dans cette structure imposante, à part le Crucifix, les *lypira*, la poutre à 'coquillages' et *l'hyperthyro* de la Porte royale, on trouve les fragments de l'iconostase du XVIe siècle 'dispersés' dans les parties basses des piliers au niveau des *thorakia*, sous les icônes *despotiques* (les κάτω κεταμπέδες), certaines parties hautes des piliers, probablement dans l'*hyperthyro* de la prothésis. La réutilisation de ces fragments montre non seulement le souci d'économie de la communauté monastique du XIXe siècle (récupération du bois, heures de travail du sculpteur), mais aussi le respect du *tagliadoros* pour l'oeuvre de son aîné, car il laisse visibles les parties sculptées, comme le fera quelques années plus tard celui à l'église de la Transfiguration à Sotera[17].

[16] La largeur de la partie centrale mesurée au sol est de 440 cm.

[17] Parani, Philothéou, *Sotera* (n. 6).

Fig. 3, Trooditissa, monastère de Panagia, intérieur du katholikon, *vue vers l'iconostase (1844).*

Fig. 4. Trooditissa, deux 'grondins' (pièce 2c).

À quoi pouvait ressembler l'iconostase du XVIe siècle de Trooditissa ? Reconnu comme étant du XVIe siècle par les chercheurs qui ont écrit sur le monastère, ce *puzzle* n'a jamais été reconstitué jusqu'à présent (fig. 1, reconstitution)[18]. Le recours aux autres iconostases encore *in situ* dans les églises de l'île, a apporté non seulement la solution aux moments d'hésitation, mais il a aussi permis l'identification d'une iconostase 'jumelle' du *puzzle* de Trooditissa. Il s'agit de l'iconostase au *katholikon* du monastère de la Dormition de la Vierge, à Kourdali (fig. 2). Suivant la structure de l'iconostase à Kourdali, une fois le Crucifix, la poutre à 'coquillages' (fig. 1, B), l'arc trilobé de la Porte royale et les volets de celle-ci (conservés aujourd'hui au *skeuophylakion* du monastère) placés sur l'axe vertical de l'iconostase, les autres fragments ont vite trouvé leur place.

Entre les *thorakia* et les icônes *despotiques*, six des planches horizontales (les κάτω κεταμπέδες) mises ensemble constituent une poutre avec un décor de rinceaux (fig. 1, A). Dans la majorité des autres monuments du XVIe siècle (en plus de celle à Kourdali, voir aussi Panagia tou Sinti et Saint-Néophytos), la poutre à rinceaux est posée directement sur les piliers, au-dessus des icônes *despotiques*, position qu'elle a dû avoir aussi à Trooditissa. Découpée en fonction des besoins de la nouvelle structure, elle a tout simplement été déplacée vers le bas, sous les six icônes disposées à droite et à gauche de la Porte royale. Comme à Kourdali et à Sinti, et comme l'indiquent les fragments qui subsistent, son décor se développe de manière symétrique de part et d'autre d'un motif central de deux monstres marins qui se font face, déployant des feuilles et des inflorescences d'acanthe habitées par des oiseaux et des souris[19].

L'*hyperthyro* (fig. 1, pièce 29a), aujourd'hui au-dessus de la porte de la prothésis a été 'élargi' avec deux fragments (fig. 1, F pièces 29bc) posés verticalement à droite et à gauche. Serait-il à sa place d'origine, ou bien d'arc au-dessus d'une icône il devient celui d'une porte ? Nous laissons cette question ouverte, car en plus d'une facture un peu différente du reste des fragments, il serait la seule pièce du *puzzle* qui n'aurait pas d'équivalent à Kourdali.

Un motif qu'on trouve un peu partout dans la nouvelle structure est composé de petits monstres-marins (fig. 4 et 1, F pièce 2c), rappelant des 'grondins' feuillus, disposés vis-à-vis de part et d'autre d'une feuille d'acanthe. Le motif de cette poutre haute de 11 cm (hauteur maximale parmi les fragments – pièces 2c,10bc) est répété en tout cas sept fois. À Kourdali, les 'grondins' sont placés au sommet de la structure (fig. 1, F et fig. 5), entre les consoles soutenant la corniche (γείσο)[20].

À Trooditissa, six consoles sont aujourd'hui groupées par deux et sont disposées au sommet de trois piliers, au niveau des panneaux trilobés au-dessus des

[18] Kokkinoftas, *Τροοδίτισσα* (n. 8), où bibliographie antérieure. Les numéros des pièces du *puzzle* sur notre reconstitution indiquent leur emplacement dans la structure de 1844 et ont été attribués pour faciliter l'identification de chaque pièce pendant le travail.

[19] Le centre de la poutre de Trooditissa n'a pas été conservé. On peut voir des exemples d'un décor symétrique analogue au *katholikon* de Saint-Néophytos (le motif central serait parmi les quelques détails qui diffèrent) ; nous ne tenons pas compte ici des poutres avec une disposition des rinceaux dans des panneaux séparés comme par exemple dans les églises de Panagia Katholiki à Pélendri, de la Transfiguration à Sotera, de Saint-Mamas à Morphou.

[20] La hauteur des consoles de 11 cm confirme celle de la poutre.

icônes *despotiques* (fig. 6, et 1, F pièces 32bh). À Kourdali, aujourd'hui, les consoles sont au nombre de sept. Disparue à Trooditissa, la corniche est constituée à Kourdali d'une planche en bois portant sur un fond bleu un décor d'étoiles en relief, dorées.

Un autre motif fréquent est constitué de feuilles d'acanthe se déployant de manière symétrique à gauche et à droite d'un motif central. Les dimensions des feuilles sont de deux tailles différentes, ce qui indiquerait l'existence de deux ou trois poutres (fig. 1, C, D, E). La poutre la plus haute (D – hauteur maximale 15 cm – pièce 18) est posée, comme à Kourdali, juste au-dessus des icônes de la Grande Déïsis ; elle conserverait aussi sa partie centrale (D, 26b), que nous plaçons sur l'axe vertical du *puzzle*. Les fragments de la poutre plus basse (hauteur maximale 8,7 cm – fig. 1, E pièce 15) pourraient éventuellement provenir de deux poutres – ceci dépendrait de la largeur initiale de l'iconostase du XVIe siècle, que nous ne connaissons pas[21]. Comme à Kourdali, la première aurait été posée au-dessus de la poutre à 'coquillages', la seconde au-dessus de la poutre haute à feuilles d'acanthe (fig. 1, C et E).

Huit colonnettes torsadées – aujourd'hui posées l'une sur l'autre au niveau des icônes *despotiques* – devaient se trouver, au niveau de la Grande Déïsis, leur hauteur maximale mesurée de 64,5 cm correspond à celle des icônes conservées au *skeuophylakion* qui est d'environ 75 cm.

Pour les 'façades' des piliers on a de nouveau suivi la disposition des motifs à Kourdali : les planches ayant dans leur partie inférieure un vase à anses, duquel sortent les tiges et les feuilles d'une arabesque (fig. 1, pièces 13, 21 complétée par un fragment aujourd'hui au *skeuophylakion*), ont été posées au sol de part et d'autre de la Porte royale ; un troisième pilier présentant le même motif dans ses parties supérieures devait se trouver à gauche de l'icône de la Vierge (comme à Kourdali, où l'église lui est dédiée et où son image est mise en valeur) (fig. 1, pièces 2a, 10a). D'autres fragments complètent en partie les piliers, dont un seul peut être reconstitué dans son ensemble – nous avons choisi

Fig. 5. Kourdali, sommet de l'iconostase (photographie septembre 2007).

de le placer à droite de la Porte royale (fig. 1, pièces 21 et fragment, 22, 27b, 1b, 12b et le chapiteau), puisque sans doute, l'unique chapiteau, conservé aujourd'hui au *skeuophylakion* du monastère (fig. 7), devait se trouver à droite de la Porte royale : l'oiseau qui l'habite regarde vers la gauche, comme c'est le cas de tous les oiseaux à Kourdali, qui sont tournés soit vers la droite, soit vers la gauche, toujours en direction du centre de l'iconostase[22]. Après cette mise en parallèle des deux œuvres, une description de l'iconostase de Kourdali devient superflue, car comme on vient de le constater à chaque étape de la reconstitution du *puzzle* de Trooditissa, la structure et les motifs reproduits sont les mêmes dans les deux églises.

