HAL
open science

L'évolution des arts visuels arméniens au XVIIe siècle. L'apport de Minas et des artistes de la Nouvelle-Djoulfa.

Sarah Laporte-Eftekharian

To cite this version:

Sarah Laporte-Eftekharian. L'évolution des arts visuels arméniens au XVIIe siècle. L'apport de Minas et des artistes de la Nouvelle-Djoulfa.. Banber Matenadarani, 2014. hal-02113381

HAL Id: hal-02113381

https://hal.science/hal-02113381v1

Submitted on 28 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SARAH LAPORTE

L'ÉVOLUTION DES ARTS VISUELS ARMÉNIENS AU XVIIE SIÈCLE. L'APPORT DE MINAS ET DES ARTISTES DE LA NOUVELLE-DJOULFA

Durant tout le Moyen Âge, les hommes s'attachent à cette terre où ils vivent. Mais, enfants d'Ève en exil, «gémissant et pleurant dans cette vallée de larmes», ils effectuent, à défaut parfois d'un voyage dans l'espace, un parcours dans le temps qui les mènera à Dieu.

Jean Verdon, *Voyager au Moyen Âge*[1].

En initiant un renouvellement des formes et un enrichissement des thèmes dans le domaine des arts visuels, l'installation à Ispahan des déportés de Djoulfa au début du XVIIe siècle ouvrit une page nouvelle de l'histoire culturelle des Arméniens. D'après le voyageur italien Pietro Della Valle, les Arméniens avaient déjà bâti dix églises à la Nouvelle-Djoulfa lors de son passage à Ispahan entre 1617 et 1619. V. Ghougassian établit une liste de vingt-quatre églises construites au XVIIe siècle dans la cité. L'architecture de ces monuments religieux[2] témoigne d'un certain éclectisme, portant la marque du milieu dans lequel ils furent édifiés. Les constructeurs durent s'adapter aux matériaux locaux, la brique au lieu de la pierre, matière première de l'architecture traditionnelle arménienne. Par ailleurs, les conditions climatiques et l'environnement non chrétien impliquaient la nécessité de concevoir des édifices religieux différents du type classique, intégrés dans le tissu urbain. Tout comme certaines constructions de la communauté juive[3] ou certains lieux de culte zoroastriens[4], leur architecture extérieure adopte le dôme sassanide[5] de la tradition préislamique, qui l'apparente *de facto* à l'architecture

---

[1] **J. Verdon**, *Voyager au Moyen Age*, Paris, 2007, p. 384.

[2] On en trouvera une description architecturale précise dans **J.-M. Thierry et P. Donabédian**, *Les arts arméniens*, Paris, 1987, p. 561, ainsi que dans **A. Hakhnazarian et V. Mehrabian**, *Nor Djulfa: A brief Historical Outline and Description*, Venise, 1992. Noter également l'excellent article de M. Hasratian référencé ci-dessous, note 6.

[3] Tombe d'Esther et Mardochée à Hamadan.

[4] Temple du feu de Niasar, près d'Ispahan.

[5] Sur l'architecture sassanide, voir **O. Reuther**, «Sassanian Architecture» dans **Arthur Upham Pope**, *Survey of Persian Art*, T. I New York, 1938, p. 498.

de la mosquée safavide. Par ailleurs, comme le souligne Mourad Hasratian, «*les églises de la Nouvelle-Julfa présentent […] une architecture caractéristique des monastères et, de même que les monastères fortifiés du XVII*[e] *siècle d'Arménie, en cas de danger elles servaient de refuge aux habitants du quartier. Ces complexes avaient également un autre objectif : la satisfaction des besoins sociaux et spirituels de la population arménienne privée de sa patrie*»[6]. L'intérieur de ces églises est ainsi richement décoré de peintures murales, dont les plus spécimens le plus aboutis se trouvent dans l'église de Bethléem, édifiée en 1628, et dans la cathédrale Saint-Sauveur, bâtie entre 1655 et 1664. Les scènes illustrant l'Ancien et le Nouveau Testament, l'histoire religieuse arménienne et son hagiographie – et notamment la vie de Saint Grégoire l'Illuminateur – sont encadrées par des ornements traditionnels non figuratifs au contenu symbolique renvoyant à l'héritage de l'Arménie historique[7].

