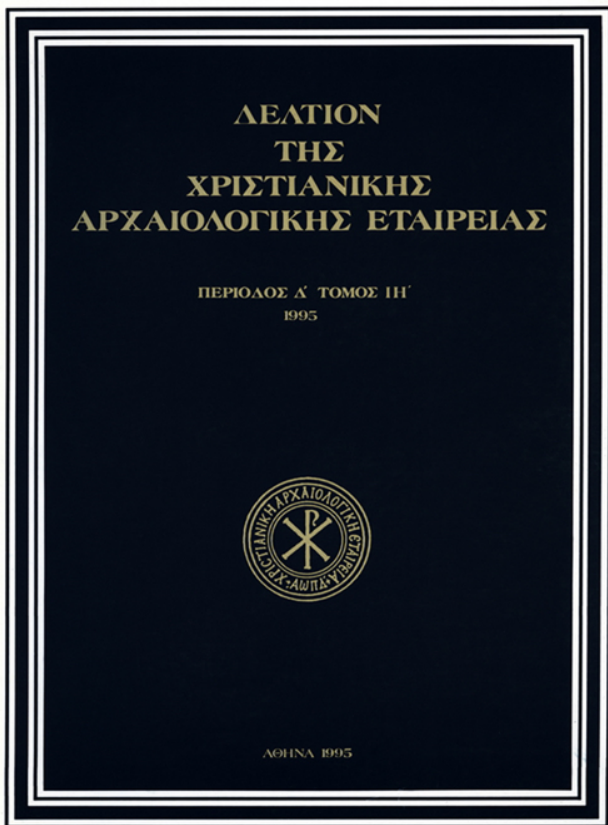


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 18 (1995)

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ'



Η Δευτέρα Παρουσία της Εκκλησίας της Παναγίας Μουτουλλά στην Κύπρο. Μια αδημοσίευτη τοιχογραφία του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα

Andréas NICOLAÏDÈS

doi: [10.12681/dchae.1143](https://doi.org/10.12681/dchae.1143)

Βιβλιογραφική αναφορά:

NICOLAÏDÈS, A. (1995). Η Δευτέρα Παρουσία της Εκκλησίας της Παναγίας Μουτουλλά στην Κύπρο. Μια αδημοσίευτη τοιχογραφία του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 18, 71–78. <https://doi.org/10.12681/dchae.1143>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Le Jugement Dernier de l'église de la Panagia
Moutoullas à Chypre. Une peinture inédite de la
seconde moitié du XIV^e siècle

Andréas NICOLAÏDÈS

Δελτίον ΧΑΕ 18 (1995), Περίοδος Δ' • Σελ. 71-78

ΑΘΗΝΑ 1995

LE JUGEMENT DERNIER DE L'ÉGLISE DE LA PANAGIA DE MOUTOULLAS À CHYPRE

UNE PEINTURE INÉDITE DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE*

Si le cycle du Jugement dernier de l'église de la Panagia à Moutoullas a fait l'objet de brèves mentions dans des études d'ensemble¹, l'essentiel demeure inédit comme les nombreux autres exemples peints comportant ce thème parousiaque-eschatologique, représentés dans les églises byzantines de Chypre². Notre étude se propose, à partir d'une analyse descriptive du matériel iconographique de Moutoullas d'en souligner quelques traits remarquables.

L'église de la Panagia domine le village pittoresque de Moutoullas accroché au flanc «ampélophore» de la vallée de Marathasa sur le versant septentrional du Trôodos. C'est une église modeste à nef unique pourvue sur les côtés nord et ouest d'un portique-narthex plus récent, et couverte d'un toit à pente raide usuel dans cette région montagneuse³.

Ainsi que nous l'apprend une inscription dédicatoire dans la prothèse du sanctuaire, c'est en 1280 que Jean Moutoullas et Irène, son épouse, fondèrent l'église de la Panagia⁴. Cela ne fait aucun doute, les peintures du *bèma* et du *naos* datent de la même année⁵. Le style homogène de ce décor, hormis la scène de la Présentation au Temple qui est postérieure⁶, constitue un critère indiscutable de datation. Les parois ouest et nord du bâtiment, ceintes par le narthex-portique, sont également ornées de peintures. Sur le mur occidental, de part et d'autre de l'entrée dans le *naos*, en pénétrant par la porte occidentale du portique, subsistent deux icônes murales votives. L'une, au sud, comporte le Christ trônant et, l'autre au nord, montre saint Georges à cheval. Ces peintures forment un ensemble stylistique et iconographique à part et ne seront pas examinées ici.

De même, les peintures, de la dernière portion de la paroi septentrionale à l'extrémité orientale, jouxtant le cycle du Jugement dernier qui nous occupe, seront simplement identifiées :

- la Vierge *Blachernitissa* en médaillon accosté des palmes et surmontant Jean le Théologien, l'ange et Prochoros consignant le récit de l'Apocalypse dans la grotte de Patmos, sur le registre supérieur à droite ;

* L'amour de D. Mouriki pour Chypre d'une part et l'étude qu'elle consacra aux fresques d'origine (1280) de l'église de la Panagia de Moutoullas (voir note 1) d'autre part, ont présidé à mon choix pour dédier cet article à sa mémoire.

1. K. P. Hadjiouannou, Αί παραστάσεις τῶν κολαζομένων εἰς τοὺς δυζαντινοὺς καὶ μεταδυζαντινοὺς ναοὺς τῆς Κύπρου, EEBΣ 23 (1953), p. 290 ; S. Hatfield-Young, Byzantine Painting in Cyprus during the Early Lusignan Period, Pennsylvania State University, 1984, thèse de doctorat, facs., Ann Arbor, p. 256, 311 note 44 ; M. Garidis, Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII^e au XIV^e siècle), ZLU 18 (1982), p. 10-11 ; idem, La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère, Athènes 1989, p. 41 ; L. Karapidakis, Le Jugement dernier de l'église Saint-Jean de Seli (Crète, XV^e siècle), CahBalk 6 (1984), p. 78 ; D. Mouriki, The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus, in H. Hunger (éd.), Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, Wien 1984, p. 174 ; A. Papageorgiou, Κύπριοι ζωγράφοι τοῦ 15ου καὶ 16ου αἰώνα, RDAC 1974, p. 198 ; idem, Οἱ ξυλόστεγοι ναοὶ τῆς Κύπρου, Nicosie 1975, p. 47-52 ; et A. et J. Stylianoù, The Painted Churches of Cyprus, Londres 1985, p. 330.