Est-ce que ces iconostases ont été faites pour les églises où elles se trouvent aujourd'hui ? La poutre aujourd'hui à douze 'coquillages' de Trooditissa a été découpée à gauche et à droite pour être adaptée à la largeur de la nef, au niveau où elle a été posée[23]. Est-ce que ceci est dû à une transformation du *katholikon*, plus ancienne que celle du XIXe siècle ? Malheureusement, l'histoire récente du monastère ne permet pas de répondre à cette question. Telle qu'elle nous est parvenue, la même poutre à douze 'coquillages' à Kourdali semble aussi avoir été coupée à gauche et à droite ; aux extrémités de la rangée des icônes du *Dodékaorton* l'emplacement pour les colonnettes a été supprimé, ce qui fait que celles-ci empiètent aujourd'hui sur les icônes. En effet, la

[21] D'après notre reconstitution et mesures, les fragments de la poutre haute aux feuilles d'acanthe donnent une largeur de 450 cm, alors que la poutre à 'coquillages' serait large environ 440 cm (mesure au sol).

[22] La hauteur maximale d'un pilier, le chapiteau inclus, serait de 188,7 cm.

[23] En fait on ne sait pas la largeur d'origine de la poutre.

Fig. 6. Trooditissa, deux des consoles groupées (pièce 32bh).

largeur de la nef centrale, qui serait aussi celle au niveau de l'arc où la poutre a été fixée, est de 390 cm[24], alors que l'iconostase au niveau du sol est large de 529 cm ; largeur à laquelle il faudrait ajouter encore quelques centimètres pour rétablir la symétrie du motif de la poutre à rinceaux, qui semble avoir été amputée des deux bouts à une date ancienne, vu l'état de conservation de l'épaisseur de la poutre à son extrémité gauche. L'iconostase de Kourdali aurait-elle été prévue pour une autre église et ne serait ici qu'en second usage ? L'église aurait-elle subi des réaménagements plus anciens que ceux du XXe siècle ? Rien de tel n'a été répertorié jusqu'à présent et nous devons laisser ces questions ouvertes.

Comme la question de savoir si ces iconostases auraient été réalisées pour les églises où on les trouve aujourd'hui en suscite d'autres, comme l'organisation du travail des menuisiers (que nous reprenons au fil de cette étude)[25], introduisons ici une troisième iconostase, celle de Panagia tou Sinti mentionnée plus haut. Conservées presque intactes, ses trois poutres présentent les mêmes motifs sculptés et dorés que les poutres de Trooditissa et de Kourdali[26]. Sur la première poutre, de part et d'autre de deux monstres marins qui se font face, se déploie de manière symétrique un motif de rinceaux de feuilles et d'inflorescences d'acanthe, habitées par des oiseaux picorant des grappes (très probablement de raisin) et par une petite souris. La deuxième conserve les quatorze arcatures des logements en forme de 'coquillage', surmontés de gâbles feuillus, pour la série des icônes des fêtes. Dans le triangle des frontons on voit une feuille d'acanthe, de même qu'entre les frontons. Sur la troisième poutre, des feuilles d'acanthe se penchent à gauche et à droite de part et d'autre d'un motif central : un calice à godrons, dans lequel sont posées des feuilles d'acanthe plus petites ; un motif qu'on retrouve à Kourdali.

Reprenons la question qui a mené à l'introduction de l'iconostase de Panagia tou Sinti : est-ce que l'iconostase de Sinti a été faite pour l'église où elle se trouvait jusqu'à son transfert au Musée de Kykkos ? Sans doute. Telles qu'on les voit dans une photographie de 1955, les trois poutres de l'iconostase s'adaptent parfaitement à la largeur de l'arc et leur centre se trouve sur l'axe central vertical[27]. En plus, enlevée de son emplacement d'origine, la poutre à quatorze 'coquillages' permet de voir qu'elle conserve sa largeur d'origine et termine en deux em-

[24] A. Papagéorgiou, *Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου*, Nicosie 1975, 124.

[25] À propos des iconostases de la chapelle de Panagia au monastère de Saint-Jean ainsi que de celle à la chapelle de Sainte-Anne de l'Apokalypsis à Patmos, Ch. Koutelakis note que leurs poutres sculptées ne semblent pas avoir été conçues pour ces chapelles, car le décor de leur partie centrale ne tombe pas sur la même ligne verticale. Ceci prouverait, selon Koutelakis, que ces planches sculptées arrivaient dans l'île déjà prêtes (Ch. Koutelakis, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Athènes-Jannina 1986, nos K2 et K1, 65, no 13).

[26] Pour une reproduction des poutres dans leur ensemble voir Perdikis, «Σίντη» (n. 5), 70. St. Perdikis mentionne entre autres œuvres aux motifs semblables, l'iconostase de Kourdali (*ibid.*, 71, 77). A. et J. Stylianou notaient aussi les similitudes avec l'iconostase à Kourdali (Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1395). Nous aimerions encore remercier M. Perdikis pour avoir permis et pour avoir facilité l'examen de près des poutres de l'iconostase de Panagia tou Sinti.

[27] Pour la photographie voir Perdikis, «Σίντη» (n. 5), 68, fig. 1.

bouts sans décor, qu'on fixait dans des cavités prévues dans les parois pour assurer la stabilité de l'ensemble de la structure. Le menuisier a donc travaillé en fonction de l'église à laquelle l'iconostase était destinée[28].

Avant d'aller plus loin, peut-on mieux préciser la date d'exécution de ces œuvres ? Dans les ouvrages consultés, les datations des trois iconostases varient. Celle de Trooditissa est située par K. Kokkinoftas vers 1530[29]. L'iconostase de Kourdali est datée par A. et J. Stylianou du troisième quart du XVIe siècle, alors que celle de Panagia tou Sinti serait datée par les mêmes chercheurs autour des mêmes dates ; ils notent la ressemblance entre les deux œuvres, sans s'y attarder[30]. De son côté St. Perdikis accepte la datation des Stylianou pour l'iconostase de Kourdali et date celle de Panagia tou Sinti du milieu du XVIe siècle, après la construction de l'église que les chercheurs situent en 1542, selon la lecture faite jusqu'à maintenant de la date gravée sur la deuxième pierre taillée, à la base de l'arc oriental sur la paroi nord, à environ 5 mètres du sol[31]. Notre lecture de cette date diffère (fig. 8). En troisième position la lettre inscrite ne serait pas un μ mais un ν, soit: *ΑΦνβ Χ(ριστο)υ*, qu'on traduit "en l'an du Christ 1552"[32].

Fig. 7. Trooditissa, chapiteau.

Un emplacement insolite pour cette inscription, qui se trouve ainsi au-dessus et juste derrière la troisième poutre de l'iconostase. Se réfère-t-elle à la construction de l'église ou bien à la pose de l'iconostase ? Quoi qu'il en soit, le *graffito* à Panagia tou Sinti donne un indice pour la datation des iconostases sculptées en relief et dorées chypriotes vers le milieu du siècle.

La datation à partir des années 1540 des portes sculptées d'iconostase (comme celle dont la partie peinte est attribuée à Iosif Chouris à Saint-Néophytos autour de 1544, celle de Panagia Katholiki à Pélendri 1550-1570, etc.)[33], nous donnerait au stade actuel de la recherche la limite chronologique inférieure pour ces iconostases chypriotes, réfutant la proposition d'A. et J. Stylianou[34]. Un point de référence supplémentaire nous

[28] Si, par manque d'informations, ce constat ne couvre pas les iconostases à Trooditissa et à Kourdali, il est sans doute valable pour les iconostases, comme à Saint-Néophytos et à Saint-Mamas à Morphou, où les poutres s'adaptent à la largeur de l'arc, et l'axe central est respecté à tous les niveaux (pour une reproduction de l'iconostase de Saint-Mamas voir Ch. Hadjichristodoulou, *Ὁ καθεδρικὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Μάμαντος στὴ Μόρφου*, Nicosie 2010, 46 et 50-51).

[29] Kokkinoftas, *Τροοδίτισσα* (n. 8), 32 – Kokkinoftas se réfère à l'avis du restaurateur, père Kyriakos Papaïoakim. D'après nos photographies et constatations sur place, le Crucifix, les *lypira*, ou encore les volets de la Porte royale ne conserveraient aucune trace d'inscription qui pourrait se référer à leur peinture et qui aurait pu donner un *terminus ante quem* pour leur décor sculpté.

[30] Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1395.

[31] Perdikis, «Σίντη» (n. 5), 71, 79. N. Chryssochou adopte aussi la datation de l'iconostase de Kourdali des Stylianou et date celle de Panagia tou Sinti de la fin du XVIe siècle (N. Chryssochou, *Η αρχιτεκτονική της ορθοδόξου μονής της Παναγίας του Σίντη στην Πάφο. Συμβολή στη μελέτη της θρησκευτικής αρχιτεκτονικής της Ενετοκρατίας στην Κύπρο*, Nicosie 2003, Thèse de doctorat déposée à l'Université de Chypre (sous presse), nous renvoyons ici au texte en format pdf disponible sur internet (sans illustrations), 285, 288, 289).

[32] Nous remercions vivement le professeur Bertrand Bouvier, qui a eu la gentillesse de vérifier et confirmer notre lecture de cette date. La combinaison de majuscules et de minuscules est fréquente dans des inscriptions du XVIe siècle à Chypre.

[33] Pour des reproductions voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), fig. 231 ; Sophocleous, *Icônes* (n. 4), fig. 155.

[34] Voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» n. 3 ci-dessus ; voir aussi St. Frigerio-Zeniou, «Quelques réflexions et quelques portes en vue d'une nouvelle approche des iconostases chypriotes

est offert par l'icône en pierre de la Vierge Hodigitria datée de 1555, aujourd'hui à l'église de la Sainte-Croix à Nicosie [35] ; son cadre ayant la partie supérieure en arc et fronton, les colonnettes torsadées à droite et à gauche terminant en deux flèches, renvoie à son tour aux *lypira* de la même période, p.ex. ceux de Saint-Néophytos[36].

La conquête de l'île par les Ottomans en 1570/1571 aurait-elle mis un terme à cette production, du moins telle qu'on la connaît à travers les monuments étudiés ici, en entraînant la dissolution de l'atelier et la dispersion des *tagliadori* ? En tout cas, les œuvres du XVIIe siècle qu'on peut voir dans les églises chypriotes, tout en continuant la tradition instaurée par les *tagliadori* du XVIe siècle en en reproduisant les motifs, diffèrent de celles-ci par leur style[37]. Les comparaisons avec celles étudiées ici montrent un travail de sculpture qui perd du volume, un relief qui 's'étale' sur le fond. On dirait qu'on passe à la génération suivante de *tagliadori*.

Une œuvre importante, car elle est la première qu'on rencontre portant une date, seraient les volets de la Porte royale à l'église de Sotiros (Transfiguration), à Akaki, dont Loukas signe les parties peintes en 1608 (fig. 9)[38]. Loukas nous donne ainsi un *terminus ante quem*, pour le cadre sculpté. Nous proposons donc d'utiliser cette œuvre à Akaki et la date de sa peinture comme points de référence de la fin de la production des iconostases chypriotes du XVIe siècle, comme les trois qui nous intéressent ici, limitée sur à peine 30 à 60 ans – soit à partir des années 1540 et jusqu'à la conquête de l'île par les Ottomans ou bien, si on élargit notre fourchette de datation, jusqu'à la fin du siècle.

Face aux iconostases de Trooditissa, de Kourdali et de Panagia tou Sinti, dont les deux sont tout à fait identiques non seulement du point de vue des modèles suivis, mais aussi dans la façon de rendre les différents motifs, peut-on savoir si l'une aurait pu être le modèle des deux autres ? Ou leur modèle serait-il encore un autre ? Relevons d'abord que, comme ces trois iconostases s'articulent selon le même plan en hauteur en répétant sur leurs trois poutres les mêmes motifs (rinceaux, frontons avec arcs à 'coquillage', feuilles d'acanthe), on peut sans doute affirmer qu'elles ont été conçues telles qu'on les connaît aujourd'hui. À ceci on peut ajouter les poutres plus basses et les piliers de Trooditissa et de Kourdali[39], qui comme on l'a vu répètent aussi les mêmes modèles. Malgré la différence de largeur des poutres à rinceaux dans ces trois églises[40], les mêmes motifs remplissent les sept courbes créées par les tiges du rinceau, une fois vers le haut une fois vers le bas, et se répètent de manière symétrique à partir du milieu de la poutre et jusqu'à ses extrémités. On y voit : une large feuille d'acanthe ; un oiseau qui picore dans une grappe et derrière lui une large feuille toujours d'acanthe avec des capsules de fruits ; une inflorescence d'acanthe tournée vers le haut (fig. 1, A pièces 4 et 7)[41] ; le cœur de ce qu'on identifie avec une carline à feuilles d'acanthe, avec ou sans oiseau (il est absent à Sinti, alors qu'on le trouve à gauche et à droite à Trooditissa et à Kourdali) ; une deuxième inflorescence avec souris grimpant sur la tige du rinceau ou pas (à Sinti seulement à droite, à Trooditissa certainement à gauche – le motif symétrique a disparu-, à Kourdali à gauche et à droite – fig. 13)[42] ; un deuxième oiseau pi-

---

du XVIe siècle», Actes du colloque *Lusignan and Venetian Cyprus*, Université de Chypre, décembre 2014, M. Parani, M. Olympios, éd., sous presse.

[35] Pour une reproduction, voir P. Leventis, *Twelve Times in Nicosia. Nicosia, Cyprus 1192-1570: Topography, Architecture and Urban Experience in a Diversified Capital City*, Nicosie 2005, 56.

[36] Pour une reproduction voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), fig. 235-236.

[37] Pour des reproductions d'oeuvres du XVIIe siècle voir M. Kyriakidou, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571-1878). Τα χρονολογημένα και τα κατά προσέγγιση χρονολογούμενα έργα*, Nicosie 2011, entre autres nos 23, 25, 27.

[38] Nous lisons : *αχΗ Χ(ριστο)υ – χερ / Λουκα.*

[39] Nous ne connaisons pas ceux de Panagia tou Sinti.

[40] À Panagia tou Sinti selon la largeur de l'arc elle serait de 528 cm (la poutre exposée au Musée a été amputée à gauche d'environ 20 cm) ; à Kourdali la largeur au sol serait de 529 cm, à laquelle il faudrait ajouter environ 20/30 cm pour compléter le motif à droite, ce qui fait environ 549/559 cm ; à Trooditissa le maximum qu'on obtient en aditionnant la largeur des fragments de la poutre à feuilles d'acanthe est de 450 cm et la poutre à 'coquillages' mesurée au sol serait de 440 cm. L'exemple des poutres à 'coquillages' montre des différences minimes dans la largeur des arcs à 'coquillages' des trois oeuvres (entre 1-4 cm).

[41] Elle est tournée vers le bas à Saint-Néophytos, à Antiphonitis à Kalogréa, à Saint-Nicolas à Klonari, à Saints-Varnavas-et-Ilarion à Péristérona.

[42] Sur la poutre du XVIe siècle à l'église de la Transfiguration à Sotera (voir Parani, Philothéou, *Sotera* (n. 6), la symétrie est rompue

Fig. 8. Panagia tou Sinti, ΑΦνβ (1552), date gravée dans la pierre.

corant dans une grappe devant une feuille avec capsules de fruits ; encore une inflorescence égale à la première.

Ici nous pouvons ajouter une différence entre ces œuvres. Sur la poutre à 'coquillages' entièrement dorés de Panagia tou Sinti, les rayons en creux des 'coquillages' portent un décor de petits points réguliers, des cercles martelés au burin (*bulinati*) (fig. 14)[43].À Kourdali, pour obtenir le même effet visuel d'un fond rugueux, qui dans l'obscurité des églises reflétera la lumière autrement que les reliefs lisses, on a utilisé la technique de la *sabbiatura* (fig. 13)[44]. Les repeints de l'iconostase de Trooditissa ne permettent pas l'examen des fonds, mais le fragment de pilier conservé au *skeuophylakion* du monastère et récemment restauré – dont les reliefs et le fond ont été dorés en même temps – ne garde pas de traces ni de *bulinatura* ni de *sabbiatura* (fig. 15).

Les considérations et descriptions ci-dessus montrent non seulement ce qui rapproche ces œuvres, mais aussi ce qui distingue l'iconostase de Panagia tou Sinti des deux autres. En plus des choix de détails dans les motifs sculptés et le traitement des fonds, on trouve à Sinti aussi une exécution plus sobre, moins chargée dans la façon de rendre les nervures des feuilles qui s'enroulent autour des tiges des rinceaux, où on a évité de multiplier les petites boules (fig. 12). Les nervures soulignées de boules se rencontrent dans les autres poutres de Sinti. Celles-ci, parfois arrondies parfois pointues, pourraient indiquer le travail de deux menuisiers (fig. 16)[45]. La sobriété dans l'exécution de la poutre à rinceaux de Sinti, qui ne se retrouve pas dans les œuvres plus récentes, qui vont favoriser les modèles un peu plus chargés des autres poutres ainsi que celles des iconostases de Trooditissa et de Kourdali, pourrait-elle être un argument en faveur d'une hypothèse plaçant l'iconostase de Sinti au début de cette production ? Il paraît impossible de répondre à ces questions sans dates se référant aux œuvres étudiées, d'autant plus qu'en les attribuant au même atelier de menuisiers où la tâche a pu être partagée entre plusieurs *tagliadori* et en considérant leur exécution dans un laps

par la présence en bas à gauche, dans le deuxième panneau depuis la droite, d'un cône de sapin, absent du panneau correspondant à gauche. S'agirait-il d'un changement de programme? D'une distraction du *tagliadoros*? Un choix délibéré pour rompre justement la symétrie?

[43] Nous constatons la pratique de fonds burinés (*bulinati*) aussi sur les piliers et la poutre à rinceaux de l'iconostase de Panagia Katholiki à Pélendri, les moitiés de piliers dorés de part et d'autre des colonnes de la Porte royale de Saint-Mamas à Morphou, la poutre à feuilles d'acanthe au *katholikon* de Saint-Néophytos ; sauf pour ce qui concerne les piliers à Pélendri et à Morphou, la pointe du burin serait différente dans ces églises. Nous aimerions ici remercier le Dr Tassos Papacostas pour l'envoi des photographies de l'iconostase de Saint-Mamas.

[44] On repère des traces de *sabbiatura* (soit une couche de grains de sable plus ou moins fines collées sur le fond des planches et ensuite dorées) aussi sur le *proskynitari* du *katholikon* de Saint-Jean-Lampadistis à Kalopanajiotis, alors qu'elle est bien conservée sur la poutre et le pilier du XVIe siècle de l'église de la Transfiguration à Sotera (voir Parani, Philothéou, *Sotera* (n. 6). Pour les termes en italien voir le glossaire dans F. Sabatelli, éd., E. Colle, P. Zambrano, *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, Milan 1992 (réédition 2009), 355, 364). Alors que les exemples de fonds burinés abondent dans les cadres italiens, aussi bien en bois qu'en pierre (*ibid*., nos 2-5, cadres provenant de la Toscane, la Vénétie et la Lombardie ; *Italian Renaissance Frames*, T.J. Mewbery, G. Bisacca, L.B. Kanter, The Metropolitan Museum of Art, New York, 5 juin – 2 septembre 1990, New York 1990, entre autres nos 15, 18, 19, cadres provenant de la Vénétie et de Florence ; pour un cadre en pierre, voir celui du retable de Cima da Conegliano à la Madonna dell'Orto), nous n'avons pas encore trouvé des exemples de *sabbiatura*.

[45] Sans oublier que le gypse qui recouvre la surface pourrait 'adoucir' certains traits de burin.

de temps restreint, peut-être même en parallèle, cette question semble devenir caduque.[46]

Quelle serait l'origine des modèles des poutres de ces trois iconostases ? Cette question peut se révéler un piège, en tout cas pour ce qui concerne les poutres aux feuilles d'acanthe et à rinceaux, car depuis l'Antiquité ils ont été des motifs décoratifs de prédilection dans tous les moyens d'expression. Ils trouvent toujours une place dans les marges de manuscrits, ils encadrent textes et images dans des livres imprimés, ils décorent des meubles, des façades de bâtiments, etc[47].

Tout en attestant la continuité de leur présence dans les monuments de Chypre, les exemples qu'on peut citer dans l'île ne reproduisent pas exactement les motifs rencontrés dans les trois iconostases[48]. Plutôt que d'inspiration d'œuvres du passé, les motifs des poutres du XVIe siècle témoigneraient d'une introduction dans les ateliers chypriotes de modèles contemporains. On peut sans doute parler d'ateliers au pluriel, puisqu'on trouve ces motifs taillés dans la pierre (Saint-Dimitrios et fragment de pilastre de Famagouste), peints à la fresque (église de Panagia Podithou à Galata, 'Chapelle latine' à Kalopanajiotis)[49], sculptés sur les poutres des iconostases étudiées. Modèles nouveaux qui seraient arrivés dans l'île par les mêmes voies qu'empruntent pèlerins, marchands, étudiants et artistes. Parmi les plus faciles d'accès, les livres à figures mettent en circulation des bandes de rinceaux variés. On y remarque une même façon de déployer les rinceaux que sur les poutres des iconostases chypriotes

[46] Les archives crétoises conservent les choix du moine Akakios Ampélikos qui désigne au menuisier les modèles qu'il désire voir reproduits pour l'iconostase (les διάστυλα) du *katholikon* de son monastère de Dafniotissa en Attique : une poutre aux feuilles de vigne comme celle de Néa Moni, trois portes dont celle du milieu comme celle de l'église de Saint-Georges de Mouglinou, etc (voir Th. Détorakis, «Ἕνας Κρητικὸς ξυλογλύπτης στὴ Μονὴ Δαφνίου», dans : *Ψηφίδες: Μελέτες Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Τέχνης στη μνήμη της Στέλλας Παπαδάκη-Oekland*, O. Gratziou et Ch. Loukos, éd., Hérakleion 2009, 283-287, 285 – nous aimerions ici remercier le Prof. Olga Gratziou pour l'envoi de cet article). Dans ce document il n'est pas clair si ces indications sont faites suite à une visite du commanditaire dans les églises de Handakas ou bien sur la base de dessins montrés par le *tagliadoros* (qui pourraient être ceux d'œuvres déjà réalisées ou en train de l'être). Ceci sera explicité un siècle plus tard dans d'autres documents de commandes d'œuvres sculptées, soit en pierre qu'en bois, où il est question du modèle : 'fare con ogni esquisitezza et nel modo stesso che fu fatto il modello dal quodam signor Francesco Basilicata ingeniero' ou encore 'σινιὸρ Μανιὰς ὑπόσχεται να φτάση τὰ ἄνωθε διάστυλα (...) ὡς καθὼς τοὺς ἔδειξε τὸ ντεσαίνιο' (voir M. Kazanaki-Lappa, «Ἡ συμβολὴ τῶν ἀρχειακῶν πηγῶν στὴν ἱστορία τῆς τέχνης : ζωγραφική, γλυπτική, ἀρχιτεκτονική» dans : *Venetiae quasi alterum Byzantium. Ὄψεις τῆς ἱστορίας τοῦ Βενετοκρατούμενου Ἑλληνισμοῦ. Ἀρχειακὰ τεκμήρια*, Chryssa Maltézou, éd., Athènes 1993, 435-484, doc. 24 de 1643 où il est question de l'encadrement en pierre d'une porte ; doc. 26 de 1659, où il est question d'une iconostase). Dans les documents vénitiens, 'desegno' pouvait indiquer soit un modèle en bois, soit un modèle peint (voir A. Markham Schulz, *Woodcarving and Woodcarvers in Venice 1350-1550*, Florence 2011, 49). Sans être en mesure d'indiquer des modèles précis, on supposerait une même façon de procéder pour les *tagliadori* et leurs commanditaires de Trooditissa, de Kourdali et de Panagia tou Sinti, où on peut voir le résultat de leur accord.

[47] Citons quelques exemples des XVe et XVIe siècles. Parmi les livres imprimés, voir M. Sanders, *Le livre à figures italien, depuis 1467 jusqu'à 1530,* 5 vol., Milan 1942-1943 (réemprimé Nendeln 1969), vol. V, N. 13 (1499), N. 76 (1514) ; vol. VI, N. 624 (1568), N. 724 (1482), N. 792 (1501), N. 868 (1499). Parmi les œuvres sculptées, les encadrements de *pale d'altare* soit en bois qu'en pierre, les stalles, mais aussi les encadrements de portes de bâtiments offrent une multitude de variations des mêmes thèmes d'entrelacs, de rinceaux, de vrilles, de feuilles d'acanthe ; citons en quelques-unes qu'on peut voir à Venise : le cadre du retable de saint Ambroise trônant entouré de saints de 1503 d'Alvise Vivarini e Marco Basaiti à l'église des Frari ; le cadre du retable de saint Michel ou de la *Scuola dei boccaleri* du XVe siècle aussi aux Frari ; l'entrée du *coro* aussi aux Frari ; la porte d'entrée des églises des Frari et de San Giobbe ; le cadre du retable de saint Jean-Baptiste entouré des saints Pierre, Marc, Jérôme et Paul de Cima da Conegliano, à l'église de la Madonna dell'Orto. Voir quelques exemples en plus dans I. Hadjikyriakos, «Venetian elements in the *Iconostasis* of Cyprus», A. Georgiou, éd., *Cyprus, an island culture : society and social relations from the Bronze Age to the Venetian period. Proceedings of the 9th annual conference in postgraduate Cypriot archaeology (2009)*, Oxford 2012, 268-283.

[48] C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, 2 vol., Paris 1899, vol. II, pl. XVII (portail du réfectoire de 'Lapaïs'), pl. XXXI (ruines du monastère de 'Kalokhorio'-Panagia *Stazousa*, porte d'entrée d'un bâtiment annexe).

[49] Sur l'arc de l'abside à l'église de Saint-Dimitrios, à Agios Dimitrios Marathassas, on voit les mêmes motifs de 'grondins' et de rinceaux que sur les épistyles des iconostases (à notre connaissance l'arc serait inédit) ; pour une reproduction du fragment de pilastre à Famagouste 'Renaissance italienne', de provenance inconnue, voir Enlart, *L'art gothique* (n. 48), vol. I, 266, fig. 152 ; voir aussi l'icône en pierre de la Vierge Hodigitria datée de 1555 citée plus haut (Leventis, *Twelve Times* (n. 35) ; pour les églises de Galata et de Kalopanajiotis voir Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin"* (n. 2), fig. 5, 13 et 20.

Fig. 9. Akaki, église de Sotiros, Porte royale (peinture signée 'Loukas' et datée de 1608).

Fig. 10. Trooditissa, poutre à rinceaux de l'iconostase, détail (pièce 5).

Fig. 11. Kourdali, poutre à rinceaux de l'iconostase, détail (photographie septembre 2007).

(fig. 10-12), d'attacher les feuilles qui s'enroulent autour des tiges en en soulignant la rondeur, pour enfin s'ouvrir un peu plus loin[50]. Les mêmes types de feuilles qui couvrent des tiges couvrent aussi une partie du corps des monstres marins, dont la queue s'élance vers le haut pour ensuite s'enrouler vers le bas, autour d'une large feuille ou d'une fleur[51]. On y trouve aussi les deux monstres qui se font face, la pointe de leur bouche allongée prise dans l'anneau du motif central, ainsi que les 'grondins' (fig. 4) qui adoptent les mêmes attitudes[52].

Les feuilles d'acanthe s'enroulant autour d'un bâton, qui servent de cadres dans les livres illustrés imprimés déjà depuis la fin du XVe siècle[53], sont très probablement à l'origine du motif des poutres à feuilles d'acanthe, comme le montre la pointe allongée se pliant vers la suivante des feuilles des deux moulures ('bâtons') qui encadrent la poutre haute à feuilles d'acanthe à Sinti (fig. 16)[54].

Quant à la poutre à 'coquillages', elle renvoie à des modèles de l'art gothique, tels qu'on les voit sur les façades d'églises à Nicosie[55], mais aussi à des cadres de retables italiens[56], qui de simple arcades plates (comme sur l'image de la Vierge Hodigitria à Saint-Croix de 1555 citée plus haut) deviennent des 'niches' par l'adjonction du 'coquillage' qui leur confère de la profondeur[57].

Ces modèles seraient-ils arrivés dans les bagages d'artistes et artisans capables de les reproduire ? La question n'est pas sans arrière-pensée. Les oeuvres de menuiserie qui subsistent encore à Chypre et qu'on daterait avant les années 1540, comme les deux piliers aujourd'hui à l'extrême droite de l'iconostase de la Panagia tou Araka à Lagoudera, les piliers de la Porte royale et celui à l'extrême droite de l'iconostase de Saint-Sozoménos à Galata[58], montrent un travail où le *tagliadoros* semble 'creuser' son dessin en profondeur dans le bois, des motifs simples ramassés sur eux-mêmes, donnant à ces piliers un aspect 'compact'[59]. En revanche, les *tagliadori* des iconostases étudiées ici font 'sortir' leurs motifs en surface en les détachant du fond. On suppose

[50] Sanders, *Le livre à figures* (n. 47), vol. VI, N. 858 (1495). Pour des œuvres sculptées, voir celles citées ci-dessus note 47.

[51] *Ibid.*, N.868 (1499) dernière planche en bas.

[52] *Ibid.*, N.738 (1507), 868 (1499).

[53] *Ibid.*, N. 624 (1568), N. 792 (1501).

[54] Dans Perdikis, «Σίντη» (n. 5), 80, fig. 7, la photographie a été inversée.

[55] Enlart, *L'art gothique* (n. 48), vol. I, détail de Sainte-Sophie fig. 56 p. 133, détail de l'église de Trypiotis fig. 94 p. 183.

[56] Parmi d'autres le Polyptyque Lion de Lorenzo Veneziano, où les 'coquillages' sont placés au-dessus des arcs du registre inférieur (1357-1359) (voir C. Guarnieri, *Lorenzo Veneziano*, Milan 2006, pl. VI).

[57] Sanders, *Le livre à figures* (n. 47), vol. VI, N. 844 (1515, où le graveur de 1507 crée de la même manière l'espace d'une Annonciation). Les 'coquillages' subsistent aussi dans d'autres œuvres de menuiserie, comme p.ex. les stalles – parmi lesquelles celles des frères Francesco et Marco Cozzi, entre 1455-1464, à San Zaccaria, à Venise (voir Markham Schulz, *Woodcarving* (n. 46), 17).

[58] Voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), fig. 187-188, 190-191 respectivement). On retrouve la même simplicité dans les motifs et la taille sur les différentes portes et stalles conservées à nos jours, énumérées dans *ibid.* 1368-1369, fig. 171-174). Selon nos observations les reliefs des piliers à la Panagia tou Araka et à Saint-Sozoménos portent des traces de dorure qui doit être d'origine ; leurs parties 'creuses' ont été peintes en rouge et bleu, apparemment à une date ultérieure.

[59] Ce sont des motifs qu'on trouve aussi un peu partout, par exemple le cadre du retable de la Nativité de Gueran Genet et Lluis Borrassà (vers 1416, Musée National d'art Catalan, Barcelone), l'encadrement des portes d'entrée de l'église de Zanipolo à Venise, ou bien le fragment que G. Gerola a photographié au cimetière turc de Handakas (G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, vol. III, Venise 1917, 212, fig. 116).

d'ores et déjà que les menuisiers chypriotes du début du XVIe siècle n'avaient pas la maîtrise de la sculpture du haut-relief, caractéristique des iconostases de Trooditissa, de Kourdali et de Panagia tou Sinti.

En parlant de l'iconostase à l'église de Saint-Mamas à Morphou (dont ils datent apparemment les parties en bois sculptées et dorées, aux fonds bleus, du troisième quart du XVIe siècle) A. et J. Stylianou suggèrent, sans aller plus loin, la présence dans les centres urbains de Chypre de maîtres sculpteurs sur pierre occidentaux ; des artistes vénitiens qui auraient transposé cet art de la sculpture aux iconostases italo-byzantines en y reproduisant de nouveaux modèles. En l'absence de témoignages écrits, A. et J. Stylanou réitèrent leur proposition concernant une introduction depuis Venise de l'art de la sculpture sur bois et de sa dorure, mais aussi l'arrivée à Chypre au début de la période vénitienne (fin du XVe siècle) de sculpteurs sur bois et de doreurs Grecs et Italiens, qui auraient exercé et auraient enseigné leur art dans les villes et les villages de l'île[60]. Leurs travaux ayant les défauts des premiers pas, il est difficile de résumer les propos de ces deux pionniers de la recherche dans ce domaine à Chypre, écrivant pendant une période où les points de repère étaient absents, non seulement en ce qui concerne les iconostases chypriotes[61]. Mais, l'instinct

Fig. 12. Panagia tou Sinti, poutre à rinceaux de l'iconostase, détail.

des deux chercheurs ne les a très probablement pas trompés. Dès la fin du XVe siècle, le *Regno di Cypri* fait plus que jamais partie des préoccupations de la Sérénissime, qui y dépêche des ingénieurs et des architectes pour renforcer ses fortifications ; ils apportent avec eux

[60] Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1245, 1369.

[61] L'absence (à notre connaissance) en Crète d'iconostases qu'on daterait de la première moitié du XVIe siècle, ce que confirmeraient la plupart des études, ne permet pas pour l'instant une ouverture vers l'île voisine de Crète de notre problématique (voir, parmi d'autres, M. Kazanaki-Lappa, «Ἡ συμβολὴ» (n. 46) ; Koutelakis, *Ξυλόγλυπτα* (n. 25) ; D. Liakos, «Μεταβυζαντινά ξυλόγλυπτα στό Ἅγιον Ὄρος», *DchAE* 28 (2007) 283-292 ; D. Liakos, «Η ξυλογλυπτική στό Ἅγιον Ὄρος τον 16ο και 17ο αιώνα: από την πρώιμη παραγωγή και τα επείσακτα έργα στους μοναχούς τεχνίτες», *Αθωνικά Τετράδια* 1 (2014) 99-107 ; N. Nikonanos, «Ξυλόγλυπτα», dans le catalogue d'exposition *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Thessalonique 1997, ch. 8, 259-262 ; St. Sdrolia, «Το τέμπλο του καθολικού της μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς. Στοιχεία για ένα άγνωστο εργαστήριο παραγωγής τέμπλων του 16ου αιώνα», *DchAE* 34 (2013) 337-348 ; E. Tsaparli, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ἠπείρου 17ου – α΄ ἡμίσεως 18ου αἰῶνος*, Athènes 1980). De rares fragments, mais aussi l'épistyle de Théophane le Crétois au monastère d'Iviron au Mont-Athos (1535-1545), montrent par rapport aux œuvres chypriotes des motifs et un travail différents (pour des reproductions voir D. Liakos, «Η ξυλογλυπτική στό Ἅγιον Ὄρος τό 16ο αιώνα», *DchAE* 34 (2013) 323-336, fig. 2, 3, 7-8). De même, les iconostases les plus anciennes dans d'autres îles de la mer Égée, par exemple à Patmos, que les chercheurs attribuent en général à des ateliers crétois, dateraient du début du XVIIe siècle (Koutelakis, *op. cit.* nos K2 et K1, iconostases de la chapelle de la Panagia au monastère de Saint-Jean portant la date peinte de AXZ (1607) et celle de la chapelle de Sainte-Anne au monastère de l'Apocalypse datée autour de 1600). Les comparaisons, soit des motifs décoratifs (choix des détails), soit stylistiques (à Patmos le relief est moins haut et on rencontre aussi des motifs à jour) montreraient des modèles d'inspiration différents. Une étude plus approfondie des fragments d'iconostases qui rappellent à G. Gerola les plus belles années du *Cinquecento* italien (G. Gerola, *Monumenti veneti nell'isola di Creta*, vol. II, Venise 1908, 353-354, fig. 391-393) serait d'un apport important. La recherche de A. Karampéridi vient d'ajouter dans ce matériel un élément très intéressant ; il s'agit du cadre en gypse estampillé en relief des volets des Portes royales du monastère de Saint-Nicolaos à Tzora de Jannina, que l'auteur date de la troisième ou quatrième décennie du XVIe siècle, voir «Τα βημόθυρα του τέμπλου της μονής του Αγίου Νικολάου Τζώρας Ιωαννίνων», *DchAE* 38 (2017), 259-274, 264-266 et fig. 5-6 ; en plus des références données par l'auteur, notons que le cul-de-lampe à la naissance d'un arc avec le motif d'un visage humain vu de profil se rencontre aussi à Chypre dans les fresques signées par Philippe Goul à Stavros tou Agiasmati à Platanistassa en 1494 (cadre de saint Paul, pour une reproduction voir Ch. Argyrou, D.

Fig. 13. Kourdali, poutre à rinceaux de l'iconostase, sabbiatura *sous le corps de la souris et la tige derrière elle, détail (photographie septembre 2007).*

de nouvelles techniques et de nouvelles idées[62]. Dans ce va-et-vient, il est facile de supposer l'arrivée dans l'île de sculpteurs sur bois, qui auraient appris le métier dans un atelier à Venise, où l'activité reste florissante, même si le goût pour des retables en bois avait déjà depuis les années 1470 cédé la place au goût d'œuvres en marbre, en pierre ou en bronze[63].

Une autre question concernerait la présence ou pas d'un atelier de *tagliadori* à Chypre ; avant d'énumérer quelques hypothèses, faisons d'abord un détour par l'île de Crète. Comme nous l'apprend le contrat de 1549 entre le moine Akakios Ampélikos et le menuisier Ἰωάννης Σκορδήλης (μαραγγὸς τὴν τέχνην), on pouvait commander des iconostases à Handakas pour une église en Attique et au moment de l'établissement du contrat le Crucifix pour l'église de Panagia Dafniotissa était déjà en train d'être réalisé dans l'atelier crétois[64]. Il n'est pas clair si les poutres (κόρδες) vont aussi y être taillées ou bien, comme le document ne mentionne pas les dimensions de l'œuvre à exécuter, si le μαραγγός ferait le déplacement en Attique.

À Chypre, le fait que trois iconostases pratiquement identiques se trouvent dans des églises de l'île (Trooditissa, Kourdali, Sinti)[65] serait peut-être un premier indice en faveur d'un atelier sur place, ne fût-ce que constitué de maîtres menuisiers itinérants[66]. En admettant que les mêmes sculpteurs aient travaillé la pierre aussi bien que le bois, est-ce qu'une réponse viendrait de la taille de la pierre ?[67] Les œuvres en pierre étant plus difficiles à transporter lorsqu'il s'agit d'éléments d'architecture indiqueraient-elles un travail exécuté sur place ?[68] Si on tient compte d'une présence dans l'île de la génération suivante de *tagliadori* – comme pourrait l'indiquer le nombre d'iconostases installées durant le XVIIe siècle[69], répétant pendant ce premier siècle de domination ottomane les mêmes schémas et les mêmes motifs – on pourrait supposer l'apprentissage de cette nouvelle génération sur place, dans un atelier important par la qualité des maîtres qui y travaillent et le nombre d'œuvres exécutées[70].

L'identification des bois utilisés et de leur possible provenance pourrait éventuellement apporter quelques éléments plus concrets à la recherche – si par exemple l'arbre était une espèce qui poussait à l'époque à Chypre,

Myriantheus, *Ο ναός του Τιμίου Σταυρού του Αγιασμάτι*. Οδηγοί Βυζαντινών Μνημείων της Κύπρου, Nicosie 2004, 35), ainsi que celles du narthex de Panagia Podithou à Galata entre 1555-1571, où le visage sort d'un feuillage (cadre de la Vierge Éléoussa voir Frigerio-Zeniou, *L'art "italo-byzantin"* (n. 2), 21 et fig. 42-43).

[62] Voir notes 1-2 ci-dessus.

[63] Markham Schulz, *Woodcarving* (n. 46), 48. Parmi les exemples cités plus haut (n. 47), voir le cadre du retable de Cima da Conegliano.

[64] Détorakis, «Ἕνας Κρητικὸς ξυλογλύπτης» (n. 46) ; ceci rappelle la proposition de Ch. Koutelakis à propos des poutres d'iconostase dans certaines églises de Patmos qui auraient pu être importées déjà prêtes dans l'île (note 25 ci-dessus). Les sculpteurs sur bois installés à Venise préféraient réaliser les commandes reçues dans leur atelier et exporter l'ouvrage fini, plutôt qu'émigrer pour les exécuter sur place, voir Markham Schulz, *Woodcarving* (n. 46), 17. Il s'agirait surtout de retables ou de statues.

[65] Même si on n'est pas sûr que celle de Kourdali ait été exécutée pour cette église.

[66] Kazanaki-Lappa, «Ἡ συμβολὴ» (n. 46), doc. 26 daté du 20 avril 1659 (un siècle plus tard) qui nous apprend que Manios Magkaniaris, *tagliadoros* de Crète, est présent à Zante pour réaliser les διάστυλα de l'église de Phanéroméni.

[67] Les archives crétoises attesteraient l'aptitude des sculpteurs installés dans l'île à travailler aussi bien la pierre que le bois, voir Kazanaki-Lappa, «Ἡ συμβολὴ» (n. 46), 445. Nous aimerions ici remercier Mme le Dr Maria Vakondiou pour avoir attiré notre attention sur cet aspect du travail des sculpteurs crétois.

[68] Voir exemples cités ci-dessus note 49.

[69] Kyriakidou, *Ξυλόγλυπτα* (n. 37).

[70] À propos de la différence de facture voir nos considérations ci-dessus.

Fig. 14. Panagia tou Sinti, poutre à 'coquillage', bulinatura, *détail.*

Fig. 15. Trooditissa, pilier (fragment).

ou pas[71]. On sait par ailleurs que Venise décidait le 14 octobre 1516 d'abattre douze chênes (*rouere*) dans la forêt de Montello près de Treviso et de les exporter à Chypre pour la construction de la *commenda di zuchari*[72]. Aurait-on exporté ou importé du bois pour la construction d'une iconostase, alors que Chypre était couverte de forêts ?

À chaque pas dans l'exploration de ce matériel les questions fusent. Au stade actuel de la recherche aucune réponse ne semble tout à fait satisfaisante, et peut-être elle ne le sera pas tant que les références historiques feront défaut. La reconstitution du *puzzle* de Trooditissa – sauvegardé par le *tagliadoros* du XIXe siècle – a porté à la reconnaissance de son iconostase 'jumelle' à Kourdali, ainsi que de leur 'sœur' à Panagia tou Sinti. Leur datation à partir des années 1540/1550 et jusqu'à la fin du siècle les inscrit dans un contexte de renouveau artistique dans l'île, où les rapports avec l'art italien, ancien et contemporain, se multiplient.

Le manque d'objets de comparaison de la même période dans l'île voisine de Crète, dont le rayonnement artistique a envahi les îles de l'Égée, de la mer Ionienne, mais aussi des centres monastiques des Météores et du Mont-Athos, oblige le chercheur à considérer les œuvres du début du siècle suivant (voir par exemple les iconostases à Patmos citées)[73]. Face à ce matériel un premier

[71] Père Sofronios et Costas Gérasimou, avec qui nous avons soulevé la question, identifient respectivement le bois du chapiteau de l'iconostase de Trooditissa et des portes de Saint-Épiphanios à Agios Épiphanios (diocèse de Tamassos et Oreinis) avec du 'noyer chypriote' (κυπριακή καρυδιά). Voir aussi St. Perdikis, «Βημόθυρα Αγίου Αντωνίου Σπηλιών», *Επιστημονική Επετηρίδα του Τμήματος Αρχαιοτήτων Κύπρου για το 2010*, Nicosie 2012, 551-564, ces volets auraient été découpés dans du noyer (p. 552). Dans les documents crétois il est souvent question de cyprès voir p.ex. Kazanaki-Lappa, «Ἡ συμβολὴ» (n. 46), doc. 6 de 1492, doc. 16 de 1619, doc. 21 de 1639.

[72] É. Aristidou, *Ἀνέκδοτα ἔγγραφα τῆς κυπριακῆς ἱστορίας ἀπὸ τὸ κρατικὸ Ἀρχεῖο τῆς Βενετίας (1509-1517)*, t. 2, Nicosie 1994, doc. 192, 373-374.

[73] Du point de vue de leur datation, les oeuvres antérieures (fin XVe-début XVIe siècle) ne constituent peut-être pas encore un terrain sûr (par exemple l'iconostase de Saint-Phanourios à Valsamonéro voir Gerola, *Monumenti veneti*, vol. II (n. 61), fig. 390), alors que d'autres répètent des motifs que nous n'avons pas rencontrés jusqu'à présent à Chypre (comme le cadre du retable de la Vierge

constat s'impose : les motifs des poutres à rinceaux ont des modèles d'inspiration différents. D'autres études apporteront sans doute un jour plus d'informations sur les rapports entre les deux îles.

L'apparition qu'on qualifierait de 'soudaine' de ces iconostases sculptées en relief, telles les trois étudiées ici, pose inévitablement la question sur la capacité des menuisiers installés à Chypre de les produire. Même si la datation d'œuvres qu'on pense antérieures n'est pas encore établie,[74] elles montrent un travail de menuiserie différent par la simplicité des motifs, confinés dans l'épaisseur des planches par un relief creusé en profondeur et non pas en surface. Il paraît par conséquent évident que les artisans qui ont créé les iconostases de Trooditissa-Kourdali-Panagia tou Sinti (et d'autres, voir Annexe) n'auraient pas pu acquérir la maîtrise nécessaire auprès de menuisiers établis dans l'île. On donnerait donc raison à A. et J. Stylianou en supposant ces

Fig. 16. Panagia tou Sinti, poutre à feuilles d'acanthe et ses moulures, détail.

tagliadori arrivés à Chypre déjà formés dans un atelier en Italie. Au fil des commandes ils auraient constitué sur place un atelier florissant et ils auraient à leur tour formé les artisans de la génération suivante. Mais, la prudence dans cette recherche s'impose, car comme on l'a rappelé à plusieurs reprises, ce ne sont pour le moment que des hypothèses de travail, que dictent les œuvres - mêmes par leur présence dans l'île, par la qualité de leur exécution qui les placent ainsi à l'origine de toutes les iconostases des siècles suivants.

trônante avec saints François et Vincent Ferrer, de la fin du XVe siècle au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, voir Ch. Baltoyanni, *Εικόνες, Μήτηρ Θεού*, Athènes 1994, no 85).

[74] Voir à Panagia tou Araka à Lagoudera, à Saint-Sozoménos et à Théotokos/Archangélos à Galata. St. Frigerio-Zeniou remet en question la datation de 1513 et de 1514 des deux iconostases à Galata, qui auraient été installées après la décoration à fresque de l'église, et non pas avant ou pendant comme cela est communément admis jusqu'à présent (voir Stylianou, Stylianou, «Ἡ βυζαντινὴ τέχνη» (n. 3), 1378-1379 et 1383 ; St. Frigerio-Zeniou, «Iconostases à Chypre : de part et d'autre de la barrière», communication au colloque *Melusine of Cyprus : Studies in Art, Architecture, and Visual Culture in Honor of Annemarie Weyl Carr*, Cyprus American Archaeological Research Institut, Nicosie 19-21 mai 2017).

Provenance des figures

Sauf indication contraire, les photographies sont de l'auteur.

Annexe

À Chypre le nombre des iconostases en bois au décor sculpté datables au XVIe et jusqu'au tournant du XVIIe siècle que nous connaissons n'est pas grand. Nous en dressons ici une liste qui ne se veut pas exhaustive ; elle est basée sur le matériel publié par A. Stylianou, J. Stylianou, « Ἡ βυζαντινὴ τέχνη κατὰ τὴν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας (1192-1570) », dans: Th. Papadopoulos, éd., *Ἱστορία τῆς Κύπρου. Μεσαιωνικὸν Βασίλειον, Ἐνετοκρατία*, 5B, 2 vol., Nicosie 1996, 1229-1407, 1377-1396), les mentions d'iconostases du XVIe siècle dans la *Μεγάλη Κυπριακή Εγκυκλοπαίδεια* (*MKE*), ainsi que sur quelques observations personnelles. Les datations proposées par les différents auteurs étant en général basées sur des éléments extérieurs aux œuvres elles-mêmes (comme les icônes qui s'y trouvent aujourd'hui, la date de la construction de l'église ou encore son décor à fresque), devraient d'après nous être reconsidérées ; nous choisissons donc de mettre ces iconostases non pas en ordre chronologique, mais de les grouper selon la structure de la première poutre.

1. Poutre à 'coquillages' avec prévision pour les piliers de la Porte royale : Panagia Phorviotissa à Asinou ; Panagia tou Araka à Lagoudera (épistyle à 'coquillages' et deux piliers).

2. Poutre à 'coquillages' avec prévision pour les piliers de la Porte royale, de la prothésis(?) et autre(?) : Saint-Sozoménos à Galata ; Saint-Jean-Lampadistis au monastère du même nom à Kalopanajiotis.

3. Poutre à 'coquillages' sans prévision pour des piliers : Sainte-Paraskévi à Galata ; Théotokos/Archangélos à Galata.

4. Poutre à rinceaux/monstres marins/animaux, disposés dans des panneaux séparés : Panagia tou Kampou à Chirokitia (fragment) ; Saint- Mamas à Morphou (dans la partie occupée de Chypre, que nous connaissons par des photographies) ; Panagia Katholiki à Pélendri ; Transfiguration à Sotera Ammochostou.

5. Poutre à rinceaux/monstres marins/animaux se développant sur un champ uni du type de Kourdali : Dormition de la Vierge à Kourdali ; Panagia tou Sinti près de Nata (Paphos) (aujourd'hui au Musée du monastère de la Panagia tou Kykkou) ; *katholikon* du monastère de Trooditissa (fragments incorporés dans la nouvelle iconostase de 1844).

6. Poutre à rinceaux/monstres marins/animaux sur un champ uni – variation de Kourdali : Antiphonitis à Kalogréa (dans la partie occupée de Chypre, que nous connaissons par des photographies) ; Saint-Néophytos à Paphos.

7. Autres oeuvres sculptées ou hors des catégories ci-dessus : Panagia Podithou à Galata – deux piliers ; Panagia Mélandryna à Kalogréa (dans la partie occupée de Chypre, que nous ne connaissons pas) ; Saint-Jean-Lampadistis au monastère du même nom à Kalopanajiotis – *proskynitari* ; Saint-Nicolas à Klonari (fragment) ; Panagia Acheiropiitos à Lampoussa (dans la partie occupée de Chypre, que nous connaissons par des photographies) ; Panagia tou Moutoulla à Moutoullas (fragments) ; Panagia Chrysséléoussa à Polémi (Paphos) (que nous ne connaissons pas).

Pour un survol des portes d'iconostase voir A. Papagéorgiou, «Ὁ διάκοσμος τῶν βημοθύρων τῶν κυπριακῶν τέμπλων – εἰκονοστασίων ἀπὸ τὸν 12ο μέχρι τὸν 19ο αἰώνα», *Ἐπετηρίδα Κέντρου Μελετῶν Ἱερᾶς Μονῆς Κύκκου* 7 (2006) 103-24 ; St. Frigerio-Zeniou, «Quelques réflexions et quelques portes en vue d'une nouvelle approche des iconostases chypriotes du XVIe siècle», Actes du colloque *Lusignan and Venetian Cyprus*, Université de Chypre, décembre 2014, M. Parani, M. Olympios, éd., sous presse. Citons ici les portes que nous plaçons pour le moment aux limites chronologiques de la production d'iconostases comme celles de Trooditissa, Kourdali et Panagia tou Sinti : la porte de Saint-Néophytos à Paphos (peinture attribuée à Iosif Chouris, années 1540-1550) et la porte de l'église de la Transfiguration à Akaki (peinture signée par Loukas en 1608).

À notre connaissance, les icônes avec cadre sculpté de couronnement (επίστεψις voir Crucifix, Christ de Pitié, Christ ressuscité, archanges et *lypira*) n'ont pas encore été rassemblées dans une étude spécifique. Plusieurs de ces icônes, enlevées à leur emplacement d'origine, sont aujourd'hui conservées dans les musées ecclésiastiques de villages et de monastères et les musées plus importants des diocèses, comme celui du monastère de Kykkos, le Musée byzantin de la Fondation Makarios III à Nicosie, le Musée du monastère de Saint-Néophytos à Paphos, ou le Musée du diocèse de Paphos à Yéroskipou.

Στέλλα Frigerio-Ζένιου

«ΔΙΔΥΜΑ» ΕΙΚΟΝΟΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ 16ου ΑΙΩΝΑ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Το 1841, μετά από πυρκαγιά στην Μονή της Παναγίας Τροοδίτισσας, στις νότιες πλαγιές του Τροόδους, το ξυλόγλυπτο επίχρυσο εικονοστάσι του 16ου αιώνα ξηλώθηκε και κομμάτια του ενσωματώθηκαν στο καινούργιο, που υπογράφει το 1844 ο Χατζηδημήτριος ταλιαδόρος «Λευχοσιατι(ς)». Κατά τη διαδικασία ανασυγκρότησής του αναγνωρίσαμε ένα πανομοιότυπό του «δίδυμο» εικονοστάσι στη Μονή της Κοιμήσεως της Παναγίας Χρυσοκουρδαλιώτισσας στα Κούρδαλι, καθώς και ένα δεύτερο με ελάχιστες διαφορές στην εκκλησία της Παναγίας του Σίντη (σήμερα στο Μουσείο της Μονής της Παναγίας του Κύκκου).

Τα τρία εικονοστάσια ακολουθούν την ίδια διάρθρωση που βρίσκουμε και σε άλλες εκκλησίες με τις βασικές τρεις δοκούς: η πρώτη με τους συμμετρικούς ελικοειδείς βλαστούς, δεξιά και αριστερά δύο αντικριστών θαλάσσιων τεράτων, τοποθετείται πάνω από τη σειρά των δεσποτικών εικόνων, η δεύτερη με σειρά χρυσωμένων «αχιβάδων» τοποθετείται πάνω από τη σειρά των εικόνων των εορτών, η τρίτη με συμμετρικό διάκοσμο φύλλων άκανθας πάνω από τη σειρά των εικόνων της Μεγάλης Δέησης.

Τα «δίδυμα» εικονοστάσια στην Τροοδίτισσα και στα Κούρδαλι, καθώς και εκείνο της Παναγίας του Σίντη, μπορούν να αποδοθούν στο ίδιο εργαστήρι ταλιαδόρων. Σημειώνουμε τις ελάχιστες διαφορές του εικονοστασίου του Σίντη με τα πρώτα: το σκάλισμα στην πρώτη δοκό είναι πιο απλό και στη δοκό με τις «αχιβάδες» τα χρυσά διαφοροποιούνται με την τεχνική της *bulinatura*, ενώ στα Κούρδαλι δουλεύουν το βάθος της πρώτης δοκού με την τεχνική της *sabbiatura*. Στην Τροοδίτισσα ένα μόνο τμήμα στύλου (που δεν ενσωματώθηκε στο εικονοστάσι του 1844) έχει το βάθος απλά χρυσωμένο.

Η καινούργια ανάγνωση, 1552, της εγχάρακτης χρονολογίας –στον βόρειο τοίχο, πάνω και πίσω από την τρίτη δοκό στην Παναγία του Σίντη– βοηθά στη χρονολόγηση της παραγωγής αυτού του τύπου εικονοστασίων από τα μέσα του 16ου αιώνα και μετά.

Είναι πολλά τα ερωτήματα που γεννιόνται και προς το παρόν λίγες οι ικανοποιητικές απαντήσεις. Έγιναν άραγε τα εικονοστάσια για τις εκκλησίες αυτές; Η απάντηση είναι θετική για εκείνο στην Παναγία του Σίντη, ενώ θα μπορούσαν να υπάρχουν αμφιβολίες για τα άλλα δύο, των οποίων η δοκός με τις «αχιβάδες» έχει κοπεί στα δύο άκρα, δεξιά και αριστερά, για να εφαρμόσει στη θέση που βρίσκεται σήμερα (στην Τροοδίτισσα η νέα εσωτερική διάταξη του καθολικού, που ξανακτίστηκε το 1841/1843, δικαιολογεί το καινούργιο φάρδος της δοκού –για την εκκλησία στα Κούρδαλι, προς το παρόν, δεν έχουμε πληροφορίες για κάποια ανακαίνιση που να επηρέασε τις δύο τελευταίες δοκούς).

Το εργαστήρι ταλιαδόρων συγκροτήθηκε στην Κύπρο ή τα έργα έχουν εισαχθεί από κάποιο κέντρο παραγωγής ξυλόγλυπτων, όπως π.χ. η Βενετία; Δύο λόγοι συνηγορούν υπέρ της ύπαρξης εργαστηρίου στην Κύπρο. Ο πρώτος είναι η παρουσία των τριών εικονοστασίων στο νησί, καθώς και άλλων έργων με διαφορετικά σχέδια, που μπορούμε να αποδώσουμε στους ίδιους μαστόρους. Ο δεύτερος είναι η κατάρτιση της επόμενης γενιάς ταλιαδόρων, που αντιγράφει τα πρότυπα του 16ου αιώνα και που άφησε πληθώρα εικονοστασίων στις εκκλησίες της Κύπρου. Η επόμενη γενιά πρέπει να έμαθε την τέχνη κοντά στους ταλιαδόρους του 16ου αιώνα.

Πού έμαθαν την τέχνη οι ταλιαδόροι του 16ου αιώνα; Η απουσία ανάλογων έργων, που θα μπορούσαμε να χρονολογήσουμε πριν από τη δεκαετία του 1540, δείχνει ίσως την έλλειψη μαραγκών ικανών να παράγουν έργα σε έξεργο ανάγλυφο και την αναγκαστική μαθητεία τους εκτός Κύπρου. Δύσκολα θα μπορούσε κάποιος να ξέρει αν οι ταλιαδόροι του 16ου αιώνα ήταν Κυπριώτες ή ξένοι.

Πώς δούλευαν; Μάλλον όπως και στην Κρήτη, όπου συμβόλαια μεταξύ παραγγελιοδοτών και μαραγκών καταγράφουν τις συμφωνίες: ο παραγγελιοδότης διαλέγει

τον μαραγκό και του υποδεικνύει τα πρότυπα που θα ήθελε για το δικό του εικονοστάσι. Συμφωνούν επίσης στην τιμή, ποιος θα αναλάβει τα διάφορα έξοδα αγορών ξύλου-καρφιών-κόλλας, και την προθεσμία παράδοσης.

Ένα από τα τρία εικονοστάσια που μας ενδιαφέρουν, ήταν άραγε το πρότυπο των άλλων δύο; Ποια ήταν τα δικά του πρότυπα; Τα μοτίβα που είδαμε στις τρεις δοκούς κυκλοφορούν, στην Ιταλία και αλλού, σε χειρόγραφα, έντυπα βιβλία, προσόψεις κτηρίων, κ.λπ. ήδη από τον 15ο αιώνα, και τα συναντάμε και στην Κύπρο –τους ελισσόμενους βλαστούς σε τοιχογραφίες των μέσων του 16ου αιώνα, τα «σπίτια» με τα οξυκόρυφα τόξα σε προσόψεις γοτθικών εκκλησιών και τα φύλλα άκανθας είναι διακοσμητικό στοιχείο που κυριαρχεί από την αρχαιότητα. Δεν έχουμε ταυτίσει ακόμα το ακριβές πρότυπο των δοκών. Η έρευνα όμως συνεχίζεται και ίσως να αποφέρει κάποια μέρα τις απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα.

Δρ Ιστορικός Τέχνης
stella.frigerio-zeniou@bluewin.ch