



HAL
open science

**Le rayonnement international des gravures flamandes
aux XVIe et XVIIe siècles : les peintures murales des
églises Sainte-Bethléem et Saint-Sauveur à la
Nouvelle-Djoulfā (Ispahan)**

Sarah Laporte-Eftekharian

► **To cite this version:**

Sarah Laporte-Eftekharian. Le rayonnement international des gravures flamandes aux XVIe et XVIIe siècles : les peintures murales des églises Sainte-Bethléem et Saint-Sauveur à la Nouvelle-Djoulfā (Ispahan). Art et histoire de l'art. Université Libre de Bruxelles (U.L.B.), Belgium, 2006. Français. NNT: . tel-01386364

HAL Id: tel-01386364

<https://hal.science/tel-01386364v1>

Submitted on 4 Nov 2016

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.



UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES

FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

Section Histoire de l'Art et Archéologie

LE RAYONNEMENT INTERNATIONAL
DES GRAVURES FLAMANDES AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES :
LES PEINTURES MURALES DES ÉGLISES SAINTE-BETHLÉEM ET
SAINT-SAUVEUR À LA NOUVELLE-DJOULFA (ISPAHAN)

Thèse soutenue le 13 octobre 2006
en vue de l'obtention du grade de Docteur en
Philosophie et Lettres, orientation Histoire de l'Art et Archéologie

par Sarah S. Eftekharian-Laporte

sous la direction du Professeur Didier Martens

Membres du jury : Gilbert Debusscher (président, ULB), Didier Martens (promoteur, ULB), Raymond H. Kévorkian Paris VIII, Saint-Denis), Manuel Couvreur (ULB), Gwendolyne Denhaene (Bibliothèque Royale, Cabinet des Estampes), Brigitte D'Hainaut (ULB)

Année académique 2005/2006

Je dédie cette thèse à mon fils.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES	3
ABRÉVIATIONS	8
TRANSLITTÉRATION	9
REMERCIEMENTS	11
INTRODUCTION	15
PREMIÈRE PARTIE : D'ÈMIACIN À ISPAHAN	17
I. HISTORIQUE	18
1. <i>L'ARMÉNIE DES ORIGINES À LA FIN DU XV^e SIÈCLE</i>	18
2. <i>LA PERSE SAFAVIDE</i>	26
II. LES ÉGLISES DE LA NOUVELLE-DJOULFA	35
III. QUELQUES REMARQUES SUR LES MINIATURES	49
IV. LES PEINTURES MURALES DES ÉGLISES DE LA NOUVELLE-DJOULFA : UN PROJET NOVATEUR	53
DEUXIÈME PARTIE : LA NOUVELLE-DJOULFA ET ANVERS	69
I. PEINTURES MURALES ET BIBLE DE NATALIS	70
1. <i>LA BIBLE DE NATALIS : UNE ŒUVRE JÉSUISTE AU RAYONNEMENT INTERNATIONAL</i>	70
2. <i>LA BIBLE DE NATALIS ET L'ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM</i>	78
B 18 L'Homme de douleur	78
B 20 Le Christ	79
B 21 L'Enfer	80
B 29 L'Adoration des bergers	82
B 30 La Présentation au Temple	83
B 31 La Première tentation du Christ	85
B 32 La Transfiguration	86
B 33 L'Entrée à Jérusalem	88
B 34 Le Christ en Croix et La Passion	89
B 35 La Descente de Croix	91
B 36 La Mise au Tombeau	93
B 37 La Résurrection	94
B 38 L'Ascension	95
B 39 La Pentecôte	96
B 41 Le Christ et la Samaritaine	97
B 42 Le Vrai croyant	98
B 43 Le Christ et la femme adultère	98
B 44 Le Festin du mauvais riche	100
B 45 La Mort du pauvre Lazare	101
B 46 La Mort du mauvais riche	101
B 47 Le Christ guérit un aveugle	102
B 48 La Résurrection de Lazare	103

B 49 La Résurrection du fils unique	104
B 51 Le Christ et les disciples dans la tempête	105
B 54 Les Ouvriers de la onzième heure	106
B 55 L'Hypocrite	107
B 56 Les Aveugles – La Paille et la poutre	108
B 57 à B 60 Douze saints	109
B 59 Saint Luc, saint Marc, saint Pierre	110
B 60 Saint Thomas, saint Jean, saint Matthieu	111
B 61 Le Baptême du Christ	113
B 87 Le Retour du fils prodigue – La Distribution des pains	113
B 89 Pierre marchant sur les eaux	115
B 90 Le Christ prenant un repas au bord du lac de Tibériade	116
B 91 Le Doute de saint Thomas	117
B 92 Le Lavement des pieds	118
B 94 Les Noces de Cana	118
3. LA BIBLE DE NATALIS ET LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR	120
S 3 L'Apparition du Christ à sa mère	120
S 4 Les Noces de Cana	121
S 5 Le Christ marchant sur les eaux	122
S 6 Le Christ recevant le petit enfant	123
S 7 La Multiplication des pains	124
S 8 Le Christ bénit l'enfant au poisson	125
S 9 Le Christ répond aux messagers de saint Jean-Baptiste	126
S 10 Le Christ et la Samaritaine	127
S 34 La Résurrection de Lazare	128
S 35 Le Christ et la femme adultère	129
S 36 La Guérison du paralytique	130
S 37 La Guérison du lépreux	131
S 38 Le Christ apparaît aux saintes femmes	132
S 39 La Mort de la Vierge	133
S 40 Les Funérailles de la Vierge	135
S 44 La Parabole de la paille et la poutre	136
S 45 La Parabole des aveugles	137
S 46 Marie-Madeleine parfume les pieds du Christ	138
S 56 Le Bon Samaritain	138
S 62 L'Adoration des Mages	139
S 65 Jésus et les docteurs	141
S 67 La Première tentation du Christ	142
S 68 Le Christ servi par les anges	143
S 70 L'Entrée à Jérusalem	144
S 71 Les marchands chassés du Temple	145
S 74 L'Arrestation du Christ	146
S 75 La Présentation à Caïphe	148
S 76 La Flagellation	149
S 77 Pilate se lave les mains – Le Christ et Simon de Cyrène	151
S 122 La Résurrection et L'Apparition aux saintes femmes (retable)	152
S 123 Le Christ vêtu de vert	152
S 124 Le Christ vêtu de rouge	153
S 127 Saint Jean-Baptiste	153

II. PEINTURES MURALES ET THESAURUS DE G. DE JODE.....	155
1. <i>LE THESAURUS DE G. DE JODE : UN ALBUM PROTESTANT À LA CONQUÊTE DU MONDE.</i>	155
2. <i>LE THESAURUS DE G. DE JODE ET L'ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM.....</i>	164
B 23, B 24, B 25 Saints cavaliers	164
3. <i>LE THESAURUS DE G. DE JODE ET LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR</i>	164
S 60 L'Annonce aux bergers	164
S 63 Le Massacre des Innocents.....	167
S 64 La Présentation au Temple	169
S 69 La Transfiguration.....	172
S 72 Le Lavement des pieds.....	174
S 73 La Cène	176
S 78 La Crucifixion	177
S 79 La Descente de Croix	180
S 80 La Mise au Tombeau	182
S 85 La Philoxénie d'Abraham	183
S 86 Joseph racontant ses songes	186
S 87 Abraham chassant Agar et Ismaël	188
S 88 Abraham et Melchisédech	190
S 89 Les Hébreux flagellés par les exacteurs de Pharaon.....	192
S 90 Les Hébreux fuient l'Égypte	194
S 91 Le Sacre de Joas	195
S 92 L'Arche traverse le Jourdain.....	198
S 93 L'Ânesse de Balaam.....	200
S 94 Lot et ses filles devant Sodome et Gomorrhe	201
S 95 Moïse et les Tables de la Loi.....	202
S 96 L'Arche devant Jéricho	204
S 97 Le Veau d'or.....	206
S 98 Élisée assainit la source à Jéricho	208
S 99 La Pâque	209
S 100 Chimeï insulte David.....	211
S 101 Le Jugement de Salomon.....	212
S 102 Joseph et les songes de Pharaon.....	214
S 104 Joseph et la femme de Putiphar.....	215
S 105 Moïse et le serpent d'airain	217
S 107 Jonas jeté dans la mer.....	219
S 108 L'armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge.....	221
S 109 Le Sacrifice d'Abraham	222
S 110 Moïse frappe le rocher	226
S 111 Moïse et le buisson ardent	228
S 112 La Construction de la tour de Babel	229
S 113 Babel : la confusion des langues.....	232
S 115 Le Songe de Daniel.....	234
S 118 Le Déluge	236
S 119 Après le déluge	238
S 131 Le Fruit défendu.....	241
S 132 La Honte de la nudité.....	243
S 133 L'Expulsion du Paradis	245
S 134 Les Sacrifices de Caïn et d'Abel	246

S 135 Le Meurtre d'Abel	247
S 136 La Lamentation des premiers parents	249
S 137 La Grande Babylone sur la bête	249
S 138 L'Ange jetant la bête en Enfer	251
S 139 La Femme revêtue du soeil et le dragon	253
S 141 Samson tue le lion	254
S 142 Gédéon et la toison couverte de rosée	256
S 143 Deux hommes portent une branche de vigne du pays de Canaan	257
S 144 Le Sacrifice de Manué	259
S 146 Élisée ressuscite l'enfant	260
S 147 Esdras boit la coupe de feu	261
S 148 Jonas reçoit de Dieu l'ordre d'aller à Ninive	262
S 149 Jonas sous une tonnelle	263
S 151 Samson enlève les portes de Gaza	264
S 152 Samson et Dalila	266
<i>Theaurus ou Theatrum Biblicum ?</i>	267
III. PEINTURES MURALES ET ESTAMPES ISOLÉES	268
1. ESTAMPES ISOLÉES ET ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM	268
B 16 Marie	268
B 17 La Cène	268
B 26 Le Sacrifice d'Abraham	272
B 27 La Présentation de Marie au Temple	272
B 28 L'Annonciation	274
B 34 Le Christ en Croix et La Passion	276
B 40 L'Assomption	278
B 62 L'Adoration des Mages	280
B 64 Saint Jean-Baptiste	280
B 67 Le Christ dans un calice	282
B 93 La Création d'Ève	283
2. ESTAMPES ISOLÉES ET CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR	285
S 1 Le Christ enfant portant les instruments de la Passion et Marie-Madeleine	285
S 43 Le Christ enfant endormi sur la croix	286
S 47 Le Martyre de sainte Gayanē	287
S 59 L'Annonciation	288
S 66 Le Baptême du Christ	290
S 103 Le Jugement Dernier	292
S 106 Joseph jeté dans le puits	299
S 114 L'Arbre de Jessé	301
S 116 Le Martyre de saint Étienne	303
S 117 La Barque de saint Pierre	305
S 125 La Vierge à l'Enfant tenant un globe	307
S 126 La Croix glorieuse	308
S 128 Le Songe de Jacob	309
S 129 La Création d'Adam	310
S 130 La Création d'Ève	310
S 140 Saint Jean et la Nouvelle Jérusalem	311
IV. ANALYSE STYLISTIQUE	314

CONCLUSION	322
ANNEXES	324
ANNEXE A - LES CYCLES DE SAINT GRÉGOIRE	325
I. <i>ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM (B 1 À B 15)</i>	325
II. <i>CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR (S 11 À S 33)</i>	325
III. <i>GRAVURES</i>	326
ANNEXE B - LA SÉRIE DES SACREMENTS DANS LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR	328
S 48 Le Sacrement du Baptême	328
S 49 Le Sacrement de la Confirmation	328
S 50 Le Sacrement de la Communion	328
S 51 Le Sacrement de la Confession	329
S 52 Le Sacrement de l'Eucharistie	329
S 53 Le Sacrement de l'Ordination	330
S 54 Le Rite du Lavement des pieds	330
ANNEXE C - LES PEINTURES MURALES DES ÉGLISES SAINTE-MÈRE-DE-DIEU ET SAINT-MINAS	331
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	332
A – MANUSCRITS CONSULTÉS	333
B – SOURCES ANCIENNES	338
C – LITTÉRATURE CRITIQUE	340

ABRÉVIATIONS

<i>Adnotationes</i>	<i>Adnotationes et Meditationes in Evangelia</i>
B	Église Sainte-Bethléem
BB	<i>Bible de Bry</i>
BN	<i>Bible de Natalis</i>
BnF	Bibliothèque nationale de France
BS	<i>Biblia Sacra</i>
CRDA	Centre de recherches sur la diaspora arménienne
fol.	<i>folio</i>
<i>Hollstein</i>	<i>F. W. H. Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700</i>
<i>Imagines</i>	<i>Evangeliae Historiae Imagines</i>
IRPA	Institut royal du patrimoine artistique
J	Bibliothèque du Patriarcat arménien de Jérusalem
M	Matenadaran – Institut des manuscrits anciens d'Erevan
MACT	Musée d'art contemporain de Téhéran
MRBA	Musée royal des Beaux-Arts
ms	manuscrit
<i>New Hollstein</i>	<i>The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)</i>
NJ	Nouvelle-Djoulf
S	Cathédrale Saint-Sauveur
SL	Smith-Lesouëf
ThB	<i>Theatrum Biblicum</i>
Ths	<i>Thesaurus</i>
v°	<i>verso</i>

TRANSLITTÉRATION

Le système que nous avons adopté pour la translittération des termes arméniens est celui utilisé par la *Revue des études arméniennes*, à l'exception du « r » pointé, non disponible dans notre traitement de texte et que nous avons remplacé par le caractère « r » sans signe diacritique.

capitales et minuscules	translittération REArm	capitales et minuscules	translittération REArm
Աա	a	ԅ	y
Բբ	b	Նն	n
Գգ	g	Շշ	š
Դդ	d	Ոո	o
Եե	e	Չչ	č
Զզ	z	Պպ	p
Էէ	ē	Ղղ	ǰ
Ըը	ə	Ռր	r
Թթ	t'	Սս	s
Ժժ	ž	Վվ	v
Իի	i	Տտ	t
Լլ	l	Րր	r
Խխ	x	Յյ	c'
Սժ	c	Իւ	w
Կկ	k	Փփ	p'
Հհ	h	Քք	k'
Չճ	j	Օօ	ō/aw
Ղղ	ł	Ֆֆ	f
Ճճ	č	Ոու	u
Մմ	m	Իիւ	iw

Source : R. H. Kévorkian, *Arménie entre Orient et Occident*, p. 215.

Pour la translittération des termes persans, nous avons utilisé le système de l'Institut français de recherche en Iran.

s	س	â	آ
(sh) š	ش	a, e, o, â, an, a'	ا
š	ش	pour : اِی et : او cf. ی و	
(d) ž	ض	article arabe : ال-, ل-	ال
ž	ط	b	ب
ž	ظ	p	پ
ž	ع	t	ت
(g, gh) q̄	غ	(th) s	ث
f	ف	(ğ, dj) j	ج
(k) q	ق	(tch) č	چ
k	ک	h	ح
g	گ	(h, kh) x	خ
l	ل	x ^v , xo, xu, xow, xav	خو
m	م	x ^v â, xavâ	خوا
n	ن	x ^v i	خوید
o, u, ow, v, vv, ', va, (v)o, ov	و	d	د
u, ow, av, o	او	(dh) ž	ذ
-e (-a), h	ه	r	ر
i, ey, y, yy, ey, â, -ye.....	ی	z	ز
i, ey, ay(y) اِی		(zh) ž	ژ
' (sauf à l'initiale), -ye	ء		

Source : Y. Porter, Peinture et arts du livre, p. 8.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à exprimer notre reconnaissance en premier lieu au Professeur Didier Martens (ULB), qui a accepté sans hésitation de diriger nos travaux, qui relèvent pourtant d'un domaine en apparence si éloigné de ses Primitifs flamands. Malgré notre parcours singulier, il nous a accordé sa pleine confiance, nous recommandant auprès des conservateurs et directeurs de bibliothèque et nous soutenant sans relâche pour l'aboutissement de cette étude. Il nous a consacré tout le temps nécessaire pour nous écouter avec attention, nous éclairer de ses conseils et nous prodiguer ses encouragements. C'est à lui que nous devons l'essentiel de nos connaissances dans le domaine de l'histoire de l'art des Pays-Bas méridionaux.

Nous souhaitons également remercier tout particulièrement Francis Richard, conservateur général du Département des arts de l'Islam du Musée du Louvre, qui, après nous avoir encouragée à entreprendre cette aventure, a grandement facilité nos contacts, tant en France – notamment avec le Musée du Louvre et la BnF – qu'en Iran. Ce fut pour nous un honneur et un immense plaisir que, malgré son temps compté, ce savant humaniste nous ait accordé chaque mois plusieurs heures au cours des cinq dernières années pour partager avec nous ses vastes connaissances de la Perse du XVII^e siècle, des missions catholiques et de la communauté arménienne de la Nouvelle-Djoulfa.

C'est un agréable devoir de remercier aussi le Professeur Raymond H. Kévorkian, directeur de recherche à l'Université de Paris III et directeur de la Bibliothèque Nubar Pacha à Paris, où nous avons passé de longues heures, profitant de ses conseils et de ses corrections en arménien, et sans l'appui et les lettres de recommandation duquel nos recherches n'auraient pas été possibles en Arménie. Ses travaux sur l'imprimerie et les incunables et dans tant d'autres domaines nous ont été extrêmement précieux.

Nos remerciements vont ensuite au Professeur Michel Bastiaensen (ULB), qui nous a maintes fois encouragée, utilement conseillée et impressionnée par son savoir et ses travaux¹ dans le domaine de la langue et de la culture persanes.

¹ M. BASTIENSAEN, *Ange de Saint-Joseph dans le siècle Joseph Labrosse – Souvenirs de la Perse safavide et autres lieux de l'Orient (1664-1678)*, Bruxelles, 1985.

Nous sommes également reconnaissante au Professeur Catheline Périer-D'Ieteren, qui, malgré un emploi du temps très chargé, nous a accordé un long entretien pour nous conseiller sur les aspects techniques, dissipant certains doutes qu'en l'absence d'investigation scientifique, il nous eût été impossible de lever par nous-même.

Nous remercions ensuite Gwendolyne Denhaene, conservateur en chef des collections du Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, qui nous a chaleureusement reçue, a témoigné un intérêt sincère pour notre étude et s'est montrée toujours disponible pour répondre à nos questions ainsi que pour faciliter nos recherches.

Nous souhaitons aussi exprimer notre gratitude à Claire Dumortier, conservateur chargée des collections de céramiques européennes des Musées royaux d'Art et d'Histoire, qui nous a accordé son entière confiance, vivement encouragée et donné accès aux ouvrages de sa bibliothèque.

Que soit également remerciée Brigitte D'Hainaut-Zveny, professeur à l'ULB, qui, sans nous connaître, nous a témoigné sa sympathie et son intérêt pour notre travail à chacune de nos rencontres.

Nos remerciements vont ensuite à Manuel Couvreur (ULB), qui nous a toujours aimablement reçue et nous a mise en contact avec François Moreau (Sorbonne, France), à Thierry Lenain (ULB), à Hélène Mund (IRPA), qui nous a permis de consulter la Bibliothèque du Centre des Primitifs flamands, à Janette Lefrancq (MRAH) pour l'usage de sa bibliothèque, à Raphaël De Smet, conservateur en chef de la Bibliothèque royale Albert I^{er}, qui nous a attribué une place privilégiée pour consulter nos ouvrages, à Nicole Walch, conservateur honoraire du Cabinet des estampes ainsi qu'à tout le personnel de la Bibliothèque.

Nous avons une pensée particulière pour Arpag Mekhitarian, aujourd'hui malheureusement disparu, qui lui aussi nous a encouragée et conseillée dans nos recherches.

Nous sommes redevable à Son Excellence M^{gr} Chahan Sarkissian, primat du diocèse de la Nouvelle-Djoulfa en 2003, aujourd'hui archevêque du diocèse d'Alep (Syrie), qui nous a accueillie chaleureusement et a obtenu du Conseil diocésain une dérogation nous permettant de photographier les peintures de la cathédrale Saint-Sauveur et de l'église Sainte-Bethléem.

Nous remercions aussi Levon Minassian, ancien conservateur de Musée de la Nouvelle-Djoulfra, et M. Hovhanean du Conseil diocésain. Nous savons également gré au service culturel de l'Ambassade de France à Téhéran de nous avoir utilement conseillée.

Nous exprimons également notre gratitude aux collaborateurs du l'Institut des manuscrits anciens d'Erevan (Matenadaran, République d'Arménie), en particulier à son directeur Akad. Sen Arevshatyan, à Guevork Ter Vartanian, à Archag Banouchyan ainsi qu'à Anahit Hairapetyan pour son aide en arménien, et tout spécialement au Dr. Chouchanik L. Khatchikian, sans l'appui de laquelle la consultation de manuscrits rares n'aurait pas été possible et dont la prévenance de tous les instants a largement dépassé le cadre purement professionnel lors de notre séjour à Erevan en 2003.

Pour la France, nous remercions Monique Cohen, conservateur général, directeur du Département des manuscrits de la BnF, Maxime Préaud, conservateur de la Réserve du Département des estampes et de la photographie de la BnF, des responsables successifs de la Réserve des livres rares de la BnF, Madeleine de Terris, bibliothécaire de la BnF, qui nous a accueillie aimablement et a toujours donné suite à nos demandes, ainsi que les bibliothécaires de la Bibliothèque Mazarine. Nous remercions en outre Amina Okada, conservateur en chef du Musée Guimet, qui nous a reçue à plusieurs reprises et prodigué des conseils avisés, Isabelle Le Masne de Chermont, directrice de la Bibliothèque centrale du Musée du Louvre, qui nous a grandement facilité la tâche, ainsi que Sophie Makariou, conservateur du Département des arts de l'Islam du Musée du Louvre, qui nous a permis de consulter l'une de ses dernières acquisitions (une miniature de Muhamad Zamân) et nous a informée de son dernier article à ce sujet². Que soient également remerciés Yan Sordet, conservateur en chef du Département de la Réserve de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, Alain Tapié, ancien conservateur en chef de Musée de Caen, et Virginie Frelin du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

Nous devons également mentionner des institutions telles que le RKD (Pays-Bas), la Bibliothèque et le Cabinet des estampes du *Rijksmuseum* d'Amsterdam, la *Koninklijke Bibliotheek* de La Haye, et le *Kupferstichkabinett* de Vienne (en particulier Cornelia Reiter).

² S. MAKARIOU, « Hypothèse autour de "Halte nocturne", un don des Amis du Louvre », dans : *Revue du Louvre et des Musées de France*, 5 décembre 2005.

Nous exprimons notre reconnaissance à Vahé Tachjian, chercheur du Centre d'Histoire arménienne contemporaine de Paris, qui nous a mise en contact avec M^{gr} Sarkissian, ainsi qu'à Anne Delvingt, dont les messages réconfortants ont accompagné la solitude de nos recherches, et à Sabine van Sprang, dont l'enthousiasme et la vitalité nous ont grandement stimulée. Merci également à Fabrice Preyat, présent dès la première heure. Enfin, que soient remerciés toutes les personnes dont le nom n'apparaît pas ici mais qui, d'une façon ou d'une autre, ont permis l'aboutissement ce travail.

Avant tout, cependant, je remercie Ludovic Laporte, mon cher époux, pour son soutien constant et inébranlable ; tout au long de ces années d'investigations, il a consacré l'essentiel de son temps libre à me prêter assistance, en particulier pour les prises de vue, les aspects informatiques – notamment l'exécution des plans – et la relecture. *Last but not least*, merci à notre fils qui, dès l'âge de 12 ans, a fait preuve de maturité en me consentant avec patience les heures et les jours qui m'ont été nécessaires pour mener à bien mon travail. Tous deux ont partagé les joies et les soucis de cette période intense.

INTRODUCTION

Sur la rive sud de la rivière qui la traverse (*Zayandeh-rud*, **fig. 1**), la ville d'Ispahan comprend un quartier dénommé *Nor ȷula* – « La Nouvelle-Djoulfa » – (**fig. 2**), où vivent aujourd'hui encore quelques milliers d'Arméniens. Certaines des églises qui s'y trouvent sont décorées de peintures murales. Un premier séjour en 2002 nous a permis de les découvrir *de visu* ; malgré une lettre d'introduction obtenue auprès du ministère des affaires culturelles et de l'héritage islamique de la République islamique d'Iran, il ne nous a pas été possible de faire plus d'une dizaine de photos.

En 2003, après avoir annoncé notre visite aux autorités ecclésiastiques locales et munie des lettres de recommandation de Francis Richard, Conservateur général chargé des collections du Département des arts de l'islam du Musée du Louvre et de notre directeur de thèse, Didier Martens, Professeur d'Histoire de l'Art à l'ULB, nous avons reçu l'autorisation de photographier les peintures. Les conditions – éclairage médiocre et temps compté, pas plus de trois jours – ne nous ont pas permis de rapporter des photos d'une qualité irréprochable, les clichés ayant de surcroît dû être développés sur place ; le matériel collecté a néanmoins été suffisant pour les besoins de notre étude.

Nous avons pu identifier les sources de la quasi-totalité des peintures des deux églises les plus richement décorées de la Nouvelle-Djoulfa ainsi que certaines des églises Sainte-Mère de Dieu et Saint-Minas. Nous aurions souhaité confirmer la présence de certains ouvrages occidentaux dans la bibliothèque du monastère Saint-Sauveur. Il nous a toutefois été impossible d'accéder aux archives, ne possédant pas les autorisations nécessaires lors du premier séjour, tandis que la bibliothèque était fermée pour cause de travaux lors du second. Nos recherches nous ont permis de déduire que certaines œuvres illustrées des XVI^e et XVII^e siècles étaient bel et bien la source de nombre des peintures de ces églises, mais nous aurions souhaité pouvoir vérifier quels exemplaires avaient été utilisés, la composition de ces ouvrages ayant varié au cours des éditions successives. Entre-temps, Francis Richard nous a aimablement informée que Dominique Torabi, qui enseigne à l'Université de Téhéran, préparait un *Inventaire de livres des XVII^e et XVIII^e siècles provenant des Couvents catholiques d'Ispahan et de Jolfâ*, qui sera publié prochainement. Il se peut que certains des ouvrages répertoriés présentent un intérêt particulier dans le cadre de notre analyse.

La présente étude est la première depuis l'ouvrage de référence de John Carswell, publié en 1968. Tous les auteurs qui ont abordé ultérieurement – à titre accessoire, dans des ouvrages plus généraux – le thème des peintures de la Nouvelle-Djoulfa se sont fondés sur les travaux de ce chercheur. Par ailleurs, nous avons dû mener nos recherches dans des institutions très variées et géographiquement dispersées, dans des conditions parfois inconfortables. Beaucoup reste certainement encore à étudier. Cependant, nous pensons avoir atteint un double objectif : recenser les sources iconographiques utilisées pour décorer les églises de la Nouvelle-Djoulfa et démontrer que le rayonnement de l'art flamand à travers le support de l'estampe s'est étendu également à la Perse du XVII^e siècle.

PREMIÈRE PARTIE : D'ÉMIACIN À ISPAHAN

I. HISTORIQUE

1. L'ARMÉNIE DES ORIGINES À LA FIN DU XV^e SIÈCLE

D'après la tradition, l'Arménie aurait été évangélisée une première fois au I^{er} siècle par les apôtres Barthélemy et Thaddée³. Mais c'est au IV^e siècle que le christianisme devint religion d'État. Alors qu'au III^e siècle, les Arsacides d'Iran étaient renversés par Ardashêr I^{er} (Artaxerxés), fondateur de la dynastie sassanide qui perdurera jusqu'à l'invasion arabe du VII^e siècle, en Arménie, une autre branche arsacide se maintint au pouvoir jusqu'en 428. Trdat IV (Tiridate IV), roi d'Arménie de 298 à 330, devait son trône à l'empereur romain Dioclétien, avec qui il partageait la haine des chrétiens. Issu d'une famille princière parthe, son ministre Grégoire avait reçu une éducation chrétienne en Cappadoce, où il s'était réfugié après le meurtre, par son père, de celui de Tiridate, le roi Xosrov. Entré au service de Tiridate à son retour en Arménie, il fut persécuté pour son prosélytisme et son comportement blasphématoire à l'égard du culte officiel de la déesse Anahit.

D'après la légende, Tiridate IV ordonna aux bourreaux de ne pas tuer Grégoire, mais de prolonger son supplice le plus longtemps possible : pendant vingt-cinq jours, on le déchire avec des griffes de fer, on verse du plomb dans ses plaies, on lui arrache les ongles, on transperce son corps avec des pointes d'acier. Devant son refus de se plier aux exigences royales, on le jette dans la fosse profonde de Xor-Virap, remplie de serpents et de scorpions. Pendant une quinzaine d'années, Grégoire reste enfermé, survivant grâce à une femme compatissante qui lui jette chaque jour un morceau de pain (**fig. 36-48, 201-209 et 211-214**).

On dit qu'à cette époque, une quarantaine de religieuses fuyant Rome où elles avaient été persécutées, se réfugièrent en Arménie, sous la conduite de l'abbesse Gayanē. Dioclétien écrivit au roi que l'une d'entre elles, Hrip'simē, était particulièrement belle. Tiridate s'éprit d'elle, mais elle refusa de céder à sa convoitise. Le souverain fit mettre à mort Gayanē (**fig. 255**) et ses compagnes, mais Hrip'simē continua à lui résister. Alors il lui fit couper la langue et arracher les chairs lambeau par lambeau (**fig. 216**). Par la suite, le monarque fut châtié par Dieu : il perdit la tête et fut changé en sanglier. Sa sœur Xosrovauxt entendit une

³ L'essentiel des informations historiques contenues dans le présent chapitre proviennent des ouvrages synthétiques de C. MUTAFIAN & E. VAN LAUWE, *Atlas historique de l'Arménie, Proche-Orient et Sud-Caucase du VIII^e siècle av. J.-C. au XXI^e siècle*, Paris, 2001, et de C. MOURADIAN, *L'Arménie*, Paris, 1995.

voix en songe affirmant que seul Grégoire pourrait guérir Tiridate de sa folie. Elle fit chercher le prisonnier afin qu'il intercède auprès de Dieu pour le rétablissement du roi⁴ (**fig. 49** et **217**).

Après avoir guéri Tiridate et été consacré évêque en 314 par l'archevêque grec de Cappadoce, Grégoire, surnommé l'Illuminateur (*Lusaworic*'), baptisa le roi et sa cour dans l'Euphrate (**fig. 222**). Tiridate imposa le christianisme comme religion d'État, tandis que Grégoire devint le premier catholicos – patriarche suprême – de l'Église apostolique arménienne (sa famille détiendra le siège patriarcal jusqu'en 438). Il fit bâtir, près de la capitale Vałaršapat, à l'endroit désigné par un songe, la cathédrale d'Ēmīacin (**fig. 218**), dont le nom signifie « Là où est descendu le Fils unique », qui devint le centre religieux de tous les Arméniens. Grégoire et ses successeurs fondèrent les premières églises, de type basilical, sur l'emplacement des temples païens⁵, organisèrent l'institution ecclésiastique, ouvrirent des institutions charitables.

Soutenu par Tiridate, Grégoire créa aussi des écoles pour enseigner les langues grecque et syriaque, afin que ses compatriotes puissent lire les Saintes Écritures et adhèrent à la nouvelle foi. L'écriture arménienne n'existait pas encore. C'est vers l'an 405 que le moine Mesrop Maštoc' dota sa nation d'un alphabet de 36 lettres, disposées d'après l'ordre de l'alphabet grec. Il entreprit aussitôt, avec l'aide de ses disciples, de traduire en arménien la littérature chrétienne grecque et syriaque. Cette invention fut fondamentale pour la culture arménienne : le V^e siècle fut un âge d'or dans le domaine littéraire.

À partir de la chute des Arsacides, en 428, l'Arménie chrétienne se trouva partagée entre ses deux puissants voisins, l'empire byzantin et l'empire perse zoroastrien, et resta plus de quatre siècles sans État. Néanmoins, avec la naissance d'une Église nationale et l'invention de l'alphabet, les deux piliers de l'arménité étaient désormais en place. L'Église a joué un rôle essentiel dans le maintien de la culture arménienne, par la conservation et la diffusion des traditions écrites et comme un des centres culturels pour la diaspora. Durant les longues périodes pendant lesquelles les Arméniens furent sous des tutelles étrangères, l'Église

⁴ A. KHAZINEDJIAN, *L'Église arménienne dans l'Église universelle, De l'évangélisation au Concile de Chalcédoine*, Paris, 2002, p. 37.

⁵ J.-P. MAHÉ, « Du mazdéisme au christianisme », dans : *Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IV^e siècle*, Paris, 1996, p. 257.

assumait une fonction spirituelle et politique importante : l'Église nationale devenait « Église-nation »⁶, seule institution commune et pôle d'unité.

L'année 451 est celle du quatrième concile œcuménique de Chalcédoine, qui élargit le ressort de Constantinople aux diocèses du Pont, d'Asie et de Thrace, faisant ainsi de son patriarche le primat d'Orient équivalent du Pape romain, et qui anathématisa le monophysisme, que la plupart des Églises orientales continuèrent quant à elles à professer. L'Église arménienne ne participa pas à ce concile fondateur de l'orthodoxie. L'empereur byzantin Marcien, qui le convoqua, avait auparavant repoussé la députation arménienne venue lui demander secours contre la persécution perse. À cette date, l'Arménie était isolée, en pleine guerre de libération nationale et religieuse contre la Perse. C'est en effet en 451 qu'eut lieu la bataille d'Avarair⁷, où les nobles arméniens défendirent par les armes, jusqu'au martyre, leur foi et leur autonomie contre les Sassanides, qui voulaient imposer à l'Arménie leur domination et leur religion d'État, le mazdéisme.

Les controverses théologiques sur la nature du Christ, sous-tendues par des rivalités entre les sièges patriarcaux d'Orient (Antioche, Alexandrie, Jérusalem, Constantinople), aboutirent au VI^e siècle à la définition de l'orthodoxie. L'Église arménienne reconnaît les trois premiers conciles : Nicée (325), qui condamna l'arianisme venu d'Alexandrie et affirma la consubstantialité du Père et du Fils (dogme de l'homousie) ainsi que la divinité du Christ, Constantinople (381), qui affirma la parfaite égalité des trois hypostases du Père, du Fils et du Saint-Esprit et Éphèse (431), qui condamna le diophysisme (séparation des deux natures du Christ) de Nestorius, prêtre d'Antioche, et reconnut à Marie le titre de « Mère de Dieu » (*theotokos*). Pour l'Église arménienne, ces conciles œcuméniques ont formulé l'essentiel des dogmes du christianisme. Elle ne connut les conclusions du concile de Chalcédoine que plus tard, et à travers une traduction approximative, dans laquelle la distinction des natures divine et humaine du Christ semblait une division. Aussi les Arméniens virent-ils dans Chalcédoine un retour à l'hérésie du nestorianisme, en faveur en Perse, qui avait été condamnée vingt ans auparavant. L'anathème officiel sur Chalcédoine fut jeté en 555 lors du concile arménien de

⁶ J.-P. MAHÉ, cité par C. MOURADIAN, *op. cit.*, p. 19.

⁷ A. & J.-P. MAHÉ, *L'Arménie à l'épreuve des siècles*, Paris, 2005, pp. 44-45.

Dwin, alors siège catholicossal. Dès lors, l'Église arménienne devint autocéphale et fut considérée comme hérétique – parce que monophysite⁸ – par les Églises latine et grecque.

Le refus du chalcédonisme qui séparait l'Arménie⁹ des autres chrétientés du Caucase (géorgienne en particulier) dénotait une volonté de rupture, sans doute plus politique que théologique, avec l'Église de Constantinople. Les Arméniens forgeaient ainsi une culture distincte des deux religions officielles d'empire – le mazdéisme iranien et l'orthodoxie byzantine –, soutenue désormais par une Église nationale, qui lui donnait les moyens d'éviter une absorption culturelle par ses puissants voisins.

À la fin du VI^e siècle, la Perse céda la majeure partie de l'Arménie à l'empire byzantin, qui en occupait déjà les provinces occidentales. Le chalcédonisme étant devenu doctrine officielle et instrument d'intégration, il en résultait des heurts constants avec les Arméniens. C'est également par sa politique de déplacement de populations et d'uniformisation administrative que Byzance entreprit d'absorber la partie du pays placée sous sa tutelle. Une partie des nobles fut attirée dans l'administration impériale. Mais au début du VII^e siècle, c'est depuis le sud que se préparaient les grands changements. Mahomet, mort en 632, avait insufflé aux Arabes l'esprit de conquête sous la bannière de l'islam. Après avoir pris à l'empire byzantin la Syrie et l'Égypte, ils envahirent la Perse à partir de 637, entraînant la chute rapide de la dynastie sassanide.

L'offensive de l'islam se développa aussi au nord, et les Arabes conquièrent tout le Caucase du Sud. En 653, les Arméniens reconnurent l'autorité politique des califes arabes et entrèrent dans une sorte de vassalité avec versement d'un tribut. En contraste avec les pressions grecques pour imposer le chalcédonisme, ils conservaient leur liberté de culte. C'est une époque d'épanouissement, qui se traduit par une grande vitalité culturelle, avec la production de nombreuses œuvres théologiques et historiques et la multiplication des églises, qui passent du type basilical au plan à coupole et plan central cruciforme, caractéristique du style arménien.

⁸ Les Arméniens anathématisent le monophysisme absolu dont on les taxe. Aujourd'hui, les théologiens reconnaissent qu'il y avait autour du « monophysisme » un dramatique malentendu dans les formulations, et qu'à l'époque, les choix ont été tout autant politiques que dogmatiques.

⁹ L'Église arménienne n'est en communion qu'avec les autres Églises non-chalcédoniennes copte, éthiopienne, syrienne d'Antioche et de l'Inde du Sud.

En 885, le royaume d'Arménie renaquit de ses cendres : sous l'égide des Bagratides, la royauté arménienne abolie en 428 fut restaurée, reconnue à la fois par le calife et par l'empereur byzantin. Pendant deux siècles, entre le début de la royauté et le début de la conquête turque, la nouvelle dynastie fit régner la paix et la prospérité. Ani, la nouvelle capitale, devint la ville « *aux quarante portes, aux cent palais et aux mille églises* », l'une des métropoles les plus prestigieuses de la région avant sa prise par les Byzantins, puis par les Saljûqides. La période fut particulièrement féconde au point de vue culturel : littérature mystique et historique, réalisations architecturales, art des *khatchkar* (croix de pierre – ou plus exactement *croix sur pierre*¹⁰ – finement sculptées), enluminures. Les monastères se multiplièrent et devinrent autant de centres intellectuels.

Dans le courant du XI^e siècle, cet âge d'or fut interrompu par l'expansionnisme des Byzantins, qui, après avoir stoppé l'avance arabe aux portes de Constantinople en 717, entreprirent la reconquête des territoires perdus. En 1045, la chute d'Ani et l'abdication du dernier roi bagratide arménien, parachevèrent la reprise de l'Arménie par Byzance, qui atteint ainsi ses plus grandes limites à l'est. Cependant, la situation évolua rapidement avec l'arrivée des Saljûqides, nomades turco-mongols d'Asie centrale, qui s'emparèrent d'Ani en 1064. Les territoires arméniens furent partagés entre divers émirs. Il apparaît ainsi que Byzance, en affaiblissant la zone frontalière, a favorisé l'expansion turque : la défaite des Grecs à Mantzikert, près du lac de Van, en 1071 ouvrit aux Saljûqides les portes de l'Asie Mineure.

Les luttes entre Byzantins et Saljûqides ainsi que la politique d'immigration de l'empire byzantin amenèrent une partie de la population arménienne à se réfugier en Crimée, en Moldavie, en Pologne, tandis qu'une autre s'installa à l'ouest de l'Euphrate et en Cappadoce. C'est pourtant ailleurs qu'allait se reconstituer un nouvel État national : vers 1070 commença l'aventure de l'État arménien de Cilicie, alors qu'avec les Croisades, l'Occident se lançait à la conquête de l'Orient. La première principauté de Cilicie (1070-1090) ne résista pas à l'assaut des Saljûqides. Elle fut divisée entre deux familles : à l'ouest, les Héthoumides, qui s'appuyaient sur leur loyauté envers Byzance ; au nord-est, les princes roubénides, qui choisirent une alliance latine, les premiers Croisés francs.

¹⁰ Voir J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *Les arts arméniens*, Paris, 1987, p. 613.

La première croisade se déroula de 1095 à 1099. Alors que le gros des troupes croisées passa par la Cappadoce, les Normands de Tancrède et les Flamands de Baudouin de Boulogne passèrent par la Cilicie en 1097. Les Arméniens les ravitaillèrent, les aidant à se tailler des fiefs à Édesse, Antioche, Jérusalem et Tripoli. La fondation des quatre États latins introduisit une nouvelle pièce sur l'échiquier régional. Des deux côtés, la méfiance régnait : les Francs avaient besoin de ces chrétiens indigènes tout en voyant en eux des hérétiques, tandis que les Arméniens cherchaient à tirer profit de l'arrivée de ce nouvel élément qui bouleversait la donne.

L'alliance avec les Croisés et l'allégeance au pape et à l'empereur germanique qui, depuis le schisme de 1054, disputaient le contrôle de la chrétienté du Levant aux orthodoxes byzantins, favorisèrent d'abord les Roubénides. En 1187, la prise de Jérusalem par Saladin déclencha la troisième croisade, dont la composante allemande passa par la Cilicie : l'empereur Frédéric I^{er} Barberousse promit au prince arménien Lewon une couronne royale. Auréolé de ses victoires sur les Saljûqides, le prince apparaissait comme un recours pour l'Occident chrétien après l'échec de cette nouvelle croisade. Ainsi, Lewon II fut solennellement couronné, en 1198, dans la cathédrale de Tarse, évêché du patriarcat latin d'Antioche, par le légat du pape Innocent III et le chancelier du Saint Empire, en présence du catholicos arménien, et devint le roi Lewon I^{er}. Il dut, pour être reconnu par la papauté, simuler quelques concessions dogmatiques¹¹.

Le royaume arménien de Cilicie dura 177 ans. Au cours des vingt ans du règne de Lewon I^{er}, les relations avec le monde latin furent privilégiées. Le souverain favorisa l'installation des Latins en Cilicie, notamment des Hospitaliers et des Chevaliers teutoniques, et ouvrit le royaume au commerce européen, octroyant des privilèges aux Génois et aux Vénitiens. S'inspirant jusque dans le vocabulaire et le costume des institutions monarchiques et féodales franques importées dans les États croisés, Lewon I^{er} consolida l'autorité royale : les seigneurs devinrent des vassaux, ne détenant leur pouvoir qu'en vertu de l'investiture royale, tandis que les paysans furent asservis. Le souverain adopta la fleur de lys comme emblème et convoqua la cour des *barons* (terme qui a subsisté en arménien au sens de « monsieur »). L'usage de français et du latin fut introduit à la cour. Les prénoms se francisèrent.

¹¹ C. MUTAFIAN, *Le Royaume arménien de Cilicie, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1993, p. 41.

L'influence latine se manifesta aussi dans les institutions religieuses, non sans résistance de la part de l'Église nationale, de la noblesse et, surtout, de la population. L'histoire du royaume cilicien sera en partie déterminée par les querelles, à la fois religieuses et politiques, des factions pro- et anti-latines, qu'exploita notamment la Papauté, qui, aidée des premiers missionnaires franciscains et dominicains, voulait amener les Églises orientales « hérétiques » à l'union avec Rome.

Plus tard, l'avènement de Het'um I^{er}, dont le règne dura de 1226 à 1269, ouvrit une ère plus tournée vers l'Orient. Elle correspond à la période la plus brillante du royaume arménien de Cilicie. Sur le plan artistique, la floraison des miniaturistes de l'école de Hromgla, et du plus prestigieux d'entre eux, T'oros Roslin, est remarquable. Sur le plan économique, on observe un développement sous tous azimuts des échanges, grâce à l'activité commerciale autour du port d'Ayas, point d'entrée de la route de la Chine, dont Marco Polo a décrit la profusion des bazars. Les privilèges accordés aux marchands italiens, provençaux, catalans faisaient de la Cilicie la plaque tournante du commerce entre la Méditerranée et l'Extrême-Orient. Sur le plan diplomatique, enfin, Het'um I^{er} démontra, en s'alliant aux Mongols, une intelligence aiguë des bouleversements qui marquèrent le milieu du XII^e siècle.

En 1243, les Turcs furent écrasés près de Sébaste par les Mongols, venus d'Asie orientale et déjà maîtres de la Perse, de la Géorgie et de la Grande Arménie. Les États chrétiens du Levant, et le royaume arménien en particulier, durent choisir entre deux lignes politiques opposées : intégrer un front commun local latino-arméno-turc contre les envahisseurs, ou, au contraire, se reconnaître comme leur vassal pour se développer sous leur protection. Conseillé par ses compatriotes de la Grande Arménie, Het'um décida de jouer, contre les musulmans, l'alliance avec les hordes mongoles encore païennes (chamanistes). En réalité, les Mongols étaient plutôt bien disposés à l'égard des chrétiens, certains de leurs chefs étant d'ailleurs nestoriens. En 1247, Het'um envoya son frère à Karakoroum, la capitale mongole, pour faire allégeance au Khan en échange de sa protection contre les musulmans¹².

Ainsi, les premières campagnes des Mongols de l'Ilqânat de Perse, secondés par les Arméniens de Cilicie et les Francs d'Antioche, ainsi que par des contingents géorgiens et arméniens du Caucase, s'emparèrent de Baghdâd, mettant fin au califat 'abbâsside (1258),

¹² C. MUTAFIAN « Le siècle mongol (1220-1320), planche de salut ou coup de grâce ? », dans : R. H. KÉVORKIAN, *Arménie entre Orient et Occident – Trois mille ans de civilisation*, Paris, 1996, p. 177.

puis d'Alep et de Damas. Cependant, immédiatement après, les Mongols furent défaits par les Turcs mamelouks d'Égypte, qui avaient renversé la dynastie de Saladin. En 1266, les Mamelouks dévastèrent la Cilicie et s'attaquèrent successivement à tous les États latins du Levant, qui disparurent. La Cilicie et Chypre restaient les ultimes royaumes chrétiens de la région. La politique d'alliance avec les Mongols devint bientôt impossible après leur conversion à l'islam. La tentative de rapprochement avec l'Occident latin, accompagné de concessions religieuses, ne permit pas d'éviter le déclin du royaume.

Les décisions en faveur de l'« Union » avec Rome révoltaient les nobles et la population restés fidèles à l'Église nationale, et entraînèrent la création du patriarcat de Jérusalem. Présents à Jérusalem depuis les premiers siècles du christianisme, les Arméniens avaient la garde d'une partie des Lieux Saints, conjointement avec les Grecs, d'où d'innombrables querelles entre les deux Églises. En 1311, le supérieur du couvent arménien Saint-Jacques se proclama Patriarche et gardien de la tradition nationale face à un catholicos « latinisé ».

Un an après son accession au trône, en 1375, le dernier roi de Cilicie, Lewon V de Lusignan, fut vaincu et emmené en captivité au Caire auprès du sultan mamelouk. Mort en exil à Paris, après avoir vainement tenté de faire revivre l'esprit des Croisades chez les monarques européens, il est enterré dans la basilique des rois de France de Saint-Denis. Né avec les Croisades, le royaume de Cilicie disparut avec elles.

Le XIV^e siècle s'acheva avec la disparition conjointe du dernier royaume souverain et de l'aristocratie princière de Grande Arménie. L'Arménie se retrouvait coupée de la chrétienté occidentale. À l'exception de quelques réduits rebelles, les territoires arméniens devinrent le champ des rivalités entre tribus turcomanes qui se disputaient l'héritage des Empires tîmûride, byzantin et arabe. Les provinces orientales passèrent sous la domination successive de deux confédérations tribales, les Qara-Qoyounlous (« Moutons noirs ») et les Aq-qoyounlous (« Moutons blancs »), puis, à la fin du XV^e siècle, de la tribu turcomane shi`îte des Safavides.

2. LA PERSE SAFAVIDE

Lorsque que la cité arménienne de la Nouvelle-Djoulfâ fut fondée, en 1604, dans les faubourgs d'Ispahan, l'empire safavide entra dans l'ère de sa plus grande splendeur. La dynastie était née un siècle auparavant avec la prise de pouvoir par Ismâ'îl I^{er}. Se sentant investi d'une mission, ce jeune cheikh charismatique était issu d'une famille prestigieuse liée à un mouvement mystique extrémiste, dont le berceau était la ville d'Ardabîl, à l'est de Tabriz. En 1501, Ismâ'îl conquiert l'Azerbaïdjan et s'empara de Tabriz, capitale de la dynastie régnante des Aq-qoyounlous, à la tête de plusieurs tribus shi'ïtes et avec le soutien de l'ordre militaro-religieux des Qizilbash. Sa première décision fut d'instituer le shi'ïsme comme religion d'État dans un pays où le sunnisme était majoritaire¹³.

De 1502 à 1513, le shâh étendit sa domination sur les différentes provinces persanes. Après la conquête de l'Azerbaïdjan et de l'Anatolie orientale, il se tourna vers la Mésopotamie. Il s'empara de Mardin, dernier bastion des Aq-qoyounlous, puis de Baghdâd en 1507. À l'Est, il se heurta aux Ouzbeks, qu'il écrasa en 1510 à la bataille de Marv. En un temps relativement bref, Ismâ'îl réussit ainsi à prendre le contrôle non seulement du territoire de ses prédécesseurs, mais également du reste de la Perse, à l'exception de quelques zones limitées. La conversion au shi'ïsme se fit progressivement. Dans certaines cités telles que Kâshan et Qom, le shi'ïsme était dominant depuis longtemps et Ismâ'îl y fut accueilli en bienfaiteur. Dans d'autres parties du royaume, les sunnites continuèrent à pratiquer secrètement leur foi. Dans certains cas, comme à Baghdâd ou Herat, la répression de ceux qui refusaient de se convertir fut brutale et de nombreux théologiens et étudiants furent exécutés.

Les relations avec le voisin ottoman commencèrent à se dégrader véritablement à partir de 1507, après la campagne d'Ismâ'îl contre la principauté de Dulghadir, située dans la sphère d'influence ottomane. Mais c'est surtout à partir de 1512, à l'avènement du sultan Sélim I^{er}, ennemi déterminé de Shâh Ismâ'îl, que les événements se précipitèrent. Son règne fut marqué par une politique de vastes conquêtes en Orient, tandis qu'il demeura en paix avec l'Occident. Auparavant gouverneur de Trébizonde, il avait pu observer de près la montée en puissance d'Ismâ'îl, jeune aventurier fanatique devenu en quelques années souverain de droit divin de la

¹³ L'essentiel des informations historiques contenues dans le présent chapitre proviennent de R. N. FRYE, *The Cambridge History of Iran*, Cambridge, 1986.

Perse. Il avait pu constater également le risque que faisaient courir à l'empire, au moins dans ses provinces orientales, les valeureux guerriers d'Ismâ`îl. En 1511, des hordes de rebelles turkmènes, composés en grande partie de Qizilbash, semaient la terreur en Anatolie, pillant et dévastant une région dont la situation économique était déjà très mauvaise. Selim I^{er} vit dans cette rébellion la manifestation de tendances séparatistes. Il fit massacrer les rebelles et, en 1514, lança ses troupes contre la Perse. À Shaldiran, Ismâ`îl subit une défaite cuisante, face à une armée supérieure en nombre et dotée d'une artillerie et d'armes à feu qui faisaient alors presque totalement défaut aux armées perses. La bataille de Shaldiran eut des répercussions importantes pour l'évolution de la Perse : la perte de territoires en Anatolie orientale eut pour effet de placer la capitale de Tabriz à la périphérie de l'empire, dont le centre de gravité était repoussé vers le plateau iranien.

Sur le plan intérieur, la population de l'empire safavide comprenait, en particulier, deux groupes dominants : les Turcs et les Iraniens, qui se distinguaient non seulement par la langue et les coutumes, mais également par l'origine et la culture. L'élément turc était composé de tribus turkmènes, nomades et guerrières, tandis que l'élément iranien regroupait une paysannerie ancestrale et des classes urbaines de marchands et d'artisans. Ismâ`îl I^{er} s'appuya sur les Turkmènes pour asseoir son pouvoir : c'est à leurs chefs qu'il attribua la plupart des postes militaires à la Cour et les postes de gouverneur (émirs) des provinces nouvellement conquises. En revanche, les postes de l'administration civile, et notamment financière, furent confiés à l'aristocratie iranienne. De même, les fonctions ecclésiastiques étaient assumées par des Persans. Descendant à la fois de Turkmènes et d'Iraniens, Ismâ`îl unissait en sa personne ces deux groupes, les « *seigneurs du glaive* » et les « *seigneurs de la plume* ».

Lorsqu'il mourut en 1524, Ismâ`îl laissa le trône à son fils aîné, Tahmasp, âgé de dix ans, qui régna pendant 52 ans. Durant la première décennie de ce nouveau règne, le pouvoir ne fut pas entre les mains du jeune souverain, mais dans celles de quelques émirs. Immédiatement après son accession, des disputes entre tribus turkmènes affaiblirent la puissance militaire safavide, tandis que les Ottomans et les Ouzbeks continuaient de représenter une menace pour l'empire. Entre 1524 et 1540, raids et sièges se succédèrent dans le Khorassan. Jusqu'en 1534, en revanche, le front ouest resta relativement calme. Soliman II le Magnifique, qui avait succédé à son père Sélim en 1520, était occupé par ses conquêtes occidentales : prise de Belgrade (1521), puis de Rhodes (1522) ; en 1526, reprenant les opérations en Hongrie, il fit tomber

Petrovaradin, remporta la bataille de Mohács en 1526 et s'empara de Buda, faisant passer ainsi la Hongrie sous domination ottomane. En 1529, il entreprit le siège de Vienne.

C'est à partir de 1533, date du cessez-le-feu avec l'Autriche, et du traité de paix qui suivit, que, Soliman retrouvant sa liberté d'action à l'Est, la situation se détériora pour la Perse. Le sultan conquiert l'Azerbaïdjan et s'empara en 1534 de Baghdâd – qui resta à partir de cette date sous la coupe turque, hormis un bref intermède persan au XVII^e siècle. À plusieurs reprises, Tabriz tomba aux mains des armées ottomanes. À cause de ces sièges successifs, la capitale de la Perse fut transférée en 1548 à Qazvin, située au cœur du royaume et donc moins vulnérable aux attaques des Ottomans. On peut voir également dans ce transfert le signe d'une iranisation croissante de l'empire, la composante turkmène liée à Tabriz ayant perdu de son importance. Qazvin resta la capitale de l'empire durant un demi-siècle, jusqu'à ce que Shâh `Abbâs I^{er} (règne : 1588-1629) la déplace à Ispahan.