L'art pictural de la Nouvelle-Djoulfa se caractérise par un renouveau de l'iconographie et des techniques, qu'il s'agisse de l'enluminure ou de la peinture murale. Plusieurs facteurs expliquent cette évolution. On observe d'abord un phénomène d'imitation délibérée des œuvres plus anciennes, qui débouche parfois sur un style fusionnant les traditions de différents *scriptoria*. Forcés de quitter leur terre natale en n'emportant avec eux que ce qu'ils pouvaient transporter, les Arméniens déportés par Shah `Abbâs Ier avaient conservé ce qu'ils avaient de plus précieux, les manuscrits enluminés. Une fois installés, les marchands continuèrent à en acquérir en provenance d'autres colonies. Les miniaturistes s'inspirèrent notamment des manuscrits ciliciens. Or, l'influence occidentale sur l'enluminure arménienne s'était exercée une première fois, sans l'intermédiaire de Byzance, à l'époque du royaume de Cilicie du fait des contacts directs avec les Latins[8]. Comme le note S. Der Nersessian, l'imitation de

---

[6] **M. Hasratian**, «Les églises d'Ispahan et affinités architecturales arméno-iraniennes aux XVIIe-XVIIIe siècles», *Series Byzantina – Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, T. IX, Varsovie, 2011, pp. 81-87. Voir aussi, du même auteur, «L'architecture arménienne et les facteurs historico-géographiques et démographiques», *Bazmavep*, Venise 2002, pp. 220-234, «Նոր Ջուղայի եկեղեցիները. հայկական արվեստ», Erevan, 2004, N. 2, pp. 12-15, ainsi que «Armenian architecture», Erevan, 2011, p. 32.

[7] Voir **S. Laporte**, «Genealogy of some ornamental and figurative motifs in Armenian Visual Arts from Armenia to New Julfa and Lands of Polish-Lithuanian Commonwealth», *Art Culture of Armenian Communities in the Lands of Polish-Lithuanian Commonwealth*, Minsk, 2013, pp. 158-162.

[8] Voir **C. Mutafian**, *L'Arménie du Levant (XIe-XIVe siècle)*, Paris, 2012.

ces miniatures des XIIe, XIIIe et XIVe siècles rendit certainement les artistes de la Nouvelle-Djoulfa plus réceptifs à la manière européenne[9].

Le renouveau fut stimulé par un nouvel apport occidental induit par l'essor économique exceptionnel de la communauté et par son rôle dans le négoce international[10]. L'opulence des marchands de la Nouvelle-Djoulfa, leurs voyages en Occident, le maintien de contacts permanents avec leurs compatriotes installés en Italie, en Europe centrale et dans l'Europe du Nord, ont contribué à développer chez ces notables un goût pour les décorations somptueuses telles qu'ils pouvaient les admirer, par exemple, dans les églises de Venise ou de Rome, mais aussi dans les bâtiments non religieux. Les voyageurs occidentaux à Ispahan ont décrit la richesse des demeures arméniennes d'Ispahan, «*la pluspart fort belles, et magnifiquement bâsties, avec les toits et les murailles peintes et dorées par dedans*»[11].

Un troisième facteur intervient dans le renouveau de l'art pictural arménien, c'est le rôle de la gravure de reproduction. Favorisée par des échanges commerciaux dans lesquels les marchands de la cité nouvelle jouaient un rôle de premier plan, la circulation des estampes développa l'intérêt pour les modes de représentation de l'Europe occidentale. L'attrait était sans doute d'autant plus grand que les Arméniens déportés dans les faubourgs d'Ispahan avaient désormais le statut de minorité au sein d'une société musulmane[12].

---

[9] **S. Der Nersessian**, *The Chester Beatty Library – A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, p. XL.

[10] Voir **S. Chaudhury, K. Kévonian** (collectif), *Les Arméniens dans le commerce asiatique au début de l'ère moderne*, Paris, 2008. Voir également **S. Khatchikian**, «Les livres de comptes des négociants arméniens des XVIIe et XVIIIe siècles», dans: **R. Kévorkian**, *Arménie entre Orient et Occident – Trois mille ans de civilisation*, Paris, 1996, pp. 152-156.

[11] **G. Figueroa**, *L'ambassade de D. G. de Silva y Figueroa en Perse… traduit de l'Espagnol par Monsieur de Vicqfort*, Paris 1667 ; cité par **J. Carswell**, *New Julfa, The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford, 1968, p. 86. Voir **K. Karapetian**, *Isfahân, New Julfa: The Houses of the Armenians – A Collection of Architectural Surveys*, 1, Rome, 1974. On se reportera enfin à l'ouvrage richement illustré de **H. Hakobian et A. Hovhannisian**, *New Jugha (Julfa) The Artistic Decorations of Khoja Mansions (XVII-XVIII c.)*, Erevan, 2007.

[12] «*The Armenians looked west for models, identifying with the Christians of Europe, while the Jews stressed the identity as Persian Jews*», **A. Taylor**, *Books Arts of Isfahan – Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*, Malibu, 1995, p. 74. Ces minorités religieuses entretenaient de bonnes relations entre elles, ainsi qu'avec le soufisme iranien.

Dans le domaine de la gravure sur cuivre, la ville d'Anvers occupait la première place en Europe: la maison Plantin (du nom de cet imprimeur et éditeur d'origine tourangelle arrivé dans la métropole flamande en 1549) y prospérait et la renommée de ses graveurs était telle que, jusqu'à la fin du XVIIe, c'est à eux qu'on envoyait les dessins préparatoires destinés à illustrer les livres de qualité. Les gravures flamandes du troisième quart du XVIe siècle connurent ainsi une diffusion dans une grande partie du monde chrétien. Or ce sont les illustrations de deux ouvrages religieux imprimés à Anvers et dont les premières éditions datent de cette période qui ont servi de modèle à bon nombre des peintures murales des églises de la Nouvelle-Djoulfa: le *Thesaurus Veteris et Novi Testamenti*, publié en 1579 par l'éditeur calviniste Gerard de Jode, et le recueil jésuite *Evangelicae Historiae Imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, plus connu sous sa dénomination courante de *Bible de Natalis*, publié en 1593 sans nom d'imprimeur. On citera aussi un troisième ouvrage plus tardif, le *Theatrum Biblicum, Hoc est Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti…*, publié à Amsterdam pour la première fois en 1638 par l'éditeur Claes Jansz. Visscher (dit Piscator), qui acheta les plaques du *Thesaurus*, et y ajouta quelques séries d'estampes[13]. Il convient cependant de préciser que de nombreuses gravures isolées ont également été utilisées à la Nouvelle-Djoulfa.

Les illustrations de la *Bible de Natalis* furent utilisées par de nombreux artistes arméniens. Ainsi, par exemple, la vignette représentant l'*Annonciation* a-t-elle servi de modèle à la fois à un panneau de l'église Sainte-Mère-de-Dieu et à une miniature du manuscrit M. 262 daté de 1661[14]. Il ressort de la comparaison des avatars de ces estampes que certaines caractéristiques du modèle sont tantôt estompées, voire disparaissent totalement, tantôt soulignées, voire forcées. C'est le cas ici des rais de lumière céleste qui accompagnent l'archange Gabriel: très intrusifs et tous dirigés vers la Vierge dans le modèle, ils sont à peine sug-

[13] Pour plus de précisions, voir notre thèse 'Le rayonnement international des gravures flamandes aux XVIe et XVIIe siècles: les peintures murales des églises Sainte-Bethléem et Saint-Sauveur à la Nouvelle-Djoulfa (Ispahan)', http://www.dart-europe.eu/full.php?id =135973.

[14] *Ms Maténadaran 262 fol. 151 v°,* 1661, dont l'origine supposée est la Nouvelle-Djoulfa. Le fait que le modèle en est la *Bible de Natalis*, ouvrage largement utilisé comme source d'inspiration tant par les peintres que par les miniaturistes de la Nouvelle-Djoulfa, tendrait évidemment à renforcer cette hypothèse.

gérés sur la peinture murale, tandis qu'ils sont repris avec vigueur sur la miniature, mais rayonnant cette fois-ci tel un luminaire au-dessus de la scène. On note également sur cette dernière que la représentation de la Vierge répond au symbolisme vestimentaire latin comme sur la peinture murale, la tunique rouge renvoyant à sa nature humaine et le manteau bleu signalant sa divinité.

Dans l'*Annonciation* (f. 139) du manuscrit Ms 252 de la Bibliothèque nationale de France[15] (d'après Luc 1, 24-38), l'ange Gabriel tient un crucifix terminé par une flèche, qui annonce la Passion du Christ[16]. Marie debout, vêtue d'une tunique bleue et d'une *palla* rouge tient dans la main gauche le fil avec lequel elle est censée tisser le voile du Temple[17]. L'architecture se compose de constructions imaginaires faisant elles aussi référence au temple, symbole de la Vierge elle-même. La présence du «jardin fermé» figuré sur la terrasse du bâtiment est une allusion au Chant de Salomon (*Cantique des Cantiques* IV, 12), que la tradition associe à la virginité de Marie. L'absence de toute représentation de l'Esprit Saint, que ce soit sous la forme d'une colombe ou celle d'une lumière intense, de même que le fond doré caractéristique de l'influence byzantine signalent une volonté archaïsante. Or dans le même manuscrit, la *Vierge allaitante* (f. 136v) de style identique et sur fond doré également dérive d'une composition typiquement occidentale issue d'une *Vierge à l'Enfant* de Raphaël. Ce genre de manuscrits dans lesquels l'influence occidentale cohabite avec l'influence byzantine n'est pas rare à la Nouvelle-Djoulfa.

Dans l'*Annonciation* de la cathédrale Saint-Sauveur, la scène est inversée, la Vierge étant placée à gauche. Alors que la tradition médiévale mettait l'accent sur l'éducation de la Vierge au Temple de Jérusalem (comme dans f. 139 du Ms 252 BNF), où elle filait ou tissait les habits des prêtres, elle est représentée avec la bible ouverte, qui évoque la prophétie d'Isaïe: *Ecce virgo concipiet et pariet filium*[18]. La facture est ouvertement européenne et le modèle en est une estampe du graveur et imprimeur allemand Peter Isselburg d'après un dessin de l'artiste lom-

[15] Collection du bibliophile et collectionneur français Auguste Smith-Lesouëf.

[16] Nous avons aussi trouvé dans une collection privée une représentation similaire mais dans lequel l'ange tenait un lis au lieu d'un crucifix. Il s'agissait d'un folio coupé et inséré dans un ouvrage occidental provenant de la collection du comte Alexandre de La Rochefoucauld, ambassadeur de Napoléon 1er à Vienne et en Hollande.

[17] Protoévangile de Jacques.

[18] «*Une jeune fille est enceinte et elle enfantera un fils*», *Isaïe,* VII, 14.

bard Mario Arconio. On notera que les règles de perspective n'ont plus ici pour finalité de structurer la composition par la construction géométrique de l'espace: leur application se cantonnant à un tiers à peine de la surface picturale, elles ne visent en réalité qu'à rendre plus sensible le bouleversement que provoque l'intrusion du surnaturel dans la pièce. Le paradigme de la Renaissance est definitevement dépassé et l'héritage artistique transmis par la gravure occidentale aux artistes de la Nouvelle-Djoulfa est celui du maniérisme, comme en témoigne le pied de la Vierge à peine plus posé sur le sol que celui de l'ange n'effleure la nuée. Cet apport se décline de diverses manières dans la production artistique locale en fonction des choix stylistiques opérés.

C'est ainsi qu'on trouve dans le chœur de l'église de Bethléem une *Adoration des Mages* (voir l'image N 25a) dans la manière de l'école du Vaspurakan[19]. La source iconographique en est en grande partie occidentale: la scène principale, à l'avant-plan, dérive en effet d'un burin de Johann I. Sadeler d'après un dessin du maniériste anversois Maarten de Vos, daté de 1585, qui fait partie d'une série de huit estampes allégoriques ayant pour thème les vertus du Christ (voir l'image N 25b).

Alors que cette *Adoration des Mages* de l'église de Bethléem se caractérise par la souplesse des poses et la sinuosité du trait, celle qui figure dans le manuscrit dit *Ménologe d'Ispahan*[20] (voir l'image N 26a) frappe au contraire par l'attitude hiératique des personnages, renforcée par la verticalité des lignes qui structurent la composition. Il y a pourtant tout lieu de rapprocher les deux œuvres, car nous sommes en présence dans les deux cas d'un exemple de transposition d'un modèle occidental où seule la composition est reprise, alors que le style se démarque résolument de celui de la source d'inspiration. Ici, le modèle est une estampe de la *Bible de Natalis,* gravée par l'artiste Jérôme Wierix d'après un dessin de Maarten de Vos (voir l'image N 26b).

La cathédrale Saint-Sauveur possède également une *Adoration des Mages* (voir l'image N 26c) dont le modèle est la même vignette de la *Bible de Natalis*. Dans ce cas-ci cependant, il ne s'agit plus d'une transposition: l'artiste ne reprend pas seulement la composition, il s'approprie aussi le style du modèle, tout en laissant libre cours à son

---

[19] Voir **L. Zakarian**, *De l'histoire de la miniature du Vaspurakan*, Erevan, 1980. **A. Leyloyan**, *L'Art du livre au Vaspurakan, XIVe-XVe siècles. Étude des manuscrits de Yovannēs Xizanc'i*, Louvain, 2009.

[20] *Ménologe de l'an 1630* Ms 466 (241), f. 270 v, dans **S. Der Nersessian** et **A. Mekhitarian**, *op. cit.*, fig. 114, p. 182.

inspiration dans le traitement décoratif des riches vêtements des Mages[21]. On remarque également la finesse du modelé des visages et des mains. Cet artiste qui s'inscrit dans la tradition arménienne tout en ayant une connaissance approfondie des procédés de la peinture occidentale, c'est selon toute vraisemblance le peintre Minas, mentionné sur une inscription découverte lors de la restauration de l'église en 1970 comme l'un des artistes arméniens chargés de la décoration de l'édifice et dont on sait par Arakel de Tabriz qu'il avait appris son métier d'un peintre européen à Alep[22].

C'est dans la représentation du visage du Christ que le maître donne toute la mesure de son talent. Illuminé par son nimbe, ce visage d'une translucidité laiteuse est tourné de trois-quarts vers les spectateurs, comme attirant l'attention sur les signes qu'il inscrit sur le sol. Le délicat rendu de la barbe et de la carnation ainsi que le traitement de l'ombre et de la lumière témoignent d'une maîtrise accomplie des techniques picturales occidentales[23]. Le regard fixe et comme perdu dans le lointain, les paupières lourdes, la bouche charnue renvoient quant à eux à des modes de représentation caractéristiques de la peinture slave et post-byzantine. D'autres artistes ont participé à la décoration des églises de la Nouvelle-Djoulfa, comme le vardapet Merkuz[24] ou encore Astuacatur. Ce dernier émigrera à la Cour de Russie où il poursuivra sa carrière sous le nom d'Ivan Bogdan Saltanov[25]. L'examen stylistique du *Portrait funéraire du tsar Feodor III Romanov* nous laisse penser qu'il a travaillé en étroite collaboration avec Minas[26].

Il est intéressant de constater que les artistes de la Nouvelle-Djoulfa ne se contentent pas d'emprunter à l'art occidental des éléments relevant

---

[21] **M. Stoyanova**, «Armenian Gilt Leather and Silk in Europe, 15th-17th centuries. Problems of Attribution and Conservation», dans *Series Byzantina – Studies on Byzantine and Post-Byzantine Art*, T. IX, Varsovie, 2011, pp. 213-230.

[22] Voir notre thèse p. 54.

[23] Minas a également peint pour les souverains safavides. Sa renommée de portraitiste dépassera la cité de la Nouvelle-Djoulfa. Voir par exemple *Portrait d'un jeune élégant*, dans: **S. Makariou**, *Chefs-d'œuvre islamiques de l'Aga Khan Museum*, Paris, 2008, p. 38. Nous avons consulté ce portrait, qui se trouve actuellement au Musée de Prince Agha Khan: la carnation de visage rappelle fortement le *ductus* de Minas mais le reste du tableau semble plus probablement avoir été exécuté par un artiste iranien.

[24] À son propos, voir notre thèse.

[25] Voir 'Julfa IV. Architecture and Painting', dans: *Encyclopaedia Iranica*, http://www.iranica.com/articles/julfa-iv-architecture-and-painting.

[26] Voir **J. Durand** (collectif), *Sainte Russie – L'art russe des origines à Pierre Le Grand*, Paris, 2010, p. 656.

du mode de représentation des motifs iconographiques, qu'il s'agisse de la composition ou du style, comme nous en avons fourni quelques exemples ci-dessus. Dans leur production, nous relevons également certains contenus jusqu'alors absents de l'iconographie arménienne. C'est le cas, nous semble-t-il, de la représentation de Dieu le Père. On trouve parfois la première hypostase sous une forme humaine dans la peinture monumentale ou la miniature arméniennes. On citera comme exemple les fresques médiévales de l'Église Sainte-Croix d'Ałt'amar, où Dieu, dans la scène de la *Création d'Adam*, est représenté sous les traits d'un homme d'âge mûr, de même qu'Adam qu'il tire du néant et crée à son effigie[27]. Un second exemple est une miniature de l'Évangile du peintre Nahapet de Surb Gamałiel datée de 1391 représentant une vision dans laquelle la première personne de la Trinité apparaît sous la forme d'un vieillard à la barbe blanche[28]. Cependant, ces occurrences sont l'exception: dans la plupart de ses représentations, la première hypostase apparaît sous la forme conventionnelle d'une main surgissant d'une nuée.

Or, dans de nombreuses peintures et miniatures de la Nouvelle-Djoulfa, on retrouve Dieu le Père sous la forme d'un vieillard avec une barbe blanche et une longue chevelure. Ce motif est emprunté à l'iconographie de l'Europe occidentale, où il apparaît au Moyen âge. Il correspond à la vision décrite dans le livre de Daniel: «*un vieillard s'assit; son vêtement était blanc comme la neige, et les cheveux de sa tête blancs comme une laine pure*» (VII, 9-13). De nombreuses peintures murales des églises de la cité représentent Dieu le Père sous cette forme, soit en pied (ainsi dans la *Création d'Adam* et la *Création d'Ève* de la cathédrale Saint-Sauveur, ou dans la *Création d'Ève* de l'église de Bethléem), soit en buste, dans une nuée, parfois doté d'un globe et d'un nimbe traingulaire (dans l'*Expulsion du Paradis* ou dans le *Meurtre d'Abel* de la cathédrale). De nombreux modèles de ce prototype du Dieu à la barbe blanche se trouvent dans les recueils d'estampes parvenus à la Nouvelle-Djoulfa. On retrouve également des représentations du Dieu vieillard dans les manuscrits peints, tels que ceux inspirés par la Bible dite de Bry, publiée à Mayence en 1609 et illustrée par l'artiste liégeois Théodore de Bry, par l'intermédiaire de la bible illustrée de Łazar Baberdac'i de 1619

[27] Voir **N. Kotandjian**, «Les décors peints des églises d'Arménie», dans *Armenia Sacra*, pp.137-144.

[28] Voir **J.-M. Thierry et P. Donabédian**, *op. cit.*, fig. 270, p. 384 pour le premier exemple, et fig. 144, p. 294 pour le second.

du scriptorium de Lviv[29]. La filiation est parfois directe: la figure du Dieu vieillard sur la miniature f. 390 du manuscrit M. 204 (voir l'image N 27a) représentant Jonas recevant l'ordre d'embarquer pour aller prêcher dans la ville de Ninive provient d'une gravure du *Thesaurus* (voir l'image N 27b).

Cette gravure a été reprise dans le *Theatrum Biblicum* (voir l'image N 27d). On remarque que la figuration du Père y a disparu. Elle a été remplacée par le tétragramme, une représentation abstraite de Dieu. On sait que la problématique de la représentation de Dieu était d'une actualité brûlante en Europe à cette époque, dans les divers courants de la Réforme. L'éditeur du *Theatrum Biblicum*, membre assidu de la congrégation mennonite de sa ville, faisait partie d'une tendance rigoriste du protestantisme professant l'interdiction de représenter Dieu le Père sous une forme humaine. Or, sur le plafond de la cathédrale Saint-Sauveur se trouve un médaillon (voir l'image N 27c) représentant Jonas dans lequel la figure de Dieu est remplacée par une lumière intense. Ce médaillon atteste le fait que non seulement le *Thesaurus* d'Anvers, mais aussi le *Theatrum Biblicum* d'Amsterdam sont parvenus jusqu'à la Nouvelle-Djoulfa.

On notera que tous les exemples donnés jusqu'à présent de la première hypostase représentée sous la forme d'un patriarche sont tirés de scènes de l'Ancien Testament. Or, on trouve dans l'église de Bethléem un cas tout à fait original: c'est celui du *Baptême du Christ* (voir l'image N 28a). La peinture fait pendant à l'*Adoration des Mages* (voir l'image N 25a) et réalise comme elle la synthèse d'une tradition arménienne – le style imite délibérément des œuvres plus anciennes du Vaspurakan[30] –, d'éléments orientalisants (l'arbre, les montagnes), et d'une influence européenne: Dieu le Père sous la forme d'un vieillard dans une nuée. En effet, cette dernière figure est un emprunt à l'iconographie occidentale (voir l'image N 28b): c'est à la fin du Moyen âge qu'on voit monter en puissance cette image, avec ou sans les signes de la souveraineté royale, impériale ou pontificale, dont l'usage se généralisera à la Renaissance,

---

[29] Voir **B. Markis et M. E. Stone**, *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Jérusalem, 1990.

[30] Ajoutons que l'attachement à la tradition ne se manifeste pas seulement sur le plan stylistique: le serpent écrasé par le Christ, qui rachète ainsi la seconde faute d'Adam (celle d'avoir vendu à Satan son âme et celle de ses descendants), est un motif ancien de la tradition apocryphe arménienne. Sur ce sujet, on se référera aux différents ouvrages de Michael Stone, ainsi qu'à ceux d'Abraham Terian.

époque à laquelle la représentation devient plus sculpturale et plus naturaliste. À notre connaissance, c'est la première fois que, dans les arts visuels arméniens, Dieu le Père est représenté sous la forme d'un vieillard dans une scène du Nouveau Testament.

Avec les exemples traités ci-dessus, nous pensons avoir mis en évidence quelques aspects de l'évolution qu'ont connue les arts visuels arméniens tels que pratiqués par les artistes de la Nouvelle-Djoulfa, qui intégrèrent à la tradition arménienne l'apport occidental – sur les plans technique, stylistique et iconographique – sans pour autant cesser de puiser à la tradition byzantine. La nouvelle esthétique inspira aussi les arts mineurs, tout comme elle se répandit bien au-delà des frontières locales.

Սառա Լապորտ

Մինասի և Նոր Ջուղայի ուրիշ նկարիչների ներդրումը 17-րդ դարի հայ կերպարվեստի զարգացման մեջ

Մեր նպատակն է նկարազարդ ձեռագրերի և որմնանկարների օրինակով ցույց տալ, որ Նոր Ջուղայի հայ համայնքը շարժիչ ուժի դեր է կատարել 17-րդ դարում հայ կերպարվեստի ոգեշնչման աղբյուրները նորոգելու գործում: Առևտրում հմտություն ցուցաբերելու համար ընտրված և Ջուղայից օսմանյան-պարսկական պատերազմների հետևանքով տեղահանված հայերին Շահ Աբասը բնակեցրել էր Սեֆյան մայրաքաղաք Իսֆահանում, որտեղ նրանք կառուցեցին ճոխ հարդարանքով տներ, ինչպես նաև բազմաթիվ եկեղեցիներ: Զգտելով մի կողմից օտար միջավայրում պահպանել ազգային ավանդույթները, մյուս կողմից էլ բաց լինելով երկրից դուրս հաստատված հարաբերությունների միջոցով արտաքին ազդեցությունների համար, հիմնվելով ինչպես սեփական ժառանգության, այնպես էլ ուրիշներից փոխառածի վրա, նրանք ստեղծեցին արվեստի ուղղությունների մի համագրություն, որի ազդեցությունը տարածվեց Պարսկաստանից դուրս: