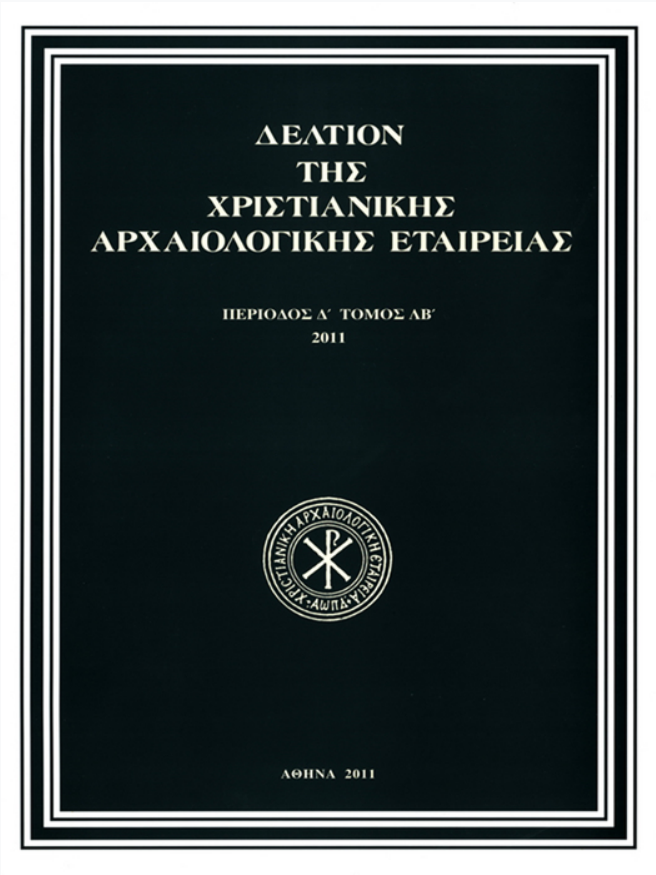
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 32 (2011)

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011), Περίοδος Δ'



Madre della Consolazione: Συμεών Αξέντης ζωγράφος εικόνων

Stella FRIGERIO-ZENIOU

doi: 10.12681/dchae.688

Βιβλιογραφική αναφορά:

FRIGERIO-ZENIOU, S. (2014). Madre della Consolazione: Συμεών Αξέντης ζωγράφος εικόνων. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, *32*, 105–114. https://doi.org/10.12681/dchae.688

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 19/12/2025 14:35:59

ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Madre della Consolazione: Syméon Axentis peintre d'icônes

Stella FRIGERIO-ZENIOU

Δελτίον ΧΑΕ 32 (2011)• Σελ. 105-114

ΑΘΗΝΑ 2011

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Stella Frigerio-Zeniou

MADRE DELLA CONSOLAZIONE : SYMÉON AXENTIS PEINTRE D'ICÔNES

Η εικόνα της Madre della Consolazione, που περιβάλλουν απόστολοι, άγιοι, καθώς και δύο δωρητές, από την εκκλησία της Παναγίας Ελεούσας στη Ζανατζιά της Κύπρου, φέρει την επιγραφή: ΔΕΗ/CHC ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΜΑΝΟΕΛ / Τ(Ε)ΖΗΠΛΕΤ / 1510. Η χρονολογία ορίζει τα πλαίσια της έρευνας ανάμεσα σε δύο ζωγράφους που εργάστηκαν στην Κύπρο γύρω στο 1500, τον Φίλιππο Γουλ και τον Συμεών Αξέντη. Η εικόνα εντάσσεται στο καλλιτεχνικό ρεύμα που ακολούθει τη δράση του Φιλίππου Γουλ και αποδίδεται τεχνοτροπικά στον Συμεών Αξέντη. Αποτελεί το πρώτο γνωστό φορητό έργο του ζωγράφου.

The icon Madre della Consolazione framed by apostles, saints, as well as two donors, from the church of the Panagia Eleousa at Zanatzia, Cyprus, bears the inscription: ΔΕΗ/CHC ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΜΑΝΟΕΛ / Τ(Ε)ΖΗΠΛΕΤ / 1510 [Deesis of the servant of God Manoel Teziplet]. This date places the framework of research between two painters who worked in Cyprus around the year 1500, Philippos Goul and Symeon Axentis. The icon belongs to the artistic trend following the work of Philippos Goul and stylistically is attributed to Symeon Axentis. It is the first known portable work of this artist.

En 2005 se terminait la dernière intervention de restauration de l'icône de la *Madre della Consolazione*, provenant de l'église de Panagia Éléousa à Zanatzia, dans l'Évêché de Limassol (Fig. 1). De dimensions plutôt restreintes (46,5 x 38 x 4 cm) l'icône a pu être destinée à la dévotion privée[1].

L'image centrale de la Vierge à l'enfant, du type *Madre della Consolazione*, est encadrée d'une large marge[2]. Les parties horizontales de ce cadre sont rythmés par cinq arcs, qui arrivent jusqu'aux bords de la planche et réduisent la hauteur des marges verticales à la même hauteur que l'image centrale. Ces marges

Λέξεις κλειδιά
Αρχές 16ου αιώνα.
Κύπρος.
Ζωγραφική, τεχνοτροπία.
Συμεών Αξέντης.

Keywords
Beginning of 16th century.
Cyprus.
Iconography, style.
Symeon Axentis.

[1] Le support en bois de l'icône a été recouvert d'un tissu au tissage fin, avant de recevoir la couche de préparation habituelle du fond. Une fois le programme iconographique établi, les contours des personnages ont été gravés sur le fond et ceux des auréoles tracés au compas en deux cercles parallèles.
Quelques repeints (p. ex. dans le visage du donateur, la tête et la jambe du cheval de saint Georges) masquent des parties detruites de la peinture, sans pour autant altérer l'image originale, alors que les lignes droites des cadres (derrière la Vierge, au-dessus de saint Georges) et les lignes blanches soulignant les courbes trilobées (?) des arcs au-dessus des saints pourraient être des repeints plus anciens. À une date indéterminée, la planche semble avoir été coupée de quelques millimètres à gauche, ainsi que l'indique la disparition de la ligne rouge du cadre, qu'on voit à droite.
La restauration, confiée à l'atelier de Kyriakos Papaïoakim, a permis de dégager la surface de l'icône de la saleté déposée le long des siècles et d'assainir le support, attaqué par des vers à bois.
Nous remercions le père Porphyrios Machairiotis, aujourd'hui évêque de Néapolis et représentant de l'Église de Chypre auprès de l'Union Européenne à Bruxelles, qui nous a signalé cette icône en octobre 2006, alors qu'elle était encore inédite. Nous remercions également S. Ém. le Métropolite de Limassol Athanasios, ainsi que père Tychon, responsable des monuments de l'évêché de Limassol, qui nous ont permis de photographier l'icône en vue de sa présentation et de sa publication. Cette étude est une élaboration de la communication sous le titre « Η εικόνα του Μανοέλ Τεζηπλέτ, Κύπρος 1510 », faite au 29ème Symposium de XAE, cf. *29ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Athènes 2009, 42-43. La photographie de l'icône est de Vassos Stylianou, que nous remercions pour sa disponibilité et son aide précieuse.
[2] D'environ 8.5 cm à droite et à gauche, et de 9.5 cm en haut et en bas.

Fig. 1. Zanatzia, église de Panagia Éléousa. Madre della Consolazione, 1510. Icône attribuée à Syméon Axentis (©Photo Vassos Stylianou).

sont à leur tour divisées en trois parties ; les deux inférieures à droite étant unifiées en un seul espace. Des saints et un couple de donateurs prennent place dans les marges du cadre. L'inscription dédicatoire, que nous lisons ci-après, date l'icône de 1510.

Madre della Consolazione

Assis sur le bras droit de sa mère, le Christ porte les habits qui caractérisent l'iconographie du type de la *Madre della Consolazione*[3] : confectionnée dans un tissu fin, sa chemise blanche a des manches jusqu'aux coudes ; sans manches, sa tunique bleu-ciel porte encore les restes d'un motif de petites étoiles dorées dispersées sur le tissu, ainsi qu'une broderie, également en or, à l'encolure. Le manteau rouge, rehaussé de traits dorés, couvre l'épaule gauche du Christ, entoure sa taille et arrive jusqu'aux pieds. Le Christ semble appuyer la pointe de son pied gauche sur le large pli du manteau de la Vierge. Il tient dans sa main gauche le globe et bénit de sa droite, tout en levant son regard vers sa mère.

La Vierge, M(HT)HP - Θ(EO)Y, incline la tête vers son fils et semble l'envelopper de son bras gauche, alors qu'elle pose sa main droite sur le genou de l'enfant. Sa robe bleue a la taille haute et conserve à l'encolure les traces d'un motif de broderie en or. Son manteau brun-bordeau, doublé de vert pistache, lui couvre la tête, tout en laissant apercevoir son voile intérieur blanc et transparent ; il est attaché devant la poitrine par une broche en or en forme de fleur et tombe en larges plis souples sur les bras. On distingue à peine les étoiles peintes au sommet de la tête, ainsi que celle sur son épaule droite ; celle sur l'épaule gauche ayant complètement disparu. Le bord du manteau garde les traces d'une bande décorative – il n'est pas clair si à l'origine elle comportait une inscription.

Plutôt rare dans le matériel chypriote parvenu jusqu'à nous, le type de la *Madre della Consolazione* provenant de l'église de la Dormition à Pyrgos[4], semble copier (avec celle de Zanatzia) le même modèle iconographique que l'icône de la collection Stathatos, aujourd'hui au Musée Bénaki à Athènes[5]. À part la position identique des personnages, ou la manière de bénir du Christ, on y retrouve exactement les mêmes plis des habits autour des bras de la Vierge, des pieds du Christ, le voile transparent et le maphorion ; en plus l'icône de Zanatzia reprend, avec celle d'Athènes, le dessin de la broche de la Vierge.

Avec de légères variantes (p. ex. la position du Christ qui se retourne vers la gauche, ou encore assis à droite et non pas à gauche) on trouve dans le matériel chypriote publié quatre autres icônes de ce type : une à l'église de la Transfiguration à Sanida, une deuxième provenant de l'église de Chrysaliniotissa à Nicosie, une troisième à l'église de la Transfiguration à Petra et une quatrième à l'église des Archanges à Chartzia[6].

La recherche de Chrysanthi Baltoyanni tend à prouver l'origine paléologue de cette iconographie, fixée dès le XVe siècle dans le style gothique tardif qu'on lui connaît[7].

Les marges

Sous les arcs dans la marge supérieure, les évangélistes Jean et Matthieu flanquent trois saints évêques, vêtus de *polystavria phélonia*.

Saint Jean l'évangéliste, O AΓ(IOC) / IΩ(ANNHC) – ΘEO-(ΛOΓOC), bénit de la droite et son livre est ouvert sur les premiers mots de son évangile, (EN) AP/XH – HN O / ΛOΓO(C). Le saint adopte une iconographie inhabituelle dans le contexte de la peinture chypriote d'icônes qui, à la fin du XVe et plus tard le long du XVIe siècle, le veut la plume en main[8]. Dans l'art monumental il abandonne sa plume pour prendre place parmi les saints qui s'alignent dans la frise inférieure des parois (p. ex. dans les fresques de Syméon Axenti à Saint-Sozoménos de 1513, à Galata) : il bénit de la droite et tient de la gauche, couverte en signe de respect, le livre de son évangile fermé[9].

À droite, saint Matthieu peut être identifié par le Θ de son prénom, (O AΓIOC – MAT)Θ(AIOC). Il bénit de sa droite et

---

[3] Nous empruntons les considérations sur l'iconographie de la *Madre della Consolazione* à Ch. Baltoyanni, *Εικόνες. Μήτηρ Θεού*, Athènes 1994, 273-79.

[4] S. Sophocleous, *Icônes de Chypre-Diocèse de Limassol 12e-16e siècle*, Nicosie 2006, 511, n° 201, que l'auteur date du dernier quart du XVe ou du premier quart du XVIe siècle.

[5] N. Chatzidaki, *Εικόνες κρητικής σχολής, 15ος 16ος αιώνας*, catalogue d'exposition, Musée Bénaki, Athènes 1983, n° 43, que l'auteur date de la seconde moitié du XVe siècle ; pour une reproduction en couleurs cf. *Οἱ Πύλες τοῦ Μυστηρίου. Θησαυροί τῆς Ὀρθοδοξίας ἀπό τήν Ἑλλάδα*, catalogue d'exposition, Athènes 1994, n° 50.

[6] Pour l'icône de Sanida cf. Sophocleous, op.cit., n° 203 ; pour l'icône de Chrysaliniotissa cf. A. Papageorgiou, *Εικόνες της Κύπρου*, Nicosie 1991, fig. 93 – l'icône pourrait être «vénéto-crétoise» et non pas chypriote ; les deux autres ont été publiées par D. Talbot Rice et al., *The Icons of Cyprus*, Londres 1937, n°s 49 et 51 – n'ayant pas pu examiner ces deux icônes, les reproductions à disposition ne nous permettent pas d'en savoir plus quant à leur provenance.

[7] Baltoyanni, *Εικόνες* (n. 3), 275-76.

[8] P. ex. l'icône provenant de l'église de Stavros tou Agiasmati, que A. Papageorgiou date du XVe siècle, et pour le XVIe siècle l'icône de Iosiph Chouris au katholikon de Saint-Néophytos (A. Papageorgiou, *Icones de Chypre*, Paris-Genève-Munich 1969, 63 et 85).

[9] Cf. A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Londres 1985, 86.

tient sous le bras gauche un livre fermé. Ses cheveux gris ne permettent pas de le rapprocher des autres images de l'évangéliste, connues depuis la grande Déïsis de l'iconostase du *katholikon* de Chilandar au Mont Athos (ca. 1360), ni de celles qui ont suivi reproduisant le même modèle[10]. En revanche, il est représenté ainsi, cheveux gris et barbe formant deux boucles en pointe, dans la fresque de Philippe Goul à l'église de Stavros tou Agiasmati, à Platanistassa (1494), où, inspiré par un ange, il est en train de composer son texte.

Les trois saints évêques tiennent le livre des évangiles dans leur main gauche et bénissent de la droite.

Seul le troisième à droite conserve une partie de l'inscription, qui l'identifie à saint Grégoire (O ΑΓΙΟC) ΓΡΗΓΟΡΙ/ΟC – O / ΘΕΟΛΟ/ΓΟC. Il a la barbe courte, fournie, arrondie vers le centre, une touffe soulignant le menton, détail qu'on retrouve dans sa représentation dans l'abside d'Archangélos à Pédoulas (1474) ainsi que dans celle de Stavros tou Agiasmati à Platanistassa, et qu'il gardera dans les fresques chypriotes tout au long du XVIe siècle[11]. Une différence avec l'évêque de l'icône : il a le front et le sommet de la tête dégarnis.

Les noms des deux autres Pères conservent quelques bribes difficiles à déchiffrer.

Parmi les saints qu'on rencontre dans les fresques des églises chypriotes, les traits de saint Épiphanios pourraient être rapprochés du Père au centre de la marge supérieure du cadre : il a la même barbe longue et en pointe à Pédoulas, ainsi que dans l'abside de Stavros tou Agiasmati.

Il est plus difficile d'identifier le premier personnage à gauche ; sa barbe très courte ne se retrouve chez aucun des Pères dans les monuments visités, où les évêques officiant ont en général des barbes longues et pointues.

Le long de la frise inférieure, par analogie, on suppose aux extrémités les évangélistes Luc et Marc ; les noms ont disparu, mais les deux saints adoptent des positions analogues à celles des deux autres évangélistes ci-dessus : leur habit intérieur porte aussi une clave sur l'épaule laissée visible et ils présentent des livres fermés.

Luc et Marc flanquent à leur tour trois autres saints, qu'on propose aussi d'identifier grâce à leur iconographie.

À gauche, coiffé d'un turban, un saint moine déploie un rouleau dont les quelques lettres qui subsistent – ΠΑ(Ρ)Θ/ΙΟΙ/Ε – ne permettent pas de reconnaître le texte présenté. Il pourrait s'agir soit de saint Jean-Damascène, soit de saint Cosmas le Mélode, chantres de la Vierge. Dans les fresques à l'église de Stavros tou Agiasmati, Philippe Goul représente les deux poètes avec la même iconographie, les deux coiffés d'un turban.

Au centre prend place un saint évêque, qui pourrait être saint Nicolas, comme on le connaît dans les fresques de Platanistassa et d'ailleurs. À droite, le saint moine serait Antoine, reconnaissable à la façon de porter le *koukoulion* (malheureusement l'inscription sur son rouleau est aussi abîmée). On le rencontre dans cette même iconographie à Stavros tou Agiasmati et en 1514 à l'église de la Théotokos, appelée aussi Archangélos, à Galata.

Dans les cadres verticaux, les espaces du haut sous des arcs trilobés font place aux princes des apôtres.

Saint Pierre, O ΑΓ(ΙΟ)C – Π(ΕΤΡΟC), à gauche, présente son attribut, les clés du Paradis, et déploie un rouleau, dont le texte presque entièrement disparu conserve quelques lettres ; il reste malgré tout difficile à identifier : (...) / ...Η/..ΘΗ / .ΑΤΗC / ΠΑΤΗΡ.

À droite Saint Paul, O (ΑΓΙΟ)C – ΠΑΥ/ΛΟC, reconnaissable à sa calvitie et la longue barbe habituelles, déploie aussi un rouleau. On y distingue quelques lettres : (...) / ΤΟΙ / ΟΥΤΟ / ΗΜΙ / Ν Ε / (Α)Ρ (...) ; il pourrait s'agir d'une citation de l'Épître aux Hebreux 7, 26, qu'on rencontre quelques années plus tard (ca. 1523) dans les fresques de l'église de Panagia à Kaminaria, telle qu'on la copie ici : «ΑΔΕΛΦΟΙ / ΤΙΟΥ ΤΟ / ΥΜΙΝ Ε – ΠΡΕΠΕΝ ΑΡΧΙΕΡ(ΕΥC) / ΟCΙΟC».

Les modèles utilisés pour Pierre et Paul, dans la façon de rendre les cheveux et la barbe du premier ou la tête arrondie vers l'arrière du second, semblent renvoyer à l'art du Trecento vénitien, comme on peut le voir dans le polyptyque avec l'Annonciation, de Domenico Lion peint par Lorenzo Veneziano (commencé en 1357)[12].

Sous saint Pierre a été représenté saint Georges terrassant le dragon et dans un troisième espace, distinct par le fond bleu-ciel, la donatrice à genoux ouvre ses mains en prière.

Pour le saint militaire le peintre a recours au même modèle que celui de l'icône à l'église de Théotokos à Agros[13]. Les deux icônes partagent la même couleur bleue pour la chemise du saint, le même type d'armure, le même dragon vert à l'aile rouge allongé sous le cheval. Un modèle qui a dû circuler dans les ateliers chypriotes, puisqu'il est suivi par Syméon Axentis

[10] K. Weitzmann, G. Alibegašvili, A. Volskaja, G. Babić, M. Chatzidakis, M. Alpatov, T. Voinescu, *Les icônes*, Paris 1982, 188. À Chypre, on rencontre saint Matthieu grisonnant plus tard, dans les icônes provenant de l'église de Panagia Iamatiki à Arakapas, ainsi que de Panagia Katholiki à Pélendri (cf. Sophocleous, *Icônes* (n. 4), n°s 38, 45 et 190).

[11] P. ex. à Saint-Nicolas à Klonari ou à Panagia à Kakopetria.

[12] Aujourd'hui à l'Accademia de Venise, cf. G. Nepi Scirè, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Milan 1998, 34-35.

[13] Sophocleous, *Icônes* (n. 4), n° 27, l'auteur date l'icône du XVIe siècle.

en 1514 pour la fresque de l'église de Théotokos/Archangélos et, avec quelques variantes, l'année précédente à Saint-Sozoménos (1513). L'origine de ce modèle remonterait à l'art vénitien et serait dû à l'atelier de Paolo Veneziano[14] ; il aurait été élaboré et diffusé dès la première moitié du XVe siècle à travers l'œuvre d'artistes crétois comme Angélos, qui signe l'icône de saint Georges, aujourd'hui au Musée Bénaki à Athènes, et à l'extrême fin du siècle, les Ritzos – Andréas et Nikolaos – auxquels a été attribuée l'icône à deux registres à la Walters Art Gallery, où l'Annonciation occupe le registre supérieur et saint Georges le registre inférieur[15]. On y trouve la même position du saint, du cheval, ainsi que du dragon vert à l'aile rouge, sous le cheval.

Le cheval, vu de profil, et la broche attachant sur la poitrine le manteau flottant du saint, constitueraient des détails importants pour l'identification du modèle de l'icône chypriote[17].

Jusqu'au début du XVIe siècle, dans la peinture monumentale chypriote, artistes et commanditaires semblent préférer à l'iconographie de saint Georges terrassant le dragon celle du saint chevauchant sur la mer, ou libérant le jeune esclave (on mentionne ici deux exemples à peine plus anciens que l'icône de Zanatzia : les fresques des églises d'Archangélos à Pédoulas et de Stavros tou Agiasmati).

Dans la marge de droite, derrière la Vierge et dans un espace haut (égal à ceux de saint Georges et de la donatrice mis ensemble) saint Jean-Baptiste, reconnaissable à son iconographie (cheveux longs, habit intérieur en peau d'animal la μηλωτή)[18], présente le donateur agenouillé, les mains ouvertes en prière.

L'inscription dédicatoire

Derrière le Baptiste, l'inscription dédicatoire identifie le donateur et donne la date : ΔΕΗ/CHC ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΜΑΝΟΕΛ / Τ(Ε)ΖΗΠΛΕΤ / 1ε10 (prière du serviteur de Dieu Manoel Teziplet 1510). La mode des habits du couple Τεζηπλέτ confirme cette date[19]. De la deuxième lettre du nom – Ε – on ne conserve qu'une trace qu'on devine plus qu'on ne lit. Pour appuyer la lecture proposée, Τεζηπλέτ et non pas Τζηπλέτ, on a recours à plusieurs textes de la seconde moitié du XVe siècle, comme le *Livre des Remembrances*, des documents des archives de Venise ou la Chronique de Georges Boustronios, qui, pour cette fin du siècle, mentionnent le nom de la famille Gibelet précédé du «Τε» : Very de Zimblet, de Cibletti, τε Ζιπλέτ, Τεζιπλέτ[20].

Sous les mains ouvertes en prière de Manoel ont été représentés un écu devant une épée ; cette dernière (dont la poignée apparaît au-dessus de l'écu et la pointe en-dessous) indique son appartenance à la noblesse de l'île[21].

Les armoiries de Manoel sont difficiles à déchiffrer ; on distingue sur un fond d'or, un lion rouge rampant tourné vers la gauche et derrière lui deux petites croix rouges de Jérusalem.

Weyprecht-Hugo Rüdt de Collenberg répertorie quatre armoiries différentes pour des Gibelet :

n° 34 – *fasce* surmontée de trois croisettes ;

n°221 – sanglier (porc) passant à dextre (Gibelet-Porcelet) ;

n° 248 – le soleil éteint rayonnant de 18 pièces ;

n° 250 – l'étoile à huit rais[22].

---

[14] Il s'agirait du panneau de saint Georges faisant partie du polyptyque de la Sainte Croix, à l'église de San Giacomo Maggiore, à Bologne, signalé par P. Vocotopoulos, « Κρητικές ἐπιδράσεις στήν κυπριακή ζωγραφική τοῦ 16ου αἰώνα », *Πρακτικά τοῦ Δευτέρου Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, t. B′, Nicosie 1986, 587-90, n. 1, 587.

[15] Pour l'icône d'Angélos cf. M. Vassilaki, « A Cretan Icon of Saint George », *BurlMag* 131 (mars 1989), 208-214 et *Οι Πύλες του Μυστηρίου* (n. 5), n° 46, M. Vassilaki date l'icône du deuxième quart du XVe siècle ; pour l'icône des Ritzos cf. M. Vassilaki, « Some Cretan Icons in the Walters Art Gallery », *The JWalt* 48 (1990), 75-92, 75-81, qui date l'icône de la fin des années 1490 ou ca. 1500.

[16] Éventuellement, la mèche de la crinière qui se dresse entre les oreilles, indiquant le mouvement vif du cheval, qui dans l'icône a disparu (partie repeinte), mais qui est visible dans les fresques des églises de Saint-Sozoménos et de Théotokos/Archangélos à Galata.

[17] Parmi les représentations de saint Georges tuant le dragon on note des modèles présentant de légères variantes, p. ex. le cheval qui tourne la tête vers le spectateur, comme dans l'icône avec la Deïsis et sainte Marina (XVe-XVIe siècle, au Musée Byzantin de Paphos, cf. Papageorgiou, *Εικόνες της Κύπρου* (n. 6), fig. 75.

[18] On reviendra sur la maladresse dans le dessin du haut du corps du saint, qui semble apparaître «derrière» son bras droit.

[19] Nous ne nous y attardons pas, car la mode à Chypre au XVIe siècle est le sujet d'une autre étude en cours.

[20] J. Richard, avec la collaboration de Th. Papadopoulos, *Le Livre des Remembrances de la secrète du Royaume de Chypre (1468-1469)*, Nicosie 1983, 151, 10.1 ; B. Imhaus, *Le minoranze orientali a Venezia, 1300-1510*, Rome 1997, 355 et 471 ; Georgios Boustronios, *Τζωρτζης (Μ)πουστρους (Γεωργιος Βο(σ)τρ(υ)ηνος ή Βουστρωνιος), Διήγησις Κρονίκας Κύπρου*, édité par G. Kechagioglou, Nicosie 1997, 86-87 et 158.

[21] B. Arbel, « The Cypriot Nobility from the Fourteenth to the Sixteenth Century: A New Interpretation », *Latins and Greeks in the Eastern Mediterranean after 1204, MedHR* 4/1 (1989) 175-197, 182. Les symboles de chevalerie (knighthood) seraient : les habits en or, les éperons, le ceinturon et l'épée. Sur plusieurs pierres tombales conservées à Chypre le gisant a été représenté avec son épée posée sur lui, et par dessus l'épée l'écu avec ses armoiries p. ex. cf. B. Imhaus, sous la direction de, *Lacrimae Cypriae. Les larmes de Chypre*, 2 vol., Nicosie 2004, vol. I, fiche n° 100, pl. 50, fiche n° 127, pl. 61.

[22] W.-H. Rüdt de Collenberg, « L'Héraldique de Chypre » *CahHér* III, Paris 1977, 96, n° 34 ; 99, n° 221 ; 100, n°s 248 et 250.

Fig. 2. Nicosie, église de Santa Croce. Relief de la Vierge à l'enfant, 1555. Armoiries, détail.

Les armoiries de l'icône de Zanatzia ne correspondent à aucune des armoiries ci-dessus. Correspondraient-elles à la description numéro du 182 : «*lion sur champ crusillé*» provenant de Nicosie et sans aucune autre indication[23]? N'ayant pas à disposition une reproduction des armoiries décrites par le grand héraldiste, nous ne pouvons pas vérifier. Nous pensons toutefois que Rüdt de Collenberg décrivait le blason sculpté (sans couleurs) du relief représentant la Vierge à l'enfant, conservé à l'église de Santa Croce à Nicosie, dont la famille n'a pas pu être identifiée : il est daté de quarante-cinq ans plus tard que l'icône de Manoel (M.D.L.V, c'est-à-dire 1555) et le lion y est couronné (Fig. 2).
La lecture parallèle des armoiries des deux monuments permet la confirmation de celle de l'icône de Zanatzia et l'identification de la famille du blason de Nicosie, qui a dû appartenir à un descendant de Manoel Teziplet. On peut donc les blasonner ainsi : *d'or semé de croisettes de gueules au lion rampant couronné du même* (sur l'icône on ne voit que deux croix et la couronne du lion a disparu)[24]. La forme simple de l'écu de 1510 en rappelle d'autres, qui datent des mêmes années[25]. À l'origine de la famille Gibelet on trouve Hugues Embriaco de Gênes, qui arrive en Terre Sainte en 1104, et ses descendants y restent jusqu'à la chute du Royaume de Jérusalem[26]. Ils suivent les Lusignan à Chypre, où leur sont accordés les domaines de Piles, Avegore et Pistachi. Parmi les membres de la famille on note Henri de Gibelet, archidiacre de Nicosie, un Gibelet parmi les meurtiers de Pierre Ier, des Gibelet qui suivent la reine Charlotte en Italie et plus tard Tristan de Gibelet, qui fait partie du clan des «Catalans» et qui tente une alliance avec le roi d'Aragon[27].
La famille est fieffée en 1470 et en 1500, avec un revenu de 700 ducats[28], et pour finir six Gibelet sont tombés au siège de Nicosie en 1570. Comme le note Rüdt de Collenberg, les Gibelet seraient la famille de Croisés avec la plus longue existence, même s'il n'est pas sûr que la famille qui arrive jusqu'au XVIe siècle soit celle des Embriaco, et non pas une autre famille, qui aurait pris le nom du lieu Gibelet-Djebail[29]. Aucun des documents publiés à ce jour ne mentionne le donateur de l'icône de la *Madre della Consolazione*.

L'icône

La mise en image de l'icône en rappelle d'autres, disposant autour d'une image centrale des scènes de la vie, des miracles, du martyre du saint vénéré, ou encore des saints, comme dans l'icône de Zanatzia. Dans le matériel que nous avons pu consulter, soit chypriote que crétois, aucune icône n'offre un programme identique à celui de l'icône chypriote. À cause de la place accordée à des saints dans les marges du cadre, les icônes qui présentent le plus d'affinités avec l'icône de Manoel Teziplet sont deux icônes issues de l'atelier des Ritzos[30], mais le rapprochement ne peut pas être concluant. On peut sans doute expliquer cette disparité en attribuant le choix des sujets à

[23] *Ibid.*, 99.
[24] Pour le blasonnement des armoiries cf., entre autres, M. Pastoureau, M. Popoff, sous la direction de, *Les armoiries, lecture et identification*, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Documents et méthodes, 3, 1994.
[25] Pour ne citer qu'un exemple chypriote, cf. Imhaus, *Lacrimae Cypriae* (n. 21), vol. I, fiche n° 156, pl. 72, épitaphe de 1516.
[26] Toutes les informations qui suivent sont dues aux travaux de W.-H. Rüdt de Collenberg, « L' Héraldique », op. cit. (n. 22), 111, et « Δομή καί προέλευση τῆς τάξεως τῶν εὐγενῶν », *Ἱστορία τῆς Κύπρου* (Th. Papadopoulos, éd.), t. 4A, Nicosie 1995, 785-862, 796, 814-15 et 841.
[27] Cf. Imhaus, *Le minoranze* (n. 20), document Ras., 3656, c. 137t, 355 et 471, à propos de l'assassinat à Venise du *stradiotus* Quietus de Ras, perpétré par son compatriote Tristanus de Cibletti.
[28] L. de Mas Latrie, dans son *Histoire de l'île de Chypre sous le règne des princes de la maison de Lusignan*, t. III, Paris 1855, publie la liste des hommes les plus riches de Chypre à la fin du XVe-début du XVIe siècle et de leurs revenus. Messer Veri di Zimblet recevrait 500 ducats par an et les «Heredi di messer Mautio di Zimbleth» 200 (498-499). La datation de cette liste ne fait pas l'unanimité : dans le catalogue d' exposition *Η ζωή στην Κύπρο στα χρόνια της Φραγκοκρατίας και της Βενετοκρατίας (1192-1571)*, Leventis Musée Municipal de Nicosie, Nicosie 1985, 126, elle est datée de la fin du XVe siècle, alors que B. Arbel (« The Cypriot Nobility », op.cit. (n. 21), 179) la date de la deuxième décennie du XVIe siècle.
[29] Pour ces informations, cf. encore Rüdt de Collenberg, « Δομή και προέλευση », op.cit. (n. 26), 815.
[30] Conservées aujourd'hui une au Musée Bénaki à Athènes (cf. *Οι Πύλες του Μυστηρίου* (n. 5), n° 53), la seconde à Tokyo (cf. M. Chatzidakis, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινῆς καί μετα-*

Fig. 3. Galata, église de Saint-Sozoménos, 1513. Frise inférieure, détail.

représenter aux commanditaires, qui ont des intérêts différents.
Dans l'icône de Zanatzia le choix des saints pour les parties horizontales du cadre, des Pères de l'Église portant leurs habits sacerdotaux en haut et deux moines entourant saint Nicolas en bas, rappelle plutôt le programme iconographique d'une église, comme p. ex. à Stavros tou Agiasmati à Platanistassa, où les Pères officiant prennent place dans l'abside, alors que saint Nicolas se trouve entouré de moines et d'apôtres dans la nef[31].
Pierre et Paul se font face, comme dans maintes icônes, mais aussi dans l'église qui nous sert de point de repère. Saint Georges et saint Jean-Baptiste seraient les saints protecteurs des deux donateurs et les quatre évangélistes aux angles de l'icône seraient les piliers de l'enseignement du Christ.
Les arcs qui servent de cadre à chaque saint appuyeraient ce rapprochement entre un programme monumental et celui de l'icône, que les dimensions restreintes associent, comme on l'a proposé plus haut, à la dévotion privée. On retrouve les arcs arrondis, ornés de rinceaux, reposant sur des chapitaux dans un matériau gris ou brun, décorés de «boules» qui se veulent en ronde-bosse et qui se prolongent en colonnes torsadées, dans certaines des fresques aux églises de Saint-Sozoménos (Fig. 3) et de Théotokos/Archangélos, à Galata, où les arcs rythment la frise inférieure des parois et encadrent des saints.
Il est peut-être hatif de tirer une conclusion définitive concernant le programme de l'icône de Zanatzia, mais, l'origine chypriote de Manoel Teziplet mise à part, les rapports entre-aperçus avec des monuments chypriotes datés, proches dans le temps, indiqueraient pour l'icône une création originale d'un atelier chypriote.
Du point de vue stylistique, l'icône aurait-elle sa place dans le milieu artistique de l'île, ainsi que nous le proposons?
La date de 1510 pose les jalons de la recherche et place l'icône entre deux peintres qui ont sans doute marqué la production artistique chypriote. On les a déjà rencontrés plus haut. Le premier est Philippe Goul, qui en 1494 signe les fresques de Stavros tou Agiasmati près de Platanistassa, et une année plus tard celles de Saint-Mamas à Louvaras. Le second est Syméon Axentis, qui signe des fresques dans trois églises de Galata : Saint-Sozoménos en 1513, et en 1514 celles de Sainte-Paraskévi et la fresque dédicatoire de Théotokos/Archangélos. Syméon signe tout simplement de son prénom les fresques de Sainte-Marina à Psématisménos, ainsi que les scènes de la vie de saint Georges, dans un arc aveugle de l'église de Panagia tou Kampou à Chirokitia[32].

βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, Athènes 1977, pl. 201).

[31] On retrouve le même schéma dans l'église de Théotokos/Archangélos à Galata.

[32] Th. Paliouras, « Ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεών Αὐξέντης καί τά καλλιτεχνικά ρεύματα τοῦ 16ου αἰώνα », *Πρακτικά τοῦ Δευτέρου Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου*, t. B′, Nicosie 1986, 591-600, avec bibliographie antérieure ; C. Gérasimou, K. Papaïoakim, Ch. Spanou, *Η κατά Κίτιον αγιογραφική τέχνη*, Larnaca 2002, 62-64, texte de C. Gérasimou, qui attribue les fresques signées par Syméon à Axentis (attribution que nous acceptons, en tout cas en ce qui concerne les fresques de Sainte-Marina). A. Papageorgiou, qui connaissait toutes ces fresques signées Syméon ou Syméon Axentis, a proposé d'y voir le travail de trois peintres différents, cf. « Κύπριοι ζωγράφοι τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα », *RDAC* 1974, 195-209, 205-6.

Fig. 4. Galata, église de Saint-Sozoménos, 1513. Présentation de la Vierge au Temple, détail.

Fig. 5. Galata, église de Saint-Sozoménos, 1513. Saint Mamas.

Nous proposons d'attribuer à Syméon Axentis, ou à son atelier, certaines des fresques (à notre connaissance encore inédites) qui subsistent à l'église de Panagia à Érimi, près de Limassol, comme p. ex. les Pères dans l'abside et saint Damien.

Si les rapports notés dans cette recherche entre l'icône de Zanatzia et des fresques de Philippe Goul sont surtout iconographiques, les liens qu'on décèle avec Syméon Axentis sont plus profonds. Ils se situent dans le maniement du pinceau, dans la façon de dessiner les contours (les traits du visage de la Vierge et du Christ, les yeux de la Vierge), de modeler les volumes (avec p. ex. un triangle clair au-dessus de la lèvre, du côté éclairé du visage), de dessiner les sourcils avec quelques lignes. On retrouve cette façon de rendre les visages non seulement dans les traits de sainte Anne dans la Présentation de la Vierge au Temple, de saint Mamas, ou des anges dans le Baptême du Christ à Saint-Sozoménos en 1513 (Fig. 4, 5 et 6), mais aussi dans les portraits de Mandéléna et de ses enfants à Théotokos/Archangélos en 1514 (Fig. 7 et 8)[33]. Le geste rapide qui trace des lignes parallèles et qui laisse voir le mouvement de haut vers le bas, pour indiquer les parties éclairées des plis, se rencontre dans le maphorion de la Vierge de l'icône et dans l'habit de saint Jean-Baptiste dans l'image dédicatoire de Théotokos/Archangélos, pour ne mentionner qu'une seule fresque (Fig. 9).

Fig. 6. Galata, église de Saint-Sozoménos, 1513. Baptême du Christ, détail.

[33] Le choix de comparer les personnages saints de l'icône avec des portraits des donateurs n'est pas gratuit ; l'iconographie de la *Madre della Consolazione* ayant une origine occidentale, elle offre une liberté d'expression qu'un modèle pris dans le répertoire de l'art byzantin ne permettrait pas.

Certains des personnages de l'icône de Zanatzia et des fresques de Saint-Sozoménos présentent une maladresse dans le rendu des volumes des corps (p. ex. chez saint Paul, qui a le crâne large et allongé en arrière) de même que l'épaule gauche qui s'élargit au-delà des proportions du torse (Fig. 10). Notons encore le bras gauche de saint Mamas à Saint-Sozoménos, qui se dessine sous le manteau rouge, et qui semble sorti de l'épaule pour finir avec un avant-bras raccourci. Dans l'icône de Zanatzia, le bras opposé au spectateur de saint Jean-Baptiste passe devant le ventre et semble partir de la même épaule que le bras droit.

Les indices exposés nous semblent suffisants pour justifier l'attribution de l'icône de Manoel Teziplet à Syméon Axentis : il s'agirait de la première icône connue peinte par lui.

Peut-on, dans l'état actuel de la question, cerner la formation de Syméon Axentis?

Les relations avec l'art italien des peintres travaillant à Chypre au tournant du siècle sont connues, notées, évoquées, mais peut-être pas encore suffisamment précisées. Sont-elles directes, ou bien le contact s'établit-il à travers l'art crétois? En effet, dans le cadre des relations entre les deux grandes îles de la Méditerranée orientale sous domination vénitienne, l'étude de l'œuvre de Syméon Axentis a montré que les échanges entre la Crète et Chypre ne peuvent être niés, et que des modèles constantinopolitains ou italiens[34], élaborés ou non dans une étape ultérieure en Crète, circulaient aussi à Chypre au début du XVIe siècle[35].

Enfin, dans le contexte chypriote, les chercheurs qui se sont penchés sur l'œuvre d'Axentis ont noté les liens iconographiques, mais aussi stylistiques, avec Philippe Goul, jusqu'à y voir son maître[36].

Fig. 7. Galata, église de Théotokos/Archangélos, 1514. Fresque dédicatoire, détail.

La qualité du travail de Philippe Goul, par la liberté d'expression qui en émane, l'emporte sur l'œuvre de Syméon Axentis et en fait un maître incontestable, non seulement pour Axentis, mais aussi pour toute une génération de peintres actifs dans les premières décennies du XVIe siècle.

Ces rapports et cette continuité entre Philippe Goul et les peintres qui ont suivi dans un temps immédiat, ont été jusqu'à présent faussés par la datation en 1502 des fresques de Pa-

Fig. 8. Galata, église de Théotokos/Archangélos, 1514. Fresque dédicatoire, détail.

Fig. 9. Galata, église de Théotokos/Archangélos, 1514. Fresque dédicatoire, détail.

[34] P. ex. l'Entrée à Jérusalem élaborée d'après une iconographie constantinopolitaine en Crète (Vocotopoulos, « Κρητικὲς ἐπιδράσεις », op.cit. (n. 14) ; et provenant de l'art italien cf. la *Madre della Consolazione* et saint Georges tuant le dragon discutés brièvement ci-dessus.

[35] Paliouras, « Ὁ Κύπριος ζωγράφος Συμεὼν Αὐξέντης », op.cit. (n. 32). Vocotopoulos, « Κρητικὲς ἐπιδράσεις », op.cit. (n. 14), et ci-dessus.

[36] Cf. articles et brochures déjà cités en note.

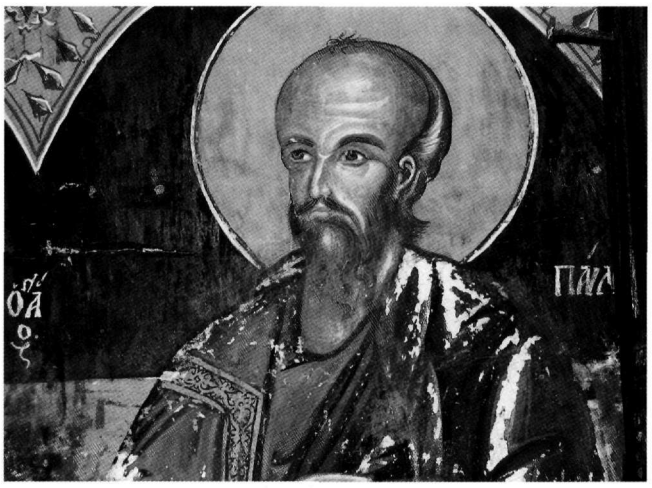


Fig. 10. Galata, église de Saint-Sozoménos, 1513. Saint Paul, détail.

nagia Podithou à Galata, d'où découle la datation erronée autour de 1500 de toute une série d'œuvres appartenant à la même tendance artistique, caractérisée par une grande ouverture à l'art occidental. D'une qualité sans doute élevée, ces œuvres ainsi datées venaient à créer une rupture et brouillaient les relations entre les artistes autour de 1500.

Dans un milieu artistique ainsi faussé, l'art d'un Syméon Axentis paraissait conservateur et provincial et en faisait un peintre fermé à toute nouveauté (p. ex. rien de la Crucifixion de Podithou ne transparaît dans celle de Théotokos/Archangélos).

En revanche, en datant les fresques de Podithou dans le troisième quart du siècle[37], et en les éloignant du milieu artistique dans lequel a évolué Syméon Axentis (et bien d'autres) on ouvre des perspectives nouvelles pour mieux circonscrire et comprendre son œuvre. Œuvre qui prend racine dans la tradition artistique dans l'île, avide de nouveaux modèles qu'elle fait siens.

Στέλλα Frigerio-Ζένιου

MADRE DELLA CONSOLAZIONE : ΣΥΜΕΩΝ ΑΞΕΝΤΗΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Η εικόνα της Madre della Consolazione, που περιβάλλεται από τους κορυφαίους των αποστόλων, τους ευαγγελιστές, αγίους, καθώς και δύο δωρητές, προέρχεται από την εκκλησία της Παναγίας Ελεούσας στη Ζανατζιά, στα βόρεια της Λεμεσού. Τον δωρητή συνοδεύει η εξής επιγραφή: *ΔΕΗ/CHC ΤΟΥ / ΔΟΥΛΟΥ / ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ / ΜΑΝΟΕΛ / Τ(Ε)ΖΗΠΛΕΤ / 1510.* Η χρονολογία είναι πολύτιμη και καθορίζει τα πλαίσια της έρευνας μεταξύ δύο ζωγράφων που εργάστηκαν στην Κύπρο αμέσως πριν και αμέσως μετά το 1500.

Ο πρώτος είναι ο Φίλιππος Γουλ που υπογράφει τις τοιχογραφίες στον Σταυρό του Αγιασμάτη στην Πλατανιστάσσα το 1494 και στον Άγιο Μάμα στον Λουβαρά το 1495. Ο δεύτερος είναι ο Συμεών Αξέντης που έργα του υπάρχουν σε εκκλησίες της Γαλάτας: στον Άγιο Σωζόμενο (1513), στην Θεοτόκο-Αρχάγγελο (1514) και στην Αγία Παρασκευή (1514).

Η μελέτη της εικονογραφίας εντάσσει την εικόνα στο καλλιτεχνικό ρεύμα που ακολουθεί τη δράση του Φιλίππου Γουλ, αλλά και προαναγγέλλει σχήματα που χρησιμοποιεί ο Αξέντης στις εκκλησίες που αναφέραμε. Η μέλετη της τεχνοτροπίας προσεγγίζει την εικόνα της Ζανατζιάς στο έργο του Αξέντη, στον οποίο και την αποδίδουμε.

Τον Συμεών Αξέντη τον γνωρίζουμε μέχρι σήμερα από τις τοιχογραφίες του στις εκκλησίες της Γαλάτας, καθώς και στις εκκλησίες της Αγίας Μαρίνας στον Ψεματισμένο και της Παναγίας του Κάμπου στη Χοιροκοιτία όπου υπογράφει μόνο με το όνομα του: *Συμεών*. Προτείνουμε επίσης εδώ για πρώτη φορά να του αποδοθούν και οι τοιχογραφίες στην εκκλησία της Παναγίας στην Ερήμη.

Η εικόνα από τη Ζανατζιά είναι το πρώτο φορητό έργο που αποδίδεται στον Συμεών Αξέντη.

---

[37] 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.