2. Outre les deux icônes post-byzantines du Musée Byzantin de Nicosie (A. Papageorgiou, Icons of Cyprus, Genève 1969, p. 115 sq. et pl. 94 et 95a) ; et idem, Βυζαντινὸ Μουσεῖο (Catalogue), Nicosie 1983, p. 51 : No d'inventaire 99 et 100), nous avons relevé douze exemples représentant un Jugement dernier mural. Ils sont énumérés dans l'ordre chronologique : Saint-Nicolas-du-Toit (XIII^e siècle), Panagia Asinou (1332/3), Panagia Kanakaria (XIV^e siècle) à Lythrankomi, Saint-Jean-Lampadistès (après 1453), Sainte-Croix d'Agiasmati (après 1466) à Platanistasa, Christ Antiphonètès (seconde moitié du XV^e siècle) à Kalogréa, Panagia Katholikè (1502) à Pélandri, Saint-Sozomène de Galata (1513), Panagia Katholikè de Kouklia (XV^e siècle), Sainte-Croix de Kouka (XV^e siècle), Saint-Kyrikos de Létymbou (fin XV^e siècle), Archange-Michel de Kholi (XV^e-XVI^e siècle), Saint-Jean-Prodrome d'Askas (vers 1560), Saint-Georges de Monagri (XVI^e siècle) et Saint-Jean-le-Théologien de Nicosie (1736).

3. Noter que le cas de Moutoullas demeure le plus ancien exemple pourvu de ce type de toiture, cf. Papageorgiou, Οἱ ξυλόστεγοι, *op.cit.* (note 1), p. 47 ; S. Boyd, The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings, DOP 29 (1974), p. 285, note 20 ; et A. Nicolaidès, L'église de la Panagia Arakiotissa et la peinture byzantine à Chypre de la fin du XI^e siècle à l'aube du XIII^e siècle, Thèse de doctorat, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1993, I, p. 24. Au sujet de l'architecture du monument lire Papageorgiou, *op.cit.*, p. 31, 36, et surtout p. 48.

4. L'inscription est intacte sur le cliché paru dans l'album de G. Sotiriou, Τὰ δυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου, I, Athènes 1935, pl. 41.

5. Celles-ci ont été l'objet d'une étude magistrale par D. Mouriki (*op.cit.*, note 1) et constituent un chapitre de la thèse de S. Young (*op.cit.*, note 1), p. 246-320.

6. Cf. Papageorgiou, Κύπριοι ζωγράφοι, *op.cit.* (note 1), p. 198 et M. Garidis, Peinture murale, *op.cit.* (note 1), p. 99.

- les Sept dormants d'Ephèse sur le registre supérieur à gauche⁷;
- sainte Catherine à droite et sainte Barbe à gauche représentées en pied sur le registre médian. La plinthe qui borde les peintures ci-dessus s'orne d'imitations d'*opus sectile* (cinq médaillons) associé à des rinceaux.

La datation de l'ensemble des peintures de la paroi septentrionale –y compris la composition du Jugement dernier– est à situer dans la seconde moitié du XIV^e siècle⁸.

Le cycle peint du Jugement dernier proprement dit se développe de part et d'autre d'une seconde porte d'accès dans le *naos* au nord. L'état de conservation de l'ensemble des peintures laisse à désirer d'autant que ces dernières n'ont subi qu'une restauration partielle⁹. En fait, la partie à l'est de la porte est presque intacte, tandis que celle à l'ouest présente des lacunes (une bande de 0,25 m. de large depuis le linteau de la porte va s'élargissant jusqu'à l'extrémité ouest de la paroi atteignant 0,37 m.). De même au niveau du registre supérieur, la peinture s'interrompt à un mètre de l'extrémité de la paroi, ce qui en rend la lecture difficile. La composition, dans son intégralité, mesure 5,90 m. de long (exceptée l'ouverture de la porte), sa hauteur est de 2,85 m. Il est à noter également qu'une banquette maçonnée souligne l'ensemble des fresques de cette paroi.

TYMPAN DE LA PORTE D'ENTRÉE SEPTENTRIONALE

La Deësis

Le Juge suprême est représenté sur le tympan de la porte d'accès au *naos* et domine ainsi la scène (Jn 10, 9)¹⁰. Il siège, dans une triple gloire irisée¹¹ (Ps 9, 8-9 ; Matt 25, 31-46 ; Jn 12, 46), les bras étendus : la main droite, paume tournée à l'extérieur, désignant le Paradis, la gauche, paume tournée vers le bas, désignant les Enfers. Les pieds marqués de stigmates¹², il foule deux roues ailées (Dn 7, 9) partiellement superposées. Sur la section extérieure de l'une d'entre elles jaillit le Fleuve de Feu (Dn 7, 10 ; Ps 50, 3-4). De part et d'autre de la figure du Christ sont représentés la Vierge (à gauche) et Jean Baptiste (à droite) comme il est de tradition¹³.

L'Hétimasie

La préparation du Trône (Ps 89 (88), 15 ; 103 (102), 19) couronne le linteau de la porte et est désignée par l'inscription Ἡ Ἐτοιμασία τοῦ Θρόνου. Il s'agit, ici, d'un trône ou peut-être d'une chaire couleur ocre : son dossier est arrondi et paré de festons, les accoudoirs sont pleins vus en perspective «incorrecte». Les instruments de la Passion y sont déposés : la croix à *suppedaneum*, accostée de la lance (à gauche) et de l'éponge (à droite) ; la couronne d'épines¹⁴ portée sur la barre

verticale ; les trois clous¹⁵, dont deux sont placés sur les extrémités de la traverse horizontale et le troisième sur le *suppedaneum* ; enfin s'y associe la colombe¹⁶.

Les protoplastes

Adam et Eve sont représentés comme il est d'usage sous l'Hétimasie¹⁷ au niveau du registre médian. Cependant à l'inverse du schéma traditionnel¹⁸ le premier figure à gauche, la seconde à droite du Christ. Adam (identifié par une inscription Ἀ(δὰμ) est agenouillé, le regard levé vers le haut et les mains en prière. Vue sous la figure de la Vierge, Eve¹⁹ (identifiée également par une inscription: Εὔα) s'apprête à tomber à genoux ou simplement fléchit les jambes, les mains tendues en signe de prière. Tous deux figurent sous une physionomie usuelle des vieillards²⁰.

REGISTRE SUPÉRIEUR

Les chœurs des anges

Les ordres angéliques (Matt 25, 31-32) sont représentés debout au sommet de la composition, derrière le *synthronon* où siègent les apôtres²¹ (la peinture a noirci à cette hauteur).

Les apôtres

Les douze apôtres sont représentés par six, de part et d'autre du Christ, et siègent en tant que Juges (Matt 19, 28-29) sur un *synthronon* qui revêt la forme d'un banc pourvu d'accoudoirs à balustres (peintes de manière différente de chaque côte : à droite, bien que la perspective ne soit pas respectée, le rendu est juste, à gauche la perspective s'ébauche mais l'esquisse est maladroite).

Chacun des apôtres adopte une attitude particulière. Sur les nimbes qui les couronnent s'inscrivent leurs initiales dont seules quelques unes ont subsisté. Nous avons pu identifier, dans le groupe situé à gauche du Christ, Paul, Π(αῦλος) présentant le livre, Jean, Ἰω(άννης), et plus vraisemblablement Jacques Ἰ(άκωβος) pourvu d'un rouleau, Marc (Μάρκος) portant son Evangile entrouvert sur le premier verset (Mc 1, 1), ainsi que André Ἀ(νδρέας) identifié également par sa physionomie (chevelure hirsute) (Fig. 1). Dans le groupe de droite, seul le troisième apôtre, qui est Matthieu, est identifié par inscription: Μ(ατθαῖος) et présente le livre, tandis que l'apôtre dans le voisinage immédiat du Christ-Juge et faisant pendant à Paul, ne saurait être que Pierre. Il est identifié grâce à ses traits physiques (barbe et chevelure en boucles)²². La quatrième et la cinquième figure du groupe portent aussi un livre et la seconde et la sixième tiennent un rouleau (la peinture présente des écailllements à cet endroit).

On constate que les coryphées des apôtres occupent une place d'honneur aux côtés du Christ et le fait qu'ils soient associés à des visions eschatologiques (Apocalypses portant leur nom)²³ n'est sans doute pas étranger. Aussi, à en juger l'attribution des livres, les quatre évangélistes participent au tribunal apostolique des douze²⁴.

REGISTRE MÉDIAN, PAROI NORD-OUEST

La Psychostasie

La pesée des âmes (Lv 19, 36 ; Dn 5, 27 ; Jb 31, 6) est représentée en-dessous d'Adam, devant le même champ vert clair qui délimite la représentation relative aux damnés. La balance désignée comme Balance de gloire (Ὁ ζυγὸς τῆς δόξης) est suspendue à la frontière des «deux mondes». Deux anges –les archanges– œuvrent pour l'équité de l'opération: l'ange du fond repousse avec sa lance un démon ailé (des graffitis portés dessus ne permettent pas de voir ce qu'il fait), tandis que l'ange situé au premier plan apporte une pile de rouleaux au bénéfice de l'âme du Juste qui se trouve au dessous du Plateau de Gloire. L'autre plateau demeure léger malgré les efforts des démons pour le faire pencher en leur faveur; ceux-ci forment une véritable chaîne d'approvisionnement en rouleaux. On distingue un premier démon portant une charge sur le dos, un second, plus près, remettant cette charge au troisième qui perché sur le fléau de la balance, la dépose en vain sur le plateau. Les verdicts prononcés font l'objet de deux inscriptions qui se développent à partir de la gloire du Christ-Juge, à leurs destinataires respectifs.

Ainsi vers les Justes se développe, comme il se doit, le verset de Matthieu 25, 34 : Δεῦτε οἱ εὐλογημένοι τοῦ πατρὸς μου, κληρονομήσατε τὴν ἡτοιμασμένην ὑμῖν βασιλείαν ἀπὸ [καταβολῆς κόσμου]²⁵; et vers les Maudits le verset de Matthieu 25, 41 : Πορεύεσθε ἀπ' ἐμοῦ οἱ κατηραμένοι εἰς τὸ πῦρ τὸ αἰώνιον...²⁶. Pour illustrer cette parole, le feu inextinguible du Fleuve qui va s'élargissant, entraîne les damnés : de nombreuses têtes se dessinent au trait noir sur un fond rouge hachuré de flammes.

Punitions individuelles

Le Riche ripailleux (ὁ πλούσιος) figure au milieu des

7. Voir A. Nicolaïdès, Les Sept dormants d'Ephèse de la Panagia de Moutoullas à Chypre, CahBalk 15 (1990), p. 103-117.

8. Cf. *ibid.*, p. 103-104 : y sont exposés les arguments confortant cette datation.

9. En 1951, le Département des Antiquités de l'île effectua des travaux de restauration de l'église et de consolidation des fresques : P a p a d o p o u l o s, Οἱ ἑξυλόστεγοι, *op.cit.* (note 1), p. 48, note 62.

10. Chaque fois qu'un élément iconographique renvoie à une péripécie

biblique il sera cité entre parenthèses et les auteurs des textes correspondant paraîtront sous l'abréviation conventionnelle courante. Au sujet du Juge suprême on verra K. P a p a d o p o u l o s, Die Wandmalerei des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessaloniki, Graz-Koln 1966, p. 58 et note 89.

11. Une gloire analogue figure par exemple dans la scène de la Transfiguration de l'église du Sauveur de Kovalyovo (1380) à Novgorod ; V. L a z a r e v, Old Russian Murals and Mosaics, Londres 1966, fig. 147.

12. Cf. P a p a d o p o u l o s, *op.cit.*, p. 58 et G. S c h i l l e r, Iconography of Christian Art, II, Londres 1972, p. 10.

13. B. B r e n k, Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung, BZ 57 (1964), p. 108 et note 8 et D. M o u r i k i, An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, ΔΧΑΕ 8 (1976), p. 147 ; lire en général sur la Deïsis dans le contexte du Jugement dernier : T. V e l m a n s, L'image de la Déisis dans les églises de la Géorgie et dans le reste du monde byzantin. 2ème partie : Déisis dans la coupole, sur la façade et dans le Jugement Dernier, CahArch 31 (1983), p. 147-158.

14. On retrouve la couronne d'épines sur la croix de l'Hétimasie (coupole) de l'église Sainte-Croix à Pélandri : T. V e l m a n s, Quelques programmes iconographiques de coupoles chypriotes du XIIe au XVe siècle, CahArch 32 (1984), p. 140 ; ainsi que à Saint-Thémonianos de Lysi (A. W e y l C a r r et L. M o r r o c c o, A Byzantine Masterpiece Recovered, the Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus, Austin (Texas) 1991, p. 20, pl. 5.

15. Il s'agit d'un détail relativement rare et le seul autre exemple à notre connaissance est celui de Hagios Hiérotheos de Mégare : D. M o u r i k i, Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ τρούλλου τοῦ Ἁγίου Ἱεροθέου κοντὰ στὰ Μέγαρα, AAA XI (1978), p. 120.

16. La présence de la colombe dans l'Hétimasie et l'importance conférée aux instruments de la Passion est normale dans le contexte de l'iconographie de la Seconde Parousie (*ibid.*, p. 120 et note 7 : bibliographie antérieure). On retrouve (observations personnelles) la colombe dans les exemples chypriotes de l'Hétimasie du Jugement dernier de la Panagia Asinou (1332-1333), de celle de Saint-Sozomène de Galata (1513) et de l'icône du Musée byzantin de Nicosie du XVIe siècle (P a p a g e o r g i o u, Icons, *op.cit.* (note 2), p. 115 sq. et pl. 95a ; et i d e m, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, *op.cit.* (note 2), p. 51 : No d'inventaire 100).

17. Cf. P a p a d o p o u l o s, *op.cit.* (note 10), p. 60 ; et S. D e r N e r s e s s i a n, Program and Iconography of Parecclesion (P. Underwood éd.), The Kariye Djami, 3, 1975, fig. 381.

18. Leur emplacement est régulier par exemple dans le Jugement dernier de Torcello, Mileševa, Tutin, Saint-Georges de Voronets, Saint-Herakleide de Kalopandiotis, Saint-Jean de Seli en Crète entre autres.

19. Je me demande si cette disposition de symétrie verticale inhabituelle n'est pas à mettre en rapport avec les développements des cycles marials (l'hymne Akathiste) et de l'hymnologie à l'époque, qui établit des liens entre la Vierge et Eve : voir notamment J. S t o r e r, The Anastasis in Byzantine Iconography, thèse de doctorat, Université de Birmingham, Stratford on Avon 1986, p. 165 sq.

20. Voir D e n y s d e F o u r n a, Ἐπιμηναία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, (A. Papadopoulos Kerameus éd.), Saint-Petersbourg 1909, p. 73 § 128 et p. 136 § 131.

21. Voir B r e n k, Die Anfänge, *op.cit.* (note 13), p. 109 ; et P a p a d o p o u l o s, *op.cit.*, p. 58.

22. Sur l'iconographie de Pierre on verra : K. W e i t z m a n n, The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks, Washington D.C., 1983.

23. Voir à ce sujet D. M o u r i k i, *op.cit.* (note 13), p. 154.

24. Cf. M. S a c o p o u l o, Théotokos à la Mandorle de Lythrankomi, Paris 1975, p. 47-48.

25. Fait aussi singulier qu'inhabituel, l'inscription est inversée et n'est lisible que dans un miroir, ce qui me paraît être une disposition gnostique.

26. C'est une version prescrite par D e n y s d e F o u r n a (*op.cit.*), p. 280.



Fig. 1. Les chœurs des anges et le collège apostolique (détail) :



Fig. 2. Les pécheurs illustres.

flammes, la main portée à la bouche, les yeux levés vers Abraham et Lazare, au Paradis²⁷, qu'il implore (Lc 16, 23-25). Sur un îlot préservé du feu, représenté en contrebas, un autre damné est désigné comme «Celui qui renia le Christ» (Ὁ ἀρνησάμενος τὸν Χριστόν)²⁸. Il se prosterne mains et genoux à terre.

Sur la rive opposée et au-dessus, l'Assassin (ὁ φονιάς) (Rm 1, 29) reçoit le châtement qui lui est dû. Il est allongé et ligoté sur un banc; son corps est recouvert de sang et son bras est amputé. Trois démons participent à cette scène (du troisième, on ne distingue plus que les jambes derrière le banc)²⁹.

Au même niveau, décalé vers l'ouest se trouve une seconde punition individuelle non identifiée. Il s'agit d'un homme nu et agenouillé, les mains attachées derrière le dos. A l'extrémité, subsistent les jambes de trois personnages féminins (?) nus, autour desquelles s'enroulent des serpents. Sont-ce des représentations des péchés capitaux ou de vices moraux / sociaux telles qu'elles nous sont connus des exemples de Cappadoce (Yilanlı et Canavar kilise), de Sopočani, d'Agétria dans le Magne et d'Asinou à Chypre même³⁰.

La punition des dignitaires ecclésiastiques et d'autres pécheurs illustres (Fig. 2)

L'épisode est représenté au centre de la composition relative aux damnés et est identifié par l'inscription «L'ange du seigneur introduit les pécheurs dans le feu»: Ὁ ἄγγελος Κυ(ρίου) (εἰ)σάγει / τοὺς ἁμαρτωλοὺς ἐν τῷ πυρῇ. L'ange où l'archange se tient sur les rives du fleuve enflammé et, de son trident, il éconduit un groupe de dignitaires déchus. Il s'agit d'une quinzaine de personnages, vi-

sages de trois-quart, le regard tourné vers le Juge et les Justes. En tête est placé un évêque, dont la mitre pointue ornée d'un orfroi désigne son appartenance à l'église latine. Il est accompagné d'un second évêque au crâne nu, portant ômophorion crucifère et phélonion. Entre eux s'insèrent deux empereurs reconnus par leur couronne : un *kamelaukion*³¹. En arrière-plan à gauche, les deux personnages avec un couvre-chef rouge tendant le bras en désignant le Christ et en se tirant la barbe de l'autre main, représenteraient des Latins³². Deux autres personnages s'arrachent également la barbe : l'un porte un turban blanc et peut être identifié soit à Mahomet soit, et plus vraisemblablement, à un Pharisien ou à un Juif³³, l'autre pourvu d'un *koukoulion* bleu foncé, n'est-il pas un moine³⁴? L'homme à la chevelure et barbe blanche vu dans une attitude d'affliction (main contre la joue), nous paraît être un *ethnikos*.

Celui qui dort le dimanche

Dans la partie inférieure vers l'ouest apparaît «Celui qui dort le dimanche» (Ὁ κινόμενος τῇ κυριακῇ). Il est couché dans un lit à rideaux (le tissu est décoré d'une triple rayure et orné aux extrémités de pseudo-couffiques habituels). De l'ouverture triangulaire du dais, nous apercevons le dormant et un démon noir perché au-dessus de lui qui le tourmente. Un second diable est devant le lit et tient une lampe à huile. L'épisode des dormants le Dimanche est illustré également dans certains Jugements derniers en Crète³⁵ et s'inspire d'un texte apocryphe : l'Apocalypse de la Vierge³⁶.

L'espace médian se compose d'un paysage de crevasses indiquées par des courbes hachurées de couleur brune et de collines peuplées d'espèces monstrueuses. La première,

de couleur foncée, pousse vers le Feu un damné nu qui résiste, tandis que la seconde, une figure plus anthropomorphe, harcèle un autre pécheur, également nu³⁷.

L'éveil des morts et les représentations allégoriques de la Terre et de la Mer

Au point culminant du paysage l'Ange sonne, avec une trompette, l'éveil des morts ensevelis dans la terre (Matt 24, 31). La personnification de la Terre³⁸ est désignée par une inscription (ἡ γῆ). C'est une femme coiffée d'une couronne, couverte d'une voile turquoise et vêtue d'une robe de la même couleur. De la main droite, elle lève une coupe dans laquelle vient s'abreuver un serpent et chevauche en amazone une sorte de reptile fantastique : un bipède au cou écailleux et à la queue annelée. A l'arrière-plan, un volatile le dos en crête, vomit un pied humain, tandis qu'un second, les ailes déployées, crache une main. En contrebas, deux ouvertures béantes formant une grotte, représentent à gauche la Mer et les Ténèbres à droite. Au sommet de la représentation de la Mer, un second Ange sonne à la trompette l'éveil des morts engloutis dans les eaux (Ap 20, 13).

Désignée par une inscription (ἡ θάλασσα), la personnification de la Mer³⁹ (Dn 7, 3) se détache sur un fond bleu où se dessinent des vagues au moyen de traits blancs. Elle est vêtue d'une tunique sans manches et siège sur deux poissons de couleur différente. Au-dessus de sa tête elle porte des deux mains un voilier à triple mat⁴⁰. En réplique au paysage terrestre, six poissons dont les deux servant de trône à la Mer, vomissent, les uns des têtes, les autres des membres humains⁴¹. Plus bas une poulpe⁴² déploie ses tentacules et voisine avec un oursin.

Le Prince des Ténèbres

La grotte de l'enfer renferme le personnage fantastique du Prince des Ténèbres ainsi désigné par une inscription (Ὁ Ἄρχων τοῦ σκοτός). La tête monstrueuse, sommée de cornes autour desquelles s'enroulent des serpents, il déploie des ailes de chauve-souris et tient dans les mains un petit personnage qui est sans doute la figure de Judas⁴³. De ses pieds il foule des têtes ou des corps de damnés dans un chaudron posé sur deux bûches embrasées. Le Fleuve de feu, peuplé de corps déchus, est englouti par la gueule droite du monstre, tandis qu'un second fleuve incandescent, arrivant de l'ouest, s'engage avec sa population dans la gueule gauche⁴⁴.

27. Voir ci-après.

28. Cf. Denys de Fournna, *op.cit.*, p. 141.

29. On retrouve l'Assassin dans les Jugements derniers de Saint-Georges de Pléméniana mais dans une attitude différente (M. Bougrat, Trois

Jugements derniers de Crète occidentale, CahBalk 6 (1984), p. 32, fig. 18) et ailleurs en Crète (voir M. Garidis, Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle, Thessalonique 1985, p. 88). 30. Respectivement B. Legué, Iconographie du Jugement dernier dans l'art byzantin de Cappadoce, mémoire de maîtrise (dactylographié), Université de Paris I, Paris 1984, p. 107-108 et p. 26 ; Garidis, *op.cit.*, p. 88 sq., surtout p. 86 ; S. Tomeković, Le Jugement dernier de l'église d'Agétria (Magne), JÖB, 32/5 (1982), p. 472, fig. 8. Voir également Denys de Fournna, *op.cit.*, p. 141.

31. Sur ce type de couronne on lira notamment L. Hadermann-Misgüich, Kurbinovo, 1975, p. 166 ; M. de Waha, Entre Byzance et l'Occident, Kamelaukion, Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye, Bruxelles 1982, p. 404-410 ; et M. Saporoulo, Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie (Bibliothèque de Byzantion, 2), Bruxelles 1966, p. 88-91.

32. Cf. Le Jugement dernier de Moldovica (1537) : Garidis, *op.cit.*, pl. XLVIII/95.

33. Cf. les damnés illustres de la Kariye Djami (Der Nersessian, *op.cit.* (note 17), p. 330 où figurent des juifs, ainsi que ceux du psautier de Kiev de 1397 (éd. G. Vzdornov, Issledovanie o kevskoj Psaltiri, Moscou 1978, p. 180). Lire également J. Polzer, Aristote, Mohammed and Nicolas V in Hell, Art Bulletin 46 (décembre, 1964), p. 357-469.

34. Voir Denys de Fournna, *op.cit.*, p. 114 § 69 ; et Legué, *op.cit.*, p. 78 sq.

35. Par exemple à Saint-Jean de Seli (Karapidakis, *op.cit.* (note 1), p. 75, fig. 7) et à la Panagia Anisaraki (Bougrat, *op.cit.* (note 29), p. 32).

36. Voir H. Pernot, Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris, REG 13 (1900), p. 247 sq. § 8 ; et Mouriki, *op.cit.* (note 13), p. 163.

37. Sur l'iconographie du diable on lira M. Garidis, L'évolution de l'iconographie du démon dans la période post-byzantine, Information d'Histoire de l'Art 4 (1967), p. 143 ; idem, *op.cit.* (note 29), p. 31 sqq. ; et T. Provatakis, Ὁ διάβολος εἰς τὴν βυζαντινὴν τέχνην, Thessalonique 1980.

38. Voir à ce sujet Papadopoulos, *op.cit.* (note 10), p. 63 sq. ; et Karapidakis, *op.cit.* (note 1), p. 79.

39. Voir Brenk, *op.cit.* (note 13) ; Papadopoulos, *op.cit.*, p. 63 sq. ; P. Mijović, La personnification de la Mer dans le Jugement dernier de Gračnica, Χρονιστήριο εἰς Ἀναστάσιον Ὁρλάνδον, Δ', p. 203-219 ; Der Nersessian, *op.cit.*, (note 17), p. 330 ; Bougrat, *op.cit.*, p. 19 sqq. ; et S. Pinto Madigan, An Early Representation of the Last Judgment in Byzantine Art, 17th Byzantine Congress (Abstracts of short papers), Washington D.C., p. 203-204.

40. Concernant l'iconographie des bateaux dans le contexte du Jugement dernier et, aussi, dans le Baptême du Christ, voir respectivement Karapidakis, *op.cit.* (note 1), p. 79 ; et C. Jolivet-Lévy, Nouvelles découvertes en Cappadoce : les églises de Yüsekli, CahArch 35 (1987), p. 120, note 35.

41. Cf. l'exemple de Saint-Jean de Güllü Dere (913-920) : Légue, *op.cit.* (note 30), p. 137.

42. On en trouve un autre exemple à la Panagia Anisaraki en Crète : Bougrat, *op.cit.* (note 29), p. 29, fig. 15.

43. Cf. Denys de Fournna, *op.cit.* (note 20), p. 288 ; Judas figure par exemple à Torcello (Garidis, *op.cit.* (note 29), p. 63), à Saint-Procope Leivada en Crète (Bougrat, *op.cit.* (note 29), p. 17 sq.), et dans le Psautier de Kiev (Vzdornov, *op.cit.* (note 33), p. 180).

44. On retrouve une représentation analogue à Torcello (Garidis, *op.cit.* (note 29), dessin 1 ; A. Grabar, La peinture byzantine, Paris 1973, p. 120), à Voronets et sur deux icônes de la Galerie Trétiakov à Moscou : l'une est du milieu du XVe siècle et l'autre de la seconde moitié du XVIe siècle (Garidis, *op.cit.*, figs. 24, 31, 32). Voir en général, *ibid.*, p. 63 sqq.

L'Ange enroulant le ciel

Entre la personnification de la Terre et celle de la grotte contenant le Prince des Ténèbres s'insère l'Ange enroulant le ciel (Is 34, 4 ; Ap 6, 14 ; Jl 2, 10 ; Jn 6, 14). Le corps formant une ellipse et les ailes déployées, celui-ci enroule le rouleau du ciel estampillée d'étoiles ocre et des figures du soleil (peint en rouge en bas) et de la lune (de couleur blanche au-dessus)⁴⁵.

REGISTRE INFÉRIEUR

Les Enfers ou les punitions collectives⁴⁶

Les punitions collectives s'inscrivent dans des tableaux jointifs à fond coloré distinct et où les personnages sont dessinés en une sorte de camaïeu. Dans le premier tableau (sous la Psychostasie) bien que les figures soient effacées, l'inscription (°Ο δρυγμ)ός τῶν ὀδόντω(ν) permet d'identifier «le Grincement des dents». Dans le second, coloré en ocre, se détachent des bustes d'hommes désignés par l'inscription «le Tartare» (°Ο τάρταρος). Le troisième tableau est peint en beige et peuplé d'un amas de corps sur lesquels grouillent des vers. Il s'agit du «Ver en éveil perpétuel» (°Ο σκόληξ ὁ ἀκίμητος), ainsi qu'en témoigne l'inscription. Enfin, un tableau bleu outremer représente «les Ténèbres extérieures»⁴⁷ (Τὸ σκότος τὸ ἔξώτερον), où de nombreux bustes s'entremêlent⁴⁸.

PAROI NORD-EST, REGISTRE MÉDIAN

Les Justes

Sur la paroi nord-est les épisodes relatifs aux Justes apparaissent de manière ordonnée et se délimitent à l'horizontale au moyen de cadres ocre jaune⁴⁹. Ainsi, sous le Tribunal apostolique et derrière Eve, décrits plus haut, se succèdent hiérarchiquement les chœurs promus au royaume des Cieux. Ils sont à ce titre enveloppés dans des nuées représentées sur fond bichrome: bleu sur la partie supérieure correspondant au ciel, vert clair pour le registre correspondant à la terre.

Au premier plan de chaque chœur, émergent des nuées trois figures distinctes, les mains tendues en signe de piété, le regard dirigé vers le Christ en gloire. A l'arrière plan, se dresse une multitude de têtes nimbées superposées. Chaque groupe est identifié par une inscription comme suit⁵⁰:

- le Chœur des prophètes (ὁ χορὸς τῶν προφητῶν). Ils ont, pour la plupart, la tête couronnée et portent par-dessus leur tunique la lacerna, ce qui désigne la présence des rois-prophètes David et Salomon ;

- le Chœur des hiérarques (ὁ χορὸς τῶν ἱεραρχῶν) où l'on identifie grâce à leurs traits physiologiques, Jean Chrysostome et peut-être Basile de Césarée, revêtus des *ômphoria-polystavria* ;

- le Chœur des bienheureux (ὁ χορὸς τῶν ὁσίων), où deux d'entre eux portent le *koukoulion* crucifère ;

- le Chœur des martyrs (ὁ χορὸς τῶν μαρτύρων), où trois hommes (deux jeunes imberbes, le troisième moins jeune est barbu), sont couronnés et vêtus des manteaux perlés ;

- le Chœur des femmes martyres (ὁ χορὸς τῶν μαρτύρων γυναικῶν), vêtues également du costume impérial (*loros*, couronne haute) ce qui désigne des martyres-princesses telles que Barbe et Catherine ;

- le Chœur des bienheureuses (ὁ χορὸς τῶν ὁσίων γυναικῶν), contenant deux femmes portant le *koukoulion* et une troisième représentée nue et squelettique, la chevelure hirsute. Elle évoque le personnage de Marie l'Égyptienne⁵¹.

REGISTRE INFÉRIEUR

Le Paradis

Le Paradis est composé d'un groupe d'élus (à droite), vus devant les portes du Paradis et du jardin de l'Eden (à gauche)⁵². Le groupe d'élus est constituée des saints les plus illustres et présidé par Pierre identifiable notamment à la clef (Matt 20, 19) qu'il s'apprête à utiliser⁵³. Derrière lui, Paul est reconnu grâce à sa physionomie⁵⁴. Suivent dans un ordre hiérarchique des prophètes, rois, évêques dont peut-être Jean Chrysostome, martyrs, moines et une femme martyre dont la chevelure hirsute nous autorise à penser qu'il s'agit de Marie l'Égyptienne.

Trois marches conduisent à la Porte dorée du Paradis gardée au lieu d'un chérubin comme il est de tradition (Gn 3, 24)⁵⁵, par un séraphin⁵⁶ qui présente un rouleau accroché sur des anneaux. Plus à l'est, le jardin de l'Eden se détache sur fond blanc et est agrémenté, suivant la tradition, des palmiers portant des grappes de fruits⁵⁷. Le Bon Larron Dismas (il était peut-être nommé) franchit les portes le premier comme il lui fut promis (Lc 24, 29-43 ; Lc 23, 39-43). Le patriarche Abraham est représenté assis sur un trône, devant une haie verdoyante (Lc 16, 22). Il porte sur son giron le pauvre Lazare (Lc 16, 23) et les âmes des Justes (traduites sous les traits de minuscules personnages), sont disposées par trois à ses côtés⁵⁸. Plus à l'est encore, une lisière encadre le trône ou siège une Vierge orante flanquée de deux archanges Michel et Gabriel⁵⁹.

Le Paradis est arrosé des quatre Fleuves représentés en bordure inférieure de la composition (Gn 2, 10-14) : contre une paroi ornée de volutes et d'une bande «cloutée», se détachent quatre gueules de fauves. Elles constituent la source des quatre Fleuves du Paradis que les inscriptions nous permettent d'identifier. D'est en ouest sont représentés le Géhon (Γεῶν), le Phison (Φισῶν), le Tigre (Τίγρης), l'Euphrate (Εὐφράτης) dont jaillit un flux d'eau représentée, en blanc, sous forme de vrilles et de spirales⁶⁰.

Outre les récits prophétiques et évangéliques (Apocalypse et Matthieu) cités concernant les thèmes constitutifs principaux de l'iconographie du Jugement dernier (Deèsis, Hétimasie, Personnifications de la Terre et de la Mer, Ange enroulant le ciel, les fleuves du paradis), il importe de souligner l'apport des textes apocryphes tels que l'Apocalypse de Paul et de Pierre ainsi que l'Apocalypse, plus tardive, de la Vierge qui s'en inspire : auxquels s'ajoute la Vision d'Ephrem le Syrien (mort en 337)⁶¹.

L'iconographie du Jugement⁶² dernier de Moutoullas suit le schéma traditionnel de ce thème tel qu'il émerge des textes sus-mentionnés. La composition iconographique proprement dite, comporte des similitudes avec les représentations les plus anciennes connues du Jugement dernier comme par exemple celles de la Panagia tôn Chalkeôn à Thessalonique (1028), l'icône du Sinaï (milieu du XIIe siècle), le Paris. gr. 74 (Tetraévangile du XIe siècle, fol. 51v)⁶³ pour ne citer que celles-là.

Cependant, ici, on relève quelques divergences ou anomalies notables dans le détail. Mise à part la triple gloire dans laquelle s'inscrit le Christ Juge, qui n'a pas de précédent, du moins en ce qui concerne les Jugements derniers chypriotes, on remarque l'emplacement inversé et l'attitude différente d'Adam par rapport à celle d'Eve (un hapax?) et la confusion faite entre chérubin et séraphin comme gardien de la porte du paradis. On note encore la forme particulière du trône-chaire de l'Hétimasie qui n'est pas sans exemple, ne-serait ce que partiellement, dans le contexte local. Ainsi, l'Hétimasie de la Panagia-Théotokos de Trikomo (premier quart du XIIe siècle)⁶⁴ présente un trône décoré de festons comme celui de Moutoullas et dans l'Hétimasie de Saint-Jean Lampadistès à Kalopanagiotés (après 1453) le dossier du trône-autel est arrondi⁶⁵. Mais en dépit de ces rapprochements cet élément iconographique (notamment avec ses accoudoirs traduit par une perspective incorrecte) demeure unique.

Dans le Jugement dernier d'Asinou (daté de 1332/3⁶⁶), le schéma iconographique paraît plus archaïque : la personification de la Mer tenant à la fois un voilier et une corne d'abondance⁶⁷ correspond bien à celle du Jugement der-

Kariye Djami, Ivoire de Londres, Yılanlı et Karşı kilise en Cappadoce (Legué, *op.cit.* (note 30), p. 26 et 84), et à Agétria et l'Episkopé dans le Magne (Tomeković, *op.cit.*, p. 472, fig. 6).

49. Papadopoulos, *op.cit.* (note 10), p. 58 et note 89, p. 57 ; voir également les articles apud T. Velmans éd., Contribution à l'étude du Jugement dernier dans l'art byzantin et post-byzantin, CahBalk 6 (1984), *passim*.

50. Concernant les chœurs des élus voir Denys de Fournas, *op.cit.*, p. 140 § 68 et p. 288.

51. L'association de Marie l'Égyptienne aux Elus est fréquente ; C. Jolivet-Lévy, Les églises byzantines de Cappadoce, Paris 1991, p. 100, note 119.

52. Sur l'iconographie du Paradis on lira Brenk, *op.cit.* (note 13), p. 108 sqq.

53. Voir Mouriki, *op.cit.* (note 13), p. 155-156.

54. Cf. Denys de Fournas, *op.cit.*, p. 150.

55. Voir également Brenk, *op.cit.*, p. 108 sq.

56. Cette «anomalie» reparait également dans le Jugement dernier du Christ Antiphonètes (observation personnelle).

57. Cf. M. R. James éd., The Apocryphal New Testament, Oxford 1926, p. 537 ; et Denys de Fournas, *op.cit.*, p. 147. Voir aussi A. Megaw et E. Hawkins, The Church of Kanakaria at Lythrankomi in Cyprus, its Mosaics and Frescoes, DOS 14, Washington 1977, p. 98.

58. Denys de Fournas, *op.cit.*, p. 147 ; et Garidis, *op.cit.* (note 29), p. 91.

59. Cf. Denys de Fournas, *op.cit.*, p. 288 ; sur l'iconographie de quatre fleuves voir P.-A. Février, Les quatre fleuves du paradis, RAC 3-4 (1956), p. 159-199, en particulier p. 179.

60. La représentation des quatre fleuves figure également à Saint-Jean à Seli en Crète (Karapidakis, *op.cit.* (note 1), p. 76, fig. 8) et à Chypre même à la Panagia Katholikè de Kouklia (Stylianos, *op.cit.* (note 1), p. 395, fig. 236) et sur l'icône du XVIe siècle du Musée byzantin de Nicosie où ils sont également nommés (Papageorgiou, Icons, *op.cit.* (note 2), p. 95a).

61. C'est une œuvre poétique et visionnaire contenant les éléments iconographiques du Jugement dernier : cf. Brenk, *op.cit.* (note 13), p. 109 ; Mouriki, *op.cit.* (note 13), p. 150 ; et Garidis, *op.cit.* (note 29), p. 22 sqq.

62. Bibliographie principale relative à l'iconographie du Jugement : Brenk, *op.cit.*, p. 106-126 ; Garidis, *op.cit.*, p. 11-167 ; A. Dimitrescu, Représentations byzantines du Jugement dernier à la fin du Moyen Âge, thèse de doctorat, 1993 ; Legué, *op.cit.* (note 30) ; Mouriki, *op.cit.*, p. 145-171 (avec bibliographie antérieure en note 3) ; N. Thierry, L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine, L'Apocalypse de Jean, traditions exégétiques et iconographiques, Genève 1979, p. 319-339 ; et Velmans éd., *op.cit.* (note 49), *passim*.

63. Respectivement : Papadopoulos, *op.cit.* (note 10), p. 57-76 ; K. Weitzmann, The Icon, Londres 1978, p. 84-85 ; B. Brenk, LChRI 4, 1973, col. 515, s.v. Weltgericht.

64. Papageorgiou, Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus, 1965, p. 22-23 ; Stylianos, *op.cit.* (note 1), p. 486, pl. 294 ; Velmans, *op.cit.* (note 14), pl. 6 ; D. Winfield, Hagios, Chrysostomos, Trikomo, Asinou, Byzantine Painters at Work, Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Nicosie, II, 1972, p. 283-291, *passim*.

65. Cf. D. Cholet, Fresques du Jugement dernier dans l'église de Saint-Heraclide au monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre, CahBalk 6 (1984), pl. p. 115 ; Papageorgiou, Κύπριοι ζωγράφοι, *op.cit.* (note 1), p. 196-197. Stylianos, *op.cit.*, p. 306 sq.

66. Stylianos, *op.cit.*, p. 134 ; et Hadjiannou, *op.cit.* (note 1), p. 290.

67. Stylianos, *op.cit.*, p. 61, pl. 22.

45. Voir à ce sujet Ph. Kontoglou, Ἐκφράσεις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας, II, Athènes 1960, p. 364 ; Papadopoulos, *op.cit.* (note 10), p. 64 ; Brenk, *op.cit.* (note 13), p. 109 sqq. surtout p. 120 ; et surtout V. Kεπετζι, Quelques remarques sur le motif de l'enroulement du ciel dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier, ΔΧΑΕ 17 (1993-1994), p. 99-112.

46. Voir Denys de Fournas, *op.cit.* (note 20), p. 142, 288 ; Brenk, *op.cit.*, p. 109 ; et Garidis, *op.cit.*, p. 86 sq., note 206 et p. 90.

47. Les textes bibliques correspondant à l'ensemble de ces punitions sont : Is 66, 24 et Mc 9, 43 et 48 ; voir également Tomeković, *op.cit.* (note 30), p. 475.

48. Il s'agit d'une iconographie courante : voir les exemples de Torcello,

nier de Saint-Nicolas-du-Toit à Kakopetria (début du XIII^e siècle)⁶⁸, malgré l'absence du voilier dans ce dernier.

Toujours à Asinou, les apôtres sur le *synthronon* n'ont pas la liberté de gestes et de mouvements qu'ont ceux de Moutoullas. En fait, cette disposition, ici, est liée à une diversification des expressions du visage, qui annonce les nouveaux courants de l'art paléologue. Cette tendance artistique se développe à Chypre dans la seconde moitié du XIV^e siècle et au début du siècle suivant⁶⁹.

Il est plus que vraisemblable que le Jugement dernier de Moutoullas soit postérieur à celui d'Asinou (1332/3) ce qui conforte la datation des peintures de la paroi septentrionale de l'église de Moutoullas à la seconde moitié du XIV^e siècle. De plus dans l'épisode relatif aux dignitaires refoulés par l'ange vers l'enfer, l'iconographie est évocatrice d'un point de vue historique. Outre le personnage identifié traditionnellement comme un Juif, hérétiques ou païens⁷⁰, figurent un représentant de l'Eglise latine, coiffé de la mitre pointue, un évêque orthodoxe ainsi que des Latins. En fait, leur présence dans le cortège des damnés, ne nous surprend guère dans le contexte historique de l'époque chargée de conflits ecclésiastiques.

C'est en 1260, en effet, que la *Constitutio Cypria* promulguée par le Pape Alexandre IV asservissait l'Eglise orthodoxe de Chypre à l'Eglise romaine⁷¹. La population orthodoxe voit désormais sa liberté entravée : on assiste à des manifestations de fanatisme inquisitorial dont la dernière connue se produit en 1359. Le légat pontifical Pierre de Thomas le Carmelite contraint l'évêque Jean Mantzas (1360-1370) et d'autres prélats orthodoxes à lui prêter serment de fidélité dans la cathédrale de Sainte-Sophie de Nicosie, devant les foules insurgées. D'aucuns reconnurent leur erreur et se repentirent...⁷², d'où la présence du clerc orthodoxe.

Malgré ces soubresauts, le rapprochement des deux communautés est amorcé dès le règne d'Henri II (1285-1324). Il s'intensifie sous ceux de Pierre I (1358-1369) et de Jacques I (1382-1392) lequel participe avec quatre autres petits états francs à la ligue luttant contre l'avancée ottomane⁷³. La menace musulmane ne supplante pas la tyrannie latine avant la seconde moitié du XIV^e siècle et ce n'est qu'en 1426 que les Mamelouks envahissent Chypre⁷⁴. Or l'artiste de Moutoullas ne met en évidence, sur l'image qui nous occupe, que la figure du prélat latin et d'un évêque orthodoxe et ne fait aucune allusion lisible au danger musulman.

Il en découle que, à l'instar des scènes du Jugement dernier équivalentes en Cappadoce (Karşı kilise) où l'on a condamné les clercs qui abandonnèrent leurs ouailles et leurs sièges lors des invasions turques et plus tard en Moldavie où sont représentés tous les peuples ennemis de l'Eglise locale au moment de l'exécution des œuvres⁷⁵, l'artiste de

Moutoullas a peint ceux de sa foi. Si un évêque latin est représenté en enfer avec ce que cela implique de rancune et de dépit⁷⁶, c'est peut-être parce que l'auteur et/ou le commanditaire du cycle peint de la seconde venue de Moutoullas s'exprimait durant et plus vraisemblablement postérieurement à la période correspondant aux hostilités avec la hiérarchie ecclésiastique latine de 1359⁷⁷.

Université de Provence, Aix-Marseille I

68. *Ibid.*, p. 62-63, pl. 24.

69. Dès le XIII^e siècle les rois francs de Chypre entretiennent des relations étroites avec les Paléologues, ce qui permettra l'introduction de leur art à Chypre : Παπαεοργίου, Κύπριοι ζωγράφοι, *op.cit.* (note 1), p. 198 ; et K. Spyridakès, Σύνοτος Ἱστορία τῆς Κύπρου, Nicosie, p. 114. Il est à noter aussi que le plus ancien monument de l'art des Paléologues connu à Chypre est l'icône longitudinale de Chrysaliniotissa, datée de 1356, qui représente le Christ surmontant deux anges et des donateurs : Παπαεοργίου, Βυζαντινὸ Μουσεῖο, *op.cit.* (note 2), p. 14, pl. 7 ; et *idem*, Εἰκόνες τῆς Κύπρου, Nicosie 1991, p. 63 No 39).

70. Cf. Denys de Fourna, *op.cit.* (note 20), p. 141.

71. A. Emilianidès, Histoire de Chypre (Que sais-je ? No 1009), Paris 1969, p. 57 ; Spyridakès, *op.cit.*, p. 107 ; et surtout J. Darrouzès, Textes synodaux chypriotes, REB 37 (1979), p. 5-122.

72. L'incident est relaté par Philippe de Mézières : H. Magoulias, A Study in Roman Catholic and Greek Orthodox Church Relations on the Island of Cyprus between the Years A.D. 1196 and 1360, The Greek Orthodox Theological Review 10 (1964), p. 99 sq.

73. C. Kyrris, History of Cyprus, Nicosie 1985, p. 230-231, 234. Pour la succession royale à Chypre, on se reportera aux listes historiques de V. Grumel, La chronologie, Paris 1958, p. 400-401.

74. Voir Kyrris, *op.cit.*, p. 234.

75. A. Dimitrescu, La façade ouest de Saint-Georges de Voronets en Roumanie, CahBalk 6 (1984), p. 123-159 ; et J. N. Batali, Aspetti dell'iconografia del guidizio finale nella pittura esterna Moldava dell'epoca di Pietro Rares (1527-1546), Byzantion 55.1 (1985), p. 51 sq., fig. 4.

76. En général, à partir de la 4^e croisade les Byzantins considèrent les Latins comme hérétiques. A Chypre même, à la fin du XII^e siècle, Néophyte le Reclus les fustige et les classe parmi ceux qui seront damnés le jour du Jugement ; voir à ce sujet C. Galatariotou, The Making of a Saint, the Life, Times and Sanctification of Neophytos the Recluse, Cambridge - New York - Melbourne, 1991, p. 230 sqq.

77. Voir plus haut.