En 1554, Soliman lança une nouvelle campagne contre la Perse, poussant jusqu'au territoire arménien du Karabakh. Néanmoins, ces succès ne furent pas durables et en 1555 fut signée la première paix officielle entre les Safavides et les Ottomans, qui fut respectée jusqu'en 1578. Si les attaques ottomanes avaient privé Tahmasp de Baghdâd et de la Mésopotamie, ainsi que de la forteresse de Van au nord, il avait réussi à éviter d'autres pertes, en particulier celle de l'Azerbaïdjan. Au terme de son règne, il laissa un royaume fermement établi sur l'ensemble du plateau iranien.

En Méditerranée, les Turcs étendaient leur empire vers l'Occident, devenant un réel danger pour le monde catholique. La prise de Chypre, possession vénitienne, en 1570, signifia la fin de tout pouvoir latin au Proche-Orient. Elle amena les puissances catholiques (essentiellement, le pape, Venise et l'Espagne) à s'unir pour armer une flotte – la Sainte-Ligue – sous la direction du demi-frère de Philippe II d'Espagne, Don Juan d'Autriche, qui anéantit la flotte turque au large du golfe de Lépante en 1571. Si cette défaite turque est généralement considérée comme le signe avant-coureur du déclin de l'empire ottoman, celui-ci restait de loin la plus grande menace pour les Safavides.

Le successeur de Shâh Tahmasp, Ismâ`îl II, ne régna que quelques mois, et fut remplacé par Muhammad Khudabanda, dont le règne dura de 1578 à 1587. La confusion qui entourait son accession au trône fut propice au sultan Murad III, d'autant plus que Rodolphe II de

Habsbourg (règne : 1576-1612) lui avait payé tribut peu de temps auparavant et qu'il pouvait raisonnablement supposer ne rien avoir à craindre sur ce front. C'est ainsi que fut déclenchée la guerre turco-persane de 1578-1590. Les Turcs conquièrent de nombreux territoires en Transcaucasie, au Kurdistan et au Luristan, s'emparant même de Tabriz en 1585.

C'est dans ce contexte que `Abbâs I^{er}, cinquième shâh de la dynastie safavide, accéda au trône en 1587, en usurpant le pouvoir de son père. L'un des problèmes auquel il dut faire face durait depuis plusieurs années, à savoir la fronde des tribus turkmènes, dont les chefs occupaient toutes les fonctions militaires et les postes de gouverneurs. Les troubles prenaient les proportions d'une guerre civile. En réprimant durement les émirs rebelles, le nouveau shâh réussit à briser leur révolte. Ce fut le début de la perte d'influence militaire et politique des Turkmènes, progressivement écartés de la plupart des postes de responsabilité.

Si les Qizilbash ne disparurent pas, ils ne furent plus l'unique caste militaire. Shâh `Abbâs I^{er} procéda en effet à un remaniement profond de la structure de l'armée. Il créa un corps de cavalerie – les écuyers royaux – composé pour l'essentiel de descendants fraîchement convertis de Circassiens, Caucasiens, Géorgiens et Arméniens faits prisonniers au cours des guerres successives. `Abbâs créa également un corps de mousquetaires et un autre d'artilleurs, en regroupant des éléments ethniques divers.

Cependant, les difficultés externes étaient tout aussi urgentes. Les ennemis du royaume, en particulier les Ottomans et les Ouzbeks, avaient envahi de vastes portions de territoire et préparaient de nouvelles attaques. L'économie de la Perse en était affectée et la population voyait son niveau de vie diminuer. Les armées ottomanes détenaient des parties de l'Azerbaïdjan, occupaient Tabriz, plusieurs parties de la Géorgie et du Karabakh, Erevan, Shirvan et le Khuzistan. En 1590, des négociations aboutirent à la paix d'Istanbul, qui mit un terme à douze ans d'hostilités entre les Ottomans et les Safavides. Les conditions imposées à Shâh `Abbâs I^{er} étaient particulièrement dures et humiliantes, amputant l'empire de vastes régions. Néanmoins, la paix permit au shâh de porter son attention à l'Est, où les Ouzbeks occupaient le Khorassan depuis dix ans. De 1598 à 1603, les armées safavides récupérèrent une partie des territoires perdus. Ces succès engagèrent `Abbâs à risquer une nouvelle confrontation avec les Ottomans. Ceux-ci connaissaient des problèmes dans les régions orientales de l'empire, dévastées par des rébellions. Les lourdes taxations, les persécutions religieuses et l'insécurité avaient forcé de nombreux habitants, notamment des Géorgiens, des

Arméniens et des Kurdes, à trouver refuge dans l'empire safavide. Des appels étaient lancés au shâh pour obtenir sa protection contre les exactions des Ottomans et des Jalalis, rebelles anti-ottomans. En particulier le catholicos arménien Melkiset se déplaça à Ispahan pour supplier le shâh de reconquérir les territoires perdus.

En 1603, Shâh `Abbâs marcha sur Tabriz, qu'il reprit aux Ottomans, puis s'empara de Naxiçewan et se dirigea vers Erevan. En route vers la cité arménienne, il traversa la ville de ȷuġa (Djoulfa), située sur la rive gauche de l'Araxe. Il y fut reçu en libérateur et y séjourna trois jours, pendant lesquels il fut grandement impressionné par la richesse et le dynamisme de cette cité marchande. L'essor de Djoulfa datait des dernières décennies du XVI^e siècle et était le résultat de l'implication des marchands de la ville dans l'exportation de soie brute vers le Levant¹⁴. À cette époque, l'essentiel de la soie iranienne destinée à l'Europe était commercialisée à Alep. Le volume des achats de soie par les Européens dépendait dans une large mesure de l'afflux d'or et d'argent : dans les dernières décennies du XVI^e siècle, il semble que cet afflux ait augmenté d'une manière significative¹⁵. En outre, le commerce levantin des épices avait connu un ralentissement depuis la découverte de la route du Cap par les Portugais, si bien que les marchands européens s'étaient tournés vers d'autres denrées, en particulier la soie iranienne, dont le commerce connut alors une grande expansion.

Ces développements étaient évidemment avantageux pour tout marchand vendant de la soie à Alep, et en particulier pour les Arméniens, qui, en tant que chrétiens d'Orient, constituaient des intermédiaires naturels entre l'Occident chrétien et l'Orient musulman et étaient les partenaires commerciaux préférés des marchands européens. Cette situation explique la prospérité de Djoulfa. Alors que toutes les régions et cités avoisinantes étaient dévastées par les guerres et les troubles incessants, la petite cité resta épargnée, peut-être par le fait qu'elle n'était le siège d'aucune administration civile ou militaire et qu'elle avait les moyens de payer tribut aux uns ou aux autres selon le cas.

¹⁴ E. M. HERZIG, « The Rise of the Julfa Merchants in the Late Sixteenth Century », dans : *Safavid Persia, The History and Politics of an Islamic Society*, Londres, 1996, p. 305.

¹⁵ F. BRAUDEL, dans *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949, indique que la production des mines d'argent d'Amérique s'était en effet accrue à cette époque.

Fin 1603, les armées safavides arrivèrent à Erevan, qui tomba en juin 1604 après six mois de siège. Au cours de l'été, les Ottomans lancèrent une contre-offensive. Préférant éviter une confrontation directe avec les forces ottomanes, `Abbâs battit en retraite en pratiquant la tactique habituelle de la terre brûlée. Il ordonna également à ses troupes de déplacer tous les habitants de la province. En quelques jours, les armées safavides déportèrent des centaines de milliers d'Arméniens, brûlant et détruisant les villes et villages abandonnés et poussant dans la hâte ces populations vers l'Iran avant l'arrivée des troupes ottomanes (**fig. 3**). Cependant, cette décision de déplacer un si grand nombre de personnes vers l'Iran ne résultait pas uniquement d'une stratégie militaire, mais se fondait également sur des considérations économiques : les marchands, artisans et paysans arméniens devaient contribuer à développer l'économie iranienne. En outre, ils paieraient la *jizya*, taxe versée par les sujets non-musulmans pour le maintien de leur statut.

La stratégie militaire de Shâh `Abbâs I^{er} fut une réussite : les armées ottomanes ne purent avancer davantage et battirent en retraite pour l'hiver. L'année suivante, les armées safavides menèrent plusieurs batailles victorieuses contre les Ottomans et, en 1607, ceux-ci s'étaient totalement retirés des territoires iraniens.

D'après l'historien et chroniqueur arménien Arak'el Dawrižec'i (Arakel de Tabriz)¹⁶, la déportation eut lieu durant l'automne 1604. La traversée de la rivière Araxe fut particulièrement pénible et de nombreuses personnes périrent. Les déportés furent ensuite contraints de traverser les zones montagneuses par des chemins à peine praticables. Ils souffrirent de la faim, du froid, des brutalités et des maladies et un grand nombre ne parvint jamais à destination. Au printemps 1605, les déportés furent répartis dans diverses régions de l'empire, essentiellement dans les régions du Gilan, du Mazanderan, de Kashan, Qazvin, Chiraz, Hamadan et Ispahan (**fig. 4**).

Les provinces du Gilan et du Mazanderan étaient le centre de la production de soie. En raison de leurs conditions climatiques très humides et propices aux maladies telles que la malaria, elles étaient faiblement peuplées. Shâh `Abbâs I^{er} avait le souci de développer cette région

¹⁶ Né à Tabriz à la fin du XVI^e siècle, il fit ses études à Ēqmiacin, puis entreprit de nombreux voyages. Il rédigea une histoire contemporaine du peuple arménien couvrant les six premières décennies du XVII^e siècle. Son *Livre d'Histoire* a été publié en 1669 à Amsterdam. L'ouvrage a été traduit en français par M. F. BROSSET dans *Collection d'Historiens arméniens*, t. I, Saint-Pétersbourg, 1874.

vitale pour l'économie. Les déportés arméniens constituaient une main-d'œuvre bon marché. Néanmoins, les conditions climatiques malsaines associées aux persécutions décimèrent cette population. Dans les années 1670, il ne restait guère plus de deux cents familles arméniennes dans cette zone.

Les marchands de Djoulfa, qui formaient une communauté de quelque deux mille familles, furent les seuls à être bien traités durant ces déportations. Trois jours leur furent accordés pour préparer leur départ et ils furent autorisés à prendre avec eux quelques biens avant la destruction de la ville. Chevaux et dromadaires leur furent fournis. Arrivés à Ispahan, ils se virent attribuer un large périmètre sur la rive droite de la rivière du *Zâyande-rud*, sur laquelle ils édifièrent la ville de la Nouvelle-Djoulfa¹⁷.

Les autres Arméniens amenés à Ispahan étaient essentiellement des artisans en provenance d'Erevan, de Naxiçewan, de Dasht et d'autres villes d'Arménie. Contrairement aux habitants de Djoulfa, ils furent établis à l'intérieur même de la cité. Toutefois, la coexistence avec la population musulmane fut très difficile. Les tensions étaient permanentes entre les deux communautés, tant en raison des conflits religieux que des différences de style de vie et de coutumes : la construction d'églises, le son des cloches, les processions religieuses et la consommation de vin étaient autant de sources de conflits. Finalement, ces Arméniens furent expulsés entre 1655 et 1659 et envoyés à la Nouvelle-Djoulfa, qui vit doubler de ce fait sa superficie et sa population.

Ispahan avait remplacé Qazvin comme capitale en 1598. `Abbâs I^{er} fit venir architectes, artistes et artisans pour la développer et en fit le symbole de la renaissance safavide. Au début du XVII^e siècle, le shâh avait surmonté les crises qui avaient secoué l'empire à l'époque de son accession au pouvoir. Après avoir restauré la sécurité dans le pays, il s'employa à établir une administration efficace et à stimuler l'économie. Il fit notamment construire de nombreuses routes et créa un réseau étendu de caravansérails. Le commerce, l'industrie et l'artisanat se développèrent comme jamais auparavant. `Abbâs I^{er} fut ainsi le souverain qui fit entrer la Perse dans l'âge moderne.

¹⁷ V. GHOUGASSIAN, *The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century*, Atlanta, 1998, p. 29.

Au XVII^e siècle, les Arméniens constituaient la plus grande minorité non musulmane en Perse. La communauté de la Nouvelle-Djoulfa ne formait qu'un segment de la population arménienne totale. Le reste, essentiellement réparti, comme nous l'avons vu, entre les régions productrices de soie du Gilan et du Mazendâran et dans les zones rurales avoisinant les villes d'Ispahan, de Hamedan et de Chiraz, était commis à la production de la soie, ou travaillait comme artisans ou paysans. Ces derniers ne possédaient pas de terres mais étaient employés sur celles du shâh, des institutions religieuses ou des propriétaires. Ils étaient soumis à des conditions de vie difficiles, lourdement taxés et souvent convertis de force à l'islam.

Les habitants de la Nouvelle-Djoulfa bénéficièrent quant à eux d'un traitement privilégié de la part de Shâh `Abbâs I^{er} et de ses deux successeurs immédiats, Safi I^{er} (règne : 1629-1642) et `Abbâs II (règne : 1642-1666), qui appréciaient leur savoir-faire économique et étaient prêts à de nombreuses concessions pour s'attacher leur service en vue du développement de l'État safavide. À leur arrivée à Ispahan, les Arméniens de Djoulfa s'étaient vu attribuer des terrains, où ils édifièrent immédiatement leur cité et de nombreuses églises. Parmi tous les chrétiens vivant sous la loi islamique, ils étaient les seuls à être autorisés à posséder des terres. Ils étaient placés sous l'autorité du *naqqâš-bâši*, le chef des peintres du shâh qui, durant le règne de Shâh `Abbâs II, se trouva être lui-même un Arménien. L'administrateur civil était le *kalântar*, désigné par le shâh ou choisi par la communauté et confirmé par ce dernier. Chargé de répartir les taxes dues au shâh, il avait également des fonctions juridictionnelles. Il était choisi parmi les plus grandes familles arméniennes. Pendant plus d'un demi-siècle (de 1605 à 1660), les *kalântar* furent issus d'une même famille, descendante du chef de la communauté de Djoulfa sur l'Araxe qui avait accueilli avec faste Shâh `Abbâs I^{er} en 1603¹⁸.

Les marchands de la Nouvelle-Djoulfa jouissaient d'un statut social élevé au sein de la société iranienne. La cité était placée sous la protection de la reine mère, qui percevait les taxes collectées au nom du shâh. Cette relation étroite donnait aux Arméniens de la Nouvelle-Djoulfa un accès à la Cour. Certains d'entre eux devinrent conseillers économiques du shâh et participèrent activement aux négociations commerciales entre le royaume safavide et les pays européens. Cependant, à partir de la fin des années 1660, la situation commença à se dégrader fortement : soumis à des pressions religieuses et économiques sous les règnes de Shâh Soleymân I^{er} (règne : 1666-1694) et de Shâh Hoseyn (règne : 1694-1722), la plupart des

¹⁸ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 61.

marchands finirent par quitter la Nouvelle-Djoulfa, entraînant le déclin de la communauté¹⁹. Dans sa description de la ville de Smyrne en 1678, le voyageur Antoine Galland dit des Arméniens : « *Ceux qui abandonnent ainsi leur terre natale, viennent d'Arménie ou de Perse. Pour ceux de Perse, ils sont si cruellement tyrannisés et persécutés sous le gouvernement du prince de ce royaume, qu'ils trouvent les fatigues des caravanes douces [...] en comparaison de ce qu'ils y souffrent* »²⁰.

La Nouvelle-Djoulfa était construite selon un plan rectiligne. L'avenue Nazar, axe principal qui porte le nom du deuxième *kalântar* de la ville, traverse la cité d'Est en Ouest, tandis que dix rues parallèles la croisent, formant vingt quartiers. La cité, telle une véritable ville, était fermée par des portes.

¹⁹ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 157.

²⁰ COUVREUR M. & VIVIERS D., *Antoine Galland Voyages inédits* – t. 1, *Smyrne ancienne et moderne*, Paris, 2001, p. 167.

II. LES ÉGLISES DE LA NOUVELLE-DJOLFA

Lors des déportations de 1604, des centaines de religieux arméniens, évêques, moines, prêtres, *vardapets*²¹, furent forcés d'abandonner leurs monastères et leurs églises pour suivre le reste de la population. Une bonne partie d'entre eux se fixa à Ispahan. S'il existait avant l'afflux de 1604 une petite communauté arménienne dans la capitale perse, aucune église n'y avait été construite.

Les Arméniens de la Nouvelle-Djoulfa reçurent le droit d'édifier des églises et d'organiser leurs institutions religieuses. Shâh `Abbâs I^{er}, dont les principaux objectifs étaient le développement économique de son pays et la création d'une alliance avec les puissances occidentales contre l'empire ottoman, s'efforça de s'attirer les faveurs tant des marchands arméniens que du pape en encourageant les habitants de la Nouvelle-Djoulfa à pratiquer leur culte et en autorisant l'installation d'ordres missionnaires catholiques en Iran. Les capucins français arrivèrent dans la capitale safavide en 1628 et y fondèrent leur hospice en 1634²². Avant eux, les carmes déchaux, venus de Rome, s'étaient installés à Ispahan en 1607²³. Mais ce sont les augustins portugais, qui, dès 1603, s'y étaient établis les premiers²⁴, avant même l'arrivée des Arméniens déportés. Venus de Goa, où ils se trouvaient depuis 1573, ils avaient

²¹ « Ce sont des moines prêtres qui peuvent accéder à ce grade après des études spéciales. Leur rôle est la prédication et l'enseignement sous l'autorité de l'évêque diocésain. Ils peuvent censurer et excommunier ceux qui leur sont confiés. À côté des simples vartabeds, certains vartabeds sont les auxiliaires de évêques ou du catholicos. Ils peuvent être promus à l'épiscopat. La crosse des vartabeds, qui porte en son milieu une croix, se termine en haut par une double tête de serpent. Sur celle des grands vartabeds, la croix surmonte un globe. Leur privilège de porter la crosse, à l'instar du catholicos ou des évêques, a fait que bien des voyageurs européens les ont assimilés à tort à des évêques » ; F. RICHARD, *Raphaël du Mans missionnaire en Perse au XVIIe siècle*, Paris, 1995, t. 1, note 56, pp. 24-25.

²² F. RICHARD, « Capuchins in Persia », dans : *Encyclopædia Iranica*, 4/8, New York, 1990, p. 786. Sur la présence des Capucins à Ispahan au XVII^e siècle et leurs relations avec les Arméniens, la Cour et les autres ordres missionnaires, on consultera avec profit l'ouvrage du même auteur : *Raphaël du Mans...*

²³ R. H. KÉVORKIAN, « Livre missionnaire et enseignement catholique chez les Arméniens 1583-1700 », dans : *Revue des Études arméniennes*, 17, Paris, 1983, p. 590 ; M. BASTIAENSEN, *op. cit.*, note 336, p. 211.

²⁴ Le premier augustin à être entré en Perse, en 1600, est Simon Morales, en qualité d'ambassadeur d'Espagne auprès de Shâh `Abbâs I^{er}. Un an plus tard, le shâh fit demander à Alexis de Menezes, l'archevêque augustin de Goa, l'envoi à Ispahan de religieux de son ordre : c'est ainsi qu'arrivèrent en 1603 Jeronimo da Cruz, Cristoforo do Spiritu Santo et Antonio de Gouvea ; cf. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, M^{er} A. BAUDRILLART, A. DE MEYER, E. VAN CAUWENBERGH, 5, Paris, 1931, p. 540 ; H. CHICK (éd.), *A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Londres, 1939, t. I, p. 92. Dès les toutes premières années du siècle, donc, les quelques Arméniens déjà présents à Ispahan avant la déportation (voir H. DER HOVHANIAN, *Târix-e jolfâ-ye esfahân – Histoire de la Nouvelle-Djoulfa –*, Ispahan, 2000, pp. 68 et 114) peuvent avoir été en contact avec ces religieux.

pour mission de rallier à l'Église romaine les chrétiens arméniens et géorgiens de l'Iran et du Caucase²⁵.

En 1614, le shâh annonça dans un décret sa décision de faire construire pour les Arméniens une « *vaste et magnifique église, élevée et élégamment décorée dans la capitale, qui leur servira de lieu de culte et dans laquelle ils pourront prier conformément à leurs traditions et rites* ». La construction de cette cathédrale devait également plaire au Pape et aux États occidentaux : le shâh projetait en effet d'« *envoyer un émissaire au saint Pape de Rome afin de l'inviter à envoyer un prêtre chrétien dans la capitale d'Ispahan pour qu'il s'installe à la tête de cette église et se consacre à l'édification de la population* »²⁶. Pour faire de la nouvelle cathédrale un lieu sacré pour les Arméniens, le shâh ordonnait également la démolition de la cathédrale d'Ēmīacin et le transport de ses pierres jusqu'à Ispahan pour construire l'édifice.

C'est ainsi que quinze grandes pierres et les reliques de saint Grégoire l'Illuminateur ainsi que quelques autres objets sacrés furent apportés à Ispahan²⁷.

Toutefois, le projet du shâh ne pouvait convenir à la communauté arménienne, car il favorisait nettement l'Église catholique et aurait signifié, s'il avait été mené à bien, la destruction totale de la cathédrale d'Ēmīacin. Grâce aux efforts de Xoḳa Nazar, l'un des principaux marchands arméniens, le projet fut abandonné. Les pierres de la cathédrale d'Ēmīacin apportées à Ispahan furent ensuite intégrées dans l'une des églises de la Nouvelle-Djoulfa et les reliques de saint Grégoire renvoyées à Ēmīacin en 1638²⁸.

²⁵ F. RICHARD, « L'apport des missionnaires européens à la connaissance de l'Iran en Europe et de l'Europe en Iran », dans : *Études Safavides*, Paris-Téhéran, 1993, p. 253. Les autres ordres ne tardèrent évidemment pas à les imiter : G. Pontier cite dans son ouvrage *Le Cabinet ou la Bibliothèque des Grands...* une lettre du Pape Clément IX écrite à Shâh Soleymân en 1668 : « *Dans cette confiance nous vous demandons presentement d'accorder vostre protection au Pere Etienne d'Ameria & aux Capucins ses Compagnons, hommes qui vont en la Province de Georgie, non pas pour y chercher leur gloire, mais seulement celle de Dieu & le salut des ames, et de les tenir à couvert par vostre autorité des injures des Schismatiques qui suivent les ceremonies & les opinions des Grecs, afin qu'ils puissent avec liberté & sans empêchement s'employer aux exercices de leurs charges* » (fig. 640).

²⁶ H. CHICK, *op. cit.*, T. I, p. 196. Le décret est reproduit dans V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 206.

²⁷ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 84.

²⁸ *Ibid.*, p. 85.

D'après le voyageur italien Pietro Della Valle, qui visita Ispahan entre 1617 et 1619, douze ans après leur déportation en Perse, les Arméniens avaient déjà édifié dix églises à la Nouvelle-Djoulfa et deux à Ispahan²⁹. V. Ghougassian établit une liste de vingt-quatre églises construites au XVII^e siècle à la Nouvelle-Djoulfa³⁰. Les églises encore en place actuellement (**fig. 5**) sont les suivantes (entre parenthèses, la date de leur construction) :

1. Surb Amenaprkiç' Vank [Saint-Sauveur] (1664)
2. Surb Yakob (1606)
3. Surb Gēworg (1610)
4. Surb Astuacacin [Sainte-Mère-de-Dieu] (1613)
5. Surb Step'anos (1614)
6. Surb Yovhannēs Mkrtic' (1621)
7. Surb Gatarinē (1623)
8. Surb Bet'lehēm [Sainte-Bethléem] (1628)
9. Surb Nikołayos (1630)
10. Surb Grigor Lusaworic' (1633)
11. Surb Sargis (1659)
12. Surb Minas (1663)
13. Surb Nersēs (1666)

L'architecture des monuments religieux de la Nouvelle-Djoulfa³¹ témoigne d'un certain éclectisme, portant la marque du milieu dans lequel ils furent édifiés (**fig. 6**). En premier lieu, les constructeurs durent s'adapter aux matériaux locaux, la brique au lieu de la pierre (**fig. 7**), matière première de l'architecture traditionnelle arménienne. Par ailleurs, les conditions climatiques et l'environnement urbain non chrétien impliquaient la nécessité de concevoir des édifices religieux différents du type arménien classique, intégrés dans le tissu urbain et d'apparence modeste. L'accès de la rue se fait généralement par une minuscule entrée donnant sur une cour intérieure, dans laquelle se dresse l'église surmontée d'un dôme

²⁹ PIETRO DELLA VALLE, *Les Fameux Voyages de Pietro Della Valle, Gentil-homme romain, surnommé l'illustre voyageur ; avec un denombrement tres-exact des choses les plus curieuses, et les plus remarquables qu'il a vues dans la Turquie, l'Egypte, la Palestine, la Perse, et les Indes Orientales, et que les Auteurs qui en ont cy devant écrit, n'ont jamais observées ; Le tout écrit en forme de Lettres, adressées au Sieur Schipano son plus intime Amy*, Paris, 1663, t. III, p. 102. Voir également H. CHICK, *op. cit.*, t. I, p. 245.

³⁰ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 86.

³¹ On en trouvera une description architecturale précise dans J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 561, ainsi que dans A. HAKHNAZARIAN & V. MEHRABIAN, *Nor Djulfa: A brief Historical Outline and Description*, Venise, 1992.

piriforme de type safavide (**fig. 8**). Ces particularités dénotent le souci de la communauté arménienne de rester discrète, consciente d'être juste tolérée.

Se dressant non loin de la cathédrale Saint-Sauveur et à proximité immédiate de l'église Sainte-Mère-de-Dieu, l'église Sainte-Bethléem a été construite en 1628, grâce au don d'un unique marchand, Xօղա Petros Velijanian, dont la tombe est visible à côté du bâtiment³². Le complexe formé par l'édifice religieux, les chapelles funéraires et les annexes a souffert des projets de développement urbain ultérieurs et se trouve aujourd'hui enclavé entre les bâtiments qui l'entourent. Une discrète entrée située sur le coin nord-ouest donne accès de la rue Nazar à la cour intérieure. Une seconde entrée est située du côté sud. L'église (**fig. 9**) se trouve dans le coin nord-est. Le plan est rectangulaire et le matériau est la brique. Le portail d'entrée se trouve du côté ouest et donne sur un hall rectangulaire à la droite duquel un escalier mène à l'étage supérieur, réservé aux femmes. La partie centrale, carrée, est surmontée d'une coupole (**fig. 10**) qui repose sur quatre demi-colonnes et qui est la plus grande des églises de la cité. Comme dans la cathédrale de Saint-Sauveur, son tambour est percé de huit fenêtres. Une abside pentagonale flanquée de deux chapelles latérales forme la dernière partie de l'édifice.

L'intérieur de l'église est richement décoré (**fig. 11**). Une bande de céramique aux motifs locaux bleus sur fond jaune (cyprès, vasques, fleurs) dans le style local du dix-septième siècle court sur la partie inférieure de tout le périmètre sur une hauteur de 1,50 mètre environ. Le reste de la surface des murs est peint. Les peintures, réparties sur plusieurs niveaux, sont dans le style européen, sauf dans l'abside. Le premier registre occupe une bande d'une hauteur d'environ 1,50 mètre, tandis que le deuxième est constitué de panneaux de quelque 3 mètres de hauteur. La partie supérieure de l'église est décorée de motifs floraux et de chérubins, ainsi que de quelques peintures. L'abside, pentagonale, présente un agencement un peu différent, avec trois chapelles surmontées de trois niches, les unes et les autres décorées de peintures ; entre les chapelles sont peints des saints dans le style de l'école miniaturiste arménienne de Vaspurakan. Enfin, le tambour du dôme est orné de huit peintures.

Les peintures se répartissent comme suit (**fig. 12 à 20**) :

³² H. DER HOVHANIAN., *op. cit.*, p. 527. Une pierre du mur extérieur de l'édifice porte l'inscription : « *L'église de Bethléem a été construite en 1628* ».

I. Narthex et chapelles adjacentes

- 1-15. Saint Grégoire (registre 1, chapelle Sud, mur Ouest et chapelle Nord)
16. Marie (registre 2, chapelle Sud)
17. La Cène (registre 2, chapelle Sud)
18. L'Homme de douleur (registre 2, chapelle Sud)
19. Le Paradis (registre 2, mur Ouest)
20. Le Christ (registre 2, mur Ouest)
21. L'Enfer (registre 2, mur Ouest)
22. La Philoxénie d'Abraham (registre 2, chapelle Nord)
23. Saint Sargis cavalier (registre 2, chapelle Nord)
24. Saint Mercure cavalier (registre 2, chapelle Nord)
25. Saint Théodore cavalier (registre 2, chapelle Nord)
26. Sacrifice d'Abraham (registre 2, chapelle Nord)

II. Nef

27. La Présentation de Marie au Temple (registre 2)
28. L'Annonciation (registre 2)
29. L'Adoration des bergers (registre 2)
30. La Présentation au Temple (registre 2)
31. La Première tentation du Christ (registre 2)
32. La Transfiguration (registre 2)
33. L'Entrée à Jérusalem (registre 2)
34. Le Christ en Croix et La Passion (registre 2)
35. La Descente de Croix (registre 2)
36. La Mise au Tombeau (registre 2)
37. La Résurrection (registre 2)
38. L'Ascension (registre 2)
39. La Pentecôte (registre 2)
40. L'Assomption (registre 2)
41. Le Christ et la Samaritaine (registre 1)
42. Le Vrai croyant (registre 1)
43. Le Christ et la femme adultère (registre 1)
44. Le Festin du mauvais riche (registre 1)

45. La Mort du pauvre Lazare (registre 1)
46. La Mort du mauvais riche (registre 1)
47. Le Christ guérit un aveugle (registre 1)
48. La Résurrection de Lazare (registre 1)
49. La Résurrection du fils unique (registre 1)
50. L'Expulsion du Paradis (registre 1)
51. Le Christ et les disciples dans la tempête (registre 1)
52. Saint Christophe (registre 1)
53. La Lapidation de saint Étienne (registre 1)
54. Les ouvriers de la onzième heure (registre 1)
55. L'Hypocrite (registre 1)
56. Les Aveugles – La Paille et la poutre (registre 1)
57. Trois apôtres (registre 1)
58. Trois apôtres (registre 1)

III. Choeur

59. Trois apôtres (registre 1)
60. Trois apôtres (registre 1)
61. Le Baptême du Christ (registre 2)
62. L'Adoration des Mages (registre 2)
63. Le Jugement Dernier (registre 3)
64. Saint Jean-Baptiste (registre 3)

IV. Abside

65. Le Christ en buste (registre 2)
66. Le Christ en buste (registre 2)
67. Le Christ dans un calice (registre 1)
- 68-80. Saints
81. Le Massacre des Innocents (registre 2)
82. Le Christ en majesté et les évangélistes
83. Les Quarante martyrs de Sébaste (registre 2)
84. L'Histoire de saint Minas (registre 1)
85. L'Histoire de saint Georges (registre 1)
86. Moïse et le serpent d'airain (registre 1)

V. Dôme

87. Le Retour du fils prodigue, La Distribution des pains
88. Douze catholicos
89. Pierre marchant sur les eaux
90. Christ prenant un repas au bord du lac de Tibériade
91. Le Doute de saint Thomas
92. Le Lavement des pieds
93. La Création d'Ève
94. Les Noces de Cana

VI. Tableaux

95. X_oa Petros
96. La Présentation à Caïphe
97. L'Assomption et Le Couronnement de la Vierge

La plupart des peintures illustrent des thèmes du Nouveau Testament ou représentent des saints. Les personnages de l'Ancien Testament se limitent à Adam et Ève, Abraham et Moïse. On relève des suites stylistiques ou thématiques, qui correspondent parfois, mais pas toujours, à la répartition spatiale. Ainsi, les peintures 1 à 60, 63 à 67 et 82 à 94 sont de style européen. Les peintures dans le style arménien se trouvent toutes dans le chœur et l'abside. On peut distinguer les cycles thématiques suivants :

- | | |
|-----------------------|---|
| 19-21 : | Le Christ flanqué du Paradis et de l'Enfer (mur Ouest) |
| 22 et 26 : | Abraham (chapelle Nord) |
| 27-33, 17-18, 34-40 : | Histoire de Marie et du Christ (nef et chapelle Sud) |
| 41-49, 51, 54-56 : | Actes du Christ et paraboles (dont 44-46 : le pauvre Lazare, 42 et 55 : le vrai croyant et l'hypocrite) (nef) |
| 57-60 : | Apôtres et évangélistes (nef et abside) |
| 81 et 83 : | Massacres (Innocents et Martyrs de Sébaste) (abside) |
| 1-15 : | St Grégoire (narthex et chapelles adjacentes) |
| 23-25 : | Saints cavaliers (chapelle Nord) |
| 84-85 : | Histoires de saints (Minas et Georges) (abside) |

La cathédrale Saint-Sauveur – parfois également appelée Saint-Joseph d’Arimathie – (**fig. 21**) fut édifée entre 1655 et 1664³³, grâce aux efforts de l’évêque Dawit, à l’emplacement d’une église qui aurait été construite en 1605³⁴ et qui est attestée en 1619³⁵. Rapidement, le complexe monastique et son église furent élevés au rang d’archevêché, doté d’une juridiction s’étendant à tous les Arméniens de Perse ainsi qu’à des communautés arméniennes installées en Inde. Tout au long du XVII^e siècle, le monastère joua un rôle crucial dans la vie religieuse, administrative et culturelle de l’Église arménienne.

L’espace intérieur de la cathédrale (**fig. 22**) se compose de deux parties de dimensions identiques : la partie ouest est surmontée d’une calotte, tandis que l’autre l’est de la coupole, dont le tambour repose sur des arcs de type safavide au moyen de pendentifs alvéolés. L’abside pentagonale, typique de la fin du Moyen Âge arménien, est flanquée de deux chambres à fond plat. Les façades nord et ouest sont creusées de deux rangs de niches. Alors que le décor extérieur, d’inspiration persane, se distingue par sa sobriété, l’intérieur est abondamment décoré de peintures murales, de frises en stuc et de carreaux de céramique, et se caractérise par la coexistence des styles persan, arménien et européen.

L’édifice comprend quelque 150 peintures murales réparties sur cinq niveaux (**fig. 23**). Comme dans l’église Sainte-Bethléem, une bande de carreaux de céramique ornés d’arabesques dans les tons jaune, vert et bleu court tout autour de l’édifice sur une hauteur d’environ 1,65 mètre (**fig. 24**). Au-dessus se trouve le premier registre de peintures d’une hauteur de 40 à 50 centimètres, surmonté d’une bande décorative d’une hauteur identique ornée d’angelots et de guirlandes de fleurs³⁶ (**fig. 25**) et ponctuée de médaillons, qui forment le deuxième registre. Les troisième et quatrième registres sont constitués de peintures plus grandes (environ 2 mètres de hauteur). Au sommet des arcs se trouve une fenêtre flanquée de deux peintures (cinquième registre) épousant la forme du demi-arc qui les surplombe. Le mur Nord de la partie Ouest – où se rassemblent les fidèles, tandis que la partie Est est réservée au

³³ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 85.

³⁴ R. M. SAVORY, *Iran under the Safavids*, Cambridge, 1980, p. 174.

³⁵ J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 561.

³⁶ Cette décoration s’apparente aux prototypes des reliures occidentales de l’époque : cf. P. FUHRING, « Gouden Pracht in de Gouden Eeuw: een reclameprent voor Amsterdams goudleer », dans : *Bulletin van het Rijksmuseum*, 49, n° 2-3, Amsterdam, 2001, pp. 171-178 ; voir **fig. 26** et **27**.

clergé – fait exception : à la place des registres 3, 4 et 5 se trouve une peinture unique, qui occupe la totalité du panneau et représente *Le Jugement Dernier*.

Les peintures se répartissent comme suit (**fig. 28 à 35**) :

I. Registre 1

1. Le Christ enfant portant les instruments de la Passion et Marie-Madeleine
2. Saint Luc et saint Jean
3. L'Apparition du Christ à sa mère
4. Les Noces de Cana
5. Le Christ marchant sur les eaux
6. Le Christ recevant le petit enfant
7. La Multiplication des pains
8. Le Christ bénit l'enfant au poisson
9. Le Christ répond aux messagers de saint Jean-Baptiste
10. Le Christ et la Samaritaine
- 11-19. Saint Grégoire
20. Saint Pierre
- 21-24. Saint Grégoire
25. Saint Paul
26. Le Martyre de sainte Hrip'simē
- 27-33. Saint Grégoire
34. La Résurrection de Lazare
35. Le Christ et la femme adultère
36. La Guérison du paralytique
37. La Guérison du lépreux
38. Le Christ apparaît aux saintes femmes
39. La Mort de la Vierge
40. Les Funérailles de la Vierge
41. Le Baptême du Christ
42. Saint Matthieu et saint Marc
43. Le Christ enfant dormant sur la croix

II. Registre 2

44. La Parabole de la paille et la poutre
45. La Parabole des aveugles
46. Marie-Madeleine parfume le Christ
47. La Martyre de sainte Gayanē
48. Le Sacrement du Baptême
49. Le Sacrement de la Confirmation
50. Le Sacrement de la Communion
51. Le Sacrement de la Confession
52. Le Sacrement de l'Eucharistie
53. Le Sacrement de l'Ordination
54. Le Rite du lavement des pieds
55. Salomé et la tête de saint Jean-Baptiste
56. Le Bon Samaritain
57. Noli me tangere
58. Le Doute de saint Thomas

III. Registre 3

59. L'Annonciation
60. L'Annonce aux bergers
61. L'Adoration des bergers
62. L'Adoration des Mages
63. Le Massacre des Innocents
64. La Présentation au Temple
65. Jésus et les docteurs
66. Le Baptême du Christ
67. La Première tentation du Christ
68. Le Christ servi par les anges
69. La Transfiguration
70. L'Entrée à Jérusalem
71. Les Marchands chassés du Temple
72. Le Lavement des pieds
73. La Cène
74. L'Arrestation du Christ
75. La Présentation à Caïphe

- 76. La Flagellation
- 77. Pilate se lave les mains – Le Christ et Simon de Cyrène
- 78. La Crucifixion
- 79. La Descente de Croix
- 80. La Mise au Tombeau
- 81. La Résurrection
- 82. L'Ascension
- 83. La Pentecôte
- 84. L'Assomption

IV. Registre 4

- 85. La Philoxénie d'Abraham
- 86. Joseph racontant ses songes
- 87. Agar et Ismaël
- 88. Abraham et Melchisédech
- 89. Les Hébreux flagellés par les exacteurs de Pharaon
- 90. Les Hébreux fuient l'Égypte
- 91. Le Sacre de Joas
- 92. L'arche traverse le Jourdain
- 93. L'Ânesse de Balaam
- 94. Lot et ses filles devant Sodome et Gomorrhe
- 95. Moïse et les Tables de la Loi
- 96. L'arche devant Jéricho
- 97. Le Veau d'or
- 98. Élisée assainit la source à Jéricho
- 99. La Pâque
- 100. Chimeï insulte David
- 101. Le Jugement de Salomon
- 102. Joseph et le songe de Pharaon
- 103. Le Jugement Dernier
- 104. Joseph et la femme de Putiphar
- 105. Moïse et le serpent d'airain
- 106. Joseph jeté dans le puits
- 107. Jonas jeté dans la mer

- 108. L'armée de Pharaon engloutie
- 109. Le sacrifice d'Abraham
- 110. Moïse frappe le rocher
- 111. Moïse et le buisson ardent

V. Registre 5

- 112. La Construction de Babel
- 113. Babel : la confusion des langues
- 114. L'Arbre de Jessé
- 115. Le Songe de Daniel
- 116. Le Martyre de saint Étienne
- 117. La Barque de saint Pierre
- 118. Le Déluge
- 119. Le Sacrifice de Noé

VI. Abside

- 120. Dieu, Christ et apôtres
- 121. Le Jugement Dernier
- 122. La Résurrection et L'Apparition aux saintes femmes
- 123. Le Christ vêtu de vert
- 124. Le Christ vêtu de rouge
- 125. La Vierge à l'enfant tenant un globe
- 126. La Croix glorieuse
- 127. Saint Jean-Baptiste
- 128. Le Songe de Jacob

VII. Dôme

- 129. La Création d'Adam
- 130. La Création d'Ève
- 131. Le Fruit défendu
- 132. La Honte de la nudité
- 133. L'Expulsion du Paradis
- 134. Le Sacrifice de Caïn et d'Abel
- 135. Le Meurtre d'Abel

136. La Lamentation des premiers parents

VIII. Médaillons plafond

- 137. La Grande Babylone sur la bête
- 138. L'Ange jetant la bête en Enfer
- 139. La Femme revêtue du soleil et le dragon
- 140. Saint Jean et la Nouvelle Jérusalem

IX. Médaillons des arcs

- 137-153. Personnages et scènes divers (Moïse, Samson, Jonas, Esdras, Joas, Gédéon, Manué).

Le registre 1 comprend plusieurs cycles : cycle de saint Grégoire (disposé comme dans l'église Sainte-Bethléem : sur le mur ouest et débordant sur le mur sud), personnages religieux arméniens (mur Nord), épisodes de la vie du Christ et de la Vierge. Le registre 2, composé de médaillons, présente des sacrements et rituels, des paraboles et des scènes du Nouveau Testament. Le registre 3 illustre des scènes du Nouveau Testament, le registre 4 des scènes de l'Ancien Testament, tout comme le registre 5 et les huit peintures du dôme. Au plafond, quatre médaillons illustrent des scènes de l'Apocalypse.

III. QUELQUES REMARQUES SUR LES MINIATURES

L'art de l'enluminure ne relève pas directement du cadre de notre recherche. Néanmoins, compte tenu, d'une part, de l'ampleur des pertes dans le domaine de la peinture murale arménienne³⁷ et, d'autre part, de la place qu'occupe le manuscrit dans la culture arménienne³⁸, il a semblé intéressant d'étendre l'investigation à ce type de représentation, afin de distinguer les éléments qui, dans les peintures murales des églises de la Nouvelle-Djoulfra, sont des emprunts occidentaux de longue date de ceux qui sont attribuables à une influence plus récente, celle véhiculée par les estampes de la fin du XVI^e et du XVII^e siècles. Les quelques données présentées ci-après sur les manuscrits ne prétendent aucunement faire le tour de ce vaste domaine, dont l'étude est d'ailleurs loin d'être achevée, mais visent plus simplement à dégager leur spécificité. Pour de plus amples informations, on se reportera en premier lieu aux nombreuses études de Sirapie Der Nersessian (1896-1989), spécialiste de renommée internationale qui a passé sa vie à parcourir les bibliothèques et institutions conservant des manuscrits arméniens pour les répertorier et les étudier, ainsi qu'aux travaux des chercheurs qui ont pris sa relève³⁹.

Les manuscrits les plus anciens dont on dispose datent de la seconde moitié du IX^e siècle. « *Le manuscrit était considéré comme une offrande à Dieu : le fait de le faire exécuter était une œuvre de piété comparable à celle de faire construire une église ou d'ériger une croix* »⁴⁰. A. Taylor compare sa fonction à celle du reliquaire chez les catholiques et de l'icône chez les orthodoxes⁴¹. Les œuvres étaient réalisées dans les *scriptoria* des couvents sur

³⁷ « *Les exemples de peinture monumentale sont trop peu nombreux en Arménie pour que puissent se dégager des principes communs* » ; J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 40. « *The chief problem in writing the history of painting in medieval Armenia is its radical discontinuity* », T. MATHEWS & A. K. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington D.C., 1991, p. 52 ; cité par D. KOUYMIJIAN, « *Armenian Iconography: A New Approach – A Review Essay* », dans : *Journal of the Society for Armenian Studies*, 6, 1992-1993, p. 206.

³⁸ « *La miniature arménienne est le domaine artistique pour lequel nous avons le plus grand nombre de témoins* », S. DER NERSESSIAN, « *Quelques observations sur la Miniature arménienne* », dans : *Atti del primo Simposio internazionale di Arte Armena*, Venise, S. Lazzaro, 1978, p. 143. S. DER NERSESSIAN évalue à quelque 20 000 le nombre de manuscrits arméniens conservés de par le monde (*The Chester Beatty Library – A catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, p. XXI) ; On évalue aujourd'hui ce chiffre à 25 000.

³⁹ En particulier DICKRAN KOUYMIJIAN, SYLVIAN AGÉMIAN, THOMAS F. MATHEWS, AVEDIS K. SANJIAN ou ALICE TAYLOR.

⁴⁰ S. DER NERSESSIAN, « *Quelques observations...* », p. 143.

⁴¹ « *The illuminated manuscript has traditionally been the Armenian religious object par excellence. Like the reliquary in the Catholic West and the icon in the orthodox East, so all those Armenian books could protect the believer* » ; A. TAYLOR, *Books Arts of Isfahan – Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*, Malibu, 1995, p. 47.

commande d'un donateur. Les enluminures étaient généralement exécutées par des moines ou des prêtres différents des scribes. Les colophons (« mémoriaux »⁴²) qui accompagnent systématiquement les ouvrages fournissent de précieuses informations sur le copiste, l'enlumineur, les acquéreurs successifs, la date d'exécution⁴³, mais également sur des événements contemporains : ceux des XVI^e et XVII^e siècles évoquent parfois les guerres turco-persanes⁴⁴. Par ailleurs, il est fréquent que les donateurs – et leurs proches – soient représentés ; c'est certes le cas également des manuscrits byzantins ou autres, mais, remarque S. Der Nersessian, « *rare sont les exemples où, comme dans les œuvres arméniennes, on a représenté les donateurs d'humble extraction, et encore plus rares ceux où le portrait du scribe ou du peintre figure à une place honorable* »⁴⁵ (voir par exemple le portrait du peintre Yakob յւլայեց'ի dans le ms M 7639 de 1610, reçu par Xoյա Awetik', **fig. 624**, ou celui du scribe dans le ms M 5303 de 1496, **fig. 625**).

Parmi les caractéristiques des manuscrits enluminés arméniens, on notera le fait que l'Ancien Testament était beaucoup plus rarement accompagné de miniatures que les Évangiles. En ce qui concerne ces dernières, elles sont introduites par une table des canons (**fig. 598**), sur huit pages, précédées de deux pages qui reproduisent la *Lettre d'Eusèbe à Carpien*, dans laquelle le théologien grec et évêque de Césarée (en Palestine) du IV^e siècle explique son tableau synoptique qui permet la comparaison des textes des quatre évangélistes. S. Der Nersessian, et F. Mathews après elle, ont souligné la valeur symbolique de cette table des canons. Comme le rappelle D. Kouymjian, elles doivent être contemplées, servant à préparer à la lecture du texte sacré⁴⁶.

⁴² « *The Armenian term for Colophon is Yişatakaran, which literally means “memorial”, “monument”; it is derived from the verb Yişem, meaning “to remember”, “to recollect”, “to record”. This designation is most appropriate, for the primary purpose of the colophons was to perpetuate the memory of those who had participated in the production of the manuscripts* »; A. K. SANJIAN, *Colophons of Armenian Manuscripts, 1301-1480, A source for Middle Eastern History, Selected, Translated, and Annotated*, Cambridge, Massachusetts, 1969, p. 3.

⁴³ S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, p. XVIII.

⁴⁴ S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library...*, p. XX.

⁴⁵ S. DER NERSESSIAN, « Quelques observations... », p. 144. Cette tradition existait également dans l'art médiéval occidental : la question a fait l'objet d'une communication de J. LECLERCQ-MARX en février 2006, à la « Journée de recyclage » de l'ULB (« L'anonymat dans l'art médiéval en question. À propos de quelques autoportraits et 'signatures' d'artisans et d'artistes dans le Haut Moyen Âge ») ; voir également D. MARTENS, « Portrait explicite et portrait implicite, à la fin du Moyen Âge : l'exemple du maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de le Pasture ?) », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1998, p. 21.

⁴⁶ « *They are to be contemplated ; they serve to prepare one for the reading of the Gospel text itself* » ; D. KOUYMIJIAN, *op. cit.*, p. 218.

Au XVII^e siècle, on observe à la Nouvelle-Djoulfâ un phénomène d'imitation délibérée des œuvres plus anciennes, qui débouche parfois sur un style éclectique fusionnant les traditions de différents *scriptoria*⁴⁷. Forcés de quitter leur terre natale en ne prenant avec eux que ce qu'ils pouvaient transporter, les Arméniens déportés par Shah `Abbâs I^{er} avaient apporté de Grande Arménie ce qu'ils avaient de plus précieux⁴⁸. Une fois installés, les riches marchands continuèrent à acquérir des manuscrits 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 à l'époque du royaume de Cilicie, alors que les Arméniens étaient en contact étroit avec les Croisés⁴⁹ : « pour la première fois de leur histoire, les Arméniens jouissent d'une façade maritime et communiquent avec l'Occident, sans l'intermédiaire de Byzance »⁵⁰. Sur le plan artistique, cette influence se manifeste par exemple par l'introduction des attributs symboliques des évangélistes. Comme le note S. Der Nersessian, l'imitation de ces miniatures des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles rendit certainement les artistes de la Nouvelle-Djoulfâ plus réceptifs à la manière européenne⁵¹.

C'est dans ces conditions que, favorisée par des échanges commerciaux dans lesquels les marchands de la cité nouvelle jouaient un rôle essentiel, la circulation des estampes stimula une seconde fois 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 constituaient désormais une minorité chrétienne dans un environnement musulman⁵². Cette influence occidentale se manifeste en premier lieu par la représentation de scènes de l'Ancien Testament et de *l'Apocalypse de Jean*⁵³. S. Der Nersessian relève qu'il semble y avoir eu un intermédiaire arménien entre les bibles de la Nouvelle-Djoulfâ et les bibles européennes, la bible illustrée par le miniaturiste Łazar Baberdac'i, actif à Lwow (Pologne) où une colonie arménienne existait depuis le Moyen Âge⁵⁴ : exécutée en 1619, l'œuvre s'inspire de la *Biblia sacra vulgatae editionis...* illustrée par Théodore de Bry (Liège 1528-Francfort-sur-le-

⁴⁷ S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library...*, p. XL.

⁴⁸ A. TAYLOR, *The Place of Memory...*, p. 47.

⁴⁹ F. T. MATHEWS & R. S. WIECK, *Treasures in Heaven, Armenian illuminated Manuscripts*, New York, 1994, p. 46. Plus généralement, on se référera aux ouvrages de C. MUTAFIAN.

⁵⁰ A. & J.-P. MAHÉ, *L'Arménie à l'épreuve...*, p. 71.

⁵¹ S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library ...*, p. XL.

⁵² « The Armenians looked west for models, identifying with the Christians of Europe, while the Jews stressed the identity as Persian Jews », A. TAYLOR, *op. cit.*, p. 74.

⁵³ S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1973, p. 72.

⁵⁴ S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library ...*, p. XLI. Voir aussi J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 318.

Main 1598), dite *Bible de Bry*, parue à Mayence en 1609⁵⁵. Nous verrons plus loin que ce ne fut pas l'unique voie de transmission des modèles occidentaux à la Nouvelle-Djoulfa, mais que des estampes parvinrent bel et bien jusqu'au *scriptorium* du couvent de la cité arménienne, où œuvraient des artistes tels que Yakob Կալայեցի, Mesrop Xizanc'i (Mesrop de Khizan), Hayrapet ou Step'anos.

⁵⁵ Cf. M. DELAVEAU & D. HILLARD, *Bibles imprimées du XV^e au XVIII^e siècle conservées à Paris*, Paris, 2002, p. 173, n° 982. Exemplaires consultés : Réserve des livres rares (Rés. A.17896) et Bibliothèque de l'Arsenal (BNF - ARS. 4° T 31) de la BnF.

IV. LES PEINTURES MURALES DES ÉGLISES DE LA NOUVELLE-DJOLFA : UN PROJET NOVATEUR

« *L'art de graver et l'art de peindre sont semblables dans le projet : mais ils sont différents dans l'exécution. Sortans tous d'un même principe, qui est le dessein ; ils s'éloignent, et se separent dans la pratique* »⁵⁶.

Autant l'art de la miniature est largement représenté dans les manuscrits arméniens, autant sont rares les vestiges de la peinture monumentale, qui semble n'avoir jamais occupé une place prépondérante dans la culture arménienne. À cet égard, les peintures ornant les églises de la Nouvelle-Djoulfa constituent une remarquable exception.

Quand ces peintures furent-elles exécutées ? Qui en furent les commanditaires ? Qui en sont les auteurs ? Quelles en sont les sources d'inspiration ? Depuis le milieu du XX^e siècle, plusieurs chercheurs ont tenté d'apporter leur réponse à ces questions fondamentales. Leurs investigations ont porté davantage sur la cathédrale Saint-Sauveur que sur l'église Sainte-Bethléem.

Il est relativement aisé de dater les peintures de la cathédrale ; le *terminus a quo* est fourni par sa construction, qui s'étend de 1655 à 1664 : on peut donc supposer que sa décoration a commencé au plus tôt en 1664⁵⁷. Quant au *terminus ante quem*, il est fourni par cette description de l'édifice par le voyageur britannique John M. D. Fryer, arrivé à Ispahan en 1677 : « *La voûte des arcs, les murs latéraux et les pilastres de la cathédrale sont couverts de*

⁵⁶ I. BULLART, *Academie des Sciences et des Arts, contenant les vies, & les eloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmy diverses nations de l'Europe: avec leurs portraits tirez sur les originaux au naturel, & plusieurs inscriptions funebres recueillies de leurs tombeaux, etc.*, Bruxelles, 1682, p. 465 ; cité par A. DELVINGT lors de sa conférence « *Isaac Bullart et son Académie des sciences et des arts (1682). Un réseau d'information au service de l'histoire des "Peintres illustres du Pays-Bas et en-deça des Monts"* », à la Journée d'étude de l'Université Charles de Gaulle – Lille 3 organisée par M. C. HECK le 2.3.2006.

⁵⁷ Nous nous inscrivons en faux contre le raisonnement développé par J. CARSWELL sur la base d'un manuscrit de la Nouvelle-Djoulfa. Cet ouvrage contient une miniature illustrant une *Adoration des Mages* qui présente des similitudes évidentes avec la peinture correspondante de la cathédrale : « *According to the colophon, dated 1658, the manuscript was illuminated by a priest called Stepanos with the aid of his three sons. This has led some to conjecture that Stepanos may have taken a hand in decorating the cathedral, but a glance at the two versions of the Adoration of the Magi is enough to dispel such an idea; the manuscript version is obviously a crude copy of the wall painting. As the manuscript is dated 1658, it provides a terminus ante quem for the Adoration of the Magi wall painting, and in general for the whole series to which it belongs* » (J. CARSWELL, *New Julfa – The Armenian Churches and other Buildings*, Oxford, 1968, p. 25). L'affirmation selon laquelle l'enluminure ne peut être qu'une copie de la peinture murale étant erronée, comme nous le démontrerons plus loin, il en résulte que l'année 1658 ne peut être considérée comme une date butoir.

peintures représentant des scènes de l'Histoire Sainte »⁵⁸. Une inscription au-dessous de la fenêtre du mur nord indique : « *Le 5 février 1669, Xoḡa Awetik' a été rappelé à Dieu. C'est avec ses subsides et en son souvenir que les peintures de l'église ont été réalisées* ». Selon V. S. Ghougassian, cette inscription « *semble indiquer que la décoration était presque terminée* »⁵⁹ à cette date. On peut raisonnablement supposer que les peintures murales de la cathédrale Saint-Sauveur ont été exécutées dans la seconde partie de la décennie 1660, puisqu'il ressort effectivement de l'inscription que Xoḡa Awetik' est le commanditaire de la décoration de l'église et qu'il est mort en février 1669. Néanmoins, « *en son souvenir* » peut signifier « *pour perpétuer sa mémoire* », mais pourrait également être compris dans le sens de « *en se souvenant de lui* », c'est-à-dire « *après sa mort* ». Un doute subsiste donc.

L'église Sainte-Bethléem a quant à elle été édifée en 1628. V. S. Ghougassian suppose qu'elle a été décorée immédiatement après l'achèvement de sa construction⁶⁰. Par ailleurs, d'après l'épithaphe figurant sur sa tombe, le commanditaire, Xoḡa Petros, est mort en 1649. Or, sur la peinture B 19 représentant *Le Paradis* (**fig. 58**), on voit un personnage (**fig. 619**) qui présente beaucoup de similitudes avec son portrait, qui se trouve également dans l'église (**fig. 620**). Ce personnage est dans la position agenouillée caractéristique des donateurs. Tout semble donc indiquer qu'il s'agit bel et bien de Xoḡa Petros⁶¹. On peut supposer que la peinture a été exécutée de son vivant, puisqu'il ne tient pas de couronne et qu'il est représenté avec ses vêtements terrestres. Très vraisemblablement, la décoration de l'église a été réalisée entre 1628 et 1649.

⁵⁸ « *The Roof or Vault of the Arches, the Side-Walls and Posts of the Cathedral, are all Painted with Sacred Histories* » ; J. M. D. FRYER, *A New Account of East-India and Persia in eight Letters being nine Years Travels begun 1672 and finished 1681...*, Londres, 1698, p. 270.

⁵⁹ « *An undated inscription below the window of the northern wall of the cathedral indicates that Khwaja Awetik, the benefactor who sponsored the decoration of the church, died on February 5, 1669, and seems to indicate that the decoration was mostly completed.* » ; V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 180.

⁶⁰ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 179.

⁶¹ Voir aussi H. H. ARAKELIAN, *Pictorial Guidebook to St Bethlehem Church of New Julfa – Isfahan*, Téhéran, 1999. Si la rigueur des commentaires laisse généralement quelque peu à désirer, ils semblent refléter fidèlement la mémoire vive de la communauté de la Nouvelle-Djoulfa. L'auteur décrit ainsi la peinture du *Paradis* : « *The builder of the church, Khodjah Petross, is praying in the left. There is a bright crown above his head as a reward for his good deeds* » (p. 30).

Ainsi, les peintures murales de l'église Sainte-Bethléem seraient-elles antérieures de deux à trois décennies à celles de la cathédrale Saint-Sauveur. Le premier enseignement qu'on peut en tirer est qu'au moins une partie de leurs auteurs n'étaient sans doute pas les mêmes. On ne peut cependant exclure la possibilité que certains d'entre eux aient été impliqués dans l'exécution des deux projets.

L'identité de ces artistes a donné lieu à un certain nombre de spéculations, en particulier de la part des chercheurs occidentaux. En 1950, T.R.S. Boase notait à propos des peintures de la cathédrale Saint-Sauveur : « *Stylistiquement, ces peintures, qui, à l'exception des parois de part et d'autre du maître-autel et certains petits panneaux des quatrième et cinquième registres, semblent être du même artiste ou groupe d'artistes, suggèrent les écoles italo-flamandes de la fin du XVII^e siècle* »⁶². Considérant certaines peintures de l'édifice sont de meilleure qualité stylistique que les autres, J. Carswell en conclut qu'« *il est probable que les peintures de la partie supérieure de la cathédrale ont été conçues et en partie exécutées par un peintre européen (ou tout au moins par un peintre très bien formé à la tradition européenne), qui a collaboré avec des assistants locaux moins compétents [...]. Quant à l'identité de l'artiste étranger en question [...] tout semble indiquer qu'il s'agit probablement d'un Hollandais* »⁶³. Otto Meinardus formule un avis plus tranché encore en affirmant qu'« *il ne fait aucun doute que ces peintures, en particulier celles du Jugement Dernier [fig. 371-372], sont l'œuvre d'artistes européens plutôt que persans ou arméniens* »⁶⁴.

En ce qui concerne la littérature arménienne sur le sujet, V. S. Ghougassian note que les chercheurs qui ont tenté d'attribuer les peintures des églises de la Nouvelle-Djoulfà à des artistes arméniens se fondent essentiellement sur la tradition ainsi que sur des informations souvent imprécises et confuses relatives aux peintures et aux peintres⁶⁵. Il ajoute que « *traditionnellement, les noms de quelques peintres arméniens, dont Minas, Yakobjan,*

⁶² « *Stylistically these paintings, which with the exception of the side walls of the High Altar and some of the small panels in the fourth and fifth bands seems to be by the same artist or group of artists, suggest the Italo-Flemish school of the late seventeenth century* ». T.R.S. BOASE, « A Seventeenth-Century Typological Cycle of Paintings in the Armenian Cathedral at Julfa », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, p. 326.

⁶³ J. CARSWELL, *op. cit.*, pp. 22 et 24.

⁶⁴ « *There is no doubt that these paintings, specially those of the Last Judgement, are the work of European rather than Persian or Armenian artists.* », O. MEINARDUS, « The Last Judgement in the Armenian Churches of New Julfa », dans : *Oriens Christianus*, Wiesbaden, 55, 1971, p. 182. Cité par V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 181.

⁶⁵ « *Armenian scholars, among them Aram Eremean and Manya Lazarian, have depended primarily on tradition and fragmentary, often imprecise and confusing information concerning the paintings or the painters, in their attribution of the paintings to Armenian artists* », V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, pp. 181-182.

Simeon, Stepanos, Kirakos, Barsel, Awet, Karapet [Hayrapet], Dawit, Apov, Astuacatur et Yovhannēs Vardapet Mrk'uz sont passés à la postérité »⁶⁶.

On dispose cependant de quelques données sur l'identité probable de certains de ces artistes. En 1970-72, lors de la restauration de la coupole de l'église Sainte-Bethléem, une inscription (**fig. 627**) a été découverte, indiquant les noms de Minas et de Martiros, qui auraient réalisé les peintures, et celui d'Astuacatur pour les décorations florales⁶⁷. De Minas, on sait qu'il a décoré les maisons de plusieurs notables arméniens de la Nouvelle-Djoulfa, dont celle de Xoյa Sarfraz, et que Shâh Safi lui a passé commande⁶⁸. Dans les archives du monastère de Saint-Sauveur, plusieurs documents d'époque évoquent également le peintre Minas⁶⁹. On apprend dans l'un d'eux⁷⁰ que l'*ostâd* ('maître') Minas donne des cours à l'*ostâd* Rezâ⁷¹, mais que le shâh ne doit pas l'apprendre, car Rezâ risquerait d'être sanctionné. Il est vraisemblable que, si l'on avait su que le musulman Rezâ fréquentait un maître chrétien, cela aurait causé un scandale. Dans un autre document⁷², il est affirmé que Minas est un grand maître et que les autres artistes doivent le suivre sans le contredire. Quatre cachets sont apposés : l'un d'eux, en persan, porte la date de 1044 de l'hégire (1634/5) ; un autre, en persan également, mentionne le nom d'Elias ; un troisième, en arménien, est le cachet de Xoյa Sarfraz⁷³, *kalântar* de 1636 à 1656⁷⁴. On peut déduire de ces données que Minas avait atteint sa pleine maturité artistique avant la seconde moitié du siècle.

Arakel de Tabriz, qui acheva la rédaction de son *Histoire* en 1662, indique que Minas vivait alors encore à la Nouvelle-Djoulfa⁷⁵. Il est donc parfaitement envisageable que le maître ait participé également à la réalisation des peintures de la cathédrale Saint-Sauveur. Par ailleurs,

⁶⁶ « *Traditionnaly, the names of a few Armenian painters, including Minas, Yakobjan, Simeon, Stepanos, Kirakos, Barsel, Awet, Karapet, Dawit, Apov, Astuacatur and Yovhannes Vardapet Mrkz have survived.* », V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 181.

⁶⁷ L. MINASSIAN, « *Ostâd Minâs naqqâš-e mašhur-e Jolfâ* » (*Maître Minas, célèbre peintre de Djoulfa*), dans: *Honar va mardom (L'art et l'homme)*, n° 179, Téhéran, 1977, pp. 29-30.

⁶⁸ L. MINASSIAN, *op. cit.*, p. 29 ; V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 182.

⁶⁹ Voir L. MINASSIAN, « *Zekr-e ostâd Rezâ Abbâssi dar asnâd-e armani* » (*Rezâ Abbâssi dans les archives arméniennes*), dans : *Âyandé (Avenir)*, n°s 9 et 10, Téhéran, 1981, pp. 734-737.

⁷⁰ Document n° 11 ; cf. **fig. 639**.

⁷¹ C'est-à-dire Rezâ `Abbâssi (1585-1635), peintre officiel de Shâh `Abbâs I^{er}.

⁷² Document n° 10 ; cf. **fig. 639**.

⁷³ D'après L. MINASSIAN, *Zekr-e ostâd Rezâ Abbâssi* ..., p. 29.

⁷⁴ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.* p. 294. Elias et Sarfraz étaient tous deux fils de Xoյa Nazar, *kalântar* de 1618 à 1636.

⁷⁵ Cité par V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 184.

dans celle-ci, sous une peinture représentant la *Vierge à l'Enfant* (**fig. 438**) figure une inscription en forme de signature : « *Que la Vierge Marie ait pitié de ce peintre Step'anos* ». Enfin, au XVIII^e siècle, l'historien arménien Xac'atur ŷalayec'i, dans son *Histoire de la Perse*, consacre une cinquantaine de pages au vardapet Yovhannēs Mrk'uz, professeur, théologien et artiste de la Nouvelle-Djoulfā⁷⁶ (**fig. 626**). Il mentionne sa participation à la décoration de la cathédrale⁷⁷.

C'est à T.S.R. Boase que revient le mérite d'avoir recherché la source d'inspiration des peintures de style européen de la cathédrale Saint-Sauveur dans des estampes. Il remarque en effet une parenté indiscutable entre ces peintures et les estampes illustrant la première bible arménienne imprimée (**fig. 573-576**)⁷⁸. Ces illustrations, des xylographies signées du monogramme CVS (pour Christoffel Van Sichem), avaient été rachetées par l'évêque et imprimeur Oskan Erewanc'i, envoyé comme plusieurs autres ecclésiastiques en Europe par l'Église arménienne, et utilisées par son atelier « Surb Ēmīacin » d'Amsterdam pour l'illustration de la première édition de cet ouvrage, en 1666, ainsi que des éditions ultérieures⁷⁹.

En 1968, J. Carswell reprend à son compte l'hypothèse de Boase à propos des estampes de Van Sichem, mais conteste la possibilité que les artistes de la Nouvelle-Djoulfā aient eu recours à la bible d'Amsterdam, la date de 1666 étant selon lui trop tardive. Il note en revanche que les gravures de l'artiste hollandais ont été utilisées auparavant dans une bible publiée à Anvers en 1646 par l'imprimeur Pieter Jakopsz Paets, la *Biblia Sacra* (**fig. 577**). Qui plus est, le chercheur britannique note que certaines de ces xylographies ont illustré dès 1629 un ouvrage publié à Louvain par l'éditeur Jakobsz, *Der Zeilen Lusthof*⁸⁰.

Dès lors, il est considéré comme un fait acquis que les planches de Van Sichem sont la source principale à partir de laquelle les peintures des églises de la Nouvelle-Djoulfā ont été réalisées. V. S. Ghougassian affirme que les peintures de la cathédrale Saint-Sauveur

⁷⁶ Mrk'uz a notamment écrit *La religion de Jésus-Christ* (voir bibliographie).

⁷⁷ XAC'ATUR ŷALAYEC'I, *Patmutiwn Parsic*, Valarsapat, 1905. D'après V.S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 183.

⁷⁸ T.R.S. BOASE, *op. cit.*, p. 326.

⁷⁹ Voir R. H. KÉVORKIAN, *Catalogue des « incunables » arméniens (1511/1695) ou Chronique de l'imprimerie arménienne*, Genève, 1986, p. 6.

⁸⁰ J. CARSWELL, *op. cit.*, p. 25.

« s'inspirent pour la plupart de la Biblia Sacra du graveur Christoffel Van Sichem »⁸¹. S'appuyant quant à lui sur Boase, P. Donabédian note que « ces peintures sont attribuées à des artistes de l'école italo-flamande de la fin du XVII^e siècle ; elles évoquent les gravures de Ch. Van Sichem qui illustrent les premières bibles arméniennes imprimées à Amsterdam »⁸².

Néanmoins, s'il est manifeste que les peintures de la cathédrale de Saint-Sauveur présentent de nombreux points communs avec les gravures de Christoffel Van Sichem II (Bâle 1577-Amsterdam 1658)⁸³, ces dernières (**fig. 578-586**) n'ont pu leur servir de modèle. Se fondant uniquement sur des considérations d'ordre iconographique, J. Carswell, à la suite de T.R.S. Boase, a conclu un peu rapidement à la filiation directe, sans prendre en considération les contraintes techniques propres aux modes de représentation en jeu. La taille d'épargne ne permet pas la modulation. Elle se caractérise par l'uniformité de ses noirs, l'encre ayant la même intensité partout. À cela s'ajoute le fait que, si elle peut être le vecteur d'une grande puissance expressive, l'épaisseur du trait dans le bois de fil – par comparaison avec d'autres techniques – ne permet pas un travail en finesse⁸⁴. Les possibilités offertes par le bois de bout ne seront pleinement exploitées qu'à partir du XVIII^e siècle. Au XVII^e siècle, la gravure sur bois est une technique essentiellement « bidimensionnelle »⁸⁵, et les xylographies de Van Sichem n'échappent pas à la loi du genre. Or, les peintures de la cathédrale, comme celles de l'église Sainte-Bethléem, se distinguent par la plasticité des formes, le modelé des figures, les effets d'ombre et de lumière. Supposer que leurs auteurs aient transposé des modèles linéaires et schématiques en reproductions fondées sur le principe de l'illusion de l'espace, c'est admettre qu'ils avaient une maîtrise accomplie des techniques picturales européennes. L'hypothèse selon laquelle ce sont des artistes européens qui auraient exécuté la décoration des églises de la Nouvelle-Djoulfra repose en grande partie sur ces prémisses⁸⁶.

⁸¹ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 179.

⁸² J. M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *Les arts arméniens*, Paris, 1987, p. 561. À ce propos, voir également S. LAPORTE-ÉFTEKHARIAN, « Armenian Painting in Diaspora and European Art in Modern Time », contribution à l'atelier de l'AIEA (Association internationale des études arméniennes) « Armenian Art & Architecture », Salzburg (avril 2005) (à paraître).

⁸³ Cf. D. DE HOOP SCHEFFER et G. S. KEYS, *Christoffel Van Sichem I to Herman Specht*, dans : *Hollstein*, 27, Amsterdam, 1983, p. 49.

⁸⁴ Voir J. ADHÉMAR, *La gravure*, Paris, 1990, p. 20.

⁸⁵ Certains maîtres la transcendent cependant dès le XVI^e siècle : « Se libérant de la monotonie des xylographes, [Dürer] débarrassa la gravure sur bois de son caractère linéaire pour lui donner les effets puissants de la taille-douce, compensant ce qui lui manque de finesse par la hardiesse du dessin et la perfection du métier », H. COLAS, *Les procédés originaux d'illustration – La gravure sur bois et la lithographie*, Paris, 1952, p. 26.

⁸⁶ « [...] in the absence of any tradition of handling plastic form in space in either Persian or Armenian art up till this period, it is probable that the paintings in the upper part of the cathedral were planned and partly executed by a European painter (or at least by a painter highly trained in the European tradition) », J. CARSWELL, *op. cit.*, p. 22.

Pourtant, le fait que les gravures sur bois de Christoffel Van Sichem II datent de la première moitié du XVII^e siècle et qu'elles ont été réalisées en Europe du Nord étaient l'indice que l'on n'est probablement pas en présence de gravures originales, mais de gravures de reproduction, exécutées d'après des dessins, des peintures, voire d'autres gravures. À cette époque, en effet, la gravure sur bois est essentiellement un procédé bon marché, par opposition à la gravure sur cuivre. Il convenait dès lors de tenter de remonter à la véritable source, plus en amont.

Effectivement, peintures de la cathédrale Saint-Sauveur et xylographies de Van Sichem ont un modèle commun : les illustrations de l'ouvrage du jésuite Jerónimo Nadal⁸⁷ (Palma de Majorque 1507-Rome 1580), *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, publié en 1595 à Anvers par Martin II Nuyts (Martin Nutius). Les estampes de Van Sichem reprennent, en les simplifiant beaucoup, les scènes en taille-douce représentées dans cette *Bible dite de Natalis*. Un détail suffit pour confirmer que la planche de Van Sichem représentant *La Première tentation du Christ dans désert* (**fig. 579**) n'a pu servir de modèle à la peinture S 67 de la cathédrale Saint-Sauveur (**fig. 290**). Sur cette dernière, on aperçoit un échassier perché sur les rochers au-dessus de la tête du Christ. Ce détail apparaît aussi sur l'estampe de l'ouvrage de Nadal représentant le même thème. En revanche, cet oiseau ne figure pas chez Van Sichem. On notera que la scène est représentée également sur la peinture B 31 de l'église Sainte-Bethléem (**fig. 86**), et qu'elle dérive là aussi directement de la *Bible de Natalis*, puisqu'on retrouve l'échassier surmontant la figure du Christ. De même, on observe, sur la peinture S 65 de la cathédrale Saint-Sauveur représentant *Jésus parmi les docteurs de la loi* (**fig. 285**), que la discussion animée entre les personnages s'exprime par les gestes de leurs mains : index levé du Christ, geste d'étonnement du personnage placé à la droite du Christ, doigts croisés de celui qui lui fait face. Or, de nombreux détails – par exemple l'ombre qui coupe la paume de ce dernier personnage – sont absents de la gravure de Van Sichem (**fig. 580**). En revanche, ils se retrouvent sur l'image de la *Bible de Natalis* qui représente la même scène.

Cependant, les vignettes illustrant l'ouvrage du jésuite ne représentent que des scènes du Nouveau Testament. Elles ne sont donc pas la seule source d'inspiration des artistes de la Nouvelle-Djoulfa : de nombreuses scènes de l'Ancien Testament sont également représentées à la manière occidentale dans la cathédrale Saint-Sauveur. C'est le cas par exemple de la

⁸⁷ Ou Geronimo Nadal, ou encore Hieronymus Natalis.

peinture S 109 représentant *Le Sacrifice d'Abraham* (**fig. 392**), qui s'inspire d'une gravure d'après un dessin de Maarten De Vos (Anvers 1532-1603), ou du panneau S 108 – *L'armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge* (**fig. 390**) –, qui dérive d'une gravure de Jan Wierix (Anvers 1549-Bruxelles c. 1618), tandis que le panneau S 111 figurant *Moïse et le buisson ardent* (**fig. 399**) prend pour modèle une gravure de Joan I Sadeler (Bruxelles 1550-Venise ? 1600). En outre, même parmi les scènes du Nouveau Testament de la cathédrale, on relève que la *Bible de Natalis* n'est pas la seule source d'inspiration : *La Présentation au Temple* (S 64, **fig. 280**), *La Transfiguration* (S 69, **fig. 294**), *Le Lavement des pieds* (S 72, **fig. 300**), *La Cène* (S 73, **fig. 302**), *La Descente de Croix* (S 79, **fig. 316**) ou *La Mise au Tombeau* (S 80, **fig. 318**) ont pour modèle des gravures d'après des dessins de Maarten De Vos qui ne figurent pas dans cet ouvrage (bien que l'artiste ait participé au projet de son illustration, comme nous le verrons plus loin).

Les noms de Wierix, Sadeler et De Vos invitent à examiner plus avant la production imprimée d'Anvers. En effet, outre la publication de Nadal, quantité de livres religieux illustrés furent réalisés dans la capitale flamande. Si les jésuites y ont joué un rôle de premier plan⁸⁸, ils ne furent pas les seuls à l'origine de cette production. Mais auparavant, un bref rappel historique et culturel s'impose.

Au XVI^e siècle, Anvers connut un essor commercial sans précédent, qui favorisa, à côté d'une noblesse puissante, la formation d'une bourgeoisie opulente, très attachée à ses franchises. En moins de 40 ans, la ville doubla sa population pour atteindre 100 000 habitants. La ville avait été la bénéficiaire immédiate de l'expansion des Habsbourg. Comprenant une large communauté de marchands de toutes nationalités, elle ajoutait à ses activités commerciales traditionnelles une partie importante du trafic ibérien, tant portugais qu'espagnol, entre le Nouveau Monde et l'Ancien, devenant ainsi l'un des ports les plus actifs et les plus prospères du Nord de l'Europe, véritable métropole commerciale du monde : il s'y échangeait le drap anglais, les épices portugaises, l'argent venant d'Espagne, le cuivre d'Allemagne ; les industries telles que la taille du diamant, l'imprimerie et l'édition y prospéraient⁸⁹.

⁸⁸ Voir L. SALVIUCCI INSOLERA, « Livres d'emblèmes, livres d'oraisons », dans : *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, sous la direction d'A. TAPIÉ, catalogue d'exposition, Paris, 2003, p. 61.

⁸⁹ SNOECK-DUCAJU & ZOON (éd.), *De Bruegel à Rubens – L'école de peinture anversoise 1550-1650*, catalogue d'exposition, Anvers, 1993, pp. 15-16.

S'il n'avait pas hérité de toutes les possessions de Charles Quint (règne : 1519-1556) lors de l'abdication de ce dernier, Philippe II d'Espagne (règne : 1556-1598) n'en était pas moins le souverain le plus puissant de son temps. Outre l'Espagne et ses colonies, il possédait les Pays-Bas et la Franche-Comté et dominait l'Italie. Il disposait d'une armée et d'une marine redoutables et d'un trésor alimenté par les mines américaines. En 1580, la mort d'Henri le Cardinal, roi du Portugal, permit à Philippe II, fils et petit-fils de princesses portugaises, de placer la péninsule Ibérique et les deux premiers empires coloniaux sous l'autorité d'un même souverain pendant soixante ans.

Philippe II fut partout l'ardent défenseur du catholicisme et le champion du concile de Trente (1545-1563) : en Espagne, il réalisa l'unité de la foi en faisant traquer les protestants par l'Inquisition et en dispersant les descendants des musulmans, les Morisques ; il participa à une « croisade » contre les Turcs après la prise de Constantinople par ceux-ci ; son demi-frère écrasa en 1571 la flotte turque à Lépante ; il intervint contre les huguenots français et se heurta à l'Angleterre protestante. Aux Pays-Bas, ses efforts pour extirper l'hérésie ne firent que provoquer l'indépendance des provinces du Nord, au terme d'un véritable bain de sang⁹⁰.

Les Pays-Bas comprenaient dix-sept provinces largement autonomes et administrées par des États provinciaux. Contrairement à Charles Quint, né à Gand, Philippe II apparaissait comme un souverain étranger. Sa décision de ne plus réunir les états généraux, la diffusion du calvinisme, une crise économique provoquée par la fuite d'artisans protestants créèrent, vers 1560-1565, une situation explosive. La régente, Marguerite de Parme, demanda à Philippe II d'adoucir les « placards » interdisant le culte réformé. Le roi refusa (1565). L'année suivante, issue des divers courants d'idées de la Réforme hostiles aux images, se leva la vague d'iconoclasme qui, partie de la Flandre wallonne, par Gand et Anvers, gagna la Hollande, la Zélande et la Frise, saccageant 400 églises catholiques. Marguerite de Parme fut remplacée par le duc d'Albe, qui sévit impitoyablement. L'Inquisition traqua les opposants religieux ; des opposants politiques furent exécutés. Anvers, comptant beaucoup de calvinistes, de luthériens et de sociétés libertaires, choisit résolument le camp des rebelles et des radicaux contre le Roi Très Catholique. L'insurrection s'étendit en 1572 ; elle était conduite par Guillaume de Nassau, chef des sept provinces calvinistes du Nord, et soutenue pendant un temps par les provinces catholiques. Par la Pacification de Gand, le 6 novembre 1576, les

⁹⁰ J. LOUDA & M. MACLAGAN, *Les dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Paris, 1995, p. 99.

rebelles conclurent avec les états généraux un accord provisoire, dans l'esprit érasmien, qui prévoyait l'autonomie politique des provinces avec maintien des privilèges antérieurs, le refus des troupes et gouvernants étrangers et, sur le plan religieux, une prudente cohabitation entre catholiques et protestants. Deux jours auparavant, des troupes espagnoles mutinées avaient semé la mort et le pillage à Anvers (la Furie espagnole), faisant fuir de nombreux habitants. Le nouvel accord entraîna leur retour progressif et, dans les années qui suivirent, la ville compta un nombre important de luthériens et de calvinistes⁹¹.

Cependant, à la mort du duc d'Albe, en 1578, Alexandre Farnèse (Rome 1545-Saint-Vaast 1592), le nouveau gouverneur nommé par Philippe II, parvint à rallier les provinces méridionales l'une après l'autre, les désolidarisant de la Pacification de Gand. En 1585, Anvers, assiégée, tomba la dernière aux mains des Espagnols. Les protestants eurent le choix de se convertir dans un délai de quatre ans ou de quitter la ville avec leurs biens. Plusieurs dizaines de milliers de commerçants, d'artisans, d'hommes de science et de lettres optèrent pour la seconde solution et s'installèrent en Hollande pour nombre d'entre eux. De plus de 100 000 habitants dans les années 60, la population d'Anvers ne dépassait plus qu'à peine les 40 000 quinze ans plus tard⁹².

Au cours de la période qui a précédé la victoire définitive de la Contre-Réforme dans les Pays-Bas méridionaux, Anvers, à la frontière des territoires passés au protestantisme, héritière de la mystique flamande de Jan van Ruysbroek (Ruisbroek 1293-1381) et de Henri de Herp (Harpius, Erp 14 ?-Malines 1477) et de la piété renouvelée de la *devotio moderna* enrichie par les plus grands humanistes du début du siècle, était un véritable foyer de spiritualité et de mysticisme. Artisan d'un renouveau religieux puissant, l'initiateur de la *devotio moderna*, le Néerlandais Gert Groote (Deventer 1340-1384), critique du relâchement des mœurs ecclésiastiques et favorisant l'introspection, la méditation personnelle et l'étude de la Bible, eut une influence sur la vie spirituelle des Pays-Bas au XVI^e siècle à travers plusieurs associations, notamment dans les béguinages.

⁹¹ M. I. VELDMAN, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670), A Century of Print Production*, Rotterdam, 2001, p. 20.

⁹² Voir H. MIELKE, « Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler », dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 38, cahier 1, Munich, 1975, p. 29.

S'inscrivant – comme l'« Église de David » fondée par David Joris (Bruges ? 1501-Bâle 1556)⁹³ – dans le mouvement de l'anabaptisme pacifique des Pays-Bas septentrionaux, les assemblées mennonites avaient également des adeptes dans la métropole flamande. Tenant son nom du prêtre frison Menno Simonsz (Witmarsum 1496-Wüstenfeld 1561) converti à l'anabaptisme en 1536, ce mouvement spiritualiste se caractérisait par son pacifisme et son refus de l'engagement social ; professant la tolérance religieuse, il offrait un refuge contre le sectarisme et le dogmatisme ambiants. Plusieurs intellectuels et artistes anversois étaient mennonites, tel le dessinateur, graveur et éditeur Crispijn de Passe I (Arnemuiden 1564-Utrecht 1637)⁹⁴.

C'est également dans ce contexte de renouveau spirituel que se développa dans les Pays-Bas méridionaux, à partir de 1540, une société hétérodoxe chrétienne portant le nom de *Familia Charitatis*, dont le fondateur et patriarche, Hendrick Niclaes déclarait recevoir son inspiration de l'archange Gabriel. Le deuxième patriarche fut Hendrick Jansen Barrefeldt, visionnaire de formation intellectuelle très limitée, comme son prédécesseur, expliquant les Écritures, tant l'Ancien Testament que le Nouveau, d'une manière allégorique. Il exerça une grande influence, notamment, sur l'éditeur Christophe Plantin (Saint-Avertin 1514-Anvers 1589), qui occupa la deuxième place en importance dans la secte⁹⁵, et sur l'humaniste espagnol Benito Arias Montano (Fregenal de la Sierra 1527-Séville 1598), avec qui il entretint une correspondance abondante.

Considérant la charité comme supérieure aux deux autres vertus que sont l'espérance et la foi, la *Familia* professait la fraternité des hommes et la nécessité de faire disparaître toute guerre. La société, dont les membres étaient appelés à faire partie des *hommes parfaits*, ne faisait pas étalage de rites ou de liturgie, les cérémonies ne signifiant rien : sa doctrine était orientée essentiellement vers la connaissance intérieure de la vérité, l'amour, la charité. L'idée centrale était l'union des hommes fondée sur l'Amour, dans l'Esprit de Dieu, sans particularisme ni Églises. La secte conseillait de continuer la pratique extérieure du catholicisme ou du calvinisme, ce qui se justifiait par la situation de répression, la doctrine de Niclaes étant

⁹³ R. MANDROU, *Histoire de la pensée européenne – Des humanistes aux hommes de science, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1973, p. 110.

⁹⁴ M. I. VELDMAN, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁵ B. REKERS, *Benito Arias Montano 1527-1598. Studie over een groep spiritualistische humanisten in Spanje en de Nederlanden...*, Amsterdam, 1961; cité par J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *El Génesis y su entorno. Imágenes de Peter van der Borcht en el contexto de la « Familia Charitatis »*, catalogue d'exposition, 1993, Madrid, p. Q. Accusé, en 1562, d'avoir imprimé un livret hérétique de Niclaes, Plantin dut quitter Anvers pendant plusieurs mois.

condamnée à la fois par les catholiques et par les réformistes. La *Familia* réunissait en son sein essentiellement des intellectuels – Abraham Ortelius (Anvers 1527-1598) et Gerardus Mercator (Rupelmonde 1512-Duisbourg 1594) en firent partie – et des artistes, tels Peter van der Borcht (Malines 1545-Anvers 1608), Crispin van den Broeck (Malines 1523-Anvers 1589/91) et même Pieter Bruegel l’Ancien (Breda ? 1528/30-Bruxelles 1569)⁹⁶.

Par ailleurs, les nombreux livres et gravures importés de Flandre et du Brabant par les catholiques des provinces du Nord témoignent des contacts permanents que ceux-ci maintenaient avec leurs coreligionnaires méridionaux. Cependant, non seulement les catholiques des deux parties des Pays-Bas entretenaient des relations, mais, parallèlement aux échanges commerciaux florissants, les connexions non marchandes restaient nombreuses entre les Pays-Bas du Nord et du Sud, en dépit des oppositions politiques et religieuses, ce qui amène J. B. Knipping à affirmer que « *lorsqu’on étudie l’iconographie de la Contre-Réforme aux Pays-Bas, il ne suffit pas de porter son attention sur les catholiques du Nord [de l’Europe]. Il convient également de ne jamais perdre de vue les artistes non catholiques. [...] Il doit toujours rester clair que les représentations allégoriques, emblématiques et religieuses des deux aires culturelles ont beaucoup en commun, en dépit de l’interprétation formelle différente de leurs contenus* »⁹⁷.

Dans le même ordre d’idées, si les différents courants de la Réforme étaient opposés à des degrés divers au culte des images, ils s’accordaient cependant sur leur valeur didactique. C’est que, pour tous, l’image est un moyen important et universel pour véhiculer les idées. Paul Philippot en déduit qu’« *il sera le plus souvent très difficile d’établir si une iconographie nouvelle ou inaccoutumée traduit une position de l’Église protestante ou catholique [...]. Même [pour la gravure], l’ambiguïté est fréquente, les images étant souvent susceptibles d’une lecture catholique comme d’une lecture protestante, et nombre de celles inspirées des idées nouvelles ont pu être produites dans un milieu pénétré de celles-ci mais resté formellement catholique, avant que l’Église ne cristallise ses positions au concile de Trente* »⁹⁸. Même après le concile, qui s’achève en 1563, la distinction est parfois difficile.

⁹⁶ J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, pp. P-W.

⁹⁷ « *In studying the iconography of the Counter Reformation in the Netherlands it will not suffice to point to the Northern Catholics only. One has also to keep a steady eye on the non-catholic artists. [...] It must always remain clear that the allegorical, emblematic and religious representations of both cultural areas have a great deal in common, notwithstanding the different formal interpretation of their contents.* »; J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands – Heaven on Earth*, Leyde, 1974, t. 1, p. 11.

⁹⁸ P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1998, p. 194.

Au milieu du XVI^e siècle, Anvers comptait un nombre important d'artistes (plus de 1 000 d'entre eux faisaient partie de la Guilde de saint Luc), d'intellectuels, d'imprimeurs et d'éditeurs. Le commerce et l'exportation des œuvres d'art étaient une tradition ancienne. Lodovico Guicciardini (Guichardin) assure en 1567 que les œuvres des peintres anversoises – il y en avait plusieurs centaines – étaient vendues avant que les artistes ne les eussent livrées⁹⁹. Le séjour de Dürer (Nuremberg 1471-1528) au début des années 20 fut fondamental pour son rôle dans l'introduction de la Renaissance et des techniques modernes de la gravure aux Pays-Bas. Le maître de Nuremberg eut des contacts avec le graveur flamand Lucas van Leyden (Leyde 1489/94-1533), qui substituera des plaques en cuivre aux plaques en fer qu'utilisait Dürer¹⁰⁰.

La ville était à la fois un centre récepteur des formes italiennes et diffuseur de ses propres formes. On peut considérer que la gravure maniériste, qui reproduit souvent des dessins conçus par des artistes autres que les graveurs, a son origine dans l'atelier de Raphaël, à Rome, au cours des années 20¹⁰¹. Les estampes italiennes connurent une grande popularité et une influence considérable dans l'ensemble de l'Europe. Les figures et motifs de Raphaël (Urbino 1483-Rome 1520), de Michel-Ange et de leurs suiveurs étaient propagés par les gravures de Marcantonio Raimondi, Giorgio Ghisi, Domenico del Barbieri et d'autres encore. C'est aussi sur le plan technique que les Flamands empruntèrent aux Italiens : à la demande de Hieronymus Cock (Anvers 1507-1570), Ghisi, le plus en vue des graveurs de l'école de Mantoue, séjourna à Anvers en 1550 pour former des graveurs. En 1565, Cornelis Cort (Hoorn 1533-Rome 1578) voyagea en Italie, où il apprit à exploiter toutes les possibilités du burin pour la description des volumes et le rendu de la profondeur¹⁰².

Il convient de rappeler ici le rôle essentiel des imprimeurs et des graveurs-éditeurs dans le rayonnement que connut Anvers à cette époque. « *Le chapitre le plus significatif de l'essor d'Anvers comme centre artistique aux dimensions quasiment industrielles s'ouvrit avec l'établissement de l'imprimerie de Christophe Plantin et de la maison d'édition de gravures fondée par Jérôme Cock, ces deux événements s'étant révélés d'une importance décisive dans l'histoire de la propagation des images et des idées. Il n'est pas surprenant qu'une ville dont*

⁹⁹ L. GUICCIARDINI, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Anvers, 1567.

¹⁰⁰ C. L. HULTS, *The Print in the Western World*, Madison, 1996, p. 106.

¹⁰¹ D. BRUCE, *Mannerist Prints, international Style in the Sixteenth Century*, Los Angeles, 1988, p. 11.

¹⁰² C. L. HULTS, *op. cit.*, p. 258.

le marché artistique reposait partiellement sur des compositions modulaires ou "préfabriquées", des versions multiples et des copies, ait finalement accueilli ces deux toutes jeunes industries, qui, par définition, se vouent elles aussi à la multiplication mécanisée »¹⁰³. Souvent, des ateliers s'organisent en équipes familiales, tels les frères Wierix¹⁰⁴, ou forment des dynasties, comme les Bry, les Galle, les Collaert, les de Jode, les de Passe ou les Sadeler¹⁰⁵. De retour de Rome, Hieronymus Cock fonda son atelier d'édition *Aux Quatre Vents* en 1550, qui atteint un prestige international par la diffusion d'estampes jusqu'à sa mort, en 1570. Il grava d'après Pieter Bruegel l'Ancien, et travailla avec de nombreux artistes tels que Maarten van Heemskerck (Heemskerck 1498-Haarlem 1574), Hans Bol (Malines 1534-Amsterdam 1593) ou encore Philippe Galle (Haarlem 1537-Anvers 1612), qui créa ensuite sa propre entreprise, *In de Witte Leli*, en 1565¹⁰⁶.

L'entreprise la plus durable fut sans conteste celle de Christophe Plantin, qui se maintint plus de trois siècles, jusqu'en 1867. Le Tourangeau fut parmi les premiers à se rendre compte de l'importance du renouveau spirituel qui touchait à la fois les milieux érudits et les couches populaires. Installé à Anvers depuis 1549 comme artisan du cuir, notamment pour la confection de reliures, il ouvre un atelier d'imprimerie en 1555. Ayant adopté pour devise *Labore et Constantia*, Plantin ambitionne d'égaliser les grands imprimeurs et typographes qui, dans la première moitié du XVI^e siècle, avaient fait d'Anvers l'un des principaux marchés de livres du monde¹⁰⁷. Se développant rapidement, il achète à la fin des années 70 la propriété du marchand espagnol Martín López, qui donne sur la place du Marché du vendredi ; il y installe son officine, à laquelle il donne pour enseigne le *Compas d'or* et qui devient rapidement florissante : jusqu'à 22 presses y fonctionnent au temps de son apogée. Il achète également d'autres maisons, auxquelles il donne les noms de *Compas d'argent*, *Compas de cuivre*, *Compas de fer*, *Compas de bois*. Son commerce s'étend à Leyde et Paris, où il fonde des succursales. Sa production dépasse 1 500 éditions. La plus célèbre est la *Bible polyglotte* – en grec, latin, chaldéen, hébreu et syriaque – en huit volumes *in folio*, commandée par Philippe II

¹⁰³ S. GODDARD, « Vers le XVI^e siècle : l'essor d'Anvers », dans : *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de B. DE PATOUL & R. VAN SCHOUTE, Tournai, 2000, p. 624.

¹⁰⁴ À propos de la famille Wierix, voir M. MAUQUOY-HENDRICKX, « Les modèles italiens des Wierix », dans : *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*, dans : *Études d'histoire de l'art*, 4, Bruxelles-Rome, 1980, pp. 163-164 ; M. MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, Bruxelles, 1982 ; K. L. BOWEN, « Newly Discovered Wierix Prints for Plantin's Book of Hours », dans : *Quaerendo*, 24/4, Amsterdam, 1994, pp. 275-295.

¹⁰⁵ I. DE RAMAIX, *Les Sadeler Graveurs et éditeurs*, Bruxelles, 1992, p. 7.

¹⁰⁶ J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. F.

¹⁰⁷ M. ROOSES, *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1883.

et réalisée sous la direction d'Arias Montano entre 1568 et 1572¹⁰⁸. À cette occasion, Plantin reçoit le titre d'architypographe du roi et le monopole lucratif de la vente d'ouvrages liturgiques en Espagne et dans les colonies espagnoles, privilège qui passa à son héritier, Juan Moerenthof (Moretus) et à ses descendants jusqu'en 1764. Jusqu'à la fin de 1576, plus de 18 000 bréviaires, 16 000 missels, 9 000 livres d'heures et 3 000 livres d'hymnes furent ainsi envoyés¹⁰⁹. Parmi les publications de Plantin, il faut encore citer, parmi tant d'autres, les atlas d'Ortelius, des partitions musicales, les ouvrages de botanique de Dodoens, la *Description des Pays-Bas...* de Lodovico Guicciardini ou encore les traités de Juste Lipse.

Au sommet de l'épanouissement de la métropole flamande, on observe le développement d'un genre particulier, la gravure de reproduction. Alors qu'avec Schongauer (Colmar 1453-Breisach 1491), Dürer ou encore Lucas van Leyden, plusieurs maîtres s'étaient auparavant distingués dans l'art de la gravure, il s'opère à cette époque une dissociation entre le travail de création (le dessin de l'« *inventor* ») et celui de gravure proprement dite, l'opération de reproduction, dont l'auteur est généralement indiqué sur la plaque avec la mention « *fecit* » ou « *sculpsit* ». Souvent figure également le nom de l'éditeur suivi de « *excudit* » ou d'un terme équivalent. Cette division du travail – initiée au début du siècle, comme nous l'avons vu, par Raphaël et Raimondi en Italie – a favorisé l'émergence de graveurs professionnels reproduisant les dessins des créateurs à une échelle quasiment industrielle. Les estampes étaient ensuite vendues soit de façon isolée, soit sous la forme de séries thématiques. Il est à noter que bien souvent, si le nom du graveur et celui de l'éditeur apparaissent sur les estampes, le nom du dessinateur n'y figure pas, ce qui explique que, dans la plupart des cabinets d'estampes, celles-ci soient classées sur la base du nom du graveur¹¹⁰. Dans le monde de la gravure, Anvers occupait la première place en Europe : la renommée de ses graveurs était telle que, jusqu'à la fin du siècle suivant, c'est à eux qu'on envoyait les dessins préparatoires destinés à illustrer les livres de qualité¹¹¹.

Dans la production de livres illustrés des Pays-Bas méridionaux, une grande partie est à caractère spirituel. Le *Grand Catéchisme* de Pierre Casinius, accompagné de gravures sur bois

¹⁰⁸ L. DEGEORGE, *La maison Plantin à Anvers*, Bruxelles, 1878, p. 43. À propos de la diffusion internationale de la Bible polyglotte, on relèvera les propos de G. PONTIER dans *Le Cabinet ou la Bibliothèque des Grands* : « *Le Pere Perard Jésuite rapporte que le Grand Mogol qui vivoit en 1595 montra à leurs Peres dans sa Bibliothèque la grande Bible de Plantin, & qu'il la conservoit précieusement* » (p. 317).

¹⁰⁹ J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. I.

¹¹⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 31.

¹¹¹ M. INSOLERA & L. SALVIUCCI INSOLERA, *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliotheca Wittockania*, Louvain, 1996, p. 26.

de Peter Van der Borcht, est le premier livre jésuite illustré, publié en 1569 à Anvers¹¹². Le *Compas d'or* a évidemment joué un rôle de tout premier plan, tant par l'abondance de sa production que par la stimulation exercée sur les autres imprimeurs anversoises : « *Dès la fin du XVI^e siècle et durant les premières décennies du siècle suivant, nous assistons à une importante floraison de ce type d'ouvrages [...]. Comme éditeurs-imprimeurs, on retrouve régulièrement les noms de Jean et Balthasar Moretus, successeurs de Plantin, ainsi que ceux de Nutius, Aertssens, Verdussen, sans oublier certains grands graveurs, tels les Galle ou Boetius Bolswert (pour ne citer que les plus engagés dans ce nouveau genre de publication de suites gravées)* »¹¹³.

C'est dans ce contexte que l'éditeur calviniste Gerard de Jode (Nimègue 1509/1517- Anvers 1591) publie, en 1579 d'abord, puis en 1585, l'année même de la prise d'Anvers par Alexandre Farnese, le *Thesaurus veteris et novi Testamenti*, un recueil de plus de 350 estampes illustrant les Écritures. Or, il apparaît que ces estampes ont servi de modèle à un nombre important des peintures de la cathédrale Saint-Sauveur. Ainsi, le panneau S 108 représentant *L'armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge* (**fig. 390**), qui sert d'argument à J. Carswell pour supposer que son auteur est un peintre européen lorsqu'il affirme que, « *loin d'être des copies serviles, ces peintures murales sont souvent des interprétations libres des compositions [des planches de Van Sichem], et dans certains cas [...] sont supérieures à l'original* »¹¹⁴ s'inspire fidèlement de l'estampe correspondante du *Thesaurus* (**fig. 391**). Seules l'attitude de Pharaon en perte d'équilibre sur son char et la position d'un des chevaux qui le tire présentent des similitudes avec la gravure de Van Sichem ; en revanche, si l'on rapproche la peinture de l'estampe du *Thesaurus*, les ressemblances sont frappantes jusque dans les moindres détails.

Ainsi, ce sont les illustrations de deux ouvrages religieux imprimés à Anvers et dont la première édition date des dernières décennies du XVI^e siècle qui ont servi de modèle à la plupart des peintures murales des églises de la Nouvelle-Djoufba : le *Thesaurus veteris et novi Testamenti* et la *Bible de Natalis*.

¹¹² L. SALVIUCCI INSOLERA, « Livres d'emblèmes, livres d'oraisons », *op. cit.*, p. 61.

¹¹³ M. INSOLERA & L. SALVIUCCI INSOLERA, *op. cit.*, p. 10.

¹¹⁴ J. CARSWELL, *op. cit.*, p. 22.

DEUXIÈME PARTIE : LA NOUVELLE-DJOLFA ET ANVERS

I. PEINTURES MURALES ET *BIBLE DE NATALIS*

I. LA BIBLE DE NATALIS : UNE ŒUVRE JÉSUISTE AU RAYONNEMENT INTERNATIONAL

Trois auteurs ont particulièrement fait progresser la recherche sur la *Bible de Natalis*, « premier grand programme iconographique de l'ordre [des jésuites] »¹¹⁵, au cours des trente dernières années : deux historiennes d'art, M. Mauquoy-Hendrickx¹¹⁶ à Bruxelles et M.-B. Wadell¹¹⁷ à Göteborg, ainsi qu'un spécialiste d'histoire ecclésiastique, le P. Dr. P. Rheinbay¹¹⁸. Le présent exposé s'appuie sur leurs analyses complémentaires¹¹⁹.

Né en 1507 à Palma de Majorque et mort en 1580 à Rome, le père Jerónimo Nadal était un proche d'Ignace de Loyola (Azpeitia 1491-Rome 1556). Bien qu'il ne l'ait rejointe qu'en 1545, c'est-à-dire à l'âge de 38 ans, il fut un personnage important de la Société de Jésus, notamment en raison de ses activités dans le domaine de la pédagogie, essentiel pour l'auteur des *Exercices spirituels*. Par la dénomination courante de *Bible de Natalis*, on entend deux ouvrages, *Evangelicae Historiae Imagines ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae* (**fig. 630**) et *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quae in Sacrosanto Missae Sacrificio toto anno leguntur* (**fig. 631**).

Le premier volume a été publié à Anvers en 1593 – soit près de quinze ans après la mort du jésuite – sans indication d'imprimeur. Il s'agit d'un recueil de 153 estampes en taille-douce (burin) illustrant la vie du Christ et de la Vierge. Chaque estampe est surmontée d'un titre en latin indiquant le thème de la péricope, au-dessous duquel sont mentionnées la ou les références aux Écritures. L'âge de Jésus dans la scène représentée est également indiqué. Les planches comportent une double numérotation : l'une, en chiffres arabes, suit l'ordre chronologique des événements ; l'autre, en chiffres romains, correspond aux phases du calendrier liturgique, dont les commentaires, sous la forme d'annotations et de méditations,

¹¹⁵ P.-A. FABRE, « Quelques éléments pour une théorie jésuite de la contemplation visuelle », dans : *Baroque vision jésuite...*, p. 29.

¹¹⁶ « Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis », dans : *Quaerendo. A Quarterly Journal from the Low Countries devoted to Manuscripts and Printed Books*, Amsterdam, 1976, p. 28-63 ; *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, t. III.1, Annexe I « Notes sur les éditions de la Bible dite de Natalis, les copies et les ouvrages qui en sont inspirés », p. 491.

¹¹⁷ « The Evangelicae Historiae Imagines » dans : *Quaerendo*, Amsterdam, volume X 4, 1980 ; *Evangelicae Historiae Imagines – Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Göteborg, 1985.

¹¹⁸ *Biblische Bilder für den inneren Weg – Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580)*, thèse doctorale, Egelsbach, 1995.

¹¹⁹ Il convient de signaler qu'il existe une littérature abondante sur G. Nadal en langue espagnole.

figurent dans le second ouvrage. Outre la scène principale, chaque image comprend une série de scènes secondaires, l'ensemble illustrant ainsi dans la simultanéité visuelle les moments successifs d'un épisode. Des lettres majuscules placées à proximité des actions, personnages et lieux représentés, dans le champ même de l'estampe, renvoient à des notes explicatives situées au-dessous de l'image. Ces explications se prolongent dans le texte du second volume.

Les *Adnotationes et Meditationes* ont été rédigées par Nadal. La première édition parut à Anvers, chez Martin Nutius, fin 1594 et fut immédiatement suivie d'une deuxième en 1595. La préface indique qu'Ignace de Loyola avait souhaité que les images complètent le texte, qui était surtout destiné aux jeunes jésuites non encore ordonnés. Une bulle du pape Clément VIII (1592-1605) accordait à Martin Nutius un privilège interdisant pendant dix ans toute réédition, toute publication d'extraits et toute copie des planches sans l'autorisation de ce dernier (**fig. 632**). Chacun des 153 commentaires commence par le même titre que l'album d'estampes, accompagné des autres indications mentionnées ci-dessus. Les *Adnotationes* sont structurées selon les lettres de renvoi figurant sur les illustrations, tandis que les *Meditationes* consistent en un texte suivi pouvant aller d'une demi-page à une cinquantaine. *Adnotationes* et *Meditationes* se distinguent également par le style : les premières relèvent de l'exégèse, expliquant tel nom, clarifiant telle idée ; les secondes revêtent la forme de méditations invitant à la prière. Certains exemplaires contiennent les estampes intercalées entre les pages de texte, tandis que d'autres ne sont pas illustrés. L'ouvrage comprend également d'autres vignettes, réparties en nombre variable et à des pages différentes d'un volume à l'autre¹²⁰.

Il convient d'aborder ici en quelques mots le contexte dans lequel s'inscrit l'élaboration du projet de Nadal. Pour ce faire, il y a lieu de revenir sur le rôle du fondateur de l'Ordre des jésuites et de ses *Exercices spirituels*. M. Insolera et L. Salviucci Insolera rappellent que les *Exercitia spiritualia* publiés à Rome en 1548 ont eu notamment pour fonction de « transmettre au monde moderne les techniques du Moyen Âge sur la pratique de l'oraison mentale ainsi que l'emploi méthodique de l'imagination dans la méditation orientée vers la contemplation »¹²¹. Secrètes au Moyen Âge, ces pratiques commencèrent à être divulguées dans les communautés bénédictines à partir du XV^e siècle, notamment dans l'abbaye espagnole de Monserrat, où saint Ignace y fut initié. L'élément central de l'exercice imaginaire est la « composition du lieu », « c'est-à-dire la construction mentale de la scène

¹²⁰ Certaines sont reproduites dans MAUQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, t. III/1, pp. 427-429.

¹²¹ M. INSOLERA & L. SALVIUCCI INSOLERA, *op. cit.*, p. 15.

*imaginative de ce véritable "théâtre spirituel intérieur" »¹²². C'est dans cette perspective qu'Ignace de Loyola avait suggéré à Nadal de réaliser un livre où les méditations sur la vie du Christ seraient accompagnées du support de l'image. Les scènes de l'Évangile de la *Bible de Natalis* sont effectivement représentées comme des scènes de théâtre, consacrant un « nouveau genre méditatif basé sur la mémoire visuelle »¹²³.*

La genèse des *Evangelicae Historiae Imagines* est complexe. Nadal évoque son projet associant images et méditations pour la première fois en 1568, alors qu'il est assistant dans les provinces espagnoles, dans une lettre adressée depuis Louvain au général de l'Ordre Borja¹²⁴. On sait par ailleurs que le manuscrit des *Adnotationes et Meditationes* était quasiment prêt en 1574¹²⁵. Or sa structure indique que Nadal l'avait rédigé sur la base des images qui, par la force des choses, étaient des dessins, les gravures n'ayant été réalisées qu'après sa mort. Il existe trois séries de dessins se rapportant aux *Imagines*. L'une, qui comprend 154 dessins à la plume non signés (**fig. 596-597**), se trouve au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale de Bruxelles. M.-B. Wadell la date de 1587 au plus tôt. Sur la base d'une analyse stylistique probante, elle attribue cette série au dessinateur, sculpteur et graveur Bernardino Passeri (Rome 1540-1596), qui, proche du cercle des frères Zuccari et travaillant exclusivement pour les institutions religieuses, a été actif à Rome dans les décennies 1570-1580.

La deuxième série (**fig. 593-595**), incomplète (il manque 27 dessins), est conservée à la *Royal Library* du château de Windsor. Il s'agit de sanguines, exécutées entre 1579 et 1582, que M.-B. Wadell attribue au frère jésuite Giovanni Battista Fiammeri, élève du Florentin Bartolomeo Ammannati (Florence 1511-1592). La tendance au caractère tridimensionnel des personnages, caractéristique du style des dessins (de format vertical), signale un artiste essentiellement plastique¹²⁶. À cette époque, Fiammeri avait reçu la tâche de graver les *Imagines*, et un document épistolaire¹²⁷ permet d'affirmer qu'il avait exécuté des dessins préparatoires. M.-B. Wadell tient cependant pour exclu qu'ils aient pu servir de modèles aux gravures.

¹²² *Idem*, p. 16.

¹²³ *Idem*, p. 17.

¹²⁴ J. NADAL, *Epistolae*, dans : *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Madrid, 1898-1905, t. 3, p. 587.

¹²⁵ D'après une lettre de l'auteur à Mercurianus, général de l'Ordre, datée du 27.11.1584. Voir J. NADAL, *Epistolae*, t. 3, p. 702.

¹²⁶ Fiammeri avait la sculpture pour domaine de prédilection. Voir M.-B. WADELL, *op. cit.*, p. 27.

¹²⁷ Une lettre d'Acquaviva, successeur de Mercurianus (voir note ci-dessus), datée de 1581. Voir P. PIRRI, *Intagliotari gesuiti italiani...* (Archivum Historicum Societatis Iesu, T. XXI, Rome, 1952, note 66, p. 37.)

La troisième série (**fig. 587-592**), découverte par M.-B Wadell à la *Biblioteca Nazionale* de Rome, est un recueil de dessins généralement en mauvais état, numérotés de 1 à 153 (cinq dessins sont toutefois manquants) et dont l'exécution s'étend, selon l'historienne d'art, dans le courant des décennies 1550-1560. Il s'agit d'une série hétérogène, tant par les techniques employées (lavis à l'encre, encre de Chine) que par la qualité des compositions, du rendu de l'espace et du style. Sur le champ des images sont inscrites des lettres majuscules, dont certaines renvoient aux explications de Nadal¹²⁸. Néanmoins, les images, de format horizontal, ne sont pas assez travaillées pour avoir pu être utilisées comme dessins préparatoires pour des gravures. Le style – entre Renaissance et maniérisme –, l'architecture, qui joue un rôle essentiel dans la composition, le filigrane du papier de l'ensemble de la série renvoient au milieu romain de la première moitié du XVI^e siècle. L'auteur présumé en est le peintre Livio Agresti (Forlì 1505/10-Rome 1579), qui a toujours travaillé pour l'Église, dont le style est plutôt attardé que d'avant-garde et dont le traitement des motifs est un bon exemple de l'application des principes exprimés lors du débat sur l'art en 1563 dans le cadre du concile de Trente.

Ainsi, quelque 25 années séparent les premières esquisses des *Imagines*, c'est-à-dire les dessins de la série de Rome, et les dessins préparatoires définitifs de Passeri. Agresti, en tant que peintre, préférait un médium liquide, qui lui permettait d'obtenir des effets picturaux ; le sculpteur Fiammeri utilise la craie, qui permet d'esquisser rapidement une forme. Les deux artistes font des esquisses, tandis que Passeri élabore – à la plume – des modèles graphiques. Les dessins de la série de Rome sont très certainement ceux à partir desquels Nadal a réalisé ses *Meditationes* ; la série définitive, exécutée après sa mort, est celle de Bruxelles.

L'intention initiale de Nadal était de faire imprimer son ouvrage pour une utilisation à l'intérieur de l'Ordre. En 1575, il songe à s'adresser à l'imprimeur anversois Christophe Plantin, qui lui avait déjà fait une proposition dans ce sens¹²⁹. Le général Mercurian soutient l'idée, ajoutant que l'objectif est la publication¹³⁰. Cependant, les troubles politiques et

¹²⁸ P. RHEINBAY émet l'hypothèse que la répartition et l'ordonnement des scènes, quasiment identique chez Agresti et Fiammeri, alors qu'au moins vingt ans les séparent et qu'une facture fort différente les distingue, auraient été fixés par Ignace de Loyola lui-même, ce qui expliquerait la ténacité des jésuites pour faire aboutir le projet envers et contre tout. P. RHEINBAY, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹²⁹ Voir P. RHEINBAY, *op. cit.*, note 107, p.59.

¹³⁰ « ... que le sue fatica del libro delle imagini, sicome desideriamo, esca in luce. Et così V. R. potrà usar di quei mezzi che giudicherà miglior, acciòchè il libro si stampi con maggior dignità et bellezza, et anchorchè io non mancherò di qui di raccomandare questo negotio a nostri di Fiandra, affinché faccino co'l Plantino ogni debito ufficio ... – Nous souhaitons que le livre et les images, pour lequel vous vous êtes donné tant de mal, soit

religieux à Anvers, qui portent atteinte à l'entreprise de Plantin, et la volonté de Nadal de retravailler son manuscrit avant de le soumettre à l'examen des théologiens du Collège romain (ce qui sera fait courant 1579) retardent cette publication. En avril 1580, Nadal meurt. À partir de ce moment, c'est la direction de l'Ordre qui prend l'initiative de faire publier l'ouvrage¹³¹.

La plus grande difficulté fut de trouver un graveur approprié. La tâche fut d'abord confiée à Giovanni Battista Fiammeri, qui réalisa les dessins préparatoires, ceux de la série de Windsor, sur la base des dessins d'Agresti. Mais entre-temps, en vue d'obtenir des illustrations de qualité supérieure, l'Ordre décida d'avoir recours à un graveur sur cuivre compétent plutôt que de se contenter des gravures sur bois qui auraient été exécutées dans ses propres ateliers. C'est évidemment vers les Flandres qu'il se tourna : si la Rome de la fin du XVI^e siècle était un centre de gravure de dimension internationale, la qualité des œuvres éditées y restait inférieure ; de surcroît, la gravure sur cuivre y était encore rare.

L'idée des jésuites fut d'abord de trouver un graveur flamand qui viendrait travailler à Rome. Ils essayèrent en vain de négocier avec Hendrick Goltzius (Mühlbracht 1558-Haarlem 1617) et Anton Wierix (Anvers 1555/59-1604). En 1585, ils s'adressèrent à Plantin pour qu'il trouve un graveur à Anvers. Mais malgré ses efforts, celui-ci ne réussit pas à décider un graveur de renom de prendre en charge le travail : Philipp Galle et Joan I Sadeler justifèrent leur refus en déclarant qu'ils ne voulaient rien accepter qui ne resterait ensuite chez eux¹³². Également pressenti, Henri Goltzius réagit de même. Ces graveurs étaient aussi éditeurs et ne pouvaient se contenter du rôle de simple exécutant. En 1587, sous la pression de l'Ordre, Plantin s'adressa alors aux Wierix, dont les qualités artistiques et techniques étaient connues des jésuites. Mais les frères exigeaient notamment de nouveaux modèles, « *refusant d'imiter des*

publié. Puisse ainsi Votre Révérence mettre en œuvre tous les moyens qu'elle jugera appropriés pour que le livre soit publié avec toute la dignité et l'élégance requises. Je ne manquerai pas de recommander d'ici l'affaire à nos frères des Flandres, afin qu'ils conviennent avec Plantin de toutes les dispositions nécessaires. », J. NADAL, *Epistolae*, t. III, p. 705.

¹³¹ À propos de « *l'investissement artistique de la Compagnie de Jésus dans les Pays-Bas espagnols* », voir R. DEKONINCK, « L'invention de l'Image de la Compagnie de Jésus entre Rome et Anvers », dans : *Italia Belgica*, Bruxelles, 2005, p. 163. R. DEKONINCK nous a aimablement indiqué en mars 2006 qu'il avait publié un ouvrage intitulé *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle* ; la rédaction de notre thèse était terminée à cette date et nous n'avons pas pu analyser son point de vue.

¹³² « ... *necque quicquam suscipere volunt quod apud se non maneat* » ; lettre de Plantin du 5.11.1585 au jésuite Ludovicus Tovaricus (C. Plantin, *Correspondance*, Anvers, 1883-1918, t. VII, p. 207).

dessins si puérils »¹³³ – sans doute s’agissait-il des dessins de Fiammeri. Ce nouveau refus fit renoncer Plantin définitivement à son rôle d’intermédiaire.

À partir de cette date, ce furent les jésuites d’Anvers qui négocièrent directement avec les frères Wierix. Il apparaît que de nouveaux dessins préparatoires leur furent confiés, ceux de Passeri, dans des circonstances qui ne sont pas rapportées dans les sources écrites étudiées par M.-B. Wadell et P. Rheinbay. Toujours est-il que les gravures des *Imagines* sont pour l’essentiel l’œuvre des Wierix, tandis qu’un petit nombre sont d’Adrian (Anvers 1560-1618) et Jan (Anvers 1566-1628) Collaert, de Karel van Mallery (1571-1635) ainsi que d’un graveur anonyme signant « N ». Sur la plupart des planches, le nom de Bernardino Passeri est indiqué en tant qu’inventeur. Toutefois, tous les dessins de celui-ci ne furent pas acceptés : certains furent remplacés par des dessins de Maarten De Vos.

Dès le courant de la première édition, le nom de Passeri disparaît de certaines estampes : il a été effacé des cuivres. P. Rheinbay émet deux hypothèses à ce propos. La première est que les graveurs anversoises, qui connaissaient la série de Fiammeri, auraient fait remarquer que Passeri n’avait fait que retravailler les esquisses de ce dernier et ne pouvait donc être considéré comme « inventeur » à proprement parler. La seconde est que le pape Clément VIII, voulant donner un caractère ecclésiastique plus officiel à l’ouvrage, aurait insisté pour que le nom du dessinateur n’apparût pas¹³⁴.

Les *Imagines* furent rééditées en 1596 ; leurs planches furent utilisées pour l’illustration de l’édition italienne des *Adnotationes* en 1599, puis pour des rééditions au cours du siècle suivant. Entre 1652 et 1693, les gravures de Nadal furent publiées par trois éditeurs parisiens, en diverses éditions : la Veuve Joron, Jean-Baptiste Loyson et Nicolas Belley. Les exemplaires sont généralement sans titre, mais présentent un titre typographique dans un frontispice gravé (*Abrégé de la Vie et Passion de Notre Sauveur Iesus Christ...*, *L’Homme de Douleur, ou la Vie, Miracles, Mort, et Passion et de Notre Sauveur Iesus Christ...*, *Histoire de la Vie et de la Passion...*, *Tableaux sacrez de la Vie et de la Passion...*).

Les estampes connurent rapidement une large diffusion : les jésuites Giacomo et Giovanni Taurino, sculpteurs des confessionnaux de l’église *San Fidele* à Milan,

¹³³ C. PLANTIN, *Correspondance*, t. VIII/IX, p. 122.

¹³⁴ P. RHEINBAY, *op. cit.*, p. 102.

reproduisirent 24 planches des *Imagines* presque au lendemain de leur publication¹³⁵. Plusieurs artistes espagnols s'en inspirèrent¹³⁶ – Herrera l'Ancien (Séville 1585-Madrid 1657), Bartolomé Esteban Murillo (Séville 1618-1682) ou Francisco Zurbarán (Fuente de Cantos 1598-Madrid 1664) (**fig. 641-643**), et surtout Francisco Pacheco (Sanlúcar de Barrameda 1564-Séville 1644). En 1649, ce dernier les propose même comme modèles d'orthodoxie dans le livre III de son traité *El Arte de la Pintura*¹³⁷. Une *Adoration des Mages* anonyme sur bois, qui se trouve dans la cathédrale Notre-Dame de Tournai (**fig. 644**), est directement inspirée de l'estampe correspondante dans les *Imagines*, d'après un dessin de M. De Vos¹³⁸. L'influence des estampes de l'ouvrage de Nadal s'étend également aux autres continents : en Amérique latine¹³⁹ (**fig. 645-646**), « où des artistes en copient presque littéralement les images au XVIII^e siècle »¹⁴⁰, mais aussi en Extrême-Orient (**fig. 647-648**), où elles furent adaptées au goût chinois pour illustrer les ouvrages de plusieurs missionnaires¹⁴¹. En Éthiopie (**fig. 649-654**) également, les images de la *Bible de Natalis* connurent un vif succès à la cour du négus Susenyos qui les fit reproduire¹⁴². Les planches de *L'Homme de Douleur...* publié par la Veuve Joron en 1665 inspirèrent l'enluminure et la peinture murale éthiopiennes aux XVIII^e et XIX^e siècles¹⁴³. En Inde, la troisième mission jésuite, arrivée à Lahore en 1595, apporta avec elle l'ouvrage de Nadal. Appréciables tant par Akbar (règne : 1556-1605) que par son fils Salim (règne : 1605-1627), les illustrations furent utilisées par plusieurs artistes de la Cour du Grand Moghol. Ainsi, le *Mirat al-Quds*, achevé en 1602, qui

¹³⁵ M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. III, 1, p. 496.

¹³⁶ O. DELEDA, « Nadal. Ribadeneira et Pacheco : l'influence des premiers jésuites sur l'art espagnol du Siècle d'or », dans : *Baroque Vision jésuite...*, p. 236.

¹³⁷ O. DELEDA, *op. cit.*, p. 239.

¹³⁸ Cliché IRPA n° M129060.

¹³⁹ Voir UNION LATINE, *Le retour des anges. El retorno des los ángeles*, catalogue d'exposition, Paris, 1996.

¹⁴⁰ O. DELEDA, *op. cit.*, p. 236.

¹⁴¹ M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. III,1, p. 496. Voir également : J. JENNES, *Invloed der Vlaamsche Prentkunst in Indie, China en Japan*, Louvain, 1943.

¹⁴² Voir C. BOSC-TIESSÉ, *Art, Église et Royauté en Éthiopie aux XVII^e et XVIII^e siècles : écriture de l'histoire et fabrique des images dans les églises du Lac Tana*, thèse doctorale, Paris, 2001, p. 370. Il existait aussi des relations entre Arméniens et le royaume d'Éthiopie au XVII^e siècle : « Si, au XVII^e siècle, les diplomates arméniens s'exprimaient surtout dans les échanges entre la Perse et l'Europe, il importe aussi d'évoquer la part qu'ils prirent dans le développement de la diplomatie éthiopienne. Résolument fermé aux Européens après une expérience malheureuse avec les premiers missionnaires, le Royaume du Négus fit régulièrement appel à des négociants diplomates arméniens et grecs pour défendre ses intérêts commerciaux et politiques en Europe comme en Asie » ; R. H. KÉVORKIAN, *Arménie entre Orient et Occident*, p. 251 ; du même : « Diplomatie et mouvement de libération arménien de la guerre de Candie au siège de Vienne (1683) », dans : *Moyen Orient et Océan Indien XVI^e-XIX^e s.*, 6, 1989, pp. 42-43 et notes 1-18.

¹⁴³ C. BOSC-TIESSÉ, *op. cit.*, p. 372.

est constitué d'épisodes du Nouveau Testament, comprend plusieurs illustrations d'après les estampes des *Imagines*¹⁴⁴.

La *Bible de Natalis* a sans aucun doute été apportée à la Nouvelle-Djoulfâ. En témoignent certaines enluminures de manuscrits réalisées dans la cité arménienne, que nous évoquerons plus bas. Nous ne mentionnerons pour l'instant qu'un exemple particulièrement frappant, celui de l'*Assomption*¹⁴⁵ (**fig. 661**), œuvre magistralement exécutée en 1647 par le miniaturiste Hayrapet, qui s'inspire de la dernière vignette des *Imagines*. Pour ce qui est de son influence sur la décoration des édifices religieux de la cité, on trouvera ci-dessous une description individuelle tant des peintures que des estampes auxquelles nous les rapportons. Ces brèves études comparatives ont pour double objectif d'établir la filiation directe entre les unes et les autres et d'en souligner les différences éventuelles. Nous avons fondé notre analyse sur l'exemplaire des *Imagines* de 1593 se trouvant à la Bibliothèque nationale de France¹⁴⁶. Nous avons également utilisé l'ouvrage précieux de M. Mauquoy-Hendrickx, *Les estampes des Wierix*, dans lequel figurent des photographies de l'exemplaire se trouvant à la Bibliothèque royale Albert I^{er} de Bruxelles (édition de 1668). La plupart des photos présentées ci-après reproduisent les vignettes de la collection Mancel du Musée des Beaux-Arts de Caen.

¹⁴⁴ G. A. BAILEY, *Counter Reformation Symbolism and Allegory in Mughal Painting*, thèse doctorale, Cambridge (Massachusetts), 1996, p. 129-130.

¹⁴⁵ Ms M 389, fol. 2v^o. À ce propos, voir S. LAPORTE-EFTEKHARIAN, « Transmission et métamorphose de modèles iconographiques occidentaux, principalement flamands, dans les églises de la Nouvelle-Djoulfâ (Ispahan) », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 73, Bruxelles, 2004, p. 68, et « Transmission and Metamorphosis of Western Iconographic Models in the Churches of New Julfa », contribution au Colloque de l'UCLA (University of California, Los Angeles) de novembre 2003 : *International Conference Series on Historic Armenian Cities and Provinces, Armenian New Julfa, The Fourth Centennial, 1604/5-2004* (à paraître).

¹⁴⁶ Réserve des livres rares [cote A-1166(1)].

2. LA BIBLE DE NATALIS ET L'ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM

B 18 L'Homme de douleur

Source : BN 122

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *CORONATVR SPINIS ... / Mat., xxvij...* Sur l'estampe : dans le champ, à gauche vers le milieu : *Ber. Pass. Rom. inuent.* ; vers la droite : *Hieronymus W. fecit.*

L'estampe (**fig. 57**) présente une scène narrative se déroulant dans la cour du prétoire (*Matthieu, XXVII, 27-31*) : le Christ est assis au centre, les bras croisés, la tête penchée sur l'épaule gauche, le corps dans l'axe diagonal de la composition. La douleur se lit sur son visage de trois quarts : les sourcils sont froncés, des larmes coulent le long de ses joues, la bouche est tordue. De part et d'autre derrière lui, indifférents, deux personnages s'affairent à fixer la couronne d'épines sur sa tête, tandis que trois autres, au visage grimaçant et riant aux éclats, sont agenouillés en demi-cercle autour de lui : celui de droite glisse le roseau entre les bras du Christ, celui de gauche, penché en avant, tirant la langue, tient le cinquième personnage par la taille, l'invitant à partager sa joie maligne devant les souffrances du supplicé. À l'avant-plan, à droite et à gauche, des gardes romains stationnent. Dans le fond à gauche, est représenté, à l'extérieur, le moment précédant immédiatement la scène principale, le Christ amené par les soldats.

Le peintre de Sainte-Bethléem tire de cette scène narrative et dramatique une image de dévotion (**fig. 56**) : le Christ solitaire, dans l'axe principal de la composition, la tête penchée vers l'épaule droite, le visage nimbé, est représenté de face, l'expression impassible, sans larmes, le regard baissé, du sang sur le front et la joue. Avec sa barbe à double pointe, comme sur l'estampe, ce visage n'a pas les traits généralement prêtés au Christ sur les autres peintures de l'église. Ses bras sont croisés et il tient dans la main droite un sceptre au lieu d'un roseau. Vêtu de son manteau rouge, il est assis sur un banc de pierre, représenté selon une perspective cavalière, posé au sommet de deux marches. Le fond de la peinture, ocre jaune, renforce le caractère dévotionnel de l'image.

B 20 Le Christ

Source : Frontispice des *Evangelicae Historiae Imagines*.

Burin sur la plaque de cuivre. Sur l'estampe : dans le champ, à gauche : *M. de Vos inuentor.* ; à droite : *Hieronimus Wierx fecit.* Sous la composition: *EVANGELICAE HISTORIAE IMAGINES/...*

L'estampe (**fig. 60**) représente le Christ en gloire debout sur une nuée entre six têtes de chérubins, bénissant des deux mains. Le Christ est entouré de nuages formant une mandorle, à l'intérieur d'un encadrement rectangulaire posé sur un socle sur lequel on peut lire : « *Venite ad me omnes qui laboratis et onerati estis et ego reficiam vos* ». De chaque côté s'élève une colonne, dont le chapiteau soutient un fronton ; au centre de celui-ci, deux anges tiennent une auréole, dans laquelle sont représentés le monogramme du Christ et un cœur percé de trois clous¹⁴⁷.

La peinture B 20 (**fig. 59**) de l'église Sainte-Bethléem est visiblement inspirée de cette image. Sous le panneau, qui est situé au-dessus de la porte d'entrée de l'église, entre ceux représentant l'Enfer et le Paradis, figurent les mots « *Je suis la porte de la vie* ». Le fond doré souligne la gloire du Christ. L'auréole est comme collée à la tête. Au lieu du regard levé vers le ciel de type maniériste, le Christ de la peinture dirige son regard vers les spectateurs. Les proportions du visage sont modifiées : le front bombé occupe près de la moitié du visage, qui est moins allongé que sur la gravure. La tête est tournée davantage vers les spectateurs, presque de face (alors que de trois quarts sur la gravure). L'ornement de la boucle qui retient le manteau, imprécis sur la gravure, est remplacé par un bijou doré serti de pierres précieuses. La position des mains bénissant est identique. On n'y relève pas de traces de clous, contrairement à la gravure¹⁴⁸. Le raccourci des bras est un peu maladroit. On note une certaine difficulté à rendre la profondeur : le personnage est comme plaqué sur le fond. Malgré tout, le souci de réalisme est indéniable, quoique le peintre reste étroitement dépendant de sa source : il suit méthodiquement le traitement de l'ombre et de la lumière par le graveur en appliquant des couleurs différentes. Ainsi, ce qui paraît naturel en noir et blanc sur la gravure aboutit sur

¹⁴⁷ Cette représentation du Christ a également été reprise par les Wierix sous la forme d'une estampe isolée, dans un encadrement de fleurs (un seul cuivre), sans inscription (sauf le nom de Dieu en hébreu). Voir MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, planche n° 505, p. 65 (**fig. 61**).

¹⁴⁸ Élément important pour les jésuites, comme support de la méditation.

la peinture à un pseudo-modelé qui s'écarte sensiblement du résultat qu'aurait obtenu un peintre européen de la même époque. Le *contrapposto* est conservé, avec la jambe gauche en avant. Les chérubins ont disparu. Le traitement du modelé est simplifié. Les plis du manteau et de la tunique sont également sans apprêt, ce qui n'est pas le cas de l'estampe de Wierix, qui reste tributaire de la tradition primitive flamande des « plis cassés ». Les nuages, qui recouvrent tout le bas de la composition, sont plus schématiques. Le peintre ne reprend aucun élément architectural ou ornemental de la gravure.

B 21 L'Enfer

Source : BN 131

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *QVÆ GESSIT ... / Zach. ix...*
Sur l'estampe, dans le champ pictural ; en haut sur le sol à gauche : *B. Pass. Rom. inu.* ; à droite : *Ant. Wierx sculp.*

Le panneau est situé sur le mur ouest, à gauche du panneau précédent représentant le Christ. La structure est horizontale. Seul le motif central de la composition provient de l'estampe de la *Bible de Natalis* (**fig. 63**). Celle-ci représente la descente du Christ aux Limbes, entre le moment de sa mort et celui de sa résurrection. La composition est structurée en demi-cercles concentriques : le demi-cercle externe figure la croûte terrestre, un paysage de montagnes et de vallées parsemé d'arbres et de constructions. Le deuxième demi-cercle, qui occupe environ un quart du champ pictural, est totalement noirci. Une nuée immaculée, bordée d'anges aux mains jointes et parsemée d'innombrables chérubins, se détache sur ce fond sombre. La partie inférieure de la nuée, qui, en se rétrécissant, pénètre dans le troisième cercle, contient le Christ glorieux dans une mandorle, le torse dénudé, tenant la bannière de la Résurrection. Ses mains et ses pieds sont nimbés. Le troisième demi-cercle est celui des limbes, dans lesquels les patriarches, représentés sous la forme de figurines nues tournées vers le Christ, attendent leur libération¹⁴⁹. Le quatrième demi-cercle correspond aux limbes des enfants non baptisés et le cinquième figure le Purgatoire, strié de flammes ondulées entre lesquelles apparaissent des visages schématiques. Enfin, au cœur de la demi-sphère est figuré l'Enfer avec, en son centre, le Diable sous la forme d'un démon humanoïde cornu et barbu, nu et ailé, tenant dans sa main droite une fourche à deux dents, dans la gauche une corde au bout de laquelle est attachée une

¹⁴⁹ J. KNIPPING, *op. cit.*, t. 2, p. 340.

femme nue allongée sur son côté gauche et sur laquelle il est accroupi, jambes largement écartées et pieds aux sabots fourchus. Tout autour rayonnent les flammes de la fournaise, entre lesquelles on aperçoit des têtes ou des bustes.

La peinture (**fig. 62**) reprend le motif du Diable, placé au centre de la composition, au premier plan. On observe toutefois quelques différences significatives : si sa position est identique, le personnage est un type féminin de couleur orange, le visage ricanant, sans barbe, les seins pendants ; accroupi sur une femme, il est au centre d'une fournaise dont les flammes orange et rouges sont dirigées vers le haut et dans laquelle surnagent des têtes à la bouche grande ouverte, plus grandes et moins schématiques que sur l'estampe. Le reste du champ pictural est occupé par des démons ailés, à la peau sombre, aux longues oreilles pointues, d'un type courant dans la peinture de l'Europe du Nord, mais qu'on trouve aussi ailleurs¹⁵⁰, martyrisant des hommes et des femmes en leur tirant les cheveux ou en les tenant attachés au bout d'une corde. Des serpents s'attaquent aux damnés en mordant leur corps aux endroits les plus divers. Les suppliciés se contorsionnent dans des positions extravagantes ; en particulier, le personnage situé à la gauche de Satan, replié sur lui-même dans une posture ovoïde, la tête entre les cuisses, les bras dans le dos, ou encore celui à l'avant-plan à droite, allongé, les bras tendus entre les jambes pliées, rappellent avec insistance des personnages de Hiéronimus Bosch ou de Pieter Bruegel l'Ancien. On peut ainsi supposer que l'artiste a utilisé comme source complémentaire une estampe de l'école du Nord. Dans la partie supérieure du champ pictural, coupée par le bord gauche, se trouve une gueule de Léviathan¹⁵¹, aux dimensions réduites, où s'engouffrent des damnés. Le fond noir de la composition est parsemé d'animaux venimeux ou infernaux : scorpions, lézards, salamandres. En bas de la peinture figure l'inscription « Enfer ».

¹⁵⁰ Par exemple dans l'Italie du Quattrocento, Bartoloméo di Frusino, Fra Angelico ou encore Giovanni di Paolo. Voir à ce propos M. BLANC, *Voyages en Enfer*, Paris, 2004.

¹⁵¹ On peut y voir une influence des manuscrits arméniens de Cilicie, eux-mêmes influencés par l'art byzantin, qui, dans les représentations du Jugement dernier, figurent un animal dont la gueule ouverte crache des flammes. Voir DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters...*, p. 71 ; voir également à ce sujet ms SL-252, fol. 80.

B 29 L'Adoration des bergers

Source : BN 4

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *IN AVRORA NATALIS DOMINI / De Pastoribus / Luc ij ...* Sur l'estampe : à l'avant-plan, à gauche sur la brassée de bois : *B. Pass. R. inuent* ; à droite sur une pierre : *Hieron. W. sculp.*

La scène de l'estampe (**fig. 81**) comprend de nombreux personnages, elle est fermée sur elle-même et le spectateur rejeté dans l'obscurité : la scène n'est pas agencée en fonction de lui. La peinture murale (**fig. 80**) simplifie la composition. On passe d'une structure verticale dans l'estampe à une structure plus carrée. Les éléments de l'avant-plan (bois, chiens, agneau aux pattes liées – symbole de l'agneau chrétien du sacrifice –, cruche...) ont été supprimés. Seuls deux bergers sont conservés, dont celui qui porte sur ses épaules un agneau, image du bon pasteur, vêtu d'une tunique bleu azur tirant sur le vert, d'un pantalon ocre et de bottes rouge vermillon. L'autre berger, agenouillé, de dos, est simplifié en ce sens que son visage est représenté nettement de profil, alors qu'il présentait un profil perdu sur l'estampe. Dans le panier de fruits placé entre ces deux personnages, les pommes sont remplacées par des grenades. Il faut y voir une touche locale, mais il s'agit également d'un motif utilisé dans l'ornementation des églises tant arméniennes¹⁵² que byzantines et occidentales¹⁵³. Si la grenade orne déjà le Temple de Salomon (« *les grenades, au nombre de deux cents, étaient disposées en rangs autour du second chapiteau* », *III Rois*, VII, 20), le thème était également courant dans l'Antiquité païenne. Le berger de dos, face à l'Enfant Jésus, est supprimé, ce qui permet de faire ressortir davantage le personnage principal de la scène, le Nouveau-Né, qui lève la tête et tourne son visage vers le spectateur, l'associant ainsi à l'événement. Le personnage de la Vierge, très imprégné de maniérisme italien, cède la place à une représentation plus traditionnelle. De profil sur l'estampe, le regard dirigé vers l'Enfant, elle est remplacée par un personnage de trois quarts, davantage tourné vers le spectateur, plus proche de lui aussi, car les plis de son manteau arrivent au bord du cadre. Alors qu'elle occupe un rôle subalterne sur l'estampe, sa place est nettement valorisée sur la peinture : cette place est d'ailleurs confortée par le regard que pose sur elle le berger agenouillé. Elle est

¹⁵² Voir S. DER NERSESSIAN, *Aght'amar Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965, p. 12, ainsi que J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 76.

¹⁵³ Voir F. MUTHMANN, *Der Granatapfel, Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern, 1982.

vêtue d'une robe vermillon et d'un manteau bleu azurite. Les plis de ses vêtements, comme de ceux des autres personnages, sont simplifiés. Joseph, vêtu d'un manteau ocre, plus âgé que le personnage de l'estampe (il est partiellement chauve), les mains sur la poitrine en signe de respect, retrouve dans la peinture le nimbe des représentations traditionnelles, absent sur l'estampe. Les couleurs choisies pour les animaux de la crèche sont réalistes : gris pour l'âne, ocre pour le bœuf. La pente du toit est adoucie pour adapter la représentation picturale à la forme du panneau. La colombe est déplacée vers la gauche, mais présente la même apparence. Le fond de la composition, qui représente un paysage de cité fortifiée, est conservé, quoique simplifié lui aussi : on y retrouve la tour entourée de moutons, à laquelle le peintre a ajouté un environnement arboré. Dans le ciel – un ciel d'aurore au lieu d'un clair de lune –, une figure a été ajoutée : l'ange qui annonce la Bonne Nouvelle aux bergers (*Luc II*, 8-10). Le peintre de Sainte-Bethléem suit ainsi la tradition, selon laquelle Gabriel annonce la naissance du Messie. La vignette BN 3 (**fig. 82**), qui représente la Nativité, présente également comme scène secondaire *L'Annonce aux bergers*. Cependant, l'ange de la peinture de Sainte-Bethléem doit plutôt être rapproché de celui de la vignette BN 1, *L'Annonciation* (**fig. 78**), qui se trouve dans la nuée. Il est vêtu d'une tunique bleue et ses ailes sont ocre rouge. Dans le paysage a été ajouté un berger, à la tunique vermillon, auquel l'ange s'adresse. Sous la peinture figurent les mots « Naissance du Christ ».

B 30 La Présentation au Temple

Source : BN 8

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *PVRIFICATIO / Luc. 2...* Sur l'estampe : en bas à gauche, vers le centre : *Bern. Pass. Rom. inuent* ; à droite *Hieronymus W. sculp.*

La scène (**fig. 83**) représente la Présentation au Temple (*Luc II*, 22-38), très simplifiée par rapport à l'estampe (**fig. 84**). La composition passe d'une structure verticale à une structure horizontale. Les personnages repris sont la Vierge, Joseph, Siméon, le prêtre et la prophétesse Anne. Deux diacres arméniens tonsurés sont ajoutés, tenant chacun un cierge, référence à une iconographie chrétienne de la purification mettant en scène une procession avec des chandelles, dont dérive le nom de Chandeleur donné à cette fête. La Vierge maniérée de Passeri, dont le doux visage rappelle les madones de Raphaël, est remplacée par une Vierge

plus statique qui occupe l'avant-plan de la composition ; elle porte ses vêtements traditionnels (manteau bleu, robe rouge), tourne son visage de trois quarts vers les spectateurs. Le *mouvement* par lequel la Vierge de l'estampe remet les deux jeunes colombes – évoquant la purification – à un serviteur est remplacé, du fait de la suppression de ce dernier, par une *attitude*, celle de la Vierge tendant les oiseaux¹⁵⁴ en direction de l'autel. Derrière Marie, le personnage de Joseph debout, vêtu d'un manteau jaune, a la tête tournée vers l'autel. Contrairement au Joseph de l'estampe, qui verse les cinq sicles à un acolyte du prêtre, il est appuyé sur son bâton, statique. Il s'agit du même type que celui de la peinture représentant *L'Adoration des bergers* (**fig. 80**) ; c'est aussi un type proche du prototype du saint Pierre qui apparaît sur plusieurs autres peintures de l'édifice¹⁵⁵. À droite de l'autel se tient Siméon : ses traits sont inspirés de ceux du personnage de Joseph de l'estampe. Il tient l'Enfant dans un lange rouge (sur le modèle, Jésus est emmailloté), le tendant vers le prêtre. Ce dernier est représenté sous la forme d'un évêque avec une mitre colorée sur la tête et une chasuble richement décorée de motifs floraux différents du brocart de l'estampe. Les deux personnages placés à la droite du prêtre sur l'estampe ont été remplacés par l'un des deux céroféraires. Anne est reprise de manière plus ou moins identique dans la peinture. Toutefois, à sa gauche, le personnage de dos qui servait de repoussoir a été supprimé. Se trouvant de ce fait à l'avant-plan, tout au bord de la composition (une partie du manteau est coupée), la prophétesse ne regarde plus vers ce personnage, mais vers l'extérieur, comme invitant les spectateurs à s'associer à l'événement : le doigt tendu est remplacé par une main tendue. L'autel est recouvert d'un tissu vert foncé. Sur l'estampe, le Temple est représenté comme un édifice de la Renaissance italienne, avec douze colonnes salomoniques, remplacées sur la peinture par huit colonnes lisses. Le luminaire a également été modifié. Les scènes secondaires présentées sous forme de récit dans les différentes parties de l'arrière-plan de l'estampe sont abandonnées. Sous la peinture figurent les mots « Présentation de Jésus au Temple à l'âge de quarante jours ».

¹⁵⁴ En Italie, avant Passeri, le thème des colombes, cher aux artistes de la Renaissance, apparaît déjà chez Raphaël, sur la prédelle du *Couronnement de la Vierge* de 1503-1504 (huile sur panneau transposée sur toile), *Pinacoteca Apostolica Vaticano*, Rome) (**fig. 85**).

¹⁵⁵ Par exemple n° 17 (*La Cène*) ou n° 41 (*Le Christ et la Samaritaine*).

B 31 La Première tentation du Christ

Source : BN 12

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA I.../ Tentat Chrsitum dæmon / Matth. iij Mar. i. Luc. iij. Sur l'estampe, au milieu de l'avant-plan : B. Pass. Rom. inu. ; plus loin : Hieronymus W. fecit.*

À l'avant-plan de l'estampe (**fig. 87**), devant une montagne rocheuse qui se dresse en diagonale du coin inférieur droit au coin supérieur gauche du champ pictural, isolant ainsi la scène principale de l'arrière-plan, le Christ et Satan se font face. Assis à gauche de la composition, la tête nimbée presque de trois quarts et légèrement penchée en avant, appuyé sur le coude droit, le Christ, l'index levé, tend le bras gauche vers Satan. Celui-ci, représenté de profil sous la forme d'un vieillard – conformément à une représentation courante de la Renaissance italienne – aux doigts griffus, s'avance vers le Christ et désigne de son index les pierres qui se trouvent devant eux, le défiant de les transformer en pains. Plusieurs animaux¹⁵⁶ sont répartis autour des personnages : à l'avant-plan dans l'ombre, deux lapins ; derrière Satan, un renard ; devant lui, un hérisson ; à côté du Christ, parallèlement à lui et en pleine lumière, la tête d'un cervidé¹⁵⁷, symbole christique, et au dessus de lui, un bélier et une cigogne¹⁵⁸, également symboles du Christ. Sur les rochers, au centre du champ pictural, au-dessus de la tête du diable, des démons contorsionnés assistent à la scène. Un peu plus haut, dans le ciel, sur un nuage, cinq anges, bras croisés sur la poitrine, leur font pendant. Un chemin sinueux qui part à droite du champ pictural creuse la profondeur en menant vers des scènes secondaires : tout au fond, des montagnes bordent la mer, derrière une ville de style italien. Plus en avant est représenté le Baptême du Christ dans le Jourdain, ainsi que le Christ recevant l'Esprit sous la forme d'une colombe, derrière laquelle Dieu le Père lève la main en signe de bénédiction. À mi-chemin de la scène principale, le Christ se dirige vers le désert pour y jeûner quarante jours.

¹⁵⁶ Marc I, 13 : « *Il était parmi les bêtes* ».

¹⁵⁷ Les miniatures des manuscrits médiévaux occidentaux exploitent la symbolique christique du cerf, dont le sacrifice évoque la Passion. Voir à ce propos M.-H. TESNIÈRE, *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, 2005 (catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France organisée dans le prolongement de l'exposition « Bestiaire du Moyen Âge » réalisée à Troyes en 2004 par la Médiathèque de l'agglomération troyenne en collaboration avec la BnF).

¹⁵⁸ En tant que destructrice de serpents, la cigogne incarne la lutte contre le mal. Là encore, on se référera utilement aux bestiaires médiévaux, tels que *De avibus* de Hugues de Fouilloy (vers 1150).

Sur la peinture (**fig. 86**), qui conserve la structure verticale du modèle, le Christ est habillé d'une tunique rouge vermillon et d'un manteau bleu, face au démon vêtu d'une tunique jaune et d'un manteau vert. Ce dernier désigne les pierres représentées à l'avant-plan, alignées sur la peinture alors qu'elles sont en désordre sur l'estampe. Son visage est de trois quarts sur la peinture, tourné vers le sol, tandis qu'il était de profil sur l'estampe, regardant le Christ. Les proportions sont modifiées, les distances raccourcies. Le peintre a supprimé l'espace derrière le démon et déplacé l'animal qui s'y trouvait, si bien que le personnage est en partie hors-cadre ; par ailleurs, le peintre a réduit l'espace entre les deux personnages. Ceux-ci sont beaucoup plus imposants par rapport aux rochers que sur l'estampe et la profondeur s'en trouve considérablement diminuée. Le visage du Christ se présente lui aussi en un trois quarts face plus prononcé que sur l'estampe, davantage tourné vers le spectateur. La tête est entourée d'un nimbe rayonnant comme sur l'estampe. Son modelé est soigné. Ses mains adoptent une position identique, mais sont plus allongées. La courbe de l'épaule est rendue d'une manière moins habile. Le traitement des vêtements et des rochers suit plus ou moins fidèlement la façon dont le graveur répartit les ombres et les lumières. À l'arrière-plan, les montagnes et le ciel ont été conservés et l'horizon a été déplacé vers le haut. Les scènes secondaires ont été supprimées. Sont conservés Dieu le Père avec le globe, vêtu de bleu et de rouge en haut à droite, trois anges sur un nuage au lieu de cinq, quatre démons sur les rochers simplifiés au lieu de sept, et le bélier. L'échassier dans l'axe du Christ est également conservé, mais sa position a été inversée, ainsi qu'à l'avant-plan, l'un des deux lapins et la tête du cervidé. En bas de la peinture figurent les mots « La montagne de la tentation ».

B 32 La Transfiguration

Source : BN 63

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *SABBATHO POST ... / Transfiguratio Christi / Matth. xvij. Marc. ix. Luc. ix...* Dans le champ pictural à droite au milieu : *M. de Vos inuent. / Hieronymus W. fecit.*

La structure verticale est conservée (**fig. 88**). Le champ pictural est réduit, les scènes secondaires sont supprimées : disciples rassemblés à l'arrière-plan, anges emportant Moïse et Élie, Christ se dirigeant vers le mont Thabor, de même que, en haut de l'estampe, Dieu le Père

penché sur son Fils, les bras ouverts. Le Christ, comme sur l'estampe (**fig. 89**), est représenté dans l'axe central de la composition, vêtu d'une tunique et d'un manteau rose pâle, levant la main droite en signe de bénédiction, la tête entourée d'un halo rayonnant, presque de face, le regard tourné vers l'assemblée. La position serpentine, typiquement maniériste, est abandonnée : malgré une très légère tentative de *contrapposto*, le personnage de la peinture est statique. Les drapés aériens de Maarten De Vos, héritage des drapés cassés des primitifs flamands, sont simplifiés et alourdis sur la peinture. Sur l'estampe, la tunique du Christ colle à son corps comme un voile transparent, à travers lequel le nombril est visible. Le peintre de Sainte-Bethléem ne s'attache pas à rendre ces détails. Moïse est représenté sans cornes¹⁵⁹, contrairement à l'estampe ; le prophète est vêtu d'une tunique ocre et d'un manteau rouge, et regarde vers l'extérieur du champ pictural, alors qu'il regarde le Christ sur l'estampe. Le bas du corps de Moïse, comme celui d'Élie, est caché par le nuage. Vêtu d'une tunique ocre et d'un manteau bleu, Élie croise les bras sur la poitrine en signe de respect ; alors que sur l'estampe, il tend la tête en avant et que son corps ébauche une rotation en direction du Christ, il est représenté tout droit sur la peinture. Son manteau est coupé par le cadre. Sur l'estampe, Jean, Pierre et Jacques lèvent le regard vers le Christ, celui-ci baissant les yeux vers les apôtres. Moïse regarde également le Christ. Sur la peinture, Jean regarde Élie, Jacques a la tête tournée vers le Christ, mais son regard est plutôt dirigé vers Moïse. C'est un regard figé, dans lequel n'apparaît pas l'éblouissement caractéristique de l'estampe. Le rendu des mains est schématique et les proportions maladroitement. Le bout du pied droit sort du cadre. Jacques lève le bras gauche au-dessus de la tête pour se protéger de la lumière émanant du Christ. Tandis qu'il est penché en arrière sur l'estampe, le corps appuyé sur le talon gauche, il s'appuie sur l'autre jambe dans la peinture. Pierre présente lui aussi une expression figée, la tête rejetée en arrière. Son pied gauche est exagérément allongé. La main droite ouverte en signe d'étonnement sur l'estampe est présentée dans l'autre sens, dos en l'air, sur la peinture : par souci de réalisme, le peintre a voulu donner un appui à son personnage – son coude droit – alors que le personnage de De Vos est comme suspendu au bord de la montagne, obéissant à une convention maniériste. À l'avant-plan, des fleurs sauvages jaunes, rouges et bleues sont représentées, en allusion peut-être à la période estivale au cours de laquelle est célébrée la fête de la Transfiguration, ainsi qu'au fait que la fête païenne arménienne de *Vardavar* (qui

¹⁵⁹ Moïse est représenté en Occident avec des cornes à partir du XII^e siècle. « *Diese Eigentümlichkeit geht wohl auf eine missverständliche Übersetzung des Urtextes durch die Vulgata zurück* – Cette particularité dérive sans doute d'une traduction erronée du texte original dans la Vulgate » (E. KIRSCHBAUM (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Fribourg-i.-B., 2004, T. 3, p. 285) ; toute présence de cornes chez Moïse dans l'art arménien est donc le signe d'une influence occidentale.

signifie « orné de roses »), intégrée par Grégoire l'Illuminateur dans la fête de la Transfiguration (dite « fête de Vardavar »), était l'occasion de décorer de fleurs le temple de la déesse Astlik¹⁶⁰. En bas de la peinture figure l'inscription « Transfiguration ».

Le thème de la Transfiguration est représenté dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfra indépendamment de toute influence occidentale. Voir par exemple (**fig. 613**), à la BnF : le ms Smith-Lesouëf (SL) 252, fol. 161v° : le fond est doré, Moïse est représenté sans corne ; au Matenadaran : ms M 264, fol. 160v°, ms M 5236, fol. 5v°, ms M 248, fol. 5v°, ms M 6782, fol. 5v°, ms M 8571, fol. 5v°, ms M 6765, fol. 10, ms M 6774, fol. 5v°, ms M 7237, fol. 5v°, ms M 6783, fol. 5v°, ms M 10255, fol. 5v°, ms M 6772, fol. 5v° ; à la Nouvelle-Djoulfra : ms NJ 396, fol. 101¹⁶¹.

B 33 L'Entrée à Jérusalem

Source : BN 87

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA. / Ingressus solennis.../ Matth. xxi.* Dans le champ pictural, à gauche : *B. Pass. Rom. inu.* ; plus loin vers la droite : *Hieronymus / W. sculp.*

Il s'agit de la première scène du cycle de la Passion. La structure verticale est remplacée par une structure horizontale (**fig. 90**). Les deux personnages qui étendent un tissu devant l'âne guident le regard des spectateurs vers le Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu azurite, la tête entourée d'un nimbe doré, la main en avant en signe de bénédiction, le visage de trois quarts vers les spectateurs, contrairement au Christ de l'estampe, dont le visage est représenté de profil. En revanche, le Christ est assis à califourchon sur l'ânon comme sur l'estampe, tandis que l'art des Églises d'Orient le montre généralement assis de côté sur sa monture¹⁶².

Sur l'estampe (**fig. 91**), l'âne, dont le cou et la tête sont dans l'ombre, ne regarde pas les deux personnages penchés devant lui. Au contraire, sur la peinture, l'animal tend la tête vers eux.

¹⁶⁰ G. TACHDJIAN, *Vivre l'année liturgique de l'Église arménienne à la lumière des fêtes du Christ et des saints*, Paris, 1991, p. 47.

¹⁶¹ Sur l'influence occidentale perceptible dans certains manuscrits arméniens de l'époque, voir notre commentaire de la peinture n° 69 (*La Transfiguration*) de la cathédrale Saint-Sauveur.

¹⁶² *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, p. 596.

Les deux enfants qui tiennent des palmes au pied du Christ sont représentés dans une position identique à celle de l'estampe. Dans la foule derrière le Christ, le peintre a individualisé plus de visages que sur l'estampe. La foule précédant le Christ est réduite au nombre de trois, dont deux semblent converser, ce qui n'est pas le cas sur l'estampe. L'arrière-plan est réduit de moitié en hauteur. On retrouve à gauche les oliviers et le palmier, dans lequel un personnage cueille une palme. Par contre, le personnage de la Vierge accompagnée des femmes n'a pas été conservé. Toujours à l'arrière-plan, à droite de la composition, la ville n'est pas représentée selon une perspective cavalière comme c'est le cas sur l'estampe : l'enceinte de la cité cache le corps des bâtiments, dont seuls les pignons apparaissent. Les arbres plantés le long du cours d'eau se reflètent dans l'onde, ce qui constitue un ajout par rapport au modèle. En bas de la peinture figure l'inscription « Dimanche des Rameaux ».

Le thème de l'Entrée à Jérusalem est présent dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfra : on se reportera par exemple au ms SL-252, fol. 118 (**fig. 606**), d'inspiration post-byzantine de la seconde moitié du XVI^e siècle, proche de l'école de Michael Damaskinos¹⁶³ : en particulier, la tête de l'âne baissée vers le sol correspond à la manière byzantine¹⁶⁴ ; au demeurant, on relève tant dans la miniature arménienne que dans l'icône grecque des éléments architecturaux d'origine italienne. On peut citer également le ms M 262, fol. 71, qui présente la même composition que ms SL-252, quoique quelque peu simplifiée : les montagnes sont supprimées et le Christ n'est pas de face ; par contre, sa carnation très proche de SL. Le ms NJ 396, fol. 102 présente le Christ assis à califourchon sur l'âne, signe d'une influence occidentale. Voir également ms M 264, fol. 109, ms M 5236, fol. 7v^o, ms M 248, fol. 7v^o, ms M 2399, fol. 11v^o, ms M 294, fol. 11v^o, ms M 6782, fol. 6, ms M 6774, fol. 7v^o, ms M 7237, fol. 7v^o, ms M 6783, fol. 6, ms M 10255, fol. 7v^o, ms M 6772, fol. 17v^o.

B 34 Le Christ en Croix et La Passion

La peinture (**fig. 92**) se compose de plusieurs parties, comme les panneaux d'un retable espagnol. La scène principale, qui représente le Christ en Croix, a pour modèle un dessin de Maarten de Vos (voir chapitre III.1, B 34). Sur les côtés de cette scène principale et en-dessous sont réparties des scènes de la Passion, selon un ordre aléatoire. Deux d'entre elles

¹⁶³ *Guida al Museo di icone e alla chiesa di San Giorgio dei Greci*, Venise, 1992, Pl. XXVI. Également: E. BAKALOVA et S. PETKOVIC, « L'iconographie byzantine », dans : *Le grand livre des icônes*, sous la direction de T. VELMANS, Milan-Paris, 2002, p. 163.

¹⁶⁴ T. VELMANS, « Les miniatures inédites d'un manuscrit arménien de la région du Vaspurakan (XIV^e siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris », dans : *Cahiers Archéologiques*, 1990, n^o 38, p. 131.

ont pour modèle des estampes de la *Bible de Natalis*. La première est située dans le coin inférieur droit et représente le Christ vêtu de son manteau rouge et sur la tête duquel deux personnages fixent la couronne d'épines. La composition dérive de l'estampe BN 122 (**fig. 57**) – pour la description, voir peinture B 18. La facture est relativement schématique, mais l'on retrouve néanmoins certains détails caractéristiques : en particulier, la position de la main gauche du personnage de droite, perpendiculaire à son avant-bras, ainsi que la main droite du personnage de gauche, dans le prolongement du bâton qu'il utilise pour fixer la couronne. Enfin, la position du pied gauche du Christ, celle de ses bras et le mode d'attache du manteau sont également identiques à ceux de l'estampe. Le personnage de gauche, en vert, présente un corps disproportionné par rapport à sa tête. Le rendu de la musculature du Christ est schématisé. Le chapeau du bourreau de droite ne correspond pas au modèle. Les corps des deux personnages encadrant le Christ sont visibles, ce qui n'était pas le cas sur l'estampe. Ces divergences laissent penser que l'existence d'une estampe intermédiaire n'est pas à exclure. On sait en effet que les Wierix ont utilisé des gravures de la *Bible de Natalis* pour d'autres estampes (voir commentaire de la peinture B 20 – *Le Christ*).

La deuxième scène inspirée de la *Bible de Natalis* se trouve dans le coin supérieur gauche. Le modèle en est l'estampe BN 125 (**fig. 93**), qui représente le Christ franchissant la porte de Jérusalem en direction du calvaire.

Source : BN 125

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DVCITVR IESVS.../ Matth. Xxviiij. ...* Dans le champ, à gauche : *Bernard. Passerus / Roman. inuentor, / Hieronymus Wierx Sculp.*

L'estampe montre le Christ portant sa croix en marche vers le mont Golgotha : « *Ainsi, portant sa croix, il alla au lieu qui est appelé Calvaire, et en hébreu Golgotha* » (Jean XIX, 17). Le Christ est au centre de la composition, le corps en biais ployant sous le poids de la croix. Le montant vertical de celle-ci se situe dans le prolongement de la diagonale qui part du coin inférieur gauche, tandis que la pièce horizontale est dans le prolongement de la diagonale partant de l'autre coin inférieur. La composition est structurée en fonction de ces lignes brisées : les personnages placés à l'avant-plan sont de biais, en écho à la position penchée en avant du Christ, tandis que les lances et hallebardes sont pointées dans la direction opposée,

parallèles au bras de la croix. Par contraste, l'architecture qui se dresse derrière la scène est structurée selon des lignes verticales et horizontales. La foule qui accompagne le Christ forme un cortège partant du bord gauche du champ, d'une porte de la ville – à travers laquelle on aperçoit Marie et les saintes femmes –, et se dirigeant vers l'autre bord, par une deuxième porte, dans l'embrasure de laquelle on aperçoit les deux larrons portant leur croix qui gravissent un chemin sinueux. Au-dessus des créneaux, le bout des lances des soldats signale le début du cortège, qui se dirige vers les croix dressées sur le calvaire.

La peinture reprend uniquement le Christ et deux personnages. Vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, le Christ est dans la même attitude, penché en avant, mais la tête est de profil, tandis qu'elle était de trois quarts sur l'estampe. Le personnage placé devant le Christ comme celui placé derrière ont une jambe hors cadre. Celui qui est devant tire le Christ comme sur l'estampe et l'autre, dont les jambes ont été inversées, semble le pousser. L'horizon se situe au milieu du champ pictural.

B 35 La Descente de Croix

Source : BN 132

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DEPONITVR CHRISTI.../Matth. xxvij...* Dans le champ, à gauche : *Ber. Passer. / Rom. inuen.* ; au milieu : *Hieronymus W. sculp.*

La scène est évoquée par les quatre évangélistes. La peinture (**fig. 96**) conserve la structure verticale du modèle (**fig. 97**), mais le nombre de figures est réduit. Comme sur l'estampe, le personnage du Christ se trouve dans l'axe vertical de la composition, dans une position parfaitement identique, la tête nimbée penchée vers l'épaule droite. La bouche est fermée, alors qu'elle était entrouverte sur l'estampe. La couronne d'épines et la plaie au flanc ont été ajoutées. Cependant, la peinture ne rend pas la charge dramatique accumulée, sur l'estampe, dans le corps torturé du Christ, dans lequel les tensions sont exprimées depuis l'orteil du pied gauche et tout le long des muscles noués, réminiscence de l'art de Michel-Ange. Cinq personnages décrochent le Christ de sa Croix sur l'estampe, trois seulement sur la peinture. Sur l'une comme sur l'autre, il est difficile d'identifier Joseph d'Arimathie et Nicodème : par convention, le personnage tenant le haut du corps du Christ est généralement Joseph (une

moustache et des bottes lui ont été ajoutées sur la peinture), celui qui tient la partie inférieure Nicodème. Les jeux d'ombre et de lumière servant à rendre la profondeur sur l'estampe sont supprimés sur la peinture, ce qui abolit également l'illusion tridimensionnelle. À droite de la composition, le peintre n'a conservé que deux figures : la Vierge, à l'avant-plan, vêtue de sa robe rouge et de son manteau azurite, au visage de laquelle il a ajouté un nimbe doré. Le personnage est plus droit et sa douleur plus retenue que sur l'estampe, où la souffrance la courbe. Le deuxième personnage, juvénile, est saint Jean, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau orange dont la partie arrière est coupée par le cadre, comme sur l'estampe. À l'instar de Marie, le personnage est plus droit que son modèle ; la main gauche est coupée par le cadre. Il ne regarde pas le Christ, mais présente un regard plutôt figé par rapport à l'estampe, sur laquelle sa souffrance est manifeste. Les deux personnages de la Vierge et de Jean sont beaucoup plus imposants que sur l'estampe : ils sont une fois et demie plus grands que le Christ et que les figures affairées autour de lui, comme si le peintre avait eu l'intention d'accorder plus d'importance à la douleur maternelle de Marie. Seules deux échelles sur trois sont conservées. Le personnage debout en bas de la croix, prêt à recevoir le corps du Christ dans ses bras tendus, est déplacé, sur la peinture, derrière la croix. Au pied de celle-ci, le crâne blanchi d'Adam a été ajouté. À l'avant-plan à gauche, en bas de l'échelle, le personnage vêtu de vert penché sur le récipient contenant la myrrhe et l'aloès a été déplacé vers le bord du cadre, tandis que les deux personnages debout derrière lui ont été supprimés. Le paysage urbain à l'arrière-plan à droite ainsi que les personnages de Joseph et Nicodème dans des scènes secondaires et l'emplacement du tombeau où le Christ va être déposé ont été supprimés. De même, le soleil levant à l'horizon, qui donne sur l'estampe une indication du moment où se déroule l'événement, est absent sur la peinture. Seuls ont été conservés le paysage légèrement vallonné de l'estampe et les constructions au fond à gauche. En bas de la peinture figurent les mots « Crucifixion du Christ ». Cette inscription est erronée, le peintre ayant illustré *La Descente de Croix* : il a reproduit les traces laissées par les clous dans le corps du Christ telles qu'elles apparaissent sur l'estampe.

Le traitement de ce thème dans quelques exemples de manuscrits de la Nouvelle-Djoulfra dénote l'influence d'estampes occidentales autres que celles de Nadal. Ainsi, le ms M 6785, fol. 21 (**fig. 663**), daté de 1607, reçu par Baron Petros, a pour modèle l'estampe Sig. Esc. 28-III-7. fol. 77v°, qui figure dans une série de quarante-quatre estampes au burin illustrant le Nouveau Testament (frontispice : « *NON RECEDAT VOLUMEN LEGIS HVIVS AB ORE TVO: SED MEDITABERIS IN EO: DIEVVS AC NOCTIBVS VT CVSTODIAS, ET FACIAS*

OMNIA. TVNC DIRIGES VIAM TVAM ET INTELLIGES EAM IOSVE P »), publiée en 1573 et dont l'éditeur et graveur est sans doute Pietro Palombo.

B 36 La Mise au Tombeau

Source : BN 133

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DE CHRISTI... / Eisdem...*
Dans le champ pictural, vers le milieu, sur une pierre : *B. Pass. / Rom. inu.* ; un peu plus à droite : *Hieronymus W. fec.*

La structure verticale de la composition est conservée (**fig. 98**). L'arbre, dans l'axe central, sépare la scène principale de l'arrière-plan. L'accent porte sur le Christ déposé sur le linceul blanc à l'avant-plan au centre de la composition, la tête auréolée d'un nimbe, dans une position presque identique à celle de l'estampe (**fig. 99**), si ce n'est que le visage est tourné de trois quarts vers l'épaule gauche et les spectateurs, tandis que le visage était de profil sur l'estampe. Au lieu de baisser la tête vers l'épaule droite du Christ, la Vierge, nimbée, vêtue de sa robe rouge et de son manteau azurite, la lève de trois quarts face vers les spectateurs, comme les prenant à témoin du drame qu'elle vit. Le prototype de ce visage n'est pas celui de l'estampe, mais est identique au visage de la Vierge de *La Descente de Croix*. Un personnage, Joseph d'Arimathie, soulève la main droite du Christ pour laver le corps, tandis qu'un autre, Nicodème, est affairé avec Marie-Madeleine autour des pieds du Christ. Cette dernière, vêtue d'une robe rouge et d'un manteau gris, tient un récipient. Le peintre a supprimé l'espace situé entre Marie-Madeleine et le cadre, si bien que le manteau de celle-ci se trouve partiellement hors du champ pictural. Derrière le groupe affairé autour du Christ se trouve Jean, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, exprimant sa douleur en se tenant la tête entre les mains ; le peintre a conservé le raccourci des bras du personnage masculin situé à gauche. Plus imposant que sur l'estampe, coupant en diagonale le champ pictural, il semble protéger l'intimité de la petite assemblée. Sur la droite, seules les deux saintes femmes debout ont été conservées. Les scènes de l'arrière-plan, telles que, à droite de l'arbre, la mise au sépulcre du Christ par Nicodème et Joseph et les trois croix sur le mont Golgotha ou encore, à gauche de l'arbre, la ville, ont été conservées. La ville a toutefois été simplifiée et un chemin en zigzag propre aux conventions du gothique international pour rendre la profondeur, mène désormais

jusqu'à ses murs. À l'avant-plan, seules deux pierres ont été conservées sur le sol. En bas de la peinture figurent les mots « Christ enveloppé dans le linceul ».

Le thème de la Mise au Tombeau est traité dans le ms NJ 670 (104) fol. 12v° (**fig. 665**), dit *Évangile de l'an 1605*¹⁶⁵, qui témoigne d'une influence occidentale¹⁶⁶ : le modèle figure dans la série d'estampes de Pietro Palombo de 1573 (Sig. Esc. : 28-III-7. fol. 78.).

B 37 La Résurrection

Source : BN 134

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *RESVRRECTIO CHRISTI... / Matth. xxvii...* Dans le champ, à gauche sur la pierre : *Bern. Pass. / Rom. inu. ; à droite Hieron. W. sculp.*

Le Christ de l'estampe (**fig. 101**) se trouve dans l'axe central, le regard baissé, l'index droit levé vers le ciel, en suspens au-dessus des nuages, au centre d'une mandorle, dans une rotation prononcée de la hanche droite ; sous le pied droit, il tient un démon et un squelette au bout de deux chaînes, signe de sa victoire sur la mort. Au-dessous se trouve le Tombeau fermé. Sur la peinture (**fig. 100**), où la structure verticale est remplacée par une structure horizontale, le Christ, vêtu de rouge, a les pieds posés sur les nuages, le regard tourné vers les spectateurs, la tête nimbée, vêtu d'un manteau rouge, la main droite esquissant le signe de la bénédiction, tenant la bannière rouge de la Résurrection dans la main gauche, dans une rotation très légère de la hanche droite. Sur l'estampe, seule une partie infime de la bannière est visible, le reste étant hors cadre. Le peintre a supprimé les têtes de chérubins dans la mandorle ainsi que les anges et les élus, bras croisés sur la poitrine, dans les nuages. Les soldats romains de l'avant-plan ont été supprimés. Seuls deux des trois soldats endormis sur le côté gauche ont été conservés à la même place. Un troisième soldat, à l'extrême droite sur l'estampe, a été déplacé à l'extrême gauche sur la peinture. À droite de l'entrée du sépulcre, un soldat endormi, le bras replié sur la tête, a été conservé. Au-dessus de ce personnage, un visage tourné vers le ciel a été ajouté. Les hallebardes ont été remplacées par des lances. La porte du sépulcre diffère totalement de celle figurée sur l'estampe : elle ressemble à une porte

¹⁶⁵ S. DER NERSESSIAN et A. MEKHITARIAN, *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles, 1986, fig. 97, p. 165.

¹⁶⁶ À ce propos, voir également notre article. « Transmission et métamorphose ... », p. 63.

d'habitation, et peut être considérée comme une touche locale. À l'arrière-plan, à droite, le mont Golgotha, sur lequel se dressent les croix et une échelle, est conservé. À gauche, la ville apparaît indistinctement, ainsi que des silhouettes de personnages. Sous la peinture figurent les mots « Résurrection de Jésus-Christ ».

Certains manuscrits témoignent également d'une influence occidentale, tels que ms M 5236, fol 12 (**fig. 102**). Au sujet du thème de la Résurrection, S. Der Nersessian indique : « *l'intrusion de l'iconographie occidentale est plus manifeste encore dans la Résurrection, dans laquelle le Christ nu enroulé dans un manteau et tenant la bannière frappée d'une croix sort du sarcophage. Au lieu de cette scène, les artistes arméniens des siècles précédents, à l'instar des Byzantins, représentaient La Descente aux Enfers ou La Visite des Saintes Femmes au Sépulcre* »¹⁶⁷.

B 38 L'Ascension

Source : BN 148

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *ASCENSIO CHRISTI.../ Mar. xvi ...* En bas du champ, au centre : *B. P. R. inuen. ;* à droite, sur la pierre : *Ioan. Wierx fecit.*

Dans le registre supérieur de l'estampe (**fig. 104**), le Christ s'élève dans les airs dans un léger mouvement de torsion, la jambe droite en avant, la gauche derrière. Il est entouré de têtes de chérubins répartis autour de la mandorle. Sur les côtés, des anges soufflent dans des trompettes à sa gloire. Dans le registre inférieur, au centre de la composition, deux anges s'adressent aux apôtres en montrant le Christ s'élevant dans les airs. Sur la peinture (**fig. 103**), où la structure verticale est remplacée par une structure horizontale, le Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, est légèrement tourné vers la droite, mais le mouvement de torsion est abandonné, tandis que chérubins et anges sont supprimés. Les deux anges au centre du cercle formé par les apôtres sont eux aussi supprimés. Comme sur l'estampe, l'apôtre situé à droite des traces des pieds du Christ sur le sol tient les bras écartés, le droit en raccourci, creusant l'espace et accompagnant le dynamisme de l'ascension du Christ. Mais

¹⁶⁷ « *The intrusion of western European iconography (...) is even more apparent in the Resurrection where Christ, nude save for a mantle and holding a bannered cross, rises from the sarcophagus. In earlier centuries the Armenian artists, like the Byzantine, had represented instead the Harrowing of Hell or the Visit of the Holy Women to the Sepulchre* »; S. DER NERSESSIAN, *Armenian manuscript in the Freer Gallery...*, p. 86.

tandis que, sur l'estampe, les arbres dressés de part et d'autre de la scène sont emportés par le mouvement ascensionnel et se courbent vers l'extérieur du cadre comme penchés par la force de la nuée, sur l'estampe, les arbres encadrent la nuée, qui est comme retenue, moins puissante, et qui ne déborde pas sur le paysage. Cette représentation s'écarte de l'iconographie habituelle des manuscrits arméniens, où la Vierge figure parmi les apôtres et deux anges vêtus de blanc s'adressent à l'assemblée¹⁶⁸, conformément à la description de l'Ascension dans les *Actes des apôtres*. À droite de la composition, on reconnaît Pierre, en jaune, et Jean, en rouge, là où, sur l'estampe, seul Jean est reconnaissable, Pierre se trouvant sur le côté gauche de la composition. En bas de la peinture figure l'inscription « Ascension de Jésus-Christ ».

B 39 La Pentecôte

Source : BN 149

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *SACRA DIES... / Act . ij. ...* ; en bas du champ, au centre : *B. P. Rom. inuen. / Ioan. Wierx fecit.*

Dix jours après l'Ascension se déroule la Pentecôte. Sur l'estampe (**fig. 106**), l'assemblée, rassemblée en cercle dans une pièce dénudée, se compose de 26 personnages, dont les apôtres et la Vierge flanquée de deux saintes femmes. La Vierge est au centre, dans l'axe principal de la composition. Ses mains sont jointes et sa tête entourée d'un nimbe. La tête de chaque personnage, dont le visage stupéfié est tourné vers le haut, est surmontée d'une langue de feu. Dans le registre supérieur est figurée une nuée bordée de têtes de chérubins, au centre de laquelle se trouve la Trinité sous la forme d'une colombe entourée de deux vieillards portant chacun une tiare pontificale et tenant, l'un, un globe, et l'autre, une bannière en référence à l'Église catholique. De la nuée s'échappent des rais de feu. La Vierge a une fonction symbolique : elle incarne l'Église. À l'arrière-plan, deux fenêtres laissent entrevoir des scènes secondaires se déroulant dans la ville de Jérusalem. Sur la peinture (**fig. 105**), seuls les apôtres et la Vierge sont représentés, cette dernière, nimbée, au centre de l'axe principal, au-dessous de la nuée dans laquelle l'Esprit Saint flotte seul : l'allusion à l'Église catholique romaine et les têtes de chérubins ont été supprimées par le peintre arménien, qui s'en tient strictement à son répertoire, le récit biblique. Pierre, vêtu de jaune, est assis à la droite de la Vierge et Jean,

¹⁶⁸ Voir **fig. 609**, ms SL-252 fol. 132v° ; autres exemples au Matenadaran : ms M 5236 fol. 13, ms M 2399 fol. 16v°, ms M 6765 fol. 19, ms M 5342 fol. 15v°, ms M 6772 fol. 13v°.

vêtu d'un manteau rouge et d'une tunique bleue, se trouve en face de lui, dans l'axe diagonal de la composition. À l'arrière-plan, les deux fenêtres sont maintenues, laissant entrevoir des constructions schématiques et le bleu du ciel. En bas de la peinture figure l'inscription « Pentecôte ».

B 41 Le Christ et la Samaritaine

Source : BN 35

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA VI ... / De Samaritana. / Ioannes iij ...* En bas du champ, sous le puits : *Bern. Pass. Rom. inuentor* ; en dessous : *Hieron. Wierx Sculp.*

La scène principale de l'estampe (**fig. 112**) représente le Christ, de profil, assis à gauche du puits, la Samaritaine debout à droite tenant le seau dans sa main gauche, pointant le fond du puits de la droite. Les disciples, le visage manifestant des signes d'étonnement et de mécontentement, se trouvent à gauche de la composition, Pierre devant, la main droite tenant une brassée de fruits, l'index de la main gauche levé, comme enjoignant ses compagnons à écouter la parole du Christ¹⁶⁹. Au premier plan est posée la cruche de la jeune femme. Derrière le puits se dressent deux arbres. À l'arrière-plan s'étend la ville de Sichar et, sur le chemin qui mène au puits, la Samaritaine s'approche, sa cruche sur la tête. La peinture (**fig. 111**) est divisée en deux registres égaux dans une composition horizontale : à droite la Samaritaine et le puits, à gauche le Christ et les disciples. Ces derniers sont plus proches du bord inférieur que sur l'estampe. Le Christ est tourné de trois quarts, le regard tourné vers l'extérieur du champ pictural, tandis que la femme a le regard fixé sur le lui. La cruche à l'avant-plan est soigneusement représentée. Les fruits indéterminés que tient Pierre sous le bras ont été remplacés par des grenades. Derrière lui apparaît le visage de Jean – peut-être en allusion au fait que le récit de la Samaritaine figure dans l'Évangile de Jean –, qui n'était pas individualisé sur l'estampe. À l'arrière-plan, seule la ville a été représentée, au bord d'un paysage vallonné.

¹⁶⁹ « *Quiconque boira de cette eau aura encore soif ; au contraire, qui boira de l'eau que je lui donnerai, n'aura jamais soif.* », Jean IV, 13.

Le thème est traité dans les manuscrits, dont certains témoignent d'une influence occidentale. Ainsi le ms M 6785, fol. 7v° (**fig. 662**), daté de 1607, a pour modèle l'estampe Sig. Esc. 28-III-7. fol. 72a de la série de Pietro Palombo.

B 42 Le Vrai croyant

Source : BN 21

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA IIII. CINERVM . DE IEIUNIO. Matth. vi. ; dans le champ en bas à droite vers le centre : Bern. Pass . Rom. inuent . , plus bas Carol. a Mallerij fecit.*

La peinture (**fig. 113**), inspirée de la partie droite de l'estampe (**fig. 114**), se trouve sur le côté droit de la nef, du même côté que la peinture B 19 représentant *Le Paradis* et constitue le pendant de la peinture B 55, *L'Hypocrite* (**fig. 135**). Le personnage est de face, en *contrapposto*, la tête tournée vers la gauche, la main droite grande ouverte tendue vers l'avant. Un ange est agenouillé sur son crâne ; derrière lui, à droite, un arbre se dresse portant feuilles et fruits. Sur la peinture, le personnage est un homme d'âge mûr. Le *contrapposto* a été abandonné et le visage est de face. Vêtu d'une tunique bleue, d'un manteau ocre et de bas rouges, il porte une barbe et une chevelure rousses. Sur sa tête, un ange aux ailes rouges, vêtu d'une chemise verte et d'une jupe rouge, personnifiant son âme, est dans la même position que lui. À l'arrière-plan, sur le côté gauche, un chemin, en zigzag pour rendre la profondeur, mène à une cité. Sur la droite, un grenadier présente ses fruits à maturité, signe que le choix des bonnes actions accomplies dans la sincérité est celui de la vie et de la vraie richesse, la richesse spirituelle¹⁷⁰. En bas de la peinture figure l'inscription « Un homme bon ».

B 43 Le Christ et la femme adultère

Source : BN 53

¹⁷⁰ « Amassez-vous des trésors dans le ciel, où ni la rouille ni les vers ne rongent », Matthieu VI, 2 ; « Cherchez donc premièrement le royaume de Dieu et sa justice, et toutes ces choses vous seront données de surcroît », Matthieu VI, 33.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *SABBATHO POST ... / Liberatur Adultera / Ioan. viij...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inu.* ; au centre : *Anton Wierx sculp.*

La scène (**fig. 116**) se déroule à l'intérieur du temple de Jérusalem. Deux Pharisiens amènent la femme adultère devant le Christ. Celui-ci, de profil, appuyé sur son genou droit, écrit sur le sol, l'index dans l'axe central de la composition. Deux personnages sur le côté gauche se penchent pour voir ce qu'il trace dans la poussière. Les nombreux personnages qui se trouvent dans le temple, dont les silhouettes se déroulent en spirale vers l'ouverture à l'arrière-plan, et les quatre colonnes à chapiteau ionique structurent l'espace. Au fond, une porte, surmontée de guirlandes de fleurs et de fruits, réminiscence des ornements de la Renaissance italienne, ouvre sur une scène secondaire. Sur le mur de l'église, la structure verticale est remplacée par une structure horizontale (**fig. 115**). Le peintre réduit le nombre de personnages, les aligne et estompe leurs mouvements. L'index du Christ sur le sol se trouve dans l'axe central de la composition. Le visage du Christ, illuminé par son nimbe, est tourné de trois quarts vers les spectateurs, comme attirant l'attention sur les signes qu'il inscrit par terre. Dans la partie droite, la femme et cinq personnages sont repris de l'estampe, se répartissant sur l'ensemble de cette moitié du champ pictural. Les gestes des personnages sont atténués : la cambrure de la femme est beaucoup plus douce ; sa tête est tournée de trois quarts vers les spectateurs alors qu'elle était de profil sur l'estampe. Sa robe décolletée est décorée de motifs floraux d'inspiration locale sur fond jaune. Ses épaules sont recouvertes. Alors que, sur l'estampe, tous les personnages, dans des positions diverses, ont le regard tourné vers la main du Christ, sur la peinture les trois seuls personnages conservés dans la moitié gauche du champ pictural, qui forment une composition triangulaire, ne semblent pas porter leur attention sur son action. Sur le sol, l'ombre du Christ s'étend vers l'arrière-plan, alors qu'elle se trouvait devant lui sur l'estampe. Les chapiteaux ioniques ont été remplacés par des chapiteaux simples, de type dorique. Deux colonnes ont été ajoutées, qui structurent l'espace allongé de la peinture. La scène secondaire de l'estampe a été remplacée un paysage. En bas de la peinture figure l'inscription « La femme adultère ».

B 44 Le Festin du mauvais riche

Source : BN 73

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA V ... / De Diuite ... / Luc. XVI...* ; dans le champ, en bas à gauche du nain : *Bern. Pass. Rom. inu.* ; à gauche du singe : *Iohan. Wierx Sculp.*

L'homme riche est assis à une table richement dressée, entouré de plusieurs convives (**fig. 118**). Il tient dans sa main une coupe de vin, sa tête tournée vers la femme assise à droite de la composition. Les nombreux domestiques vont et viennent en transportant des plats. Dans l'embrasure de la porte, au fond de la composition, Lazare est assis sur le sol, sa béquille dans la main droite, la tête penchée vers l'épaule gauche, la main gauche levée, mendiant quelques miettes à un domestique, qui lui fait signe de s'éloigner. Deux chiens lèchent ses ulcères. Dans le coin supérieur gauche de l'estampe, des musiciens soufflent dans leurs instruments, tandis qu'à l'avant-plan, un nain joue avec un singe. La structure verticale est remplacée par une structure horizontale dans la peinture (**fig. 117**). Du fait de la présence d'une porte dans le mur de l'édifice, seules la tête et les épaules des domestiques apparaissent dans la partie gauche de la peinture. De même, seule la tête de Lazare est visible. Dans la partie droite, le nombre des convives a été réduit à trois en plus de l'homme riche et, devant la table, un seul domestique a été conservé. Les personnages attablés ont tous la même taille, ce qui annule l'effet de perspective. Sur la table, le couteau a été placé en diagonale au bord du plateau, le manche dépassant quelque peu, ce qui correspond à une convention de rendu de la profondeur. Ce détail témoigne que l'artiste possède une formation classique européenne à la peinture. Sur la table, volailles et pâtés en croûte ont été remplacés par des mets locaux : grenades, poissons, pigeons. La coupe de l'homme riche est remplie de vin rouge. La scène de l'arrière-plan de l'estampe, représentant Jésus entouré de personnages, a été supprimée. En bas de la peinture figure l'inscription « La grande fête de l'homme riche ».

B 45 La Mort du pauvre Lazare

Source : BN 74

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM FERIA. / De morte Epulonis...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inuent.*; au milieu : *Ioan. Wierx sculp.*

La scène principale de l'estampe (**fig. 120**) représente la mort de l'homme riche, celle du pauvre Lazare n'apparaissant qu'à l'arrière-plan, à travers la fenêtre. S'agissant d'une scène secondaire, le dessin est schématique : on y voit le corps de Lazare allongé sur le sol devant une mesure, un ange descendant du ciel dans une nuée peuplée de chérubins et prenant dans ses bras l'âme du mendiant sous la forme d'un enfant. Au fond à droite, on distingue un bosquet et, à gauche, des montagnes. Ce schématisme fournit au peintre l'occasion d'exprimer une relative créativité (**fig. 119**). La scène est centrée sur les deux personnages, la tête de l'ange se trouvant à peu près au milieu de la composition. Au centre de la nuée, dont les chérubins ont été supprimés, la figure céleste, descendant le long de l'axe diagonal de la composition, est vêtue d'une tunique rouge, ses ailes sont roses et elle accueille dans ses bras l'âme du mort, un petit enfant nu situé au-dessus de sa poitrine. Le peintre a habillé Lazare d'un vêtement bleu en haillons et posé près de son corps son couvre-chef, sa besace et ses béquilles. Devant le bosquet, une construction a été ajoutée. En revanche, la montagne a été supprimée.

B 46 La Mort du mauvais riche

Source : BN 74

L'estampe (**fig. 120**) narre la suite de la vignette BN 73 (**fig. 118**), qui montrait le mauvais riche festoyant tandis que Lazare mendiait à sa porte. Les deux estampes illustrent la parabole enseignant que l'on paie dans l'au-delà les biens dont on a joui sur terre, tandis que les miséreux ici-bas sont consolés au ciel. La mort du mauvais riche constitue la scène principale de l'estampe. Le lit à baldaquin du mourant, sur la droite, occupe plus d'un tiers de la composition. Le personnage est dans l'axe diagonal, sa tête au centre du champ pictural. Son

âme, sous la forme d'une figurine nue, est emportée au bout d'une corde par des démons jusqu'à l'arrière-plan, où elle est engloutie dans une tombe. Le drame familial est exprimé par deux pleureuses à l'avant-plan à droite de la composition, par les gestes d'effroi de deux autres femmes sous le baldaquin ainsi que par la femme en pleurs entourée de plusieurs commères qui la soutiennent sur le côté gauche. À l'avant-plan, un chien est prostré.

La peinture (**fig. 121**) conserve les principaux éléments de la scène, dans une structure horizontale : l'homme riche allongé dans son lit, dans une position quasiment identique à celle de l'estampe, la tête penchée sur son épaule droite ; de la même manière que sur l'estampe, la figurine surgit de son crâne, emportée par les démons, dont, cependant, les ailes diffèrent de celles de leur modèle, ayant la forme d'ailes de libellule et non de chauve-souris. Le lit occupe toute la partie droite de la composition. Ses éléments décoratifs ont été supprimés, les colonnes du baldaquin sont lisses, le drapé mouillé, réminiscence italienne, a été supprimé, les plis du tissu qui couvre le corps ont été simplifiés. Une seule des deux pleureuses a été conservée, vêtue d'un manteau rouge et d'une robe bleue, la tête tournée vers les spectateurs. La femme en pleurs, vêtue d'une robe ocre, n'est plus soutenue que par deux autres femmes, l'une en rose, l'autre en bleu. En bas figure l'inscription « Mort de l'homme riche ».

B 47 Le Christ guérit un aveugle

Source : BN 57

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA IIII... / Sanatur Cæcus... / Ioan ix....* ; dans le champ, en bas à droite : *Bern. Pass . Rom. inu . / Ant. Wierx sculp.*

Sur l'estampe (**fig. 123**), le Christ et l'aveugle sont à l'avant-plan, au centre de la composition. Le Christ nimbé pose l'index de la main droite sur la paupière gauche de l'aveugle accroupi devant lui. Les douze apôtres qui assistent à l'événement forment un demi-cercle derrière les deux personnages. Sur la gauche, un groupe de personnages observe la scène. Sur la droite, le Christ penché vers le sol prépare la boue avec laquelle il guérira l'aveugle. À l'arrière-plan, plusieurs scènes secondaires occupent l'espace. Sur la peinture (**fig. 122**), le Christ et l'aveugle se trouvent dans la partie gauche du champ pictural. L'aveugle, entièrement vêtu d'ocre, la tête tournée vers le Christ, est agenouillé devant lui.

Contrairement à l'estampe, le Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, n'est pas penché vers l'aveugle. Le chien de celui-ci a été supprimé. Derrière le Christ, les apôtres se tiennent alignés sur deux rangées ; la plupart ont le visage tourné vers les spectateurs. Les personnages sont juxtaposés dans la tradition picturale arménienne : le peintre privilégie la dimension sacrée en renonçant aux attitudes plus naturelles des personnages de son modèle. Pierre se trouve juste derrière le Christ. Toutes les scènes secondaires ont disparu. Le paysage urbain a été remplacé par un paysage vallonné. En bas de la peinture figure l'inscription « Le Christ guérit un aveugle de naissance ».

B 48 La Résurrection de Lazare

Source : BN 78

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM FERIA VI. / Suscitavit Lazarum... / ...*Dans le champ, sous le Christ : *Ioan. Wierx inu et fecit.*

L'estampe (**fig. 125**) présente, à l'avant-plan du champ pictural, dans l'axe diagonal de la composition, le Christ, de trois quarts, la tête levée vers le ciel, les bras ouverts, la jambe gauche s'avancant de côté, devant plusieurs Juifs. Face à lui, Marthe, penchée en avant, mains jointes, lui jette un regard implorant. Entre les deux personnages, sa sœur Marie est agenouillée, les bras croisés sur la poitrine, levant les yeux vers le Christ. Derrière Marthe, toujours dans l'axe diagonal, la porte de la tombe, qui vient d'être retirée, est tenue par trois disciples, dont Jean, penché vers la gauche, dirigeant son regard vers Lazare. Celui-ci, assis sur le sol, mains et pieds liés par des cordelettes, le corps enroulé dans son suaire, est entouré de trois personnages : à ses pieds, Pierre, accroupi, dénoue un lien ; les deux autres le tiennent sous le bras et par la tête. À gauche de la composition, derrière Lazare, s'ouvre la sépulture, dont le sommet est parsemé de végétation sèche. Derrière la construction pyramidale constituée par le groupe des disciples qui tiennent la porte et ceux qui s'affairent autour de Lazare, un personnage se bouche le nez en un geste réaliste. Plus en arrière, un autre se tient la barbe en signe d'étonnement. À l'arrière-plan, le paysage s'étend selon une ligne sinueuse le long de laquelle sont représentées trois scènes secondaires représentant le Christ entouré de personnages.

Sur la peinture (**fig. 124**), la scène principale se déroule horizontalement. Le Christ, dans la même position que sur l'estampe mais le corps presque de face, est vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu. À droite, plus en retrait que sur l'estampe, se tient le groupe des Juifs, tandis qu'à gauche se trouvent Marthe et Marie, cette dernière avec les bras pliés sur la poitrine, la main droite sur l'avant-bras gauche, à l'inverse de son modèle. Dans la partie gauche de la composition, plusieurs personnages ont été ajoutés, dont on n'aperçoit que la tête. Le disciple qui se bouche le nez porte les deux mains au visage, et non une seule comme le personnage figurant sur l'estampe. Son manteau vert clair le détache de son environnement, ce qui attire l'attention sur lui. Le personnage qui, sur l'estampe, se tenait la barbe, a été supprimé. La représentation maniérée des mains et des pieds a été simplifiée, les corps sont plus rigides, les plis des vêtements plus schématiques. Tout à gauche se dresse le sépulcre, dont toute végétation a été retirée. L'arrière-plan représente un paysage vallonné au dessus duquel s'étend un ciel or et bleu. En bas à gauche de la composition figure l'inscription « Résurrection de Lazare ».

B 49 La Résurrection du fils unique

Source : BN 28

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA V. POST DOMIN.../ Ad Naim suscitatur....* ; dans le champ, en bas à droite : *Carol. de Mallerij sculp.* Dessinateur non précisé.

L'estampe (**fig. 127**) représente le cortège funèbre du fils de la veuve, qui sort en une foule innombrable par la porte de la cité de Naim, suivant un axe diagonal débutant au milieu du bord droit de l'estampe et rejoignant le Christ et la civière à l'avant-plan, au centre de la composition, puis repartant suivant une diagonale inverse vers le bord gauche. Le Christ nimbé, de profil, la jambe droite légèrement en arrière, se trouve sur un promontoire ; il lève la main droite vers le jeune homme allongé sur une civière, lui rendant la vie. Mains jointes, de trois quarts derrière la civière, dans la partie droite de la composition, la veuve est encore plongée dans son chagrin. Par contre, le personnage placé devant elle qui porte la civière lève la main gauche en signe d'étonnement à la vue du mort se redressant.

Sur la peinture (**fig. 126**), de format horizontal, la construction complexe suivant les diagonales a été abandonnée, la scène est représentée sur un même plan : à droite, les personnages formant le cortège sortent par la porte de la ville, dont les dimensions ont été réduites par rapport à la taille des figures, le réalisme cédant la place à une conception médiévale. Sur la civière, la tête de mort et les tibias en sautoir ont été supprimés. Le Christ se trouve sur le même plan que le cortège, mais sa taille n'a pas été adaptée en conséquence, si bien qu'il côtoie un personnage dont le sommet de la tête ne dépasse pas la hauteur de son épaule. Dans la partie gauche de la peinture, les disciples ont quasiment la même taille que lui. À l'arrière-plan à gauche, le début du cortège a été supprimé ainsi que les divers éléments du paysage, remplacés par un paysage vallonné indéterminé, hormis un bosquet sur la droite. En bas de la peinture figure l'inscription « Le Christ ressuscite le fils unique de la veuve ».

B 51 Le Christ et les disciples dans la tempête

Source : BN 29

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA IIII.../ Sedat procellam ... / Matth. viij...* ; dans le champ, en bas à gauche, vers le centre : *B. Pass. Rom. inuent.* ; à droite de la tête du dauphin : *Adrian . Collaert sculp.*

L'estampe (**fig. 130**) représente le lac de Tibériade avec, à l'arrière-plan à droite, la ville de Capharnaüm dans une architecture de la Renaissance italienne, et le pays des Geraséniens sur la rive gauche. Au centre de la composition, une barque¹⁷¹ ballottée par les flots déchaînés, dans laquelle le Christ, de profil, du côté de la poupe, est endormi, le visage détendu, le bras gauche replié sous la tête ; onze disciples, pris dans la tourmente, s'efforcent de maîtriser l'esquif : le personnage assis côté proue agrippe le bord de l'embarcation de sa main droite pour résister à la force des vents qui font battre son manteau à l'horizontale ; il tend le bras gauche, index pointé, ordonnant une manœuvre à l'un de ses compagnons qui se trouve à la hauteur du coude du Christ, tirant un cordage, le corps renversé en arrière par-dessus bord, dans un léger raccourci. Au-dessus du Christ, le barreur, penché vers ce dernier, pose la main sur son bras pour le réveiller, tandis que les autres personnages, la tête tournée d'un côté, qui de l'autre, les cheveux dans le vent, rament ou observent le ciel chargé de nuages noirs et les flots ourlés d'écume. La voile s'entortille sur elle-même et les cordages volent en

¹⁷¹ Sur le bateau symbolisant l'Église, on se référera à la peinture S 117 (*La Barque de saint Pierre*).

mouvements serpentins. Dans le ciel, les quatre vents, têtes sans corps, joues gonflées, soufflent dans des directions opposées.

Sur la peinture (**fig. 129**), la perspective a changé : la vue plongeante est remplacée par une vue rasante. Deux disciples ont été ajoutés dans la barque. Cinq personnages regardent vers les spectateurs, ce qui n'était pas le cas sur l'estampe. Le cordage qui flotte dans les airs à l'avant du bateau, ne dessine pas les mouvements compliqués qu'on observait sur le modèle. Le barreur, vêtu d'une tunique ocre, a le visage de Pierre. Le personnage vêtu de vert assis devant le mât et dont le visage imberbe est tourné vers le précédent semble être Jean. Le disciple tirant sur le cordage a la tête complètement renversée, dans le prolongement de la corde. Les vagues, d'un bleu gris sombre, sont moutonnantes et les poissons qui sortaient leur tête sur l'estampe ont été supprimés. Dans le lointain sont figurés d'autres bateaux, et l'on aperçoit des rives vallonnées à l'arrière-plan à droite et à gauche. Dans le ciel, les vents personnifiés ont été supprimés et les nuages ont une apparence oblongue au lieu des formes arrondies qu'ils avaient sur l'estampe. En bas de la peinture figure l'inscription « Le Lac de Tibériade ».

B 54 Les Ouvriers de la onzième heure

Source : BN 72

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA SEPTVAGESIMAE / De conuentione.../ Matt. xx...* ; dans le champ, en bas à gauche vers le centre : *Bern. Pass . Rom. inuent* ; plus loin à droite : *Ioan. Wierix sculp.*

La scène (**fig. 134**) se déroule devant une arcade donnant sur un vignoble. Le propriétaire, coiffé d'un chapeau à large bord, de profil, bras tendu et index pointé, ordonne à son intendant de verser aux ouvriers derniers arrivés le même salaire qu'à ceux qui ont travaillé toute la journée. L'intendant, la tête tournée vers son maître, s'exécute en déposant des pièces dans la main tendue d'un ouvrier. Deux autres ouvriers attendent leur tour. À l'avant-plan, à gauche de la composition, deux personnages comptent leurs pièces, tandis que, derrière le propriétaire, deux autres expriment leur mécontentement. À l'arrière-plan, le vignoble s'étend de part et d'autre d'une allée qui suit l'axe principal de la composition. À l'entrée de l'allée se dresse, de dos, la figure du propriétaire, qui surveille les ouvriers travaillant dans la vigne. À

l'autre extrémité, au-delà du vignoble, une autre scène secondaire représente le Christ parlant à ses disciples. La partie supérieure de l'estampe contient cinq médaillons contenant des scènes secondaires.

Sur la peinture (**fig. 133**), la disposition des personnages dans la composition, à l'avant-plan du champ pictural, correspond à celle du modèle ; toutefois, l'un des personnages debout derrière le propriétaire a été supprimé, de même que le chien qui passait devant ce dernier. Les chapeaux aux formes diverses des uns et des autres ont été conservés, ce qui n'est pas systématiquement le cas dans les autres peintures. Les piliers rectangulaires qui remplacent l'arcade sont notablement plus courts que celle-ci, tandis que les personnages occupent quasiment toute la hauteur du champ pictural. À l'arrière-plan, le vignoble est disposé de la même façon que sur l'estampe, de part et d'autre d'une allée qui suit la ligne de fuite. Aucune inscription ne figure sur la peinture.

B 55 L'Hypocrite

Source : BN 21

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA IIII. CINERVM . / De ieiunio. / Matth. vi. ;* dans le champ, en bas au centre : *Bern. Pass . Rom. inuent. ;* en dessous : *Carol. a Mallerij fecit.*

L'estampe (**fig. 114**) a été scindée en deux : la partie gauche représentant l'hypocrite se trouve sur le côté gauche de la nef, du même côté que la peinture représentant *L'Enfer* (B 21). Dans l'*Évangile de Matthieu*, le Christ oppose l'hypocrite qui fait l'aumône, prie et jeûne dans l'ostentation, dont l'œil est mauvais et le corps ténébreux, à celui qui accomplit ces actions dans la discrétion, dont l'œil est simple et le corps lumineux¹⁷². Le personnage est un vieillard à la barbe et à la chevelure en broussaille, la tête détournée vers la droite, un démon incarnant son âme mauvaise juché sur son épaule gauche et s'appuyant sur le sommet de son crâne. Derrière lui se dresse un arbre mort. Le peintre a repris ces éléments (**fig. 135**) en modifiant toutefois l'apparence du démon, dont les ailes sont très simplifiées et qui est placé sur l'épaule droite de l'hypocrite. L'arbre a également été déplacé à droite du personnage. Le vieillard est vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau ocre au revers bleu. Les éléments de l'arrière-plan,

¹⁷² *Matthieu*, VI, 22-23.

tels que le Christ et les disciples sur le mont Thabor ou les éléments architecturaux, ont été supprimés. La mise en scène du personnage, sa place privilégiée dans l'édifice, sont destinés à frapper l'imagination des spectateurs, selon une conception très médiévale. En bas de la peinture figure l'inscription « Un homme mauvais ».

B 56 Les Aveugles – La Paille et la poutre

Source : BN 24

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA I . POST PENTECOSTEN . / Docet Christus ... / Matt. vij . Luc. vi. ...* ; dans le champ, en bas à gauche, vers le centre : *M. de Vos inuent. ;* à droite : *Carol . de Mallerij sculp.*

Dans la partie inférieure droite de l'estampe (**fig. 137**) est représentée la parabole de la poutre et de la paille. Un homme debout, devant l'œil gauche duquel est représentée une poutre, s'avance vers un homme assis devant une maison, tendant les deux index vers l'œil de celui-ci, désignant ou s'apprêtant à enlever le fétu de paille qui s'y trouve. Dans la partie gauche, un peu en retrait, est figurée la parabole des aveugles. Deux personnages, tenant un bâton chacun par un bout, sont en train de tomber dans un trou, le premier penché vers l'avant, celui qui le suit basculant vers l'arrière, la jambe droite au-dessus du bras gauche du premier. La scène, qui fait partie du répertoire du Nord, rappelle *Les Aveugles* de Pieter Bruegel l'Ancien¹⁷³. Les scènes secondaires se réfèrent à d'autres épisodes des Évangiles, notamment, à l'arrière-plan, celle du Christ choisissant ses apôtres parmi les disciples sur le mont Thabor. Le paysage rappelle également les paysages des écoles du Nord du XVI^e siècle.

Sur la peinture (**fig. 136**), seules les deux paraboles sont représentées. À droite, l'homme à la poutre et l'homme à la paille sont très proches de leur modèle, si ce n'est que la paille n'est pas visible devant l'œil de ce dernier et que sa main droite tendue présente les quatre doigts collés, alors que, sur l'estampe, conformément à une convention maniériste, seuls le majeur et l'annulaire le sont. Dans la partie gauche du champ pictural est représentée la parabole des aveugles : le premier personnage est dans la même posture que sur l'estampe. En revanche, le second est représenté dans une attitude totalement différente : ses jambes ne sont pas visibles,

¹⁷³ Naples, Musée national. À propos de la représentation des paraboles dans les Pays-Bas, voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, p. 158.

sauf son genou qui apparaît entre les jambes de son compagnon ; son bras droit, qui, sur l'estampe, se trouvait au-dessus du bras gauche de l'autre aveugle, est placé ici au-dessous. Son bras gauche, qui était caché derrière la silhouette de l'homme à la poutre, figure sur la peinture, avec le dos de la main plaqué au sol. Le bâton tenu par les deux personnages a été remplacé par une corde. Un bâton a été déposé par terre. Les éléments de l'arrière-plan, qui coupent l'horizon, se limitent à un arbre, sous lequel se dressent des constructions. En bas de la peinture figurent les inscriptions « L'aveugle guidant un autre aveugle » et « Il voit son frère comme un pécheur ».

B 57 à B 60 Douze saints

Chacun des douze saints représentés à la manière occidentale est accompagné d'une inscription censée indiquer son identité. Ces inscriptions ne correspondent pas toujours au saint représenté, ce qui permet de supposer qu'elles ont été ajoutées *a posteriori*. Les attributs des figures permettent d'identifier avec certitude les personnages suivants : celui de B 57^b (**fig. 138**) est Paul, avec un livre et une épée ; celui de B 58^a (**fig. 139**) est Philippe, avec une croix ; celui de B 58^b est Simon, avec une scie ; ceux de B 59^a, B 59^b et B 59^c (**fig. 140**) sont Luc, Marc et Pierre (avec, respectivement, un taureau, un lion et des clés) ; celui de B 60^a (**fig. 141**) est Thomas, avec une équerre ; celui de B 60^b est Jean (aigle), celui de B 60^c Matthieu (ange).

La série présentant une unité stylistique évidente, il est très vraisemblable que les modèles utilisés proviennent de la même source. Or, s'ils ne se trouvent pas sur les vignettes des *Imagines*, certains d'entre eux figurent sur le frontispice des *Adnotationes* (voir ci-dessous). Dès lors, il n'est pas déraisonnable de supposer que les autres puissent s'inspirer d'une des vignettes oblongues incluses dans certains exemplaires des *Adnotationes*, à propos desquelles M. Mauquoy-Hendrickx indique que « *quelques-unes sont rarissimes [...]. Celle représentant les Apôtres n'a même pas été retrouvée, bien que Maurice Funck la cite (Le Livre belge à gravures. Paris-Bruxelles, 1925, p. 367)* »¹⁷⁴. De ce fait, l'accès aux archives du monastère Saint-Sauveur présenterait un double intérêt.

¹⁷⁴ M. MAUQUOY-HENDRIKX, *op. cit.*, p. 493.

B 59 Saint Luc, saint Marc, saint Pierre

Source : Frontispice des *Adnotationes...* Titre : *ADNOTATIONES / ET MEDITATIONES / IN EVANGELIA / QVÆ.... / Auctore HIERONYMO NATALI /...ANTVERPIÆ / Ex Officina Plantiniana / Apud Ioannem Moretum / M.DC.VII.*¹⁷⁵.

En bas à gauche, saint Marc ; à droite, saint Luc.

L'estampe (**fig. 631**) représente, à gauche, l'évangéliste Marc dans une niche, en *contrapposto* sur un piédestal, jambe droite fléchie. Revêtant l'apparence d'un homme âgé, le saint, la tête tournée vers la droite, surmontée d'un halo en forme de disque à la manière du *Quattrocento*, le visage de trois quarts, le bras gauche plié, la main gauche sur la poitrine, tient sous l'autre bras un livre ouvert. Le lion ailé, son attribut habituel, est couché derrière lui. Sa gueule, tournée dans la même direction que Marc, ainsi que l'une de ses pattes dépassent du bord de la niche.

Dans l'église Sainte-Bethléem, Marc est représenté sous les traits d'un homme d'âge mur, vêtu d'un manteau bleu à l'extérieur, rouge à l'intérieur et d'une tunique ocre jaune, le pied droit légèrement en avant, dans une position pratiquement identique à l'estampe. Toutefois, sa tête nimbée est ici tournée vers la gauche, le visage de trois quarts et le regard dirigé vers l'extérieur. Le lion¹⁷⁶ est couché derrière lui dans la même posture. Le saint se trouve devant un fond uni ocre et il est placé sous un arc de type oriental. En bas de la peinture figure l'inscription « Saint Marc ».

L'évangéliste Luc se trouve en bas à droite de l'estampe. Le saint, imberbe, se tient debout, hanché, la jambe droite légèrement fléchie, les orteils sortant du cadre de la niche. La tête surmontée d'un halo penchée vers l'épaule gauche, il semble occupé à lire le livre qu'il tient de la main gauche. De la main droite, il tient son manteau, qui le couvre de la tête aux pieds. Son attribut, un taureau ailé, est placé derrière lui sur la gauche, la tête tournée dans la

¹⁷⁵ Notre figure provient de l'ouvrage de M. MAUQUOY-HENDRICKX, qui reproduit le frontispice d'une édition du début du XVII^e siècle.

¹⁷⁶ Cet attribut, d'influence occidentale, a été introduit plusieurs siècles auparavant dans l'art arménien (voir à ce propos S. DER NERSESSIAN et A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, pp. 59-60) et de nombreux manuscrits le présentent, par exemple ms SL-252 fol. 95, où il est représenté sous la forme d'une lettre zoomorphe : deux lions face à face tenant un livre. Il est en général placé avant l'évangile de Marc.

direction opposée, les pattes jointes sortant du cadre. Seule la partie antérieure de l'animal est représentée.

Dans l'église Sainte-Bethléem, Luc est debout, vêtu d'un manteau vert et d'une tunique rouge. Chauve et barbu, la tête nimbée, le visage de trois quarts, il tourne le regard vers l'extérieur du champ pictural. De la main gauche, il tient un livre ouvert comme sur l'estampe. Son regard est figé. Contrairement à l'estampe, il tient de sa main droite son manteau vert qui ne lui couvre pas la tête. Le taureau¹⁷⁷, sans ailes, est couché, la tête à droite du saint, la partie postérieure visible sur la gauche. Son ombre s'étend dans le coin droit de la composition. Le saint se trouve sous un arc oriental sur un fond ocre uni. En bas de la peinture figure l'inscription « Saint Luc ».

B 60 Saint Thomas, saint Jean, saint Matthieu

Source : Frontispice des *Adnotationes*

En haut à gauche saint Matthieu ; à droite saint Jean.

À gauche, saint Matthieu : l'évangéliste, un homme âgé, barbu, la tête surmontée d'une auréole en forme de disque, se tient debout en *contrapposto*, le genou droit fléchi, sur la pointe du pied, sur un piédestal devant une niche. Il tient dans sa main droite un livre ouvert et tourne la tête vers la droite en direction de l'ange – son attribut – qui est de profil, la jambe droite en avant, désignant un passage du livre avec sa main droite. Le drapé volant de sa robe dépasse en bas à droite de la niche.

Dans l'église Sainte-Bethléem, Matthieu est présenté comme un homme âgé à la barbe blanche, debout, vêtu d'une tunique bleue et d'un manteau ocre orangé. Il tient son livre ouvert en biais avec sa main droite, tourne la tête vers la droite, le visage nimbé de trois quarts comme sur l'estampe, le regard fixe. À droite de la composition, l'ange vêtu d'une jupe rouge, d'une chemise verte, le visage de trois quarts et le regard fixe également, désigne le livre de sa main droite. Sa jambe droite est en arrière contrairement à l'estampe. Seul le pied de Matthieu est visible. La scène est encadrée par un arc oriental, sur un fond vert. Le visage de l'ange présente des repeints importants. En bas de la peinture figure l'inscription « Saint Matthieu ».

¹⁷⁷ Voir également manuscrit SL-252.

On relève également dans les manuscrits arméniens les signes d'une influence occidentale : dans le ms M 189, fol. 474, daté de 1649, la première lettre de l'évangile de Matthieu est en forme d'ange, attribut du saint (**fig. 142**). Nous avons vu plus haut que ce type de lettre anthropomorphe ou zoomorphe était courant dès l'époque du royaume de Cilicie, lorsque les Arméniens entretenaient des contacts étroits avec les Croisés. Par ailleurs, on relève également dans les manuscrits du XVII^e siècle les personnages des évangélistes repris d'estampes des Wierix¹⁷⁸.

À droite, saint Jean : l'évangéliste, jeune homme imberbe conformément à la convention occidentale, est représenté en *contrapposto*, sur un piédestal devant une niche en plein cintre. Le pied droit dépasse du piédestal, la tête est tournée vers la gauche et le visage est de trois quarts. Il tient un livre ouvert dans la main gauche, dans la droite une plume, et est occupé à écrire. Son corps forme une ligne sinueuse propre au maniérisme. Son attribut, un aigle dont la tête est tournée à droite en direction du saint, se trouve devant le coin gauche de la niche.

Dans l'église Sainte-Bethléem, l'évangéliste se tient les pieds légèrement écartés. Il porte une tunique verte et un manteau rouge, le visage de trois quarts vers la droite. Il tient dans sa main droite un livre, mais la plume avec laquelle il écrit n'est pas visible. L'aigle est placé en bas à droite du champ pictural, la tête est tournée vers gauche en direction de Jean, bec ouvert. Une partie de son corps se trouve derrière le manteau de Jean. Un cadre oriental encadre la scène sur un fond vert. On distingue des repeints, en particulier sur le visage et le bras droit. En bas de la peinture figure l'inscription « Saint Jean ».

Dans le ms SL-252, fol. 199, on présente l'aigle de Jean en forme de lettre zoomorphe, héritage occidental par le truchement du royaume de Cilicie. Au XVII^e siècle, on trouve différentes présentations de Jean, notamment avec Prochoros, dans le ms M 6665, fol. 223v^o (Nor լա), daté de 1644, ou encore dans le ms M 7224, fol. 250v^o (Nor լա), daté de 1639¹⁷⁹.

Conformément à la tradition arménienne, l'évangéliste y est représenté sous la forme d'un

¹⁷⁸ *Bible de Nor Jula* de 1667, ms M 6281 (que nous n'avons pas pu photographier), d'après Wierix ; voir M. MAUCQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, t. 2, p. 120, n^o 844-847.

¹⁷⁹ Voir S. DER NERSESSIAN, A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 184.

vieil homme barbu. On trouve cependant également dans les manuscrits Jean imberbe, signe d'une influence occidentale¹⁸⁰.

B 61 Le Baptême du Christ

Cette peinture (**fig. 143**) présente un syncrétisme caractéristique. En effet, si la scène principale s'inspire du style des miniatures arméniennes, la scène secondaire des deux hommes abattant un arbre à la scie et à la hache, dans la partie gauche, et les rochers à l'arrière-plan participent de l'art des miniatures persanes. Quant à la figure de Dieu le Père dans un nimbe de style arménien, elle est clairement d'inspiration occidentale. Elle peut avoir été empruntée à l'une des estampes de la *Bible de Natalis*, par exemple BN 59 (**fig. 144**), qui représente l'épisode de l'Évangile de Jean où le Christ dit aux Juifs : « "Moi et mon Père, nous sommes une seule chose", alors les Juifs prirent des pierres pour le lapider » (*Jean, X, 30-31*).

B 87 Le Retour du fils prodigue – La Distribution des pains

Source : BN 43

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA. / Satiat... / Eisdem...* ; dans le champ, en bas au centre : *Ber. Pass. Rom. inuent.* ; plus à droite : *Ant. Wierx sculp.*

Source : BN 69

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EODEM SABBATHO. / Accipit illum pater .../ Eodem cap...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; juste en dessous : *Adrian Collaert sculp.*

L'estampe BN 43 (**fig. 164**) représente la distribution des pains après leur multiplication par le Christ. Cette scène, connue dans l'art chrétien depuis le III^e siècle¹⁸¹, est souvent représentée à partir de la Renaissance. À l'avant-plan à droite, devant un arbre qui sépare la scène de l'arrière-plan, le Christ dépose deux pains dans le pan du manteau, déjà largement rempli, d'un disciple que celui-ci tend vers lui en le tenant des deux mains. Un deuxième disciple attend son tour, tandis qu'un troisième – peut-être Jean – s'éloigne, la tête tournée en arrière,

¹⁸⁰ S. DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Walters Art...*, p. 74.

¹⁸¹ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, p. 326.

le manteau rempli de pains. Sur la gauche, dans le prolongement diagonal de la composition, un autre disciple distribue les victuailles à une foule assise sur le sol, répartie par groupes formant des carrés jusqu'à l'arrière-plan.

L'estampe BN 69 (**fig. 163**) représente à l'avant-plan, en bas des marches menant à sa demeure, le père penché en avant, étreignant son fils agenouillé devant lui, pieds nus. Derrière lui, sur la gauche, se trouvent trois personnages, des domestiques, dont l'un tient une tunique neuve et un autre des chaussures. Dans l'axe diagonal de la composition, les préparatifs d'un festin sont représentés : deux personnages portent des mets et une cruche vers une table dressée à l'arrière-plan. Dans le coin inférieur gauche, sous un arc en plein cintre, un serviteur prépare un veau gras. À l'autre bout de l'axe diagonal partant de cette scène secondaire, à l'arrière-plan, côté droit de la composition, le fils aîné est représenté revenant des champs devant le soleil couchant.

La peinture (**fig. 162**) représente deux scènes juxtaposées : celle de gauche, le retour du fils prodigue, met en scène le père et le fils dans la même position que sur l'estampe, et, derrière eux, les trois domestiques tenant les vêtements neufs. La scène de droite, la plus endommagée, représente la distribution des pains. Les deux personnages du Christ et du disciple à l'avant-plan sont repris de l'estampe dans des positions à peu près identiques ; quelques disciples, en nombre plus réduit, se trouvent derrière la scène et plusieurs regardent vers les spectateurs. La figure qui semble être Jean, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rouge, est représenté de profil, le regard tourné vers un disciple, à gauche de la composition, en train de distribuer les pains. À l'arrière-plan, la foule est répartie par groupes, tous les personnages debout et non assis comme sur l'estampe.

La peinture est très abîmée et présente de nombreuses lacunes. Elle donne une idée de l'état général de la décoration de l'église avant restauration. Ses lacunes permettent également de constater que la peinture est appliquée directement sur le mur, sans toile. En bas de la peinture figurent, à gauche les mots « Le fils perdu » et à droite les mots « La répartition des biens », une inscription erronée renvoyant au partage de la fortune du père du fils prodigue entre ses deux fils.

B 89 Pierre marchant sur les eaux

Source : BN 144

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *APPARET CHRISTVS ... / Ioan xxi...* ; dans le champ, en bas vers la droite, sous la pierre : *Ber. Pass. Rom. inu.* ; plus haut, à droite : *Hier. Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 167**) représente sept disciples dans une barque sur le lac de Tibériade. L'un des disciples hisse un filet rempli de poissons sur la droite. Au centre de la barque, l'apôtre Jean reconnaît le Christ sur la rive, à l'avant-plan à gauche. Pierre est représenté deux fois, la première les pieds dans l'eau, agrippé au bord de l'embarcation, la seconde entre le bateau et la rive, se dirigeant vers le Christ, les bras tendus vers lui. Près de ce dernier, à l'avant-plan, un poisson grille sur un feu de bois et des pains ronds sont posés sur une pierre plate. À l'arrière-plan s'étend une baie et une montagne se dresse au fond. La composition est identique à celle d'un tableau de Tintoret (Venise 1518-1594) (**fig. 168**) conservé à la *Washington National Gallery* : le Christ presque de dos à gauche à l'avant plan, la barque au centre, dont la proue est tournée vers la gauche, et, à l'arrière plan à gauche, le rivage formant une large baie avec une montagne qui se dresse dans le lointain et un ciel encombré de nuages.

La peinture (**fig. 166**) reprend tous ces éléments, ajoutant un arbre à l'avant-plan, derrière le Christ. Jean est vêtu de vert, tandis que Pierre porte une tunique mauve et un manteau jaune. Le Christ porte une tunique rouge et un manteau bleu. Si les attitudes des personnages sont les mêmes que sur l'estampe, leurs regards divergent : le profil perdu du Christ est remplacé par un profil simple, si bien que le personnage semble ne plus regarder Pierre, qui, pour sa part, présente un regard fixe. Le poisson sur le feu, qui, sur l'estampe, était placé dans le prolongement du genou droit du Christ, est représenté sur la peinture parallèle au bord. Quant aux pains, ils ont été remplacés par des pierres aux formes irrégulières. En bas à droite de la peinture figurent les mots « Pierre marchant sur les eaux ».

B 90 Le Christ prenant un repas au bord du lac de Tibériade

Source : BN 145

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *PRANDET CVM ... / Ioan . xxi...* ; dans le champ, en bas au centre, de biais sur la grande pierre : *Bern. Pass. Rom. inuen.* ; à droite de la pierre : *Ant. Wierx sculp.*

La scène principale de l'estampe (**fig. 170**), à gauche de la composition, sous l'axe diagonal, représente le Christ et six disciples assis autour d'une pierre plate sur laquelle sont posés un poisson et des petits pains. Le Christ, assis, la tête nimbée, de profil, s'appuyant sur la main gauche, la jambe droite légèrement en avant, lève la main droite, index et majeur tendus, bénissant le repas. À sa gauche se trouve Pierre, la tête tournée vers lui, désignant le poisson de son index droit. Presque en face du Christ, on reconnaît Jean à son visage juvénile et imberbe, la main droite ouverte, la tête penchée vers la gauche, le regard dirigé vers l'arrière, où, en contrebas, le septième disciple est agenouillé devant le feu sur lequel grillent deux poissons, la main levée devant le visage pour se protéger des épaisses volutes de fumée. Au-dessus du Christ et des deux personnages assis à sa gauche s'élève un talus sur lequel un arbre tend son tronc en diagonale jusqu'au centre du bord supérieur et dont une branche, retombant en demi-cercle, dirige l'attention vers l'arrière-plan où se déroulent deux scènes secondaires : au fond, une barque se trouve au bord du rivage, sur lequel on aperçoit les disciples autour du Christ ; plus en avant, trois disciples tirent le filet rempli de poissons vers la rive sous les yeux du Christ. Dans le lointain, on distingue, au bout de la rive qui se déroule en spirale, une cité au pied d'une montagne.

La peinture (**fig. 169**) reprend, dans une structure horizontale, la scène principale à l'avant-plan de la composition. À gauche, le visage de profil, le Christ assis, faisant le même geste que sur l'estampe, a le regard tourné vers les deux disciples placés en face de lui. Pierre, assis à son côté désignant le poisson, fixe les spectateurs. À sa gauche, deux autres disciples, assis dans la même position que sur l'estampe, dirigent également le regard en dehors du champ pictural. Jean, vêtu d'un manteau rouge et d'une tunique verte, penche la tête vers son épaule gauche, posant le regard sur son voisin. Les seuls autres éléments secondaires conservés sont l'arbre dressé à droite de la composition et, à gauche, le septième disciple faisant griller les

poissons, placé plus haut sur le champ pictural que sur le modèle. Dans le coin inférieur droit de la peinture figure l'inscription « À table après la Résurrection ».

B 91 Le Doute de saint Thomas

Source : BN 143

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA PRIMA... / Apparet discipulis... / Ioan. xx...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. / Rom. inuen.* ; à droite : *Anton. Wierx / fecit.*

L'estampe (**fig. 172**) représente, en vue plongeante, la scène principale à l'avant-plan, le Christ placé dans l'axe principal de la composition, entouré des onze apôtres, la tête penchée vers l'épaule droite, le regard posé sur Thomas agenouillé devant lui dans l'axe diagonal de la composition, dirigeant la main de celui-ci vers la marque de sa plaie au côté. Les marques des mains et des pieds sont également représentées. Dans le petit groupe d'apôtres à droite de la composition, on reconnaît Jean, le manteau coupé par le bord, et Pierre qui attire l'attention vers Thomas en tendant le bras vers lui. Derrière la scène, au centre du champ pictural se trouve une table couverte d'une nappe blanche et, au fond de la pièce, le groupe des apôtres annonçant à Thomas incrédule la Résurrection du Christ.

La peinture (**fig. 171**), de format horizontal, ne reprend que la scène principale, dans une pièce carrée, où le Christ se trouve également dans l'axe principal de la composition. Il est vêtu de sa tunique rouge et de son manteau bleu, le regard baissé vers la main de Thomas qu'il dirige vers la marque de sa plaie. Le personnage placé derrière le Christ, regardant Thomas par-dessus son épaule, a été remplacé par Pierre, reconnaissable à sa calvitie et à son manteau jaune, qui adopte la même position. Jean, vêtu d'un manteau rouge et d'une tunique verte, se trouve à droite. En bas à droite de la composition figure l'inscription « Le doute de Thomas ».

B 92 Le Lavement des pieds

Source : BN 101

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *COENA COMMVNIS ... / Iisdem ...* ; dans le champ, en bas des marches : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; à droite *Iohan. Wierix sculp.*

La scène principale de l'estampe (**fig. 174**) se déroule comme une spirale, qui débute avec le tabouret et la cruche placés en diagonale à l'avant-plan à droite ; suit le Christ agenouillé devant une bassine, les manches retroussées, invitant Pierre à lui tendre ses pieds. L'apôtre, gêné, lève la main gauche en signe de désapprobation et pointe l'index droit vers le ciel. À son côté est assis Jean, le regard baissé en signe d'humilité ; puis, assis en rang d'oignon, viennent les autres apôtres jusqu'au fond de la pièce, où s'ouvre, le long du bord gauche, une porte laissant entrevoir le déroulement de la Cène. À l'avant-plan à gauche, Jean aide le Christ à enfiler son manteau.

La peinture (**fig. 173**) reprend uniquement la scène principale du Lavement des pieds, dans une structure horizontale. Les apôtres sont répartis de la même manière que sur l'estampe, assis les uns à côté des autres. La cruche, de forme plus orientale, a été déplacée au centre de la composition, le bec tourné dans l'autre sens que son modèle. La plupart des apôtres ont le regard tourné vers l'extérieur du champ pictural. En bas de la peinture figurent les mots « Le Lavement des pieds ».

B 94 Les Noces de Cana

Source : BN 15

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA II ... / Nuptiæ ad... / Ioan ij...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; vers la droite : *Anton. Wierx. fecit.*

L'estampe (**fig. 179**) représente dans sa partie droite la table des hommes, en diagonale, à laquelle sont assis, à un bout, le marié, de profil, portant une couronne de feuillage et, à l'autre bout, le Christ, de profil également, tourné vers sa mère debout à son côté expliquant à son fils que le vin manque. De l'autre côté de la composition, dans une pièce adjacente, est dressée la table des femmes le long d'une ligne de fuite. À l'avant-plan, dans l'axe principal, une desserte est couverte de cruches et de verres. Sur le sol, des cruches s'alignent également. Un serviteur ramasse deux récipients vides, puis se dirige vers un puits à l'arrière-plan dans une cour intérieure, vers lequel convergent les lignes de fuite et où une domestique remplit d'eau les cruches.

Sur la peinture (**fig. 178**), de format horizontal, la disposition a été transformée ; une seule table est visible, dans la partie droite de la composition, parallèle au bord inférieur du tableau, recouverte d'une nappe blanche ourlée d'une bande rouge, à laquelle cinq personnages sont attablés : de face, trois invités ont été conservés, à gauche, le marié se trouve de profil, la tête ceinte d'une couronne de feuillage et, à droite, le Christ, de profil également, est dans la même position que sur l'estampe. Debout à sa gauche, Marie, la tête nimbée – ce qui n'était pas le cas sur l'estampe –, se penche vers son fils. Sur la table sont disposés des pains ronds et des grenades. À gauche de la composition, aux trois quarts hors champ, se retrouve la desserte, ourlée d'une bande jaune, à côté de laquelle deux cruches de type oriental, l'une ocre, l'autre grise, sont posées sur le sol. Une troisième est renversée par terre. À l'arrière-plan, dans le coin supérieur gauche, un domestique court vers le puits, situé en plein air devant un paysage vallonné. Dans le coin inférieur droit de la peinture figure l'inscription « Les Noces de Cana ».

Ce thème est présent dans l'art arménien de l'école de Xizan, sous la forme d'une scène profane peinte par le prêtre Xaç'atur¹⁸². Selon la pratique locale de cette école, on ne représentait ni la Vierge ni les femmes, censées prendre le repas dans une pièce séparée. Dans la peinture de Sainte-Bethléem, la Vierge est représentée.

¹⁸² À ce propos voir le ms cat. 160 de 1455, dans V. NERSESSIAN, *Treasures from the Ark, 1700 Years of Armenian Art*, Londres, 2001, p. 226.

3. LA BIBLE DE NATALIS ET LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

S 3 L'Apparition du Christ à sa mère

Source : BN 135

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EODEM DIE*. Dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; vers la droite : *Hieronimus . W. sculp.*

Les Évangiles ne mentionnent pas cet épisode de l'apparition du Christ à sa mère. Au IV^e siècle, saint Ambroise affirme que la Vierge fut la première à voir son fils ressuscité. Au XIV^e siècle, le Pseudo-Bonaventure fait un récit détaillé de la scène. Le thème est représenté dans l'art occidental à partir de cette époque¹⁸³. Il est cher aux Jésuites, qui le représentent volontiers.

Un pan de mur dans l'axe central divise l'estampe (**fig. 187**) en deux parties égales. La scène principale se déroule dans la partie droite : représenté de trois quarts, le Christ, vêtu d'un ample manteau laissant voir sa plaie sur sa poitrine dénudée, la bannière de la Résurrection dans la main gauche, apparaît suspendu au-dessus du sol dans une mandorle rayonnante entourée d'une nuée remplie de cohortes d'anges. Sa tête est nimbée, de même que ses mains et ses pieds, qui portent la marque des clous, sont nimbés. Il baisse les yeux avec douceur vers sa mère debout devant lui, partagée entre l'hésitation signalée par le mouvement retenu de sa main gauche et la joie qu'exprime le geste de son bras droit ouvert. Représentée de côté, en profil perdu, elle est vêtue d'un manteau qui la recouvre de la tête aux pieds, un nimbe en forme de disque au-dessus de la tête. À sa gauche, un livre ouvert repose sur un prie-dieu. La partie gauche de la composition représente plusieurs groupes de personnages répartis dans une pièce allongée ; à l'avant-plan, les trois Marie, tenant des flacons de parfum, s'apprêtent à se rendre au tombeau, que l'on aperçoit à l'arrière-plan à travers une fenêtre ouverte.

La peinture (**fig. 186**) se trouve au fond d'une niche d'environ un demi-mètre de hauteur. La partie inférieure n'est pas visible. La scène se déroule à l'extérieur, devant un arrière-plan

¹⁸³ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, pp. 667-668.

représentant un paysage vallonné. Le Christ, dont le corps est en partie couvert d'un manteau rouge, se trouve dans une mandorle entourée de nuages, le corps de trois quarts, la bannière de la Résurrection dans la main gauche. La tête légèrement penchée à gauche, le visage presque de trois quarts, il regarde sa mère en tendant la main vers elle. Marie vêtue d'un manteau bleu qui lui recouvre la tête, est représentée de profil, la main gauche sur la poitrine, la main droite tendue vers le Christ. Elle n'a pas de nimbe et le Christ ne présente pas de plaie à la main ni au côté.

S 4 Les Noces de Cana

Source : BN 15

Pour la description de l'estampe, on se reportera à la peinture B 94.

La structure de la peinture (**fig. 188**) est horizontale. Les principaux éléments de l'estampe se retrouvent sur la peinture et leur disposition est conservée. Le champ pictural est structuré en deux plans : la salle du banquet et, à l'arrière-plan, l'espace extérieur avec le puits. Dans la scène principale, les personnages ont tous la même taille et sont proportionnellement plus grands que le décor. Contrairement à l'estampe (**fig. 189**), une seule table est dressée, à droite de la composition, à laquelle sont assis trois hommes – le Christ, le marié et un vieillard – et, contrairement à la fois à la peinture de Sainte-Bethléem et au modèle gravé, une femme est assise à la table des hommes. Cinq personnages ont le même visage. Ces personnages ainsi que trois autres sont de profil. En revanche, le Christ, qui est représenté presque de dos, présente, nimbé d'un halo discret, un visage de trois quarts alors qu'il était de profil sur l'estampe. À sa gauche, la Vierge, penchée vers lui, vêtue d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, porte un foulard blanc sur la tête surmontée d'une fine auréole en forme d'anneau. Le marié est vêtu d'une tunique orange et d'un couvre-chef orné de fleurs. Dans la partie gauche de la composition, un homme âgé portant une tunique garance pâle et un tablier (détail repris de l'estampe) de couleur jaune, verse du vin rouge dans un verre transparent que tient un autre serviteur. Au centre, un troisième domestique ramasse des cruches pour les porter à l'extérieur, au fond de la composition, où une femme près du puits les remplira comme elle emplit celles que tient un domestique agenouillé de trois quarts devant elle. Les cruches, sans ornement sur l'estampe, sont richement décorées de dessins bleus sur fond

blanc, les carafes sont dorées et les verres transparents, remplis de vin rouge, tous ces détails étant absents de l'estampe.

D'une manière générale, on constate que l'artiste a repris des détails parfois très précis de son modèle, tels que les chaussures du personnage au centre de la composition, le pied animalier du siège sur lequel est assis le Christ, ou encore la forme du nimbe de la Vierge, tandis qu'il ajoute des touches très personnelles ou locales, comme la décoration des cruches, le couvre-chef fleuri du marié ou la forme des verres. On notera enfin le répertoire relativement limité de couleurs : le vert des nappes et du vêtement du personnage de gauche, la laque de garance des vêtements de certains domestiques, le rouge vermillon des tuniques du Christ, de la Vierge, du marié et du serviteur agenouillé, le bleu azurite des manteaux du Christ et de la Vierge et l'or des carafes.

S 5 Le Christ marchant sur les eaux

Source : BN 44

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *SABBATHO POST ... / Ambulat super... / Matth. xiiij...* ; dans le champ, sous les pied du Christ : *Ber. Pass. Rom. inuen.* ; à droite : *Ant. Wierx sculpsit.*

L'estampe (**fig. 191**) présente à l'avant-plan à gauche le Christ marchant sur les eaux, accompagné de Pierre les jambes enfoncées dans la mer. Le Christ, de face, la main droite levée, sur la pointe des pieds, tourne sa tête nimbée vers Pierre, se saisissant de son poignet droit, et lui disant : « *Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ?* ». Pierre lève la tête vers lui, portant sur le Christ un regard rassuré. À quelque distance, derrière la scène, se trouve la barque, qui contient treize personnages ; trois d'entre eux sont en train de ramer, tandis que Pierre s'apprête à quitter l'embarcation. Un cinquième personnage tient les bras en l'air en signe de stupeur. À l'arrière-plan, une rive s'étend de chaque côté de la composition. Sur la rive droite est figurée la foule suivant le Christ, le Christ priant sur la montagne et les disciples embarquant. Entre les deux rives, la barque est représentée sur une mer calme.

Sur la rive gauche est représenté le débarquement sur la terre de Génésar, avec une ville à l'architecture italianisante. Sur le rivage, le Christ bénit un groupe de personnages. Sur la

peinture (**fig. 190**), le groupe formé par le Christ et Pierre conserve le schéma du modèle. Le dynamisme du dessin de Passeri, notamment le mouvement des drapés emportés par le vent, est très atténué. Les scènes secondaires sont travaillées avec minutie, les vêtements colorés des disciples et le vert de la végétation se détachant nettement de l'ocre de la terre. La mer, d'un bleu profond, se confond avec le ciel. La barque, représentée à trois reprises, arbore un pavillon sur lequel figure une croix de Saint-Georges, rouge sur fond blanc, signe de ralliement des Croisés : cet emprunt témoigne d'une influence occidentale plus ancienne – celle qui s'est exercée à l'époque de la petite Arménie – relayée par les manuscrits ciliciens apportés à la Nouvelle-Djoulf¹⁸⁴. Seule la scène du Christ priant sur la montagne n'a pas été reproduite. La scène secondaire figurant sur la rive gauche se réduit au Christ bénissant un personnage en vert agenouillé devant lui, les mains jointes sur la poitrine. Le prototype des traits des personnages est le même que celui de la peinture S 4 représentant *Les Noces de Cana* (**fig. 188**).

S 6 Le Christ recevant le petit enfant

Source : BN 70

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA III. / Docet humilitatem discipulos... / Matt. xvij....* ; dans le champ, en bas à gauche du centre : *Bern. Pass. Rom. inu.* ; à droite du centre. : *Adrian. Collaert. sculp.*

La scène (**fig. 193**) se déroule à l'intérieur d'un édifice de type italien avec deux ouvertures donnant sur des scènes secondaires à l'arrière-plan. Le Christ, l'enfant et les disciples, au nombre de quatorze, se répartissent dans la moitié inférieure de l'estampe. La plupart des personnages sont assis et s'ordonnent dans l'axe diagonal qui part du coin inférieur droit. À l'avant-plan à gauche, deux personnages debout de dos servent de repoussoir. Les disciples discutent entre eux, par petits groupes, cherchant à savoir lequel d'entre eux est le plus grand. Leurs gestes, leurs visages et leurs regards expriment l'animation de leur dispute. Le Christ reçoit dans ses bras, avec tendresse, le petit enfant qui se jette vers lui les bras tendus. Dans l'axe vertical qui prolonge la figure du Christ est représentée, à l'arrière-plan, sous la forme d'une scène secondaire, la Transfiguration. À travers la lunette située à gauche du champ

¹⁸⁴ Sur ce type de détails empruntés des manuscrits occidentaux, voir T. F. MATHEWS & A. SANJIAN, *Armenian Gospel Iconography : The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington D.C., 1991, p. 184.

pictural, on aperçoit plusieurs scènes secondaires et au fond, un édifice de la Renaissance italienne.

Dans la cathédrale Saint-Sauveur, la structure verticale est remplacée par une structure horizontale (**fig. 192**). Le peintre emprunte six personnages de Passeri en plus du Christ et de l'enfant, et les place en ligne. Les deux personnages à droite de la composition et le banc sur lequel ils sont assis sont empruntés à la scène représentée à droite de l'estampe. Mais tandis qu'ils étaient engagés avec deux autres disciples dans une discussion animée, ils adoptent sur la peinture une attitude d'écoute, le visage tourné vers le Christ. Du côté gauche de la composition, deux groupes de deux personnages se font écho : chacun se compose d'un jeune homme discutant avec un vieillard barbu aux cheveux blancs. On note que le prototype des visages des jeunes disciples est identique à celui de plusieurs personnages de la peinture S 4 représentant *Les Noces de Cana* (**fig. 186**). Le groupe du Christ et de l'enfant est quasiment identique à son modèle. Contrairement à l'estampe, la scène se déroule en plein air, avec, à droite du Christ, à l'arrière-plan, un arbre portant des fleurs ou des fruits blancs. La couleur dominante de la peinture est le bleu, qui enveloppe la scène : le banc, le manteau du Christ et celui de plusieurs disciples, le ciel et le sol sont bleus.

S 7 La Multiplication des pains

Source : BN 43

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA. / Satiat... / Eisdem...* ; dans le champ, en bas au centre : *Ber. Pass. Rom. inuent.* ; plus vers la droite : *Ant. Wierx sculp.*

Pour la description de l'estampe (**fig. 195**), on se reportera à la peinture B 87.

La peinture (**fig. 194**) reprend la scène de l'avant-plan de l'estampe, représentant le Christ déposant des petits pains dans le pan du manteau d'un disciple, mais de manière plus schématique. Le Christ est présenté de trois quarts. Derrière lui, le nombre de disciples a été réduit à deux. L'enfant qui se trouve au bord de la peinture présente une physionomie plus allongée que sur l'estampe, ce qui le fait apparaître plus âgé. Dans la partie gauche de la peinture, la foule est assise, regardant le Christ, qui, debout face au premier personnage, lui

tend un pain. Jean est tourné vers les spectateurs, ce qui n'était pas le cas sur l'estampe. Le récit des Évangiles n'est pas tout à fait respecté, puisque le Christ est représenté non seulement multipliant les pains, mais également les distribuant à la foule. Cet écart s'explique sans doute par le fait que le disciple qui distribue le pain sur l'estampe présente une ressemblance marquée avec le Christ : les deux personnages ont sans doute été confondus. Les éléments de la végétation à l'avant-plan ont été repris dans leurs grandes lignes. Les ombres sont rendues par des teintes de vert plus ou moins foncées. Un arbre au feuillage bicolore vert et jaune se dresse à l'arrière-plan. Un ciel bleu peuplé de nuages qui diffèrent de ceux de l'estampe s'étend derrière les personnages. On relève l'emploi de couleurs vives et tranchées, sans demi-teintes, évoquant une facture médiévale. La superposition des têtes pour représenter la foule au lieu de recourir à la perspective dénote également le choix d'une technique archaïsante.

S 8 Le Christ bénit l'enfant au poisson

Source : BN 42

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA / Docet, et ... / Eisdem...* ; dans le champ, en bas au centre : *B. Pass. Rom. Inu. Ant. Wierx sculp.*

La scène (**fig. 197**) représente l'épisode de la multiplication des pains et des poissons, avant leur distribution représentée sur l'estampe BN 43 (**fig. 195**). À l'avant-plan, le Christ assis, de profil, le visage nimbé, regarde les deux apôtres André et Philippe en levant la main droite en signe de bénédiction. André se penche en poussant doucement l'enfant vers les bras du Christ pour qu'il lui donne son panier contenant des poissons et des pains. Philippe, debout, entre le Christ et André, tend la main gauche vers le Christ, comme pour accompagner le mouvement d'André. Derrière le Christ, au premier plan à droite du champ pictural, se tient Jean, imberbe, de profil, les bras croisés sous son manteau, hanché en s'appuyant sur la jambe droite. Derrière lui, quelques disciples sont groupés. Un arbre se dresse derrière la scène principale, la séparant de l'arrière-plan. À gauche de la composition, un disciple s'adresse à quelques personnages assis sur un talus, tournant le dos aux spectateurs. Plus loin à l'arrière-plan, la foule est assise sur le sol par groupes. Sur la colline, on aperçoit le Christ assis parmi ses disciples, scène qui, dans l'Évangile précède immédiatement celle de la multiplication des pains.

Le peintre de la cathédrale Saint-Sauveur (**fig. 196**) reprend, dans une composition horizontale, la scène principale de l'estampe, avec le Christ nimbé représenté de trois quarts dans l'axe principal, vêtu d'une tunique vermillon et d'un manteau bleu, bénissant de la main droite et tenant le panier de l'autre. Sur la gauche sont repris l'enfant ainsi qu'André et Philippe, tandis que la partie droite ne reprend que trois disciples, parmi lesquels est reconnaissable Jean, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau orange, le visage de trois quarts. Comme sur l'estampe, André accompagne de la main l'enfant qui s'approche du Christ. Philippe occupe la même place que sur l'estampe. La physionomie du Christ frappe par sa tête d'une taille disproportionnée par rapport à son corps, ce qui lui donne un aspect médiéval. Les seuls éléments conservés à l'arrière-plan sont le tronc sinueux de l'arbre, coupé par le bord supérieur de la peinture et, à gauche, une montagne dont la cime atteint les nuages.

S 9 Le Christ répond aux messagers de saint Jean-Baptiste

Source : BN 32

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA II... / Mittit Ioannes... / Matth. xi...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Passer / Rom. inuent* ; un peu plus à droite : *Anton Wierx sculp.*

La scène (**fig. 199**) représente deux disciples de Jean-Baptiste venus demander au Christ s'il est le Messie. À l'avant-plan à droite, le Christ est représenté accompagné de ses disciples, parlant aux deux messagers de Jean-Baptiste. Le Christ est de face, le visage de trois quarts, nimbé, regardant l'un des envoyés de Jean-Baptiste, de dos, le visage de profil. De la main droite, le Christ désigne un groupe de lépreux et de paralytiques en haillons. Dans le prolongement de sa main se trouvent deux personnages, l'un accroupi, de profil, une béquille sous le bras, présentant au Christ sa main gauche atrophiée. Derrière lui, un lépreux couvert de plaies tend lui aussi sa main vers le Christ. Plus à gauche, un estropié de dos et sans doute un aveugle les suivent. Par le mouvement de sa main gauche, le Christ invite les deux disciples à constater la guérison des malades. Un chemin suit l'axe central de la composition, puis bifurque, menant à droite à une scène secondaire et à gauche à plusieurs autres. Au centre de la composition, dans la partie supérieure, une rivière sinuose désignée comme le Jourdain se jetant dans la mer guide le regard vers l'arrière-plan de la composition. À droite, une scène

secondaire représente une ville de type italien devant laquelle le Christ est figuré avec un groupe de personnages. À gauche, derrière le groupe des malades et des paralytiques, plusieurs scènes secondaires sont représentées : d'abord un possédé, au-dessus duquel un démon est figuré, maîtrisé par plusieurs personnages ; plus loin, les deux disciples de Jean-Baptiste avant leur rencontre avec le Christ ; derrière eux, leur retour vers la tour dans laquelle Jean-Baptiste est enfermé. Haut dans le ciel brille un soleil au visage anthropomorphe.

Dans la cathédrale Saint-Sauveur, la structure verticale est remplacée par une structure horizontale. La peinture (**fig. 198**) reprend la scène de l'avant-plan de l'estampe en l'inversant : le Christ se trouve à présent à gauche du champ pictural. Il est accompagné uniquement des deux disciples de Jean-Baptiste. Vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, de face, la tête de trois quarts tournée vers la gauche, il regarde un disciple imberbe, de profil, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau rose, levant la main droite vers le Christ, et dont le corps est en partie en dehors du champ pictural. Les gestes du Christ et du disciple, identiques à ceux de l'estampe, dirigent le regard des spectateurs vers le groupe des lépreux et des paralytiques, dont quatre personnages sont conservés sur cinq. Contrairement à l'estampe, le lépreux porte une chemise ; quant au personnage le plus à droite, il n'a plus rien de la physionomie d'un aveugle et il est habillé, alors que son modèle était torse nu. Le groupe ne porte plus de guenilles. On remarque que plusieurs personnages ont des traits identiques. De l'arrière-plan, seuls demeurent une partie de l'arbre, dont la représentation n'a plus rien du réalisme de l'estampe, et la montagne, déplacée au centre de la composition. Les scènes secondaires ont disparu.

S 10 Le Christ et la Samaritaine

Source : BN 35

Pour la description de l'estampe (**fig. 112**), on se reportera à la peinture B 41.

La peinture (**fig. 200**) s'inscrit dans un panneau horizontal et suit de plus près le modèle que la peinture B 41 : le Christ est représenté de profil, assis devant l'un des montants en bois surplombant le puits, comme sur l'estampe, et saint Pierre lui tourne le dos ; le personnage de saint Jean, mis en évidence sur la peinture B 41, ne l'est pas sur S 10. En revanche, le nombre de disciples est limité à sept, au lieu de douze sur l'estampe et la peinture B 41. Du fait de la

structure très allongée du panneau, les proportions entre les personnages et le puits sont plus réduites encore que sur la peinture B 41 ; la composition s'en trouve totalement modifiée, puisque l'attention n'est plus dirigée vers la scène centrale, mais se partage entre les protagonistes, dans la partie droite, et les personnages secondaires, à gauche. Le travail de recomposition a d'ailleurs posé des problèmes à l'artiste : comme si le panneau avait été peint en commençant par les bords en direction du centre, les parties gauche et droite ne s'agencent pas dans la partie inférieure, le personnage placé derrière le Christ n'ayant qu'une jambe.

S 34 La Résurrection de Lazare

Source : BN 78

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM FERIA VI. / Suscitaz Lazarum... / Eodem cap...* ; dans le champ, à droite sous le Christ : *Ioan. Wierx inu. et fecit.*

Pour la description de l'estampe (**fig. 231**), on se reportera à la peinture B 48.

La structure verticale de l'estampe est remplacée par une structure horizontale. Supprimant toute profondeur, la peinture (**fig. 230**) aligne les différents personnages repris de la scène principale de l'estampe. Le Christ, dans une position identique à son modèle, est représenté de face, la tête de trois quarts ; contrairement à l'estampe, son visage n'est pas tourné vers le ciel mais vers les spectateurs. À sa droite, seuls deux Juifs sont conservés, tête nue. Face à lui, Marthe, la tête couverte légèrement penchée en avant, les mains jointes, garde le reste du corps très droit à la différence de l'estampe. Agenouillée entre elle et le Christ, sa sœur Marie, n'a plus, elle non plus, la pose implorante de l'estampe, mais adopte une attitude d'humilité, les yeux baissés. Au centre de la composition, derrière Marthe, trois personnages font face aux spectateurs. Celui qui se tenait la barbe est ici tête nue et n'a plus la main sur la barbe, mais devant la bouche en signe d'étonnement. Le deuxième se bouche le nez de la main gauche, de la même manière que sur l'estampe. Le troisième personnage, vieux et barbu sur le modèle, présente un visage jeune et imberbe et tourne le regard vers les spectateurs. Des trois personnages tenant la porte du sépulcre, deux seulement sont conservés, dont l'un, la tête tournée vers Lazare, semble être Jean. Tout à gauche se trouve le dernier groupe de personnages : Lazare, dans son suaire, mains et pieds dénudés, tandis que Pierre est agenouillé devant lui dans la même attitude que sur l'estampe. Le pied de l'apôtre est hors du champ

pictural, de même que ceux de Marie agenouillée. Le personnage situé à l'extrême gauche n'a plus la même position que sur l'estampe, mais se tient debout. Quant au troisième personnage, son pied apparaît sous les genoux de Lazare, ce qui n'est pas le cas sur l'estampe. Derrière Lazare, à l'arrière-plan, on aperçoit la sépulture. Seuls quelques éléments de paysage sont représentés entre le Christ et Marthe. On remarque, comme sur les autres peintures de cette série, que plusieurs personnages présentent des traits identiques.

S 35 Le Christ et la femme adultère

Source : BN 53

Pour la description de l'estampe (**fig. 233**), voir la peinture B 43.

La peinture (**fig. 232**) reprend les personnages principaux de la scène centrale de l'estampe. De l'architecture ont été conservées les quatre colonnes, dont les chapiteaux ioniques et la décoration ont été supprimés, et l'ouverture à l'arrière-plan, à laquelle deux portes largement ouvertes ont été ajoutées et qui donne sur un paysage d'arbres et de constructions. Les rideaux, de couleur rouge et aux plis schématiques, sont représentés à hauteur d'homme. Au centre de la composition, le Christ, le genou gauche à terre, la tête de trois quarts, dessine sur le sol avec son index. Devant lui se tient la femme adultère, attentive, la tête penchée en avant, le visage de profil. Ses pieds sont posés sur le socle d'une colonne, bien qu'aucune colonne ne soit représentée à cet endroit. Elle vêtue d'une robe dont les motifs floraux sont une touche locale. Comme une courtisane italienne, elle porte des bijoux de perles dans les cheveux et ses oreilles sont ornées d'une boucle. Le personnage à droite de la composition n'a plus la silhouette du personnage correspondant de Passeri, mais est présenté plus allongé et dans une attitude plus retenue. À la droite de la femme, le deuxième personnage est représenté plus en arrière que sur l'estampe. Du côté gauche du champ pictural, à l'avant-plan, le personnage vêtu d'une tunique jaune et d'un manteau rose est dans la même position que son modèle, mais son visage est de profil.

S 36 La Guérison du paralytique

Source : BN 30

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA XVIII... / Sanatur... / Matth ix...* ; dans le champ, en bas au centre : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; plus à droite : *Anton Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 235**) représente une maison de Capharnaüm dans laquelle le Christ prêche, entouré de Pharisiens et de scribes. Le Christ est assis du côté droit, dans l'axe diagonal de la composition. La tête nimbée tournée vers la droite, il montre des deux mains le paralytique allongé devant lui, sur son lit, au centre de la composition. La pièce est remplie d'une foule compacte qui se presse jusqu'à l'entrée de la maison, à gauche du champ pictural, pour écouter la parole du Christ. En haut de la composition, le toit ouvert laisse voir les quatre personnages qui ont descendu le paralytique dans la pièce au moyen de cordes que l'on voit pendre. À l'extérieur, une scène secondaire représente le paralytique guéri qui s'éloigne, son lit sur le dos.

Dans la peinture (**fig. 234**) de la cathédrale Saint-Sauveur, la structure verticale est remplacée par une structure horizontale. Le peintre ne garde, sur la droite, que les cinq personnages placés à côté du Christ. Le paralytique ne se trouve plus au centre de la composition, mais est repoussé sur la gauche, où la foule a été réduite à cinq personnages. L'entrée de la maison a été supprimée. Les quatre personnages sur le toit sont disposés en ligne ; ils sont de taille beaucoup plus petite que sur l'estampe et dans des attitudes très différentes : en particulier, l'un d'eux pose la main sur l'épaule de son voisin. L'ouverture du toit est beaucoup plus large. On relève quelques curiosités par rapport au modèle : le mur de droite a été supprimé, à sa place on aperçoit le ciel et des nuages ; le Christ pose le pied droit sur le lit du paralytique ; le torse du paralytique est représenté devant le personnage vêtu de vert, qui se trouve pourtant debout devant lui. On relève que le visage du paralytique ressemble beaucoup à celui du Christ. Celui-ci, pour sa part, a une tête disproportionnée par rapport au corps.

S 37 La Guérison du lépreux

Source : BN 26

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA III... / Mundatur... / Matth viij...* ; dans le champ, en bas au centre : *B. P. R. inuent.* ; sous le pied du personnage le plus à droite : *Adrian Collaert sculp.*

La scène principale (**fig. 237**) représente le Christ guérissant le lépreux. Le Christ au centre, nimbé, la jambe gauche en avant, tenant dans la main gauche le pan de son manteau, avance la main droite vers la tête du lépreux en le bénissant. Le lépreux, agenouillé à gauche de la composition, les jambes couvertes d'ulcères, penché en avant, les bras croisés sur la poitrine en signe de dévotion, baisse la tête devant le Christ en recevant sa guérison. En demi-cercle autour du Christ, les disciples manifestent par les gestes de leurs mains leur étonnement devant l'expression de la puissance divine. La lumière qui vient de la gauche accentue l'expressivité de la scène. Derrière le lépreux, se dresse une maisonnette, dont la pente gauche du toit est coupée par le bord. Sur son côté, deux arbres entrelacés se penchent vers la gauche, en écho à la position du Christ, puis se redressent. À l'arrière-plan, la ville de Capharnaüm s'étend jusqu'à la mer, sur laquelle quelques embarcations voguent à l'horizon. Sur un chemin qui commence dans le coin inférieur gauche de l'estampe et mène jusqu'aux remparts de la ville, on voit le lépreux se dirigeant vers celle-ci pour offrir le don prescrit par Moïse, comme le lui a ordonné le Christ (*Matthieu VIII, 4*). Au-dessus de la scène principale s'élève le mont Thabor. Un chemin sinueux guide le regard jusqu'au sommet, où le Christ instruit les apôtres assis en cercle autour de lui. Au pied de la montagne, à droite, le Christ s'avance accompagné d'une foule.

Sur la peinture (**fig. 236**), dont la structure est horizontale, la scène principale est déplacée vers la droite de la composition. Le lépreux est agenouillé à l'avant-plan, au centre du champ pictural, devant le Christ nimbé vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, penché vers lui et le guérissant de la main droite. Outre ces protagonistes, seuls sept personnages ont été conservés. Saint Jean, au visage imberbe, qui apparaissait déjà sur l'estampe, mais en retrait, est placé dans la peinture juste derrière le Christ, le visage de trois quarts. Les deux personnages de droite dans la composition de Passeri sont repris, dans la même attitude, la

main de l'un d'eux comme sortant du cadre en avant. Les deux personnages de gauche conservent eux aussi la même attitude. Toutes les scènes secondaires ont disparu : le peintre ne conserve que le moment où le lépreux, ayant dit au Christ, « *Seigneur, si vous voulez, vous pouvez me guérir* » (*Matthieu*, VIII, 2), reçoit de celui-ci sa guérison. Derrière la scène se dresse une montagne qui sert uniquement de fond, les personnages occupant toute la hauteur de la peinture. Le tiers gauche du champ pictural est occupé par l'arrière-plan, dans une tentative de rendre la profondeur : on retrouve la maisonnette et les deux arbres dans un paysage à dominante bleu-vert. L'ensemble du tableau présente une palette assez réduite ; la lumière exprimée dans l'estampe n'a pas été traitée de la même façon dans la peinture, où le contraste se fait entre le paysage sombre et le groupe éclairé des personnages : les touches claires correspondent à la carnation et aux vêtements.

S 38 Le Christ apparaît aux saintes femmes

Source : BN 140

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EODEM DIE ... / Matt xxvij...* ; dans le champ, en bas au centre : *B. Pass. Rom. inu.* ; plus à droite : *Anton Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 239**) présente le Christ apparaissant à Marie-Madeleine accompagnée de saintes femmes. Le Christ se tient debout à droite du champ pictural, la tête légèrement penchée en avant, la main droite bénissant. Les femmes, au nombre de cinq, se tiennent devant lui, formant une pyramide : Marie-Madeleine, reconnaissable à sa longue chevelure, est prosternée à ses pieds ; au-dessus d'elle, les autres femmes, la tête couverte d'un voile, sont penchées en avant deux à deux, mains jointes ou bras croisés sur la poitrine, dans une attitude de crainte respectueuse. La scène se déroule devant un bosquet et est encadrée de deux arbres, ce qui lui confère une certaine intimité. L'arbre de droite, derrière le Christ, porte des feuilles. Au-dessus, à l'arrière-plan, se profile le mont Golgotha, sur lequel se dressent trois croix. Le tronc d'arbre de gauche, en revanche, est sec et dirige le regard en diagonale vers le coin supérieur gauche de l'estampe où s'élève le sépulcre ouvert. Au-dessus, dans le ciel, brille le soleil matinal, indication du moment où se déroule la scène (« *le premier jour de la semaine commençant à luire* », *Matthieu XXVIII*, 1). Le groupe des femmes est représenté dans deux scènes secondaires sur un chemin sinueux qui se déroule entre le sépulcre et

l'avant-plan. Dans la partie supérieure du champ de l'image, à l'arrière-plan, on aperçoit Jérusalem, sous l'apparence d'une ville à l'architecture italienne.

La peinture (**fig. 238**) représente dans sa partie droite la scène principale de l'estampe : le Christ, vêtu d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, se dresse sur toute la hauteur du champ, bénissant de la main droite les femmes placées devant lui. Sa tête est moins penchée que sur l'estampe, son attitude est comme plus retenue. De même, les deux femmes le plus à gauche sont moins penchées en avant. Les cheveux de Marie-Madeleine sont noirs, alors qu'ils étaient blonds sur le modèle. Derrière les femmes se dresse un bosquet, qui sépare cette scène principale de l'arrière-plan, et plusieurs souches sont représentées dans le paysage. Dans la partie gauche du champ pictural, le groupe des cinq femmes s'avance vers l'avant-plan, seule scène secondaire conservée. Au fond, à droite et à gauche, se profilent deux cités séparées par une chaîne de montagnes. Comme dans la peinture précédente, la carnation est très blanche ; les drapés des manteaux sont schématiques, le modelé est créé par l'ajout de masses blanches ou par l'assombrissement de la couleur principale. La palette est dominée par des couleurs froides, les touches chaudes étant le rouge et le jaune.

S 39 La Mort de la Vierge

Source : BN 150

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *TRANSITVS MATRIS DEI* ... ; dans le champ, en bas au centre : *Bern. Pass. Rom. inu.* ; plus à droite : *Hieronimus W. sculp.*

L'estampe (**fig. 241**) représente la scène à l'intérieur d'une maison aux murs dénudés, près de la montagne de Sion. Passeri met en scène la mort de la Vierge, thème très répandu dans l'art religieux et qui, quoique apocryphe, a été conservé par l'art de la Contre-Réforme¹⁸⁵. Marie est allongée dans son lit au premier plan, en diagonale, la tête au niveau de l'axe vertical central du champ pictural, la main droite sur la poitrine, les yeux clos, la bouche entrouverte. Apôtres et disciples sont rassemblés en petits groupes à son chevet, saisis sur le vif : leurs mains levées expriment leur désarroi devant la Vierge qui vient de rendre son dernier soupir.

¹⁸⁵ Voir J. KNIPPING, *op. cit.*, t. 2, p. 252. Dans l'art du Nord, le thème a été introduit par Hugo van der Goes, qui présente la Vierge endormie dans un lit à baldaquin.

Les personnages à droite et à gauche de la scène attirent le regard vers son centre, par le mouvement de leurs manteaux traînant à terre, de leurs pieds et de leurs mains. Derrière la Vierge, un personnage qui semble être Jean tient un cierge, symbole de la foi chrétienne, dans l'axe central de la composition. Dans son prolongement, en haut du champ pictural, dans une nuée remplie d'anges, le Christ reçoit l'âme de Marie. Au fond à droite, devant une porte, quatre femmes pleurent. Dans la partie gauche de l'estampe, une ouverture dans le mur donne sur une scène secondaire représentant des apôtres transportés à travers les airs par des anges jusqu'à la maison où la Vierge est en train de mourir. La Légende dorée relate ce prodige : « *Tous les apôtres sont enlevés sur des nuées des endroits où ils prêchaient et sont déposés devant la porte de Marie* »¹⁸⁶.

À Saint-Sauveur, la structure verticale est remplacée par une structure horizontale. La peinture (**fig. 240**) reprend la composition de Passeri, mais inverse la position de la Vierge, conformément à la représentation traditionnelle de cette scène dans les manuscrits arméniens, selon une convention issue de l'art byzantin¹⁸⁷. Le thème même de la Dormition de la Vierge est emprunté par les Arméniens à Byzance¹⁸⁸. Allongée sur un lit rouge couvert d'un drap blanc, la Vierge porte un vêtement rouge ; sa tête entourée d'une auréole – signe de la place particulière que Marie, en tant que mère de Dieu, occupe dans la tradition arménienne – est couverte d'un foulard blanc, son visage est livide, ses bras sont croisés sur la poitrine. Le drapé mouillé qui révèle son corps sur l'estampe est très estompé sur la peinture, de même que les plis des vêtements des personnages sont schématisés. Des deux personnages situés à l'avant-plan à gauche de l'estampe, le peintre ne garde que celui de droite, dans la même attitude, quoique un peu plus raide. Deux personnages tenant des bougies, au lieu d'un seul sur le modèle, sont représentés de part et d'autre de l'axe central de la composition. Au-dessus d'eux, dans une nuée, au milieu d'une mandorle et entourés d'anges et de chérubins, le Christ et la figurine représentant l'âme de Marie ont été inversés. De part et d'autre de la composition, deux larges ouvertures donnent sur un paysage arboré ponctué de constructions, si bien qu'on ne peut dire si la scène se situe à l'intérieur ou à l'extérieur. Sur le côté droit, en retrait, trois saintes femmes sur quatre ont été conservées côte à côte, leurs têtes inclinées dans un même mouvement. À gauche, la table est représentée selon une perspective archaïque, sans

¹⁸⁶ J. DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, Paris, 1967, t. 2, p. 86.

¹⁸⁷ Par exemple *La Dormition de la Vierge*, Moscou, Galerie Trétiakov, reproduit dans : *Le grand livre des icônes*, sous la direction de T. VELMANS, Paris, 2002, fig. 51, p. 73.

¹⁸⁸ « *The Byzantine theme of the Dormition appears in Armenian monumental art and book illumination of the 13th century* – Le thème byzantin de la Dormition apparaît dans l'art monumental et l'enluminure arméniens du XIII^e siècle », DER NERSESSIAN, *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery ...*, p. 85.

référence au principe du point de fuite. Les coloris sont vifs et la palette assez réduite, comme dans les autres peintures de la série.

Le thème de la mort de la Vierge se rencontre également dans les manuscrits arméniens sous une forme traditionnelle, sans emprunt à une source occidentale. Voir par exemple ms SL-252, fol. 199v° (**fig. 615**), ou encore ms M 264 (1661), fol. 206v° et ms M 6772 (1658/1659), fol. 17v°.

S 40 Les Funérailles de la Vierge

Source : BN 151

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *VIRGINIS MATRIS ...* ; dans le champ, en bas à droite : *B. Pass. Rom. inu. / Hieronymus W. sculp.*

Passeri représente la Vierge portée par les apôtres au tombeau (**fig. 243**). La scène se rapporte au récit de la Légende dorée, sur la base du texte apocryphe de Denis, disciple de Paul : « *Et le Seigneur dit aux apôtres : Portez le corps de la Vierge Mère dans la vallée de Josaphat et renfermez-le dans un sépulcre neuf que vous y trouverez* »¹⁸⁹. La scène principale représente la Vierge allongée sur un brancard, entourée d'une nuée bordée de têtes d'angelots, portée par Pierre à l'avant, reconnaissable aux clés qui pendent à sa ceinture, et par Jacques à l'arrière¹⁹⁰. La procession démarre à l'arrière-plan à droite de la composition et rejoint, par un mouvement en courbe passant par l'avant-plan, le sépulcre situé à gauche du champ pictural. Une scène secondaire représente les apôtres déposant la Vierge dans le sépulcre, réminiscence de la *Légende Dorée* conservée par de nombreux écrivains et artistes catholiques, en dépit des réserves de certains théologiens de la Contre-Réforme¹⁹¹. À droite de la scène principale se tient Jean : son avant-bras dirigé vers l'extérieur du champ attire l'attention vers son visage levé vers le dos du brancard, sur lequel est dessiné un vase rempli de fleurs, symbole de la

¹⁸⁹ J. DE VORAGINE, *op. cit.*, t. 2, p. 88.

¹⁹⁰ Selon la *Légende Dorée*, les porteurs sont Pierre et Paul.

¹⁹¹ Voir J. KNIPPING, *op. cit.*, t. 2, p. 252, ainsi que E. MÂLE, *op. cit.*, p. 360 : « *Sandinus exprime une opinion alors fort répandue dans l'Église quand il écrit : 'Sur la mort de la Vierge nous n'avons rien qui ait de l'autorité, car le récit, qui fait rassembler les apôtres autour d'elle à Jérusalem, est [...] entièrement apocryphe. Quant à ses funérailles, il vaut mieux n'en rien dire que d'accueillir des fables pieuses'. [...] Cette extrême réserve ne pouvait plaire aux Ordres religieux, où dominait le sentiment. Au siècle des grandes controverses, au moment même où les protestants attaquaient avec tant de violence le culte marial, un chartreux, Surius, un franciscain, Jean de Carthagène, un jésuite, Ribadeneira, racontaient encore la mort et l'Assomption de la Vierge comme la Légende dorée.* »

pureté de la Vierge, toujours représenté dans l'art occidental de l'époque dans la scène de l'Annonciation. Devant Jean se tiennent deux Juifs, dont l'un désigne à l'autre le groupe de trois saintes femmes qui suivent le cortège au côté du brancard. Dans le coin inférieur gauche, deux autres personnages servant de repoussoir commentent le passage de la procession.

Dans la cathédrale Saint-Sauveur (**fig. 242**), la structure verticale est remplacée par une structure horizontale. La composition est inversée. Les personnages formant la procession sont représentés alignés les uns devant les autres parallèlement au champ pictural. Au centre de la composition se trouve la Vierge vêtue de rouge dans une mandorle d'un jaune doré entourée d'une nuée et bordée de chérubins aux ailes bleues, signe que Marie appartient désormais au monde céleste. Le drapé des vêtements est très schématisé. L'un des deux Juifs debout derrière le brancard a le regard tourné vers les spectateurs. Derrière lui, on n'aperçoit de Jean que le visage : son bras qui attirait l'attention vers lui a été supprimé ; de même, le vase de fleurs dessiné sur le dos du brancard, vers lequel il levait le regard, n'a pas été repris, ces deux conventions, picturale et iconographique, n'ayant pas été prises en compte par le peintre. Le dos du brancard n'est pas représenté de profil comme le voudrait la perspective classique, mais de face. Sur la gauche, la foule de personnages est représentée par des visages les uns au-dessus des autres, conformément à une convention archaïque. Seul le paysage dans lequel se dressent des maisons, dans le coin supérieur droit, évoque allusivement la profondeur. Le répertoire de couleurs est le même que dans les autres peintures de la série et présente un contraste de couleurs froides et de couleurs chaudes.

Dans les manuscrits arméniens, la scène des Funérailles de la Vierge n'est jamais représentée : seule l'est celle de la Dormition.

S 44 La Parole de la paille et la poutre

Source : BN 24

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA I . POST PENTECOSTEN . / Docet Christus / Matt. vij. Luc. vi. ...* ; dans le champ, en bas à gauche, en haut des marches : *M. de Vos inuent. ;* à droite : *Carol . de Mallerij sculp.*

Pour la description de l'estampe (**fig. 252**), on se reportera à la peinture B 56.

La peinture (**fig. 250**) est en forme de médaillon de 50 cm de diamètre environ. Seuls les deux personnages de la parabole sont représentés. Les attitudes sont identiques au modèle et la plupart des détails vestimentaires sont repris. On note toutefois quelques différences par rapport au dessin de M. de Vos : le personnage de gauche dont les jambes étaient nues porte désormais un pantalon, et son manteau ne traîne pas sur le sol ; de plus, au lieu d'être représenté s'avançant vers l'autre personnage, il est immobile, les deux jambes parallèles. La marche qui se trouvait sur l'estampe à gauche de la composition est représentée sur la peinture entre les deux personnages et, au lieu d'être vue de dessus, elle l'est de côté. À l'arrière-plan, de nombreuses constructions de type occidental sont ajoutées à gauche, au centre et à droite. Dans la partie supérieure, un élément occidental, Dieu le Père au centre d'une nuée tendant la main en signe de bénédiction, a été ajouté. Le médaillon a sans doute été peint par-dessus la décoration florale environnante. Les couleurs sont vives et contrastées. La carnation est du même type que celle des personnages dans les peintures précédentes.

S 45 La Parabole des aveugles

Source : BN 24

La peinture (**fig. 251**) est en forme de médaillon de même dimension que le précédent et représente les deux aveugles de l'estampe (**fig. 252**) dans la même position. On relève de menues différences : le pied du personnage à l'avant-plan est chaussé, contrairement à son modèle, la jambe de l'autre personnage n'est pas en l'air comme sur l'estampe et son pied droit n'est pas visible. En revanche, sa main gauche, non visible sur l'estampe, a été représentée, posée sur le sol à la recherche d'un équilibre. L'arrière-plan montagneux est assez schématique. Au sommet, Dieu le Père dans une nuée a été ajouté. La carnation et la palette sont identiques à la peinture précédente.

S 46 Marie-Madeleine parfume les pieds du Christ

Source : BN 34

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA V. POST. DOM / Ungit pedes / Luc. vij Anno xxxi.* ; dans le champ, en bas au centre : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; au-dessous : *Anton Wierx sculp.*

La peinture (**fig. 253**), qui s'inscrit également dans un médaillon, présente, à gauche, le Christ assis ; au premier plan, Marie-Madeleine est penchée sur l'un de ses pieds. Trois personnages sont attablés avec le Christ. Celui de gauche, comme sur l'estampe (**fig. 254**), quoique plus jeune et imberbe, montre la femme de la main droite à un interlocuteur virtuel placé hors du champ pictural. Le deuxième présente un aspect analogue au deuxième de l'estampe. De profil comme sur celle-ci, le Christ est cependant représenté dans une attitude quelque peu différente.

S 56 Le Bon Samaritain

Source : BN 33

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA XII. ... / Incidit / Luc x ...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; en dessous : *Anton. Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 266**) représente comme scène principale le Samaritain bandant les plaies du malheureux assis sur le sol adossé à un arbre. Les bras et les jambes des deux personnages s'entrecroisent, tout comme les troncs du bosquet d'arbres, qui forment autour d'eux un espace protecteur en forme d'alcôve. Derrière, sur la droite, le cheval du Samaritain, attaché à un arbre, broute. À l'arrière-plan à droite est représentée la scène de l'attaque par les brigands dans un bois. Au-dessus, tout au fond, on aperçoit la ville de Jérusalem¹⁹². À gauche de la scène principale, sur un chemin sinueux qui remonte jusqu'à la cité de Jéricho¹⁹³ et s'éloigne au-delà vers l'horizon, plusieurs scènes secondaires sont représentées : le prêtre et le lévite sur

¹⁹² La lettre C placée sous la ville renvoie au texte « *Hierusalem ad occidentem* ».

¹⁹³ La lettre D indique : « *Hiericus ad orientem* ».

leur monture s'éloignent impassibles ; devant l'hôtellerie, le Samaritain descend le blessé de son cheval et le confie à l'aubergiste.

Le peintre représente uniquement la scène principale du blessé, du Samaritain et de son cheval (**fig. 265**). La composition maniériste de Passeri se transforme en une composition plus rigide. L'arbre qui épousait la courbe du bras du blessé et remontait en une forme serpentine chère aux maniéristes et dont le tronc rugueux était éclairé par le soleil est remplacé par un arbre au tronc lisse, sans les courbes prononcées de son modèle. Les proportions anatomiques des deux personnages ne sont pas respectées : les jambes sont raccourcies, le corps du blessé est étiré en longueur, le bras gauche est beaucoup plus long que sur l'estampe, la main plus grosse. Le réalisme dramatique exprimé par le corps meurtri – la déchirure sur l'épaule gauche et les traces de coups sur les jambes – et le visage fatigué n'est pas conservé par le peintre, qui représente une scène plus figée, où seul le bandeau autour de la tête du blessé, plus imposant que sur l'estampe, signale son état. Le Samaritain se trouve désormais sur le côté gauche de la composition, nettement plus proche du bord que sur l'estampe, une partie du manteau hors champ. Le buste est droit, le cou allongé, et seule la tête est légèrement penchée vers le blessé. Le flacon d'huile posé sur le sol derrière lui n'a pas été reproduit. La lumière éclaire uniquement les deux personnages et ne joue pas dans les feuillages et sur les troncs comme c'était le cas sur l'estampe. L'arrière-plan représente un paysage vallonné dans lequel se dressent quelques constructions ainsi qu'une montagne à l'horizon.

S 62 L'Adoration des Mages

Source : BN 7

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *ADORATIO MAGORVM / Matth. ij. ...* ; dans le champ, en bas au centre : *M. de Vos inuent.* ; sous le premier roi : *Hieronimus W. sculp.*

Maarten De Vos représente Marie à droite de la composition (**fig. 277**), tenant l'Enfant Jésus sur les genoux. Au-dessus, tout en haut de l'estampe, l'étoile pointe un rayon vers la crèche. Les Rois Mages sont alignés selon un axe diagonal qui, partant du Christ, remonte vers la gauche jusqu'au bord du champ pictural. Marie, la tête humblement inclinée, portant une auréole en forme de disque rappelant les années que l'artiste a passées en Italie, tient

tendrement dans la main le pied droit de son fils, qui, penché en avant, la tête nimbée, donne sa bénédiction au premier Mage. Celui-ci, Gaspard sans doute selon la convention car il s'agit d'un vieillard, est agenouillé devant lui, mains jointes, sa couronne posée à terre. Derrière lui, trois jeunes garçons tiennent des offrandes dans des coupes. Vient ensuite le deuxième Mage, en train de s'agenouiller, mains croisées sur la poitrine, suivi lui aussi de trois jeunes garçons. Arrive enfin Balthazar, le Mage noir, qui penche le corps en avant tout en désignant des deux mains les coupes que trois garçons, noirs eux aussi, tiennent dans les mains. Derrière eux s'approche une foule en procession, dans laquelle on repère des dromadaires et un éléphant. Dans la partie supérieure de l'estampe, plusieurs scènes secondaires représentent la progression des Mages et de leur suite de la sainte ville de Bethléem vers la crèche, par un chemin sinueux traversant ponts et portes. Dans le coin supérieur gauche, dans l'axe diagonal qui prolonge la main levée de l'Enfant Jésus, est représenté le Baptême du Christ.

La peinture (**fig. 276**) est presque carrée. Le peintre ne retient de la composition complexe que la Vierge et l'Enfant, les Rois Mages et un personnage de leur suite. La diagonale de la composition initiale, qui part de la main levée de Jésus et le long de laquelle sont alignés les Rois, est conservée. Le visage de la Vierge et celui du Christ sont tournés vers les spectateurs. L'auréole en forme de disque de la Vierge a été remplacée par un nimbe rayonnant. La Vierge maniériste de De Vos laisse la place à un personnage plus statique, qui s'apparente à une image de dévotion. Les manteaux des Mages sont ornés de motifs floraux et leur richesse rappelle le rôle des marchands arméniens de la Nouvelle-Djoufha dans le commerce de la soie. Sur le sol, outre les couronnes, sont posés des récipients dorés contenant les offrandes. Au fond à gauche de la composition se dresse un arbre, à droite duquel un vallon laisse entrevoir une ville, composée à partir des éléments architecturaux de l'estampe.

Seuls les manuscrits influencés par l'art occidental présentent l'Adoration des Mages sous la forme d'une scène indépendante de la Nativité. En général, Nativité et Adoration des Mages sont associées (**fig. 273, 274, 599**), comme dans l'art byzantin¹⁹⁴.

¹⁹⁴ À ce propos voir l'article de T. VELMANS, « Les miniatures inédites d'un manuscrit arménien de la région du Vaspurakan (XIV^e siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris », dans : *Cahiers Archéologiques*, 38, Paris, 1990, p. 124.

S 65 Jésus et les docteurs

Source : BN 9

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA I. ... / Cum doctoribus... / Luc. ij...* ; dans le champ, sur la première marche : *Bern. Pass. Rom. inuent. Hiernymus Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 286**) représente l'épisode du Christ parmi les docteurs de la loi. Dans le temple de Salomon, dont l'architecture correspond au style italien de l'époque de Passeri, le Christ adolescent, de face, la tête nimbée, trône au sommet de quelques marches dans l'axe central de la composition, dans la partie supérieure du champ pictural. Dans la main gauche, il tient un manuscrit entrouvert. Plus bas, à l'avant-plan, se tiennent assis ou debout, en demi-cercle, les docteurs de la loi. La discussion animée des personnages s'exprime par les gestes des bras et des mains : l'index droit levé du Christ, le geste d'étonnement du personnage à sa droite, les mains levées du personnage devant lui qui compte sur ses doigts. Quelques livres et rouleaux de parchemin, symboles de l'ancienne loi, jonchent le sol. À l'avant-plan à gauche, de dos, Joseph, dans l'axe diagonal qui part du Christ, désigne celui-ci à Marie, qui lève la main en un geste d'étonnement. À gauche et à droite de la composition, des arcs ouverts en plein cintre donnent sur des scènes secondaires à l'extérieur du temple : à gauche, un cortège pour la fête de la Pâque, à droite le Christ retrouvant ses parents puis regagnant Nazareth avec eux.

La peinture (**fig. 285**) reprend la composition générale de la scène. Quatre personnages ont été supprimés : celui qui se trouvait dans le coin à droite du champ pictural, un deuxième personnage du groupe se trouvant à droite de la composition, et, du côté gauche, les deux personnages au milieu des docteurs assis. Le Christ se trouve dans la même attitude et les personnages aux attitudes les plus caractéristiques ont été conservés. Malgré le souci de rendre telle qu'il la voit et jusque dans les détails la scène de l'estampe, le peintre ne respecte pas les proportions des figures : Joseph et Marie sont plus petits que le Christ assis, qui se trouve pourtant plus éloigné qu'eux. La seule scène secondaire représentée est celle de Jésus retrouvant ses parents. À travers les arcs, on aperçoit un paysage boisé verdoyant.

Les couleurs sont vives et la palette lumineuse. Les détails tels que la carnation et les plis des vêtements démontrent le souci de suivre au plus près le modèle, d'où une dépendance excessive du peintre vis-à-vis de la source gravée.

S 67 La Première tentation du Christ

Source : BN 12

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA I.../ Tentat Chrsitum dæmon / Matth. iij ...* ; dans le champ, en bas à gauche de la pierre : *B. Pass. Rom. inu.* ; à droite : *Hieronimus W. fecit.*

Pour la description de l'estampe (**fig. 291**), on se reportera à la peinture B 31.

Pour s'adapter au cadre carré (**fig. 290**), le peintre modifie les proportions des deux figures par rapport au paysage : la montagne rocheuse est devenue un amas de rochers plus modeste. Les personnages sont à peu près à la même hauteur, tandis que sur l'estampe, le Christ est légèrement en surplomb par rapport à Satan. Les jeux d'ombre et de lumière sont abandonnés : l'éclairage qui venait de la gauche sur l'estampe est frontal sur la peinture. Le bélier et le renard sont supprimés, de même que les anges et quatre démons. Les trois démons restants sont repoussés du côté du Christ. Les scènes secondaires ont disparu sauf celle, remontée vers le haut du champ pictural, qui représente le Christ recevant l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe. Toutefois, dans la nuée céleste, la figure de Dieu le Père a été supprimée. Le peintre est très dépendant de son modèle. Les proportions des mains et des bras ne sont pas équilibrées. Il est plutôt dessinateur : au lieu de créer le modelé par la variation des teintes, il utilise une couleur foncée pour marquer le contour des personnages. Par comparaison avec la peinture B 31 représentant le même thème dans l'église Sainte-Bethléem (**fig. 86**), celle-ci apparaît plus schématique : le modelé et la carnation sont moins subtils, les formes sont aplaties¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Voir notre article « Diffusion et exploitation des gravures religieuses dans la Perse safavide : l'exemple de la Nouvelle-Djoulfâ », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 25, Bruxelles, 2003, p. 56.

S 68 Le Christ servi par les anges

Source : BN 14

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA... / Angeli... / Eisdem...* ; dans le champ, sous le hérisson : *Bern. Pass. Rom. inuent.* ; vers la droite : *Hieronimus W. sculp.*

L'estampe (**fig. 293**) représente le Christ servi par les anges, d'après *Marc I, 13*. Le Christ est assis, le corps de face, la tête nimbée de profil, la main droite levée en signe de bénédiction, dans une grotte qui occupe la plus grande partie du champ de l'image, formant un espace intime et protégé. Devant le Christ, un ange tient deux carafes sur un plateau. Sur la table dressée entre eux se trouvent un gobelet, un couteau et un pain. De part et d'autre, deux couples d'anges sont agenouillés, présentant des plateaux couverts de nourriture. Deux lapins se trouvent aux pieds du Christ. À l'avant-plan à gauche, une sorte de biche fait face à un hérisson. Sur la droite, dans l'anfractuosité d'un rocher, une lionne tourne la tête vers son petit juché sur son dos. À droite de la composition, un chemin sinueux mène à une ville italienne derrière laquelle s'élèvent des montagnes. Dans le coin supérieur droit, les cinq anges descendent du ciel les bras chargés de plats.

La peinture (**fig. 292**) reprend tous les éléments de l'estampe, à l'exception de la ville à l'arrière-plan. Le cadre étant moins haut que celui de l'estampe, la composition est plus compacte. La montagne dans laquelle la grotte est creusée est moins élevée, tandis que la figure du Christ est plus grande et ne s'intègre plus dans le paysage, mais se détache au contraire du décor, transformant un personnage inséré dans une scène narrative en une image de dévotion. Le visage du Christ est d'ailleurs tourné vers les spectateurs. Le rouge est la couleur dominante.

Nous n'avons pas trouvé la représentation de cette scène dans les manuscrits arméniens consultés.

S 70 L'Entrée à Jérusalem

Source : BN 87

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EADEM DOMINICA. / Ingressus solennis.../ Matth. xxi. ...* ; dans le champ, en bas à gauche : *B. Pass . Rom. inu.* ; à droite : *Hieronimus / W. sculp.*

Pour la description de l'estampe (**fig. 297**), voir la peinture B 33.

Le cadre de la peinture (**fig. 296**) est carré. Le peintre de la cathédrale Saint-Sauveur suit de très près son modèle. Le Christ est repris de profil, alors que, dans l'église Sainte-Bethléem, son visage est tourné vers les spectateurs. On relève néanmoins quelques variations. En premier lieu, le personnage de Jean a été ajouté à la scène, à une place privilégiée, juste derrière le Christ. Jean étant aussi le seul évangéliste à mentionner les rameaux de palmiers lors de l'entrée du Christ à Jérusalem, peut-être est-ce une manière de rendre hommage à ce « témoin ». Mais on relève également dans certains manuscrits la présence de Jean à côté de Pierre dans cette scène de l'Entrée à Jérusalem¹⁹⁶. Les oreilles du deuxième âne, qu'on apercevait sur l'estampe, ont été supprimées. La tête de l'âne est représentée de profil alors qu'elle était en profil perdu sur le modèle. Les deux enfants dans le coin inférieur droit de la composition ne sont plus de dos mais de profil¹⁹⁷. La foule est moins nombreuse. Alors que, sur l'estampe, on observe un basculement de l'arrière-plan par rapport à la scène principale, de telle sorte que la ville apparaît presque en perspective cavalière, le peintre s'en tient à une représentation plus réaliste en appliquant strictement les règles de la perspective : le profil de la ville se présente parallèlement à la scène principale. On note également que le palmier à gauche de la composition, dont la courbure sur l'estampe dirige le regard du spectateur de la scène principale vers l'arrière-plan, perd sa fonction médiatrice sur la peinture. D'une manière générale, la structure circulaire de l'estampe laisse la place à une composition dont les lignes de force sont des verticales et des horizontales. La couleur dominante est le rouge.

¹⁹⁶ Par exemple ms n° 573 de 1596, fol. 7v°, école de Khizan, dans : S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library – A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, p. 76.

¹⁹⁷ Seul l'évangile apocryphe de Nicodème dit que les enfants des Hébreux tenaient des rameaux dans leurs mains ; à ce propos voir : A. E. FORD, *L'évangile de Nicodème*, Genève, 1973.

S 71 Les marchands chassés du Temple

Source : BN 16

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERIA II ... / Eijcit primo... / Ioan. ij...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Berna. Rom. inuen.* ; à droite du tabouret : *Anton. Wie. fecit.*

Le Christ se trouve dans le Temple, presque au centre de la composition (**fig. 299**), dans une position frontale, le visage de face. En contraste avec cette rectitude, son bras droit levé avec, dans la main, une corde en guise de fouet et son bras gauche tendu en avant, ainsi que le mouvement des vêtements, introduisent une tension dramatique. Des lignes de force diagonales partant de ses pieds dans toutes les directions structurent l'espace. Une première diagonale rejoint le coin inférieur droit, en direction duquel trois personnages s'éloignent précipitamment : un vieillard sur un pied, qui a perdu son soulier, des sacs serrés dans ses bras, semble sur le point de sortir du cadre ; près de lui, une femme plus jeune court avec une cage de colombes sur la tête, dont l'une est en train de s'échapper ; derrière, un enfant se hâte en jetant un regard en arrière vers le Christ. Des objets renversés jonchant le sol (un gros sac, un panier d'où s'échappent des pièces, une assiette) dessinent en pointillé cette première ligne. Une deuxième diagonale rejoint le coin inférieur gauche. Une femme soulève un gros sac, tandis qu'un vieil homme s'enfuit, les bras en avant, la tête tournée vers le Christ, et qu'un troisième personnage tombé à terre devant une table renversée lève le bras au-dessus de la tête pour se protéger des coups. Sur la droite, on aperçoit l'arrière-train d'un bœuf et d'un mouton qui s'échappent à travers une ouverture, suivis de deux personnages portant des sacs sur la tête. Enfin, derrière le Christ, en diagonale vers la gauche, un personnage est étendu à terre. À l'avant-plan au centre, un tabouret renversé pointe ses trois pieds en l'air, renforçant l'impression qu'il émane du Christ une force centrifuge chassant tout autour de lui, tandis que lui-même, immobile au centre de cet espace en déséquilibre, ne perd rien de sa dignité. À l'extérieur du Temple, à droite, dans une scène secondaire, le Christ parle à une petite assemblée de Juifs, tandis qu'on aperçoit au fond des ouvriers en train de construire le Temple, illustrant ces paroles de Jean : « *Jésus leur dit : "Détruisez ce temple et je le relèverai en trois jours". Mais les Juifs répartirent : "On a mis quarante-six ans à bâtir ce temple ; et toi, tu le relèveras en trois jours ?" »*.

La peinture (**fig. 298**) s'inscrit dans un rectangle horizontal. La couleur dominante est le rouge. La figure du Christ est à peu près au centre de la composition, légèrement moins allongée que sur l'estampe. La tête est de trois quarts. La plupart des personnages de la scène principale ont été conservés. Plusieurs personnages, dont le Christ, tournent le regard vers les spectateurs, les associant ainsi à la scène. Les trois personnages à droite de la composition présentent quelques différences par rapport à ceux de l'estampe : le pied droit du vieil homme est posé par terre, ce qui supprime l'expression de la précipitation ; la femme qui l'accompagne porte sur la tête un objet de même forme que sur l'estampe, mais qui n'est plus une cage et ne contient pas de colombes ; l'enfant n'est plus penché en avant. Dans le coin inférieur gauche, les quatre personnages sont conservés, dans des poses identiques. La femme qui soulève un sac est toutefois remplacée par un jeune homme, dont la jambe présente un tracé géométrique, assez schématique. Le personnage à terre derrière le Christ est figuré en un raccourci exagéré. Le groupe de personnages au fond de la salle a été supprimé. Dans l'embrasement à droite, on distingue deux moutons au lieu d'un et les jarrets du bœuf ne sont pas tendus en signe de fuite précipitée. Au-dehors, on distingue trois personnages ; la figure secondaire du Christ n'a pas été identifiée en tant que telle. Au fond se dresse une construction dont tout ouvrier a été supprimé. Ainsi, ces scènes secondaires ont perdu leur signification originelle et n'ont plus qu'une fonction ornementale. Dans le coin supérieur gauche, une ouverture donne sur un paysage avec deux arbres. Dans le coin supérieur droit, une petite fenêtre a été ajoutée. Le sol est recouvert de dalles rouges et crème ; derrière le Christ, le dallage ne respecte pas les principes de la perspective linéaire. Ce sol en damier fournit une indication sur l'édition des *Imagines...* utilisée pour les peintures de la cathédrale Saint-Sauveur : en effet, M. Mauquoy-Hendrickx indique que, dans un état ultérieur à la première édition, la gravure présente un sol dallé¹⁹⁸.

S 74 L'Arrestation du Christ

Source : BN 108

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DE IVDAE ... / Veniunt ad... / Iisdem...* ; dans le champ, en bas à droite : *Bern. P. R. inv. Hier. Wierx scal.*

¹⁹⁸ M. MAUCQUOY-HENDRICKX, *Les estampes des Wierix*, t. III/1, n° 2006, p. 404.

L'estampe (**fig. 305**) présente l'épisode de l'arrestation du Christ, après l'agonie au Jardin des oliviers. La scène principale, qui occupe la moitié inférieure du champ pictural, est séparée de l'arrière-plan par deux talus plus sombres, à droite et à gauche de la composition. Dans la partie supérieure, une scène secondaire représente le baiser de Judas, rapporté dans les trois Évangiles synoptiques. Judas et le Christ sont encadrés à droite par les apôtres, à gauche par la troupe de soldats, à pied et à cheval. Un chemin zigzaguant rejoint l'avant-plan, où est représentée l'arrestation du Christ selon la version de Jean : « *Jésus sachant tout ce qui devait arriver, s'avança et leur demanda : "Qui cherchez-vous ?" (...) Mais dès qu'il leur eut dit : "C'est moi", ils furent renversés, et tombèrent par terre* »¹⁹⁹. Le Christ est représenté de trois quarts, à droite de la composition, la jambe gauche à peine fléchie, la main droite sur la poitrine pour se désigner aux soldats, la gauche légèrement levée comme pour protéger ses compagnons. Derrière lui, on distingue Pierre s'appêtant à dégainer son épée. À peu près au centre de la scène se trouve Judas, reconnaissable au démon accroché à sa tête, les deux bras en l'air dans un mouvement de recul. Dans la partie gauche, les soldats tombent à la renverse, hommes et montures enchevêtrés. Tous les espaces sont occupés par des visages, ce qui renforce l'impression d'un amas chaotique. Le mouvement de recul amorcé par Judas est repris, plus accentué, chez le personnage situé à sa gauche, bras levés également, le corps en oblique. Plus à gauche encore, à l'avant-plan, le cheval à terre, la tête et la jambe avant levées, fait écho à ce mouvement, de même que son cavalier complètement renversé et que le soldat qui se trouve derrière lui, bras en l'air également. Cette chute des soldats s'organise autour d'une diagonale qui part de la tête du Christ et rejoint le coin inférieur gauche de l'estampe. Une lumière crue vient frapper la croupe du cheval, ainsi que les personnages à terre. Un peu en arrière, au second plan, lances, bannières et lanternes se dressent dans tous les sens, accroissant l'impression de confusion. Aux formes drapées du Christ et des apôtres s'opposent les corps aux muscles saillants des soldats et des chevaux. Tout au fond à gauche se dresse une ville à l'architecture italienne, tandis que dans le ciel obscur brille une lune au visage humain.

La peinture (**fig. 304**) reprend certains éléments seulement de la composition complexe de l'estampe. La scène principale occupe les trois quarts de la hauteur. À droite, le groupe du Christ et des apôtres s'enrichit du personnage de Jean – peut-être parce que la scène représentée dérive du récit de Jean – placé derrière le Christ et dont le visage éclairé est plus

¹⁹⁹ *Jean*, XVIII, 4-6. En Italie, la représentation des soldats à terre est introduite au XV^e siècle par Fra Angelico : voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, p. 443.

grand que celui de ce dernier. Pierre a la même attitude que sur l'estampe, mais n'est plus en train de dégainer. Le Christ est plus statique. Le personnage à sa droite est davantage éclairé que sur l'estampe et sa main droite a disparu. Au centre, le personnage de Judas n'est plus en déséquilibre, mais donne l'impression, avec ses bras en l'air, de s'attaquer aux soldats pour protéger le Christ. Le démon sur sa tête a disparu. La troupe est moins compacte. Le cheval à l'avant-plan à gauche a été supprimé, si bien que le personnage placé derrière lui, qui n'était visible qu'à mi-corps, est désormais visible en pied : son vêtement, un uniforme romain, est repris d'une autre estampe, sans doute de BN 109 ou de BN 110. Le glaive romain que porte à la ceinture le personnage au centre de la composition est remplacé par un sabre courbe de type oriental. La musculature des soldats est très estompée, sauf celle du personnage central. On aperçoit à gauche trois têtes de cheval au lieu d'une seule sur l'estampe. L'arrière-plan a été réduit à un paysage arboré, avec la ville dans le coin supérieur gauche. L'effet de profondeur a été supprimé.

S 75 La Présentation à Caïphe

Source : BN 114

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *ADIVRATIO CAIPHÆ... / Tertio negat...* ; dans le champ, sur la balustrade : *Bern. Pass. Rom. invent.* ; entre deux balustres : *Hier. Wierx / scalpsit.*

L'estampe (**fig. 307**) représente le Christ arrêté et présenté à Caïphe dans la scène principale, située dans la partie supérieure droite de la composition. Le Christ se trouve sur la gauche de la scène, la tête penchée en avant, les mains liées dans le dos. Deux soldats l'entourent, dont l'un s'apprête à le frapper de son bâton et l'autre tient en l'air un pan de son manteau. Caïphe, debout devant son siège, déchire ses vêtements, comme les personnages placés à sa droite et à sa gauche, accusant le Christ de blasphémer en affirmant qu'il est Fils de Dieu. Les faux témoins et les scribes entourent celui-ci en demi-cercle. Dans le coin inférieur droit, un personnage appuyé à la balustrade et tenant un bâton dans la main gauche, désigne le Christ de la main droite à un autre personnage qui monte l'escalier, représenté de dos à l'avant-plan. Au pied de Caïphe, un chien aboie en direction du Christ. La scène est éclairée par une bougie fixée au mur qui la sépare des scènes secondaires à gauche du champ pictural. Cinq scènes secondaires avec Pierre comme personnage principal sont réparties le long d'une ligne

sinueuse reliant l'avant-plan à l'arrière-plan, où une porte s'ouvre sur l'extérieur. Tout en bas, deux soldats tenant des hallebardes montent la garde. Au-dessus, Pierre nie connaître Jésus devant un serviteur de Caïphe. Plus haut encore, devant un brasero, quelques personnages sont rassemblés autour de l'apôtre. Les deux scènes représentées dans la partie supérieure montrent un personnage parlant avec Pierre, et Pierre sortant du bâtiment. Dans le coin inférieur droit du champ pictural, un coq chante, rappelant à l'apôtre les paroles du Christ : « *Avant qu'un coq chante, tu me trahiras trois fois* ».

Le peintre de Saint-Sauveur (**fig. 306**) ne reprend pas la partie inférieure de l'estampe : le personnage dans l'escalier est coupé à mi-corps et les deux premières scènes secondaires sont supprimées. Le chien a disparu, ainsi que le personnage qui s'appuyait à la balustrade et désignait le Christ : celui-ci se présente donc désormais aux spectateurs sans médiation. Les autres personnages sont conservés, mais les attributs de certains sont modifiés : le soldat dans l'escalier tient une lance au lieu d'un bâton et n'a plus de glaive à la ceinture, tandis que celui qui est placé derrière le Christ n'a plus de bâton. Quatre personnages au lieu de trois déchirent leurs vêtements. Trois scènes secondaires ont été conservées, alignées l'une au-dessus de l'autre. Les interlocuteurs de Pierre rassemblés autour du brasero ne sont plus qu'au nombre de deux. Celui-ci n'illumine plus de ses flammes les scènes secondaires, mais contient à présent des braises rougeoyantes. La suppression du coq à l'avant-plan à droite démontre que l'accent mis sur la trahison de Pierre dans l'estampe – dont le titre est « *Tertio negat Petrus* » – n'est pas pris en compte dans la peinture. Comme la peinture précédente, celle-ci présente des lacunes et une palette restreinte, dont les couleurs dominantes sont l'ocre, le rouge et le bleu.

S 76 La Flagellation

Source : BN 121

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FLAGELLATVR CHRISTVS. / Matt. xxvij...* ; dans le champ, en bas au centre : *B. Pass. Rom. inu.* ; plus à droite : *Hier. Wierx sculp.*

L'estampe (**fig. 309**) présente la scène de la Flagellation dans la cour du prétoire, devant une architecture de type romain. La colonne, qui atteint presque le bord supérieur de l'estampe, se dresse au centre de la composition. Le Christ est attaché de face ; les mains liées dans le dos,

il est vêtu d'un pagne, le corps dans une position torsadée qui contraste avec le fût rectiligne de la colonne. À droite et à gauche, se faisant pendant l'un l'autre, deux hommes au torse nu le frappent, l'un avec des verges, l'autre avec des lanières ; celui de droite est représenté de dos, celui de gauche de face. Leurs jambes écartées, ainsi que celles du Christ et des deux personnages placés derrière eux rythment l'avant-plan. De même, les bras des uns et des autres évoquent le mouvement cadencé des coups portés au supplicé. En bas à droite du champ pictural, un soldat de dos attire le regard vers la foule nombreuse de Juifs et de Romains alignée jusqu'au pied du balcon, où l'on distingue Pilate. À ses pieds, un personnage au torse nu tenant des verges dans la main attend son tour pour battre le Christ. À l'avant-plan à gauche, un billot et deux haches sont posés à terre. Du côté gauche, une foule se presse également, parmi laquelle seuls les trois premiers personnages sont individualisés. À l'arrière-plan, dans l'embrasure d'une porte, dans le prolongement du Christ et de la colonne, on aperçoit la Vierge accompagnée de deux femmes.

La peinture (**fig. 308**) reprend les principaux personnages de l'estampe. Le Christ attaché à la colonne²⁰⁰ est représenté dans la même attitude, quoique moins apitoyant. Cependant, l'anatomie de son corps, très détaillée dans l'estampe, est ici plus schématique, la carnation est plus lisse et les contours sont soulignés. Les personnages qui l'entourent ont gardé les mêmes attitudes que sur l'estampe. Les contrastes d'ombre et de lumière ont été accentués : le personnage de gauche est en pleine lumière, tandis qu'une jambe de celui de droite est totalement sombre. Le soldat de dos à droite a été légèrement déplacé vers la gauche, la foule est réduite à quatre personnes à droite et cinq à gauche. La scène secondaire présentant la Vierge a été supprimée. À gauche de la composition, le bâtiment est conservé, quoique simplifié : les personnages sur le balcon ont été supprimés, une seule bannière, rouge, au lieu de deux, est suspendue. Le reste de la cour est remplacé par un paysage sombre d'arbres entre lesquels le ciel rougeoie, ce qui renforce l'aspect dramatique de la scène. La palette est réduite, le rouge et l'ocre s'opposent au bleu.

²⁰⁰ Si l'on trouve ce type de colonne dans les manuscrits arméniens, il s'agit d'un emprunt occidental, comme l'indique S. DER NERSESSIAN dans : *Armenian Manuscripts in the Walters Art ...*, p. 72, à propos du ms. 546, fol. 15 (XVII^e siècle) : « *the flagellation, the heavy column to which Christ is tied, [is] reminiscent of western representations rather than of the few examples in Armenian manuscripts* – la flagellation, l'épaisse colonne à laquelle le Christ est attaché rappellent les représentations occidentales plutôt que les rares exemples des manuscrits arméniens ».

S 77 Pilate se lave les mains – Le Christ et Simon de Cyrène

Source : BN 124

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *FERT SENTENTIAM... / Matth. xxvij...* ; dans le champ, en bas à gauche : *Ber. Pass. Rom. inuent.* ; au centre: *Hieonymus W. sculp.*

L'estampe (**fig. 311**) présente plusieurs scènes de l'épisode où le Christ est amené à Pilate. Sur un balcon, Pilate, du côté droit, désigne avec un bâton le Christ situé à gauche, les bras croisés, vêtu de son manteau et la couronne d'épines sur la tête. Sous le balcon, une foule de Juifs crie à Pilate de condamner le Christ. À l'arrière des deux personnages, Pilate assis se lave les mains en écoutant un serviteur de sa femme qui lui parle à l'oreille. À l'avant-plan à gauche, le Christ porte sa croix, accablé par son poids, tandis qu'un soldat le pousse et que Simon de Cyrène l'aide en le tenant par le bras. Sur le bord gauche, on aperçoit le bout de deux croix dont la plus grande partie est hors champ, laissant imaginer les deux larrons précédant le Christ. Au-dessus de ce dernier, Barrabas, libre, descend un escalier. Dans le coin inférieur droit, deux personnages se désignent mutuellement, en un raccourci temporel hardi, la scène du Christ portant sa croix et celle de Pilate exhibant le Christ (*Ecce homo*), comme si ces deux scènes étaient simultanées et non consécutives. La composition générale se structure selon deux groupes de lignes de force : des diagonales partant du coin inférieur droit, avec le bras du personnage assis par terre pointé vers le Christ, ce dernier penché en avant, la partie transversale des trois croix et l'escalier ; des verticales, avec les personnages de dos au centre de la composition, les soldats, ainsi que l'architecture et les deux personnages du Christ et de Pilate sur le balcon. Le bras de la croix que porte le Christ amène le regard vers le coin supérieur gauche du champ pictural, où une scène secondaire représente Marie entourée de trois femmes²⁰¹ dans une cour à l'architecture romaine.

Le cadre de la peinture (**fig. 310**) est horizontal, si bien que la composition est plus compacte. Tout en s'efforçant d'être fidèle à son modèle, le peintre déforme quelque peu la structure : ainsi, le bras du personnage assis à droite est tendu horizontalement et non plus légèrement vers le haut, et les parties transversales des croix divergent de l'escalier, si bien que le

²⁰¹ Selon l'*Évangile apocryphe de Nicodème*, il s'agit de Marie-Madeleine, Marthe et Salomé.

parallélisme des diagonales caractéristique de l'estampe est aboli. Le personnage du Christ à l'avant-plan ne dégage pas l'impression de souffrance de son modèle. La peinture est également beaucoup plus éclairée que l'estampe. On relève quelques disproportions, notamment la tête du Christ par rapport à son corps, et le visage du personnage de face derrière lui, beaucoup plus grand que ceux des soldats qui l'entourent. Les couleurs sont vives. On remarque que Pilate porte un vêtement bleu sur le balcon, mais est vêtu de rouge et de bleu lorsqu'il se lave les mains, comme s'il s'agissait de deux personnages différents.

Le thème de l'*Ecce homo* est représenté dans le ms SL-252 : la miniature (fol. 85) s'inspire d'une estampe flamande, dont l'inventeur est M. De Vos²⁰² (**fig. 604**).

S 122 La Résurrection et L'Apparition aux saintes femmes (retable)

Sources : BN 134 (voir B 37) et BN 137

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *EODEM DIE DOMINICO.../ Math. xxviii... ; dans le champ, au pied de la clôture de l'enclos : B. Pass. R. inu. / Ant. W. sculp.*

Le retable de la cathédrale Saint-Sauveur (**fig. 432**) combine les deux estampes de la *Bible de Natalis* qui représentent, respectivement, *L'Apparition aux saintes femmes* (**fig. 434**) et *La Résurrection* (**fig. 433**).

S 123 Le Christ vêtu de vert

Source : BN 148 (voir B 38)

Dans sa partie supérieure, délimitée par une nuée, l'estampe (**fig. 437**) représente l'Ascension du Christ, dans une mandorle cernée de têtes d'angelots et flanquée de cohortes d'anges. Dans la partie inférieure, les disciples assistent à la scène, entourant deux anges.

La peinture (**fig. 435**) ne conserve que la figure du Christ dans la nuée, se détachant sur un fond orangé. Au-dessus du personnage une seconde nuée est représentée, d'où s'échappe une

²⁰² C. SCHUCKMAN, dans : *Hollstein*, n° 490, p. 113.

vive lumière sous la forme de rayons jaunes. Un paysage arboré occupe la partie inférieure de la composition.

S 124 Le Christ vêtu de rouge

La peinture (**fig. 436**) représente le Christ dans la même attitude que dans la peinture précédente, mais sa tunique est rouge. Il se tient sur un char soutenu par deux anges. Nous n'avons pu déterminer si l'œuvre s'inspire d'une estampe ou s'il s'agit d'une copie libre de celle utilisée pour la peinture S 123.

S 127 Saint Jean-Baptiste

Source : BN 10

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe : *DOMINICA IIII ./ Ioannes... / Math. iij...* ; dans le champ, en bas au centre : *Bern. Pass. Rom. inuent. / Hieronymus W. sculp.*

L'estampe (**fig. 449**) présente Jean-Baptiste, fils de Zacharie, prêtre du Temple de Jérusalem, prêchant à la foule²⁰³. Le saint se trouve debout sur un tertre au centre de la composition, dans une position de *contrapposto*, la tête nimbée légèrement penchée vers l'épaule gauche, le bras tendu vers le sol, la main relevée dans un geste maniéré, la main droite levée vers le ciel, index tendu. Le prédicateur barbu à la longue chevelure est vêtu d'une tunique en poils de chameau (*mélote*) et porte une ceinture de cuir²⁰⁴. Les deux arbres entrelacés qui se dressent derrière le personnage épousent les courbes de son corps ; une branche sans feuilles sur le côté droit fait écho à son bras levé vers le ciel. La partie supérieure du feuillage des arbres se trouve hors cadre. Autour du prédicateur, une foule de Juifs et de soldats est rassemblée. À l'avant-plan à droite, deux femmes assises de dos dans le soleil, et à gauche, une femme également assise avec deux enfants, le dos coupé par le bord, la tête tournée vers l'extérieur du champ pictural, encadrent la scène principale, faisant ressortir le personnage central. À l'arrière-plan plusieurs scènes secondaires sont figurées. En haut à gauche est représenté

²⁰³ Le thème apparaît pour la première fois en Occident au II^e siècle, à Rome, dans les catacombes. À la fin du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, il est prisé tant en Italie que dans l'école du Nord, par exemple chez Pieter Bruegel l'Ancien, 1603, Munich, *Alte Pinakothek*. Cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, T. 7, p. 182.

²⁰⁴ *Matthieu* III,4 ; *Marc* I,6.

César Tibère avec son armée ; au-dessous, l'armée de Ponce Pilate, gouverneur de la Judée ; sur la droite, Hérode, tétrarque de Galilée, Philippe, son frère, tétrarque d'Iturée et Lysanias, tétrarque d'Abylène. Sous la frondaison des arbres se dresse le Temple de Jérusalem, devant lequel on aperçoit les grands prêtres Anne et Caïphe avec quelques personnages, tandis que, dans le coin supérieur droit de l'estampe, Jean-Baptiste est représenté prêchant dans le désert.

La peinture (**fig. 448**) de la cathédrale Saint-Sauveur conserve uniquement le personnage principal de l'estampe. Vêtu de sa tunique, la tête nimbée, Jean-Baptiste est seul devant deux arbres aux proportions beaucoup plus modestes par rapport au personnage que sur l'estampe. De nombreux détails ont été repris du modèle : la tunique, brune, est la même, avec ses pans en pointe qui laissent apparaître les jambes jusqu'en haut des cuisses et son renflement au niveau du ventre ; on retrouve également le nombril transparaissant à travers le vêtement. On note aussi le modelé soigné des pieds, des genoux et du creux des avant-bras, repris de l'estampe. Le contour des bras et des jambes est accentué par une ligne plus foncée empruntée de l'estampe. Cependant, le *contrapposto* est abandonné au profit d'une pose plus statique, où les jambes sont parallèles, le pied légèrement de côté. Dans un rayon de lumière qui descend du ciel, la main de Dieu bénit le saint. Dans le prolongement de ce rayon, la main gauche n'adopte plus le geste un peu précieux du personnage de Passeri, mais présente sa paume largement ouverte. Les deux arbres sont parallèles et non plus entrelacés ; leur feuillage occupe toute la partie supérieure de la composition, épousant la forme de l'arc en ogive. Derrière le saint, sur le sol, se trouve un agneau crucifère, symbole du Christ²⁰⁵. L'arrière-plan présente un paysage boisé. L'horizon est très bas, au niveau des jambes du personnage. Toutes ces modifications tendent vers un même but : elles transforment un personnage représenté au départ dans une scène réaliste et animée, saisi sur le vif, en une effigie plus hiératique, dont la dimension sacrée est renforcée par la présence du divin (la main de Dieu et l'agneau). L'estampe est narrative, la peinture est une image de dévotion.

Dans les manuscrits arméniens, Jean-Baptiste est présenté généralement dans la scène du baptême ou alors uniquement sa tête sur un plateau. Lorsqu'on le présente seul, c'est le plus souvent en marge, avec deux ailes, comme un ange, convention empruntée à l'art byzantin²⁰⁶.

²⁰⁵ « Regardant Jésus qui se promenait, [Jean] dit : Voilà l'agneau de Dieu », *Jean*, I, 36.

²⁰⁶ Par exemple ménologue du XVII^e siècle n° 605, fol. 50v°, dans : S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library...*, p. 162. Sur la représentation de Jean-Baptiste dans l'art byzantin, voir également *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 7, p. 167.

II. PEINTURES MURALES ET *THESAURUS* DE G. DE JODE

I. *LE THESAURUS DE G. DE JODE : UN ALBUM PROTESTANT À LA CONQUÊTE DU MONDE*

Les collections d'estampes du XVII^e siècle conservées en l'état jusqu'à nos jours sont extrêmement rares ; deux collections aristocratiques ont survécu : celle de l'archiduc Ferdinand du Tyrol, constituée dans le cadre de sa grande *Kunstammer* au *Schloss* Ambras et dont la plus grande partie se trouve aujourd'hui au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne, et celle de Philippe II d'Espagne à l'Escorial. Cette dernière se compose de quelque 7 000 pièces, pour l'essentiel des gravures sur cuivre, rassemblées dans 36 albums²⁰⁷.

Un autre type de collection semble avoir rencontré un vif succès dès la fin du XVI^e siècle : il s'agit des estampes publiées sur page *in-folio*, souvent regroupées par séries et assemblées selon un ordre établi par l'éditeur ou l'acheteur. En Italie, l'exemple le plus connu est le *Speculum Romanae Magnificentiae* publié par Antonio Lafrery (1512-1577) en 1555. Aux Pays-Bas, le *Rijksmuseum* d'Amsterdam possède deux ouvrages de ce type : le premier est l'exemplaire dit *Album Heemskerck*, qui rassemble 245 estampes – dont une grande partie d'après des dessins de l'artiste éponyme (1498-1574) – éditées par plusieurs maisons anversoises entre 1555 et 1575²⁰⁸ ; le second est un exemplaire du *Thesaurus veteris et novi Testamenti ...* de Gerard de Jode²⁰⁹.

La littérature critique concernant le *Thesaurus...* est relativement peu abondante. Un article fait autorité, celui de H. Mielke, « Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts – Der *Thesaurus veteris et novi Testamenti* des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler », publié en 1975²¹⁰. Un deuxième chercheur, P. van der Coelen, s'est intéressé à l'album de l'éditeur anversois dans le cadre de ses investigations sur la représentation de l'Ancien Testament dans la gravure aux XVI^e et XVII^e siècles. L'exposé ci-après se fonde dans une large mesure sur les résultats de leurs travaux.

²⁰⁷ M. P. McDONALD, « The Print Collection of Philipp II at the Escorial », dans : *Print Quarterly*, 15/1, Londres, 1998, p. 15.

²⁰⁸ A. DE BRUIN *et al.*, « Conservatie, restauratie en onderzoek van een zestiende-eeuws prentenboek : het *Heemskerck-album* », dans : *Bulletin van het Rijksmuseum*, 38, 1990, p. 173.

²⁰⁹ A. GRIFFITHS & A. PUETZ, « An Album of Prints of c. 1560 in the British Library », dans : *Print Quarterly*, Londres, 13/1, Londres, 1996, p. 3.

²¹⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, pp. 29-83.

Si, au milieu du siècle, Maerten Jacobz van Heemskerck avait été l'un des seuls artistes hollandais à représenter d'une manière plus ou moins systématique l'Ancien Testament – entre 1549 et 1569, il produisit les dessins préparatoires de 38 séries isolées d'estampes représentant des épisodes vétérotestamentaires –, le projet d'une illustration continue et exhaustive des Écritures avait déjà été mis en œuvre auparavant : en 1538, des gravures sur bois de Hans Holbein le Jeune (Augsbourg 1497/98-Londres 1543) avaient été imprimées à Lyon dans une bible latine (*Historiarum veteris instrumenti icones...*) publiée par Melchior et Gaspar Treschel ; au début des années 50, le Français Bernard Salomon (surnommé « Le petit Bernard », Lyon 1506?-1561) dessina près de 350 images bibliques, dont 248 sur des thèmes de l'Ancien Testament, à partir desquelles furent réalisées des xylographies de 6 cm x 8 cm. L'éditeur lyonnais Jean de Tournes en utilisa une partie la première fois dans l'ouvrage *Quadrins Historiques de la Bible* publié en 1553 : chaque planche était accompagnée d'un quatrain de Claude Paradin. Par la suite, les quatrains furent traduits en allemand, anglais, espagnol, italien, néerlandais ainsi qu'en latin et l'ouvrage – 26 éditions au total – fut diffusé dans toute l'Europe. L'initiative de Salomon inspira des artistes en France – Pierre Eskrich (alias « Pierre Vase » ou « Pierre Cruche », Paris c. 1530-Lyon 1590) à Lyon –, dans les territoires germanophones – les *Icones Novi Testamenti* de Jost Amman (Zurich 1539-Nuremberg 1591), parues en 1564²¹¹, mais aussi Virgil Solis (Nuremberg 1514-1562), qui a travaillé à l'illustration de plusieurs Bibles pour Sigmund Feyerabend à Francfort, ou encore Tobias Stimmer (Schaffhouse 1539-Strasbourg 1584). P. van der Coelen estime que les années 1550-1585 peuvent légitimement être considérées comme l'apogée de l'illustration systématique, quasiment encyclopédique, de la Bible²¹².

Entre-temps, Anvers était devenu le centre européen de la gravure sur cuivre. Les séries vétérotestamentaires éditées par Hieronymus Cock sur la base des dessins de Van Heemskerck, qui privilégiait de plus en plus le format horizontal et accordait une place accrue au paysage et à ses détails²¹³, furent suivies de nombreuses autres d'après des dessins de Hans Bol, Frans Floris (Anvers 1515-1570) ou Crispijn van den Broeck, publiées par divers éditeurs anversoises. On sait qu'entre la Pacification de Gand (1576) et la reprise de la métropole flamande par Alexandre Farnèse (1585), Anvers connut quelques années de liberté

²¹¹ C. SCHUCKMAN, « Exhibition and Book Review, Jan Philipsz Schabaelje (1592-1656) and his 'Bibles in Prints' », dans *Print Quarterly*, 7/1, 1990, p. 66.

²¹² « Het tijdvak 1550-85 kan met recht bestempeld worden als de bloeiperiode van de systematische, bijna encyclopedische illustratie van de bijbel », P. VAN DER COELEN, dans : *De Schrijft verbeeld. Oudtestamentische prenten uit renaissance en barok*, thèse doctorale, Nimègue, 1998, p. 124.

²¹³ P. VAN DER COELEN, *Patriarchs...*, p. 14.

religieuse, qui favorisèrent l'activité des cercles réformistes. Lors d'un recensement des imprimeurs et libraires effectué pendant le siège d'Anvers en 1584-1585, trente déclarèrent être catholiques, vingt-trois calvinistes, huit luthériens et un mennonite (le nombre de mennonites avait décliné à partir de 1566) ; les plus riches d'entre eux étaient pour la plupart calvinistes ou luthériens. Après la reddition de la ville, beaucoup de citoyens revinrent au catholicisme²¹⁴. Or, le retour aux textes bibliques prôné par les mouvements réformistes favorisait le développement des illustrations de l'Ancien et du Nouveau Testament. La période vit ainsi fleurir la publication d'estampes sur ce sujet : « *les tendances de l'époque favorisaient la production de reproductions dans des quantités inconnues jusqu'alors [...] ; une armée de graveurs reproduisait les dessins des artistes, les estampes étaient vendues soit isolées, soit sous forme de séries, les livres liturgiques illustrés étaient expédiés dans le monde entier* »²¹⁵.

C'est dans ce contexte que G. de Jode eut l'idée de rassembler plusieurs de ces séries et de les publier sous une forme reliée. Le *Thesaurus* (**fig. 633-634**) se distingue des publications antérieures d'images bibliques telles que celle de Salomon à plusieurs égards : il s'agit de gravures sur cuivre et non sur bois et les estampes sont en format *in-folio* ; de plus, les dessins préparatoires sont l'œuvre de plusieurs artistes et les graveurs sont également multiples. On a longtemps cru que l'édition originale du *Thesaurus* datait de 1585. En réalité, l'ouvrage avait été publié une première fois en 1579²¹⁶. Il fut réimprimé à plusieurs reprises au cours des années et décennies suivantes. C'est l'édition de 1585 qu'a étudiée H. Mielke : il y répertorie 61 séries, dont 42 illustrent des épisodes ou personnages de l'Ancien Testament – de la Création aux figures de prophètes – et 19 du Nouveau. Les deux tables des matières correspondantes insérées dans l'album permettent de se faire une idée de la teneur de l'album (**fig. 636**). Dans les éditions successives, la partie illustrant le Nouveau Testament fut enrichie de séries supplémentaires. Au total, l'exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France (édition de 1585) comprend 366 estampes.

²¹⁴ M. I. VELDMAN, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670) – A Century of Print Production*, Rotterdam, 2001, p. 25.

²¹⁵ « *Die Tendenzen der Zeit begünstigten [...] die Entstehung druckgraphischer Blätter in bisher nie gekannten Mengen [...]. Ein Heer von Berufsstechern reproduzierte die Entwürfe der Künstler, die Stiche wurden teils einzeln, teils als Serien verkauft, illustrierte liturgische Bücher gingen in alle Welt* » ; H. MIELKE, *op. cit.*, pp. 30-31.

²¹⁶ C. TÜMPEL (éd.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, catalogue d'exposition, Zwolle, 1994, p. 329. Voir également plusieurs articles de P. VAN DER COELEN sur la question.

De nombreux artistes ont collaboré à l'ouvrage de G. de Jode, et certains des cycles qui le composent existaient déjà sous la forme de séries distinctes avant que l'éditeur ne conçoive son projet. Parmi les dessinateurs avérés figurent Maarten De Vos (78 planches), Gerard van Groeningen (59 pl.), Crispin van den Broeck (26 pl.), Maarten van Heemskerck (8 pl.), Hans Bol (7 pl.), Peter van der Borcht (4 pl.), Frans Menton (4 pl.) et Michiel Coxie (3 pl.). Sur la base de critères stylistiques, H. Mielke complète cette liste par les noms de Jan Snellinck (env. 50 pl.), Ambrosius Francken (33 pl.), Maarten van Cleve (12 pl.) et Hans Vredeman de Vries (6 pl.)²¹⁷. Pour ce qui est des graveurs, on retrouve des grands noms de la gravure anversoise, tels que Joan I Sadeler, Jacques De Bie, Harmen Jansz. Muller, C. Ryckemans et les frères Wierix. Le *Thesaurus* offre ainsi un échantillon représentatif de l'art graphique flamand et néerlandais des années 1580²¹⁸.

La collection de l'Escorial comprend un exemplaire du *Thesaurus*. Outre cet ouvrage, la collection comprend un nombre important d'estampes flamandes et néerlandaises : notamment 756 pièces de Philippe Galle, mais également des estampes de Heemskerck, H. J. Muller, Cornheert ou P. van der Borcht, tous artistes dont l'orthodoxie religieuse était sujette à caution. On sait que le bibliothécaire de Philippe II, Arias Montano, a joué un rôle important dans la formation de la collection : il passa sept années à Anvers (de 1568 à 1575) pour superviser la production de la *Bible polyglotte* de Plantin, où il fut en contact avec de nombreux dessinateurs, graveurs, imprimeurs et éditeurs²¹⁹. On connaît également l'inclination de Montano pour la *Familia Charitatis*²²⁰ et son engagement – prudent mais réel – pour les thèses humanistes et l'entente entre les peuples, ce qui explique la composition de la collection du souverain espagnol.

Bien que les séries du *Thesaurus* aient été exécutées par plusieurs artistes, on relève une certaine unité. La raison en est l'influence qu'a exercée Maarten de Vos sur ses contemporains à travers sa production volumineuse : près de 1 600 estampes basées sur ses

²¹⁷ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 31.

²¹⁸ P. VAN DER COELEN, « Netherlandish Printmakers and the Old Testament », dans : *Patriarchs, Angels & Prophets – The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam, 1996, p. 16.

²¹⁹ M. MCDONALD, *op. cit.*, p. 20.

²²⁰ Voir notamment M. BATAILLON, « Philippe Galle et Arias Montano, Matériaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Travaux et documents*, II, 1942, p. 150. Les idées de Montano atteignirent l'Escorial : l'Inquisition ouvrit un procès contre son disciple José de Sigüenza, associé à la *Familia* (cf. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, p. R).

dessins ont été identifiées par C. Schuckman²²¹. De lui, Karel Van Mander dit : « Parmi ceux qui ont fait la renommée d'Anvers et de nos Pays-Bas dans l'art de la peinture, il ne faut pas ignorer ce peintre illustre et talentueux qu'est Maarten De Vos d'Anvers [...]. Après avoir visité l'Italie, Rome et Venise, ainsi que d'autres pays, il est entré dans la guilde d'Anvers en l'an 1559 »²²². Cette influence se manifeste notamment dans les groupes monumentaux de figures influencées par l'art italien et l'accent mis sur le paysage, dans le sillage de Pieter Bruegel²²³. Toutes les estampes ont un format horizontal et mesurent en moyenne 21 x 26 cm. Elles sont accompagnées d'une légende gravée, en latin, qui identifie la scène biblique représentée.

L'année 1585 marqua un tournant dans l'histoire des Pays-Bas : la reconquête d'Anvers par les Espagnols fut le début de la différenciation croissante et irréversible des régions septentrionales et méridionales sur les plans religieux, politique et culturel. Soumis à l'influence de la Contre-Réforme, l'art flamand évolua vers la production de gravures dévotionnelles catholiques, dont les sujets de prédilection étaient la Passion du Christ et le martyre des saints. Cette évolution est sensible au sein même de l'œuvre de De Vos, qui, quoique luthérien, s'adapta à la nouvelle situation. D'autres artistes quittèrent la ville, tels le mennonite Crispijn de Passe²²⁴, qui rejoignit Aix puis Cologne, ou les frères Joan I et Raphael I (Anvers 1560-Munich 1632/Venise 1628 ?) Sadeler, qui furent employés à la Cour de Munich. Les conséquences de la nouvelle situation sont sensibles également dans la place occupée par l'Ancien Testament dans la production gravée anversoise : à l'exception des gravures de reproduction d'après Rubens (Siegen 1577-Anvers 1640), l'illustration de l'Ancien Testament cessa d'être un champ d'innovation. En revanche, de nombreux artistes flamands émigrés contribuèrent au renouveau artistique des provinces du Nord : c'est là que

²²¹ Voir C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44-45, Rotterdam, 1995 et P. VAN DER COELEN, « Netherlandish ... », p. 17. Sur M. De Vos, voir également K. VAN MANDER, *Het Leven Der Doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders*, Amsterdam, 1764, pp. 264 ff ; J. VON SANDRARTS, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey- künste von 1675 – Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, A. R. PELTZER (éd.), Munich, 1925, p. 138.

²²² « Onder de gene die Antwerpen, en ons Nederlandt, in de Schilder-const gheruchtigh hebben gemaect, hoestmen niet achter te stellen den vermaerden en constighen Schilder Marten de Vos, van Antwerpen (...). Italien, Room, Venetien, en ander Landen besocht hebbende, is ghecomen in't Gildt t'Antwerpe in't Jaer 1559 » ; K. VAN MANDER, *Het Leven Der Doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders*, Amsterdam, 1764, p. 264.

²²³ P. VAN DER COELEN, *ibid.*, p. 18.

²²⁴ Sur C. De Passe, voir J. VON SANDRARTS, *op. cit.*, p. 242.

la gravure des thèmes vétérotestamentaires continua à se développer, en particulier à Haarlem et Amsterdam²²⁵.

C'est précisément à Amsterdam que se poursuit la destinée des gravures du *Thesaurus* : en 1638, l'éditeur Claes Jansz. Visscher (Piscator), membre assidu de la congrégation réformée de sa ville, acheta les plaques de l'ouvrage publié pour la première fois une soixantaine d'années auparavant par G. de Jode. Visscher reproduisit les gravures, ajouta quelques séries et donna à l'ensemble le titre de *Theatrum Biblicum Hoc est Historiae Sacrae Veteris et Novi Testamenti...* (**fig. 638**). La première édition, de 1639, fut suivie de plusieurs autres, publiées par Claes Jansz puis par son fils Nicolaes en 1643, 1650 et 1674²²⁶. L'ouvrage comprend 82 séries totalisant 472 estampes, dont 272 représentent des scènes de l'Ancien Testament.

Les planches du *Theatrum Biblicum* furent également utilisées pour l'ouvrage intitulé *Grooten Figuer-Bible* publié à Alkmar en 1646 par le mennonite Jan Philipsz. Schabaelje et qui ne contenait pas moins de 656 estampes. Les planches supplémentaires provenaient pour l'essentiel d'éditions par Visscher d'estampes d'après des dessins d'artistes qui avaient été employés par G. De Jode (van Heemskerck, De Vos, Groeningen, van den Broeck, Snellinck)²²⁷.

C'est ainsi que les gravures flamandes du troisième quart du XVI^e siècle connurent une diffusion dans une grande partie du monde chrétien, protestant, mais aussi catholique (**fig. 655-656 et fig. 659-660**)²²⁸ et même orthodoxe, jusqu'en Russie, en particulier par le truchement du *Theatrum Biblicum*, – dénommé *Biblia Piskatora* en russe – dont des copies étaient détenues dans les monastères et les bibliothèques de la noblesse, des artistes et de la Cour. Ces estampes eurent une influence sur l'art russe, comme en témoignent, par exemple, les peintures murales des églises de Yaroslav exécutées entre 1670 et 1695²²⁹. Elles inspirèrent également des artistes ukrainiens, comme l'atteste une icône (**fig. 657-658**) du

²²⁵ P. VAN DER COELEN, *ibid.*, p. 19.

²²⁶ P. VAN DER COELEN, « Something for Everyone? The Marketing of Old Testament Prints in Holland's Golden Age », dans : *Patriarchs, Angels & Prophets – The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam, 1996, p. 44.

²²⁷ C. SCHUCKMAN « Exhibition and Book Review, Jan Philipsz. Schabaelje (1592-1656) and his 'Bibles in Prints' », dans : *Print Quarterly*, 7/1, 1990, p. 68.

²²⁸ Voir KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN (éd.), *America – Bruid van de zon*, catalogue d'exposition, Anvers, 1992, p. 489 et p. 521.

²²⁹ P. VAN DER COELEN, *ibid.*, p. 56.

Musée d'Art national de Kiev²³⁰. Enfin, dans la capitale flamande elle-même, elles servirent aussi de modèle aux faïenciers : C. Dumortier cite plusieurs tableaux en majolique anversoise qui en dérivent²³¹.

S'il ne fait aucun doute que l'intérêt pour les Écritures, et en particulier pour l'Ancien Testament, a été stimulé par la Réforme, la question se pose de savoir s'il existe des différences significatives entre les modes de représentation catholique et protestants. Cette question fait l'objet de débats et il est difficile de trancher. L'ambiguïté est fréquente²³² : un même motif peut avoir une signification différente chez les uns et les autres ; ainsi, chez les réformés, la tiare papale peut être interprétée comme un motif anti-papiste ou la Chute des anges comme l'illustration de celle de Rome, la Babylone du moment²³³. Par ailleurs, les artistes travaillaient en premier lieu pour gagner leur vie, et n'avaient pas d'états d'âme pour accepter des travaux de la part de commanditaires de confession différente de la leur²³⁴.

Néanmoins, pour ce qui concerne le *Thesaurus* et le *Theatrum Biblicum*, un élément fournit matière à réflexion : dans les estampes publiées par G. de Jode, Dieu le Père est représenté sous la forme d'un vieillard. Or, dans le *Theatrum Biblicum* de Visscher, cette représentation est remplacée systématiquement par le tétragramme. Un tel remplacement de la figuration de Dieu se rencontre dans de nombreuses illustrations des XVI^e et XVII^e siècles. Le tétragramme, « *cette représentation aniconique de Dieu par les lettres de son nom en hébreu* »²³⁵ est apparu pour la première fois dans l'art en 1529 à Strasbourg, sur une « *feuille de propagande des idées anabaptistes à tendances antitrinitaires* »²³⁶. La conclusion que tire F. Muller de son étude du tétragramme mérite d'être citée *in extenso* : « *S'il se confirme qu'il apparaît pour la première fois en 1529 à Strasbourg, [le tétragramme] est l'émanation des milieux radicaux, hostiles à la représentation anthropomorphe de Dieu, mais aussi de la mouvance qui va de Zwingli à Calvin en passant par Bucer ; ces deux courants se rejoignent*

²³⁰ *Les émissaires de la terre de Canaan* ; l'œuvre se trouvait dans l'église de l'Intercession-de-la-Vierge du village de Soulimovka (région de Kiev). Voir L. MILIAEVA, *L'icône ukrainienne – XI^e-XVIII^e s. Des sources byzantines au Baroque*, Saint-Pétersbourg, 1996, p. 237.

²³¹ C. DUMORTIER, *Céramique de la Renaissance à Anvers – De Venise à Delft*, Bruxelles, 2002, pp. 140, 143, 197.

²³² P. PHILIPPOT, *op. cit.*, p. 194.

²³³ Cf. le compte rendu par P. VISSER de la thèse doctorale de B. ROSIER, *De Nederlandse bijbelillustratie in de zestiende eeuw...*, dans: *Quaerendo*, 24/3, Amsterdam, 1994, p. 234.

²³⁴ M. VELDMAN, *op. cit.*, p. 25.

²³⁵ F. MULLER, « Les premières apparitions du tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Travaux et documents*, 56, Genève, 1994, p. 327.

²³⁶ *Ibid.*, p. 329.

dans une commune accentuation bibliciste de l'interdiction des images et une insistance sur la non-représentabilité de Dieu, mêmes si les intellectuels spiritualistes et élitistes du début se métamorphosent progressivement en organisateurs d'Églises. Le tétragramme ne deviendra que lentement, à partir des dernières décennies du XVI^e siècle, le bien commun des différentes formes du protestantisme et aussi du catholicisme »²³⁷.

La problématique de la représentation de Dieu a été analysée en profondeur par F. Boespflug dans plusieurs ouvrages, en particulier dans *Dieu dans l'art*²³⁸. À propos des divers courants de la Réforme, l'auteur résume : « Concernant la question des images de Dieu, les trois principaux réformateurs ont donc adopté des attitudes très différentes. Luther, après hésitation, les recommande et va jusqu'à prendre une part active dans leur création. Zwingli est plus que réticent en théorie dès qu'elles risquent de s'attirer un culte ; mais il les tolère en pratique dans les illustrations de la Bible. Seul Calvin se montre intransigeant. Il faut les écarter toutes, elles attentent à la majesté de Dieu »²³⁹. Aussi serait-il hasardeux de tirer trop hâtivement des conclusions du remplacement de Dieu le Père du *Thesaurus* par le tétragramme dans le *Theatrum Biblicum* : si Visscher était très engagé dans la congrégation réformée de sa ville, G. de Jode était quant à lui calviniste...

Il est néanmoins très intéressant d'observer que la nouvelle problématique des images apparue en Europe occidentale au XVI^e siècle se combine à la Nouvelle-Djoufba à celle qui avait déchiré le monde chrétien huit siècles auparavant et continuait d'alimenter la méfiance des Arméniens à l'égard de l'empire byzantin. F. Boespflug rappelle que c'est aux environs de l'an mille, « et avec une fréquence croissante à compter du XIII^e siècle, [que l'] on voit progressivement apparaître des images où Dieu le Père est représenté en forme humaine et avec des traits qui ne sont plus strictement ceux du Christ : la barbe s'allonge et blanchit, le crâne se dégarnit, la silhouette se voûte. ». Cette image, qui correspond à la vision du prophète Daniel (*Daniel*, VII, 9) « devient bientôt la manière conventionnelle de représenter le Père »²⁴⁰. Or, dans l'Église ancienne, la seule figuration anthropomorphique de Dieu était l'image du Christ, en qui Il s'était révélé à l'homme. « Non que Dieu ne puisse jamais être signifié sur une image autrement que sous les traits du Christ [...]. Que l'on songe, pour le

²³⁷ *Ibid.*, p. 346.

²³⁸ F. BOESPFLUG, *Dieu dans l'art – Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.

²³⁹ *Ibid.*, p. 186.

²⁴⁰ *Ibid.*, pp. 178-179.

Père, à tel hémisphère lumineux au sommet d'une mosaïque, ou à cette main qui, sortant des cieux, symbolise sa puissance ; et pour le Saint-Esprit, à la figure de la Colombe [...]. Mais [...] jamais ces représentations n'ont été considérées comme des images de Dieu (...). Elles ne faisaient que symboliser la présence et l'action de Dieu »²⁴¹.

Pendant longtemps, les Arméniens ont été accusés d'être iconoclastes. S'il est vrai qu'au cours des siècles, plusieurs mouvements religieux ont professé une telle doctrine – les Messaliens, Pauliciens et Tondrakiens –, ils ne représentaient pas la position arménienne orthodoxe²⁴². Dès le VI^e siècle, les églises arméniennes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, étaient décorées de bas-reliefs et de sculptures représentant la Croix, le Christ, les saints et des épisodes bibliques. En réponse aux accusations d'idolâtrie portées par les iconoclastes, les théologiens de l'Église arménienne apostolique soulignent que seuls peuvent être vénérés les images et les objets « *consacrés par l'onction qui les investit de la puissance divine* ». C'est cette différence fondamentale avec les pratiques païennes qui est consignée dans un canon du Concile de Dwin (719) : « *On n'honorera et l'on ne se prosternera point devant une croix en bois ou en une quelconque autre matière si elle n'a auparavant été bénite par un prêtre et ointe avec la Sainte Huile [...]* »²⁴³.

Il sera particulièrement instructif de considérer la façon dont Dieu le Père est représenté sur les peintures murales des églises de la Nouvelle-Djoulfà : d'une part, le mode de représentation retenu permettra de mesurer le degré de pénétration et d'acceptation de l'influence occidentale dans l'art religieux de la communauté arménienne d'Ispahan, d'autre part, des conclusions pourront être tirées quant à l'ouvrage – *Thesaurus* ou *Theatrum Biblicum* – utilisé comme modèle pour l'exécution de ces peintures.

Pour notre analyse, nous avons utilisé les exemplaires suivants :

1. *THESAURVS SACRARVM HISTORiarVM VETERIS TESTAMENTI, ELEGANTISSIMIS IMAGINIBUS EXPRESSVM EXCELLENTISSIMORVM IN HAC ARTE VIRORVM OPERA. NVNC PRIMVM IN LVCEM EDITVS – SVMPTIBVS AT QVE EXPENSIS GERARDI DE IODE ANN 1585*, suivi de : *THESAURVS NOVI TESTAMENTI ELEGANTISSIMIS*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 177.

²⁴² V. NERSESSIAN, *Treasures from the Ark...*, p. 83.

²⁴³ *Ibid.*, p. 86.

ICONIBVS EXPRESSVS CONTINENS HISTORIAS ATQVE MIRACVLA DONI NNOSTRI IESV CHRISTI, Anvers, 1585. Bibliothèque nationale de France, Réserve des livres rares.

2. *THEATRUM BIBLICUM – HOC EST HISTORIAE SACRAE VETERIS ET NOVI TESTAMENTI TABULIS AENEIS EXPRESSAE. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per NICOLAUM IOHANNIS PISCATOREM, A°. 1643*, Amsterdam, 1643. Bibliothèque nationale de France, collection Marolles.

2. LE THESAURUS DE G. DE JODE ET L'ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM

B 23, B 24, B 25 Saints cavaliers

Les trois cavaliers représentés sont saint Sargis (B 23, **fig. 65**), saint Mercure (B 24, **fig. 67**) et saint Théodore (B 25, **fig. 69**), dont le culte était répandu en Arménie et que l'on trouve souvent représentés dans l'art arménien²⁴⁴. La particularité de ces trois peintures tient au fait qu'elles sont de facture occidentale. Il semble que certaines planches du *Theatrum Biblicum* aient été utilisées comme source d'inspiration. En effet, on retrouve dans l'estampe représentant *Abraham libérant son frère Lot* (**fig. 66**) (*Genèse*, XIV, 11-16) le cheval de saint Mercure arc-bouté sur ses membres postérieurs, tandis que l'estampe représentant *La bataille des Hébreux contre les Amalécites* (**fig. 68**) (*Exode*, XVII, 8-16) fournit le modèle du personnage tombant de sa monture. Néanmoins, d'autres sources occidentales ont sans aucun doute été également utilisées, puisque le dragon que terrasse saint Théodore relève d'un prototype flamand : on en trouve au XV^e siècle un exemplaire très similaire (**fig. 70**) sur un triptyque de l'entourage de Rogier de le Pasture²⁴⁵.

3. LE THESAURUS DE G. DE JODE ET LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

S 60 L'Annonce aux bergers

²⁴⁴ Sur ce sujet, voir A. MIRZOYAN, « Les représentations des saints militaires dans le manuscrit n° 6305 du Matenadaran M. Mastoc' », dans : *Revue des études arméniennes*, 20, Paris, 1986-87, p. 441.

²⁴⁵ Saint Georges, triptyque Sforza, MRBA Bruxelles, inv. 2407 (*Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984, p. 326) ; cité et reproduit par D. MARTENS, « Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage – Critique d'authenticité et essai de datation », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 2001, p. 128.

Gravure de Joan I Sadeler²⁴⁶, d'après un dessin attribué à Gerard van Groeningen²⁴⁷ (actif à Anvers entre 1561 et c. 1575/76).

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Angelus e celo missus...* ; plus loin à droite : *Luc. 2.* ; dans le champ, au-dessous du pied droit du personnage debout à gauche : *3. G de Iode excudebat.*

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

L'estampe (**fig. 272**) représente l'Annonce aux bergers dans un paysage pastoral accidenté. La composition est triangulaire : au centre de la partie supérieure se trouve un ange aux ailes largement déployées, dans une nuée, entouré de têtes d'angelots ailés, qui déroule un phylactère portant les mots : « *Gloria in excelsis deo ac in terra pax...* ». Sa jambe droite est dirigée vers le berger debout à droite. Ce dernier, qui s'appuie sur sa houlette, le torse penché en avant et le visage levé vers le ciel, correspond à un prototype devossien que l'on retrouve dans l'estampe de Sadeler représentant *Joseph jeté dans le puits* (voir peinture S 106). Toutefois, la pose caractéristique est ici un peu forcée : la jambe gauche croise la droite d'une façon assez artificielle. À gauche de l'ange, un deuxième berger fait pendant au premier, de trois quarts dos, mains jointes, une musette dans les bras. Derrière lui, un troisième personnage est assis au pied d'un arbre, le bras droit levé au-dessus de la tête avec la main devant le haut du visage, comme pour se protéger de l'intensité de l'apparition céleste. Sur sa cuisse, un chien repose sa tête. L'arrière-plan est structuré par une diagonale qui relie le coin supérieur gauche au coin opposé et aux deux extrémités de laquelle se trouve un berger. Entre les deux paissent de nombreux moutons. Dans le lointain à droite, on aperçoit la crèche devant les murs de la ville de Bethléem, dont l'architecture rappelle celle d'une ville italienne de la Renaissance.

²⁴⁶ I. DE RAMAIX, *Johan Sadeler I, Part I*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 70, New York, 1999, p. 127.

²⁴⁷ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81 ; voir aussi : C. SCHUCKMAN, *Gerard van Groeningen – Part I*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 1997, n° 59, p. 92.

La peinture (**fig. 271**), qui s'inscrit dans un cadre carré, reprend les quatre personnages principaux de l'estampe ainsi que l'un des deux bergers à l'arrière-plan, mais en resserrant la composition. L'ange, aux ailes rouges et vêtu d'une tunique verte, se détache sur une nuée en forme de demi-cercle à fond doré. Les têtes d'angelot et l'inscription sur la banderole ont disparu. Les trois bergers de la scène principale ont la même attitude que sur l'estampe, mais le souci du peintre de coller à son modèle l'amène à outrer les poses, d'où une certaine maladresse : l'agencement des jambes du berger de droite relève manifestement de l'anomalie anatomique ; le berger du milieu se distingue par la longueur excessive de ses jambes ; quant au personnage assis, le mouvement de son bras droit s'apparente à la contorsion. On note que, contrairement à l'estampe, ces personnages sont plus grands que l'ange et que les houlettes sont remplacées par de simples bâtons. Dans le traitement de l'arrière-plan, le peintre s'autorise une certaine liberté vis-à-vis de son modèle. Le musicien, de profil sur l'estampe, est à présent de face et son visage poupin est sans rapport avec celui de l'estampe ; le *parakapsuk* (cornemuse arménienne) s'est substitué à la musette. La topographie est totalement modifiée : le paysage remonte en pente douce vers la droite, où la ville surplombe la scène. Tandis que les moutons sont tous représentés dans la même attitude sur l'estampe, bien que sous des angles différents, les animaux de la peinture, debout ou couchés, brun foncé, brun clair ou blanc, avec ou sans cornes, présentent un aspect moins monotone et semblent même participer plus activement à l'événement : la chèvre blanche au centre du champ pictural et le bouc situé sur le bord droit sont animés par un regard expressif absent dans l'estampe.

Les miniatures d'Ispahan consultés qui illustrent ce thème ne présentent pas d'influence occidentale. Dans ms SL-252, fol. 26v° (**fig. 599**), le thème est traité à la manière arménienne, en tant que scène connexe de la Nativité, ce qui le rattache à la tradition cilicienne du XIV^e siècle : voir par exemple ms J 1941, fol. 3 (**fig. 273**) et ms M 6230, fol. 399v°²⁴⁸ (**fig. 274**).

²⁴⁸ J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 458, n^{os} 422 et 423.

S 63 Le Massacre des Innocents

Attribué à Gerard Van Groeningen (dessin perdu)²⁴⁹ ; graveur : J. I Sadeler²⁵⁰.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Infantes matrum iugulantur...* ; plus loin à droite : *Math . 2* ; dans la partie inférieure, à droite des marches : le chiffre 9²⁵¹.
- *Theatrum Biblicum*, 1643.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin et référence biblique : *idem* ; dans la partie, inférieure à droite des marches : le chiffre 13.

L'estampe (**fig. 279**) représente l'épisode dramatique du Massacre des Innocents dans un style typique du maniérisme tardif. La scène se déroule sur une place de Bethléem à l'architecture italianisante. La composition est structurée par deux diagonales qui partent de chaque coin inférieur du champ. Le premier plan est occupé par un soldat de face, vêtu à la romaine, tenant une dague au-dessus d'une femme à terre qu'il agrippe par la tête, tandis qu'elle le saisit à la gorge et tente de protéger son enfant en faisant écran de son corps. Les têtes des trois personnages de cette scène principale se trouvent dans l'axe vertical central de la composition. Une ligne arquée part du pied droit de la femme, dans le coin inférieur droit, remonte le long de sa jambe et de celle de son assaillant, se poursuit le long des épaules et du bras droit de ce dernier pour s'interrompre brutalement avec la dague brandie à la verticale. La partie gauche de la composition représente une deuxième scène de violence : une mère portant son enfant dans les bras est poursuivie par un soldat brandissant un sabre, dont la lame légèrement courbe prolonge l'arc qui structure la scène principale. La femme, dont la silhouette sinieuse et sombre s'oppose à la colonne droite et lumineuse derrière laquelle elle passe en courant, jette un regard intense vers les spectateurs. Son agresseur tente de la retenir

²⁴⁹ I. DE RAMAIX, *ibid.*, p. 133.

²⁵⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81.

²⁵¹ Notre image correspond à la version de Barcelone ; voir : *The Illustrated Bartsch*. Unique différence : le chiffre 6 dans la partie inférieure, à droite des marches.

en l'attrapant par la manche gauche, derrière la colonne. Cependant, son pied droit est posé sur une marche placée devant la colonne, soulignant une incohérence architecturale. Entre ces deux scènes, en retrait, une femme assise pleure dans une attitude de *pietà*, un enfant sans vie sur les genoux, un autre gisant sur le sol. Ce motif, qui évoque un passage du livre de *Jérémie* (« *Une voix a été entendue sur une hauteur, voix de lamentation, de deuil et de pleur, la voix de Rachel déplorant la perte de ses enfants, et ne voulant pas être consolée, parce qu'ils ne sont plus.* » XXXI, 15) interprété au Moyen Âge comme une préfiguration du Massacre des Innocents, est souvent intégré dans la représentation de cette scène. Les bras dressés et les jambes écartées des soldats, les silhouettes penchées des mères enveloppées dans des drapés souples et les corps inanimés des enfants se font écho sur des plans successifs jusqu'au fond du champ de l'image. Généralement représenté sur son trône, Hérode est figuré ici à cheval, suivi de son armée, dans le coin supérieur droit. On peut y voir une allusion à la *Légende Dorée*, lorsque Hérode l'Ascolanite rentre triomphant de Rome : « *Hérode se préparait à massacrer les enfants, lorsqu'une lettre de César-Auguste le cita à comparaître devant lui pour répondre des accusations de ses fils. [...] Hérode, devenu plus hardi à son retour par l'affermissement de son pouvoir, envoya égorger tous les enfants qui se trouvaient à Bethléem* »²⁵².

La peinture (**fig. 278**) s'inscrit dans un cadre rectangulaire situé au-dessous du panneau S 89 illustrant *Les Hébreux flagellés par les exacteurs de Pharaon* (**fig. 335**), juxtaposition qui n'est sans doute pas fortuite : dans les deux cas, il s'agit de la représentation d'une persécution. Les principaux éléments de l'estampe sont repris, mais on relève plusieurs différences. Si trois édifices majestueux signalent que la scène se déroule dans un cadre urbain, l'espace est ouvert et le sol couvert de végétation, à la différence de l'estampe, où l'espace était clos et le sol en terre battue : ce décor hybride et dépouillé donne plus de densité aux groupes de personnages, qui se détachent nettement du fond. Le soldat penché en avant et brandissant un poignard – au lieu d'une dague – au-dessus d'une femme jetée à terre, au premier plan, reste un élément essentiel de la composition. Cependant, le groupe de gauche, composé d'une mère poursuivie par un autre soldat, est mis en valeur sur la peinture : il est placé devant l'édifice à colonnes et rapproché du bord inférieur du champ pictural, au premier plan également. La courbe formée par le corps de la femme vêtue de rouge et de bleu, qui se prolonge dans la lame – ici légèrement incurvée – du poignard, fait directement pendant à la ligne de force arquée du premier groupe. La femme assise pleurant son enfant mort dans les

²⁵² J. DE VORAGINE, *op. cit.*, pp. 89-90.

bras a été déplacée de l'autre côté de la scène principale et son image a été inversée. Simple silhouette ombrée sur l'estampe, la figure est beaucoup plus détaillée sur la peinture : en particulier son visage est finement dessiné. Les poses sont aussi plus élaborées ; la mère soutient délicatement la tête renversée de son enfant de sa main gauche, tandis que les jambes de celui-ci ne sont plus parallèles, mais repliées selon des angles différents. Le quatrième groupe de figures occupe le même emplacement du champ que sur l'estampe, mais son organisation interne est différente : alors que sur le modèle, l'assaillant est représenté de dos, brandissant du bras gauche une dague dont la pointe est dirigée vers la femme, empoignant de la main droite la cuisse de sa victime, la jambe droite tendue devant la femme, il est de profil sur la peinture, tenant dans la main droite sa dague, dont la pointe est dirigée en arrière ; son bras et sa jambe gauches sont en partie masqués par la silhouette de la femme. Cette dernière baisse les yeux, comme se résignant au coup fatal. Dans le coin supérieur gauche du champ pictural, le roi Hérode, entouré de quatre cavaliers représentant son armée, brandit une lance et sa cape est gonflée par le vent, tandis que les membres postérieurs de sa monture sont plus en arrière que sur l'estampe : ces détails transforment la figure statique du modèle en un personnage dynamique. La transposition particulièrement réussie du modèle mérite d'être soulignée : le nombre réduit de personnages rend la scène moins touffue et leur répartition judicieuse lui donne un équilibre en accord avec la dimension liturgique de la peinture murale.

Une influence occidentale indirecte est perceptible dans ms SL-252, fol. 30 représentant *Le Massacre des Innocents* (**fig. 601**), dont le style dominant reste cependant conforme aux traditions byzantine et cilicienne.

S 64 La Présentation au Temple

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *7. Accepit cum in vlnas suas, et benedixit Deum...* ; plus loin à droite : *Luc . 2. ;* deuxième ligne à gauche : *M . de Vos inuent. ;* au centre *Iacob. De bye Sculp. ;* à droite : *Ioan Galle*

excude, au lieu de : *Adr . Collaert excud.*, qui correspond au premier état de la gravure, reproduit ici²⁵³.

L'estampe (**fig. 281**) illustre la présentation de Jésus au Temple. Dans l'axe vertical central de la composition, Siméon tient l'Enfant nu, endormi, dans ses bras sur un linge ; la prophétesse Anne est assise à droite et Joseph et Marie se tiennent sur la gauche. Debout sur une marche, Siméon les surplombe tous. Penchant la tête vers Jésus pour l'embrasser, le personnage ne correspond pas au vieillard « *juste et craignant Dieu [...] qui avait été averti par l'Esprit Saint qu'il ne verrait pas la mort qu'auparavant il n'eût vu le Christ du Seigneur* » (*Luc*, II, 25-26). Dans la pleine force de l'âge, de haute taille, vêtu des vêtements amples du voyageur, il rappelle plutôt saint Christophe, le modèle mythique du porteur du Christ. La vieille femme, le visage émacié de profil, un livre ouvert sur les genoux, tend les bras vers Siméon pour prendre Jésus. Le personnage correspond au répertoire de M. De Vos. On le retrouve dans plusieurs de ses œuvres : *La guérison de Tobie*²⁵⁴, *Laban présente Eliezer au père de Rebecca*²⁵⁵ (**fig. 282**) ou encore *La Sainte Famille*²⁵⁶. On y décèle l'influence de son maître Frans Floris²⁵⁷ (**fig. 283**). Le prototype en est peut-être italien : on trouve une figure similaire au premier plan de la *Présentation de Marie au Temple* (**fig. 284**) du Titien (Pieve di Cadore env. 1490-Venise 1576), peint en 1539. La similitude du visage d'Anne sur l'estampe avec le profil de cette vieille femme du Titien est d'ailleurs frappante : la forme et les plis du nez ainsi que la ligne du menton sont identiques. Faisant pendant à la prophétesse, Marie est agenouillée sur la gauche, de trois quarts dos, dans une attitude elle aussi courante chez M. De Vos et qui fait partie de son héritage vénitien. On note sa coiffure gracieuse, composée d'une mantille blanche tenue par un double bandeau tressé et laissant échapper une mèche sur la tempe droite. Debout derrière elle, Joseph, esquissant un pas, tend la tête en avant, en écho à l'attitude de Siméon. Il tient dans les mains un panier d'osier à fond plat dans lequel on aperçoit deux petits de colombe, « hostie » requise selon le rite juif pour la purification de la mère quarante jours après sa maternité, cérémonie remplacée dans la Loi nouvelle par la bénédiction liturgique des relevailles. Le sol se compose de plusieurs plans qui s'élèvent au fur et à mesure qu'on s'éloigne. Sur la droite se dressent deux piliers au chapiteau corinthien,

²⁵³ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, p. 71 et 45, n° 281/I, p. 116.

²⁵⁴ Boserup (Suède), Collection M. T. ANKACRONA. Reproduit dans : A. ZWEITE, *Maarten de Vos als Maler : Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1980, fig. 11 et texte p. 265.

²⁵⁵ Musée des Beaux-Arts de Rouen (n° inv. S.R.12). Reproduit dans A. ZWEITE, *op. cit.*, fig. 8 et texte p. 263.

²⁵⁶ Musée des Beaux-Arts de Valenciennes (n° inv. 253). Reproduit dans A. ZWEITE, *op. cit.*, fig. 98 et texte p. 299.

²⁵⁷ Voir par exemple *La Sainte Parenté*, Église Saint-Jacques d'Anvers.

derrière lesquels s'ouvre une petite fenêtre carrée au vitrage quadrillé de losanges, dans le style nordique. À l'arrière-plan, la profondeur est créée par une voûte d'arêtes, dont l'ouverture est encadrée de pilastres et qui est percée de fenêtres au vitrage également quadrillé. À gauche de la composition, devant un pilier du même type que ceux de droite, le plan intermédiaire est occupé par l'autel, sur lequel sont posés un chandelier portant un cierge allumé – allusion à la Chandeleur – ainsi que les Tables de la Loi. Plusieurs personnages sont répartis sur les différents plans. Certains observent la scène principale : c'est le cas du vieillard à demi caché derrière l'un des deux piliers, ou des deux hommes le long du bord gauche, dont l'un est sans doute un prêtre – il porte un croissant de lune sur sa capuche –, l'autre son acolyte, un livre sous le bras. Omniprésent, le Livre est également lu et commenté sous la fenêtre par un vieillard et un jeune homme, ainsi que par deux femmes – une jeune à la toilette élégante et une vieille portant foulard et long manteau – assises devant eux.

La peinture (**fig. 280**), qui s'inscrit dans un cadre carré, reprend de l'estampe la scène principale et quelques personnages secondaires. De nombreux détails sont fidèlement reproduits, ce qui donne d'autant plus de relief aux écarts. Siméon présente la même stature imposante. Hormis la couleur, ses vêtements sont identiques : cape verte à la large capuche rejetée sur les épaules et ornée de deux boutons sur la manche courte, tunique garance bordée de franges jaunes, sacoche vermillon pendant au côté. Comme son modèle, il tient la jambe gauche en avant, mais ici très légèrement fléchie, ce qui accentue l'impression de hâte : Siméon semble n'être que de passage (« *Maintenant, Seigneur, laissez, selon votre parole, votre serviteur s'en aller en paix* », *Luc*, II, 29). La tête du personnage est différente de l'original, son crâne dégarni le vieillissant quelque peu. Mais surtout, son visage ne touche plus celui du Christ : de la déférence teintée de tendresse qui s'exprime sur l'estampe, toute familiarité a été bannie ; seul subsiste le respect. L'Enfant lui-même se différencie du nourrisson de l'estampe, bien que sa position soit identique : éveillé, la tête à présent nimbée ne reposant plus sur le linge, c'est sur sa divinité que porte l'accent. La teinte pastel de son corps tranche avec les couleurs plus vives qui l'entourent. Le personnage de Marie se distingue lui aussi de son modèle : la disparition des bandeaux dans ses cheveux simplifient sa coiffure, tandis que son image est sanctifiée par l'ajout d'une fine auréole en forme d'anneau. Joseph, d'apparence plus jeune que sur l'estampe, présente des traits identiques au personnage de Siméon et ne s'en distingue que par la couleur de son teint et par sa barbe moins longue. Aucun des deux hommes n'est nimbé, contrairement aux figures qui les représentent dans les manuscrits arméniens. À l'arrière-plan à droite, sous la fenêtre non vitrée à travers laquelle on

aperçoit le bleu du ciel, une seule figure est conservée, celle de la femme en vêtement traditionnel absorbée dans sa lecture. De même, à gauche, seul demeure le clerc portant un livre sous le bras. Sur l'autel, les Tables de la Loi sont de couleur bleue. Enfin, à l'arrière-plan, la voûte sur croisée d'ogives de l'estampe a été simplifiée.

Plusieurs manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djoulfra contiennent des miniatures illustrant le thème de la Présentation au Temple : le ms 471 (fol. 7v^o) du monastère de Gomats, daté de 1587²⁵⁸, le ms 396 (fol. 3v), dit *Évangile de 1607*, illustré par le peintre Yakob de Djoulfa²⁵⁹, ms SL-252, (fol. 143) de 1639/44 ou encore le ms 516 (fol. 5v^o), dit *Évangile de 1696*²⁶⁰. Leur style s'inscrit toutefois dans la tradition d'inspiration purement arménienne ou arméno-byzantine et l'on n'y relève pas d'influence de la gravure flamande.

S 69 La Transfiguration

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Assumit Iesus Petrum et Iacobum...* ; plus loin à droite : *Matth. 17* ; deuxième ligne à gauche : *27* ; plus à droite : *M. de Vos inuent* ; au centre : *Iac. de Bye Sculp.* ; à droite : *Ioan Galle excud.*, au lieu de : *Adr. Collaert excud.*, qui correspond au premier état, reproduit ici²⁶¹.

Une comparaison de cette estampe (**fig. 295**) avec la vignette BN 63 de la *Bible de Natalis* (**fig. 89**) qui a servi de modèle à la peinture B 32 (**fig. 88**) s'impose : toutes deux ont été réalisées à partir d'un dessin de M. De Vos. On constate que le travail de gravure exécuté par J. de Bie est moins élaboré que celui de Hieronymus Wierix (Anvers 1553-1619). La composition générale est identique, avec le Christ dans l'axe vertical central, Moïse à sa droite, Élie à sa gauche, tous trois sur une nuée, et les apôtres Pierre, Jean et Jacques dans la partie inférieure. Dans les deux scènes, la tête du Christ est penchée vers la gauche et ses bras

²⁵⁸ S. DER NERSESSIAN, A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 162.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

²⁶¹ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 45, n° 301/II, p. 126.

– le droit levé et le gauche baissé – forment une diagonale. Cependant, le *contrapposto* est inversé : la jambe d'appui est la gauche dans l'estampe de la *Bible de Natalis*, la droite sur l'estampe figurant dans *Theatrum Biblicum*, ce qui donne plus de grâce au personnage. Le visage du Christ présente également des différences : les yeux sont ouverts, les lèvres esquissent un sourire et la chevelure se compose de mèches bouclées distinctes. Avec ses yeux clos et sa bouche tombante, le Christ de la *Bible de Natalis* est plus sévère. Le personnage d'Élie est traité dans le même sens : les yeux baissés et les cheveux courts sur la nuque sont remplacés par un regard intense posé sur le Christ et une chevelure longue et mouvementée. Aux mains croisées sur la poitrine se substituent des mains jointes. Quant à Moïse, représenté debout de profil, le cou tendu, l'expression volontaire sur l'estampe gravée par H. Wierix, il se tient ici assis de face, les Tables posées sur un genou, une main sur la poitrine, le visage serein tourné vers le Christ. Les apôtres ont échangé leurs places : Jean, qui se trouvait à gauche, mains jointes en avant, est passé à droite, les mains croisées devant la poitrine. Comme Jean, Jacques présente des traits absolument identiques à la figure correspondante sur l'estampe de la *Bible de Natalis*. Cependant, sa position est différente : il est représenté rampant, mains jointes. Enfin, Pierre est déplacé légèrement vers la gauche ; alors que ses jambes se trouvent exactement dans la même position que sur l'estampe de la *Bible de Natalis*, la gauche représentée en raccourci, la partie supérieure de son corps adopte une autre pose : tenant de la main gauche son livre ouvert posé à terre, le bras gauche passant devant le buste, le personnage lève le bras droit au-dessus de la tête pour se protéger de l'éclat de la scène. À la spirale que forme la figure répond la volute inversée que dessine la nuée au-dessus d'elle.

L'estampe est postérieure à celle de la *Bible de Natalis* : celle-ci est publiée en 1593, alors que Jacques de Bie naît en 1581. On peut supposer que le dessin de M. De Vos qui a servi de modèle à la gravure de J. de Bie est également postérieur à celui qu'a utilisé H. Wierix.

La peinture (**fig. 294**) s'inscrit dans un cadre carré et resserre donc légèrement la composition. Chaque personnage occupe la même place et a la même attitude que sur l'estampe. Les différences les plus remarquables par rapport au modèle concernent Moïse, dont les cornes ne sont pas effilées mais constituées de deux renflements discrets sur le sommet de la tête, et surtout le Christ, dont le regard est dirigé vers l'extérieur du champ pictural, fixant le spectateur. La comparaison de cette peinture avec celle de l'église Sainte-Bethléem illustrant la même scène (**fig. 88**) permet de constater que plusieurs personnages portent des vêtements

de couleur identique sur l'une et l'autre : c'est le cas du Christ, dont la tunique et la cape sont rose pâle, ou de Jean, avec sa tunique verte et sa cape rouge. En revanche, les vêtements d'Élie, de Moïse et de Jacques sont de couleurs différentes.

On ne relève pas d'influence occidentale dans les miniatures des manuscrits de la Nouvelle-Djoulfra représentant le thème de la *Transfiguration* : celles-ci sont conformes aux traditions cilicienne et byzantine. C'est le cas de ms SL-252 (fol. 161v°) (**fig. 613**). En revanche, l'*Évangile d'Amasia* de 1659 (ms SL-253, fol. 9v°) est un exemple de l'éclectisme stylistique qui coexiste avec les formes d'expression traditionnelles. En effet, cette miniature (**fig. 614**) présente de nombreuses analogies avec le manuscrit précédent : le fond doré en sa partie supérieure, la montagne, la mandorle bleue elliptique, les personnages d'Élie à la droite du Christ et de Moïse à sa gauche (conformément à la tradition byzantine la plus courante et à l'inverse de la tradition occidentale) ou encore la position de Pierre. Simultanément, l'influence occidentale se manifeste dans la finesse et le modelé des visages ainsi que dans la présence de la nuée qui rassemble les prophètes et le Christ. On notera la présence de tephillim sur la tête des deux prophètes, absents dans ms SL-252.

S 72 Le Lavement des pieds

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Venit ergo ad Simonem Petrum ...* ; plus loin à droite : *Ioan.13* ; deuxième ligne, à gauche : *35.* ; plus loin : *M. de Vos inuentor.* ; plus à droite : *Ioan. Galle excud.*, au lieu de *Adriaen . Collaert sculp. et excud.*, qui correspond au premier état, reproduit ici²⁶².

L'estampe (**fig. 301**) présente la scène dans une pièce aux murs nus et sombres, dont l'espace est rempli par les personnages. À l'arrière-plan, à peu près au centre, l'embrasure d'une porte laisse passer la lumière, tandis que sur la droite, deux fenêtres de style flamand, à petits carreaux et dont on distingue un volet intérieur en bois, éclairent un renforcement de la salle. Au premier plan sont représentés le Christ et Pierre, derrière lequel quatre disciples se

²⁶² *Ibid.*, n° 309/II, p. 130.

tiennent debout. Cinq personnages sont assis ou debout dans la partie gauche de la composition, tandis que trois autres se trouvent à l'arrière-plan devant une porte ouverte. Le Christ est agenouillé devant une bassine, au-dessus de laquelle il tient le pied de Pierre de la main droite. La tête surmontée d'un disque transparent, il lève le visage vers l'apôtre, qui le fixe du regard en tenant la main droite au-dessus de la tête, ce qui correspond au texte de Jean : « *Pierre lui dit : Jamais vous ne me laverez les pieds. Jésus lui répondit : Si je ne te lave, tu n'auras point de part avec moi. Simon Pierre lui dit : Seigneur, non seulement les pieds, mais encore les mains et la tête* » (Jean, XIII, 8-9). Aucun des personnages présents ne regarde la scène ; les uns parlent, les autres les écoutent, tous manifestement pris d'un certain désarroi, dont il est permis de supposer qu'il est dû aux paroles du Christ : « *Celui qui a été lavé n'a besoin que de laver ses pieds, et il est entièrement pur. Vous aussi, vous êtes purs, mais non pas tous. Car il savait qui le trahirait ; c'est pourquoi il dit : Vous n'êtes pas tous purs* » (Jean, XIII, 10-11). Le personnage de profil debout dans l'ombre devant la porte du fond, la tête penchée vers le battant, pourrait d'ailleurs être Judas. Quant au personnage imberbe debout derrière les deux protagonistes et tenant une cruche dans la main droite, il s'agit vraisemblablement de Jean.

La peinture (**fig. 300**) s'inscrit dans un cadre carré ; la composition a été resserrée en conséquence, ce qui accroît l'impression d'une surcharge de personnages. Les attitudes des différentes figures sont reprises telles quelles de l'estampe, la seule différence vraiment significative étant le nimbe doré qui entoure la tête du Christ au lieu du disque de l'estampe. En revanche, l'organisation du lieu s'écarte nettement du modèle. Si l'on retrouve à l'arrière-plan la porte surmontée d'un arc surbaissé, qui s'ouvre ici sur un ciel bleu et rose, quatre colonnes lisses à chapiteau ionique structurent à présent la partie gauche du champ pictural. Dans la partie droite, le retrait au fond duquel se trouvaient deux fenêtres est remplacé par une large ouverture, à travers laquelle on aperçoit une esquisse de paysage et qui est partiellement obstruée par le pan d'un rideau vert. Comme toutes les peintures situées sur le mur ouest de la cathédrale, les couleurs sont ternes.

Les manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djoulfra représentant le thème du *Lavement des pieds*, comme ms SL-252 (fol. 228v°) (**fig. 617**), ne présentent pas d'influence occidentale directe. En revanche, on relève une fois encore dans l'*Évangile d'Amasia* (ms SL-253, fol. 15v°) (**fig. 618**) une influence occidentale, en particulier dans le fait que le Christ est

représenté agenouillé, alors que, dans le manuscrit précédent, il est debout, conformément à la représentation de cette scène dans la tradition byzantine.

S 73 La Cène

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Caenantibus eis accepit ...* ; plus loin à droite : *Math. 26* ; deuxième ligne à gauche : *34* ; plus loin : *M. de Vos inuentor* ; puis : *Adrian. Collaert sculp.* ; à droite : *Ioan. Galle excud.*, au lieu de *Theodorus Galle excud.* dans l'état antérieur. Dans le premier état, reproduit ici : *Adrian. Collaert sculp. et excudit*²⁶³.

L'estampe (**fig. 303**) illustre la Cène dans une version conforme aux orientations du Concile de Trente, c'est-à-dire en tant que repas au cours duquel le Christ institue l'Eucharistie : le Messie tient le calice dans la main droite et le verset inscrit sous l'estampe contient le fondement du dogme de la transsubstantiation : « *Prenez et mangez : ceci est mon corps* » (*Matthieu*, XXVI, 26). Les personnages sont représentés autour d'une table ovale, le Christ de face dans l'axe vertical central, la tête entourée d'un nimbe rayonnant, le visage légèrement tourné vers la gauche, la main gauche levée. Jean se tient à sa gauche, Pierre à sa droite, tous deux le regardent. Les autres apôtres ont également le regard tourné vers lui ou discutent entre eux ; plusieurs tendent l'index, illustrant l'Évangile de Luc, lorsque le Christ leur annonce que l'un d'eux le trahira : « *Et ils commencèrent à se demander l'un à l'autre, qui était celui d'entre eux qui devait faire cela* » (*Luc*, XXII, 23). L'équilibre de la composition repose sur les échos plutôt que sur les symétries à proprement parler : le personnage de trois quarts à l'extrême gauche rappelle fortement celui qui se trouve à la gauche de Jean, de profil, tandis que les deux apôtres – un jeune et un vieux – placés à chaque extrémité de la table se font pendant. De même, au premier plan, les jambes de biais d'un côté ou de l'autre se répondent sans monotonie et l'alignement des sièges est tempéré par la diversité de leurs formes.

²⁶³ *Ibid.*, n° 308/II, p. 130.

La peinture (**fig. 302**) s'inscrit dans un cadre carré, si bien que la composition s'en trouve quelque peu resserrée. Les attitudes de différents personnages sont généralement reproduites dans un souci excessif de fidélité au modèle, qui est propre au copiste : il en résulte un certain nombre de maladresses. Les proportions du personnage assis à l'extrême gauche sont déséquilibrées, la partie inférieure du corps étant démesurément longue. Le visage du personnage assis au premier plan sur le siège le plus haut est exagérément allongé et sa mâchoire est représentée de trois quarts tandis que la partie supérieure est de profil. Le bord de la table ne se trouve plus à la hauteur du manche du couteau, mais plus bas, quoique l'on remarque sur la nappe une différence de tons correspondant normalement à la réflexion de la lumière par deux plans perpendiculaires ; de ce fait, l'assiette posée au premier plan semble suspendue en l'air. Même si l'on fait abstraction de cette différence de tons, l'incohérence persiste, puisqu'il est physiquement impossible que le bord de la table se prolonge devant le personnage assis sur le siège de gauche au niveau représenté. Enfin, du fait de l'absence de contraste entre deux plans différents, la main gauche de Jean semble posée dans l'assiette de son voisin. On relève quelques variations de détail par rapport à l'estampe : Jean pose la main droite sur la poitrine, le plat posé au centre de la table est vide. Les écarts les plus significatifs sont néanmoins le remplacement des deux niches de part et d'autre de l'étoffe tendue derrière le Christ par des ouvertures donnant sur un ciel de couleur bleu clair et rose, ainsi que, au fond à droite, la suppression de la porte et du personnage qui pénètre dans la salle, auxquels se substituent le ciel et un paysage.

Sur la représentation de la Cène dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulf, on se reportera au commentaire de la peinture B 17 (chapitre III.1).

S 78 La Crucifixion

Dessin de M. De Vos²⁶⁴.

Source :

- *Thesaurus*, 1585

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Ô dolor hic summum...* ; à gauche : chiffre 18 ; dans le champ, à droite : *Petrus de Iode*.

²⁶⁴ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 83.

L'estampe (**fig. 313**) représente le Christ en Croix mort²⁶⁵, la tête inclinée vers la gauche surmontée d'une auréole en forme de disque. Le corps est musculeux et les doigts sont fermés sur les clous²⁶⁶. Au sommet de la croix, le *titulus* porte les lettres *INRI*. Marie, à gauche, se tient droite, la tête légèrement penchée, les yeux clos et les mains croisées sur la poitrine. À droite, Jean tend le visage et les mains jointes vers le Christ. Marie-Madeleine est placée au pied du gibet, un genou à terre, la main droite sur le cœur et la gauche posée sur le poteau, le visage également levé vers le Christ ; un vase de parfum est posé à son côté. Au pied de la croix, au premier plan, un crâne se détache sur un fond sombre. À l'arrière-plan, on aperçoit quelques édifices de Jérusalem et des montagnes à droite dans le lointain, au niveau de la tête de Marie et Jean, c'est-à-dire à mi-hauteur de l'image. Un ciel sombre s'étend dans la partie supérieure du champ pictural, avec, derrière le Christ, une ouverture plus claire.

La peinture (**fig. 312**) de la cathédrale représente les trois personnages de Marie, Marie-Madeleine et Jean dans des attitudes identiques à celles de l'estampe. Ces deux dernières figures présentent une longue chevelure blonde. Les visages sont délicatement modelés, en particulier celui de la Vierge, dont la tête est auréolée d'un léger halo blanc, et les vêtements des deux femmes sont richement décorés. Plusieurs détails permettent de confirmer que l'estampe a servi de modèle pour ces trois personnages : la position des doigts, non pas parallèles mais typiquement sinueux, la bordure lobée de la tunique de Marie-Madeleine, le col et les plis du vêtement de Jean. En revanche, la partie supérieure de la composition ne correspond pas à l'estampe du *Thesaurus* : le Christ, vivant, lève le visage vers le ciel, du côté droit ; sa tête est entourée d'un nimbe rayonnant et ses mains largement ouvertes laissent échapper des gouttes de sang, motif fréquent dans les miniatures arméniennes (par exemple ms SL-252, fol. 193). Son corps est cambré et lisse et le *périzonium* pend de part et d'autre des hanches. Au sommet de la croix, un parchemin déroulé est couvert de lettres illisibles. De chaque côté du Crucifié, se détachant sur un fond de nuages sombres, un ange au torse nu est représenté combattant un squelette à gauche et un démon ailé à la peau brune à droite. Au centre du bord supérieur du panneau, une vive lumière dorée rayonne jusqu'à la hauteur de la traverse de la croix, tandis que les coins sont occupés par un soleil et une lune à visage humain, de couleur rouge sombre, entourés d'un halo.

²⁶⁵ « Le Christ sur la croix a deux attitudes, car il est représenté tantôt vivant et tantôt mort. Vivant, il rejette toujours la tête en arrière, lève les yeux au ciel et exhale un soupir de sa bouche entr'ouverte » ; E. Mâle, *L'art religieux du XVII^e siècle*, Paris, 1950, p. 277.

²⁶⁶ Sur le nombre de clous utilisés pour la Crucifixion et l'influence occidentale sur les miniatures des manuscrits arméniens dès l'époque cilicienne (XIII^e siècle), voir S. DER NERSESSIAN & A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 131.

Un grand nombre des éléments énumérés ci-dessus et ne figurant pas sur l'estampe d'après De Vos se retrouvent dans une gravure de Paul Pontius d'après Paul Rubens représentant le *Christ en Croix* (**fig. 314**). L'horizon est placé très bas – la scène se passe sur le mont Golgotha –, le long du bord inférieur du champ, où l'on aperçoit la cité de Jérusalem, la composition étant cadrée sur la partie supérieure de la croix : la tête du Christ est beaucoup plus bas que la traverse, très courte, et ses bras sont levés presque à la verticale²⁶⁷. Un parchemin est fixé par deux clous au sommet de la croix, avec l'inscription « *Jésus de Nazareth, roi des Juifs* » en hébreu, en grec et en latin. La tête du supplicié est rejetée en arrière, les yeux mi-clos levés vers le ciel, la bouche entrouverte ; la verticalité de la composition est renforcée par la longueur de son torse. À l'arrière-plan sont représentées deux allégories : à gauche, la Victoire sur la Mort sous la forme d'un ange frappant un squelette qui tient une faucille dans la main droite et, à droite, la Victoire sur le Péch, sous la forme d'un ange frappant un démon ailé²⁶⁸. Ces deux motifs sont repris fidèlement sur la peinture murale. On note que la faucille y est presque totalement masquée par le personnage de la Vierge : seul le manche apparaît, qui ne permet pas d'identifier l'objet. Mais l'élément le plus intéressant est sans doute la figure centrale, qui, tout en présentant des analogies avec le Christ de Rubens, s'en distingue cependant. La forme étroite de la Croix n'ayant pas été retenue, les bras sont évidemment plus écartés, presque à l'horizontale. On relève néanmoins la cambrure du tronc, qui a été maintenue, et la disposition du *périzonium*, assez proche de celle de l'estampe. Enfin, le visage est tourné vers le ciel, évoquant l'instant où le Fils expirant s'écrie « *Mon Père, je remets mon esprit entre vos mains* » (*Luc*, XXIII, 46), comme l'a indiqué Rubens lui-même.

Ainsi, cette représentation du Christ en Croix est-elle une recombinaison originale à partir de deux estampes réalisées d'après des dessins – très différents l'un de l'autre tant dans l'esprit que dans la forme – des deux grands maîtres anversois : la partie supérieure s'inspire de l'une, la partie inférieure de l'autre ; l'horizon est placé plus haut que chez Rubens, mais plus bas que chez De Vos, de telle sorte que la figure de la Vierge se détache plus nettement du

²⁶⁷ « C'est ce qu'on a appelé "le Christ janséniste", car on a cru y reconnaître le Christ "aux bras étroits", qui n'est pas mort pour tous les hommes. Il est à peine nécessaire de réfuter une erreur toute moderne [...]. On en voit dans les églises de Rome, Rubens, Van Dyck en peignirent plusieurs pour les églises de Flandres sans que leurs contemporains en eussent jamais suspecté l'orthodoxie. Le Christ aux bras étroits est une création des derniers siècles du moyen âge » (E. MÂLE, *op. cit.*, p. 279) ; voir également : J. DE LANDSBERG, « Pierre Paul Rubens et le thème du *Christ en croix solitaire et vivant* », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 28, Bruxelles, 2005, pp. 76-81.

²⁶⁸ À ce propos, voir J. KNIPPING, *op. cit.*, t. 2, p. 451.

paysage sur la peinture murale ; quant au Christ, il présente un type morphologique intermédiaire, ni athlétique comme celui de De Vos, ni décharné comme celui de Rubens.

Cette *Crucifixion* présente en outre un intérêt sur un autre plan : elle fournit une indication sur l'exemplaire du *Thesaurus* qui aurait été utilisé par les artistes de la Nouvelle-Djouffa. H. Mielke relève en effet que, dans tous les exemplaires connus de l'ouvrage, la partie illustrant le Nouveau Testament comprend des pages qui ne peuvent avoir figuré dans la première édition publiée par G. de Jode en 1585²⁶⁹ : c'est le cas notamment de la série illustrant la Passion, gravée par Peter De Jode, qui est né en 1570. « *Le frontispice du Nouveau Testament ne mentionnant pas de date, on peut supposer que cette partie n'a été publiée pour la première fois qu'après la mort de G. de Jode, en 1591, par sa veuve* »²⁷⁰, dont la mention (« *vidua Gerardi de Jode* ») en tant qu'éditrice apparaît sur certaines estampes. Si la supposition de H. Mielke est exacte, alors l'exemplaire parvenu à Ispahan dans les premières décennies du XVII^e siècle daterait, au plus tôt, de 1591 ; au plus tôt, car la *Crucifixion* du *Thesaurus* présente de nombreuses similitudes avec une gravure (**fig. 315**) de Crispijn de Passe d'après un autre dessin de De Vos, qui, elle, porte la date de 1596²⁷¹.

S 79 La Descente de Croix

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Vir nomine Ioseph ab Arimathaea...* ; plus loin à droite : *Luc. 23* ; au-dessous à gauche : *48* ; plus loin : *M. de Vos inuent* ; au centre : *Ioan. Collaert sculpsit* ; à droite : *Ioan Galle excud*, au lieu de *Theodorus Galle excud*. dans l'état antérieur, et de *Adrian. Collaert excud*. dans le premier état, reproduit ici²⁷².

²⁶⁹ On sait qu'entre-temps, il est apparu que l'édition originale datait de 1579.

²⁷⁰ « *In allen bekannten Exemplaren (Escorial, Paris, London, Brüssel) erscheinen innerhalb des Neuen Testaments Blätter, die nicht 1585 in der von G. de Jode besorgten Urausgabe enthalten sein können [...]. Die Stechersignatur von Peter de Jode (1570-1634), der 1585 kaum schon veröffentlicht haben kann, begegnet ebenfalls in der Passionsserie [...]. Da das Titelblatt zum Neuen Testament undatiert ist, könnte unterstellt werden, das Neue Testament sei erst nach de Jodes Tode 1591 von seiner Witwe erstmals herausgegeben worden* » ; H. MIELKE, *op. cit.*, p. 31, note 3.

²⁷¹ Voir C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, n° 349, p. 91.

²⁷² C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 45, n° 322/II, p. 137.

L'estampe (**fig. 317**) représente la scène dans un cadre horizontal. Tous les éléments de la composition semblent concourir à atténuer la verticalité de la croix : celle-ci ne s'élève pas au milieu du champ de l'image, mais un peu à gauche de l'axe central, tandis que sa partie supérieure est hors cadre. La scène s'articule autour de la ligne oblique que forme le corps du Christ et qui se prolonge en s'incurvant, vers la gauche, en montant le long des épaules et du bras gauche du personnage sur l'échelle (sans doute Nicodème) et, vers la droite, de plus en plus fortement, le long de l'avant-bras gauche de Marie et du bras gauche de Jean, guidant le regard du spectateur vers l'arrière-plan. Sans être rigoureusement parallèles, plusieurs autres lignes s'orientent dans la même direction : les montants de l'échelle de droite, la partie du tissu qui retient le bras gauche du Christ, la jambe du personnage caché en partie par la croix, le tronc qui rejoint le coin supérieur gauche, et même la poignée des tenailles au premier plan. Une deuxième ligne de force, qui ne suit pas la verticale mais trouve un écho dans l'échelle de gauche, passe par le bras droit du Christ, reliant la tête de celui-ci à Marie-Madeleine, en genuflection au-dessous de lui, représentée selon un modèle de femme vénitienne ; les mains des deux figures, en position inversée, l'index s'écartant des autres doigts, se répondent. Marie est penchée sur les pieds de son fils, qu'elle tient dans les mains, tandis que Jean, debout derrière elle, la soutient par la taille.

La peinture (**fig. 316**) s'inscrit dans un cadre carré, dont le bord supérieur coupe la croix plus bas que sur l'estampe, puisque la traverse est hors cadre. Si, dans l'ensemble, la composition est identique à elle de son modèle, elle s'en écarte sur plusieurs points. La scène est allégée de deux figures secondaires, derrière la croix et derrière Marie. Jean n'étreint pas celle-ci, mais est représenté en retrait. Le personnage debout sur l'échelle de droite tient le bras du Christ d'une seule main, tandis qu'il serre de l'autre le tissu qui passe sous l'aisselle de ce dernier. Ce tissu se prolonge, hors cadre, vers la branche droite de la croix, tandis qu'il passe par-dessus sa branche gauche sur l'estampe. Quant au personnage de l'échelle gauche, il tient l'extrémité d'un deuxième tissu, à la différence du modèle. On relève également quelques variations de détail au premier plan – le vase de Marie-Madeleine a disparu et les clous sont disposés au pied de la Vierge au lieu de se trouver devant la couronne d'épines –, ainsi que dans le fond : l'horizon est plus haut, la colline à droite dans le lointain a disparu et l'arbre qui se dresse à gauche est plus éloigné. On notera enfin que les jambes du Christ sont un peu trop longues par rapport au reste du corps.

Sur la représentation de la *Descente de Croix* dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfra, on se reportera au commentaire de la peinture B 35.

S 80 La Mise au Tombeau

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum*, 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Accepto corpore Ioseph ...* ; plus loin à droite : *Matth. 27* ; deuxième ligne à gauche : *49* ; plus loin : *M. de Vos inuentor* ; au centre : *Ioan. Collaert sculp.* ; à droite : *Ioan Galle excud.*, au lieu de *Theodorus Galle excud.* dans l'état antérieur, et de *Adrian. Collaert excud.* dans le premier état, reproduit ici²⁷³.

L'estampe (**fig. 319**) fait partie de la même série que *La Présentation au Temple*, *La Transfiguration*, *Le Lavement des pieds*, *La Cène*, et *La Descente de Croix* ci-dessus. Il s'agit d'une série de 51 planches numérotées, toutes d'après des dessins de M. De Vos, illustrant la *Vie et la Passion du Christ*. La scène compte huit personnages et sa structure est en forme d'ellipse : l'entrée du tombeau taillé dans le roc forme un arc derrière la scène, auquel fait écho, au centre de l'image, le corps du Christ reposant sur un linceul, tenu par Joseph d'Arimathie sous les bras et par Nicodème à l'autre extrémité. Les deux hommes sont sur le point de déposer le défunt dans un sarcophage – un peu court par rapport à la taille du Christ – placé devant l'entrée de la grotte. La position de la Vierge défaillante, penchée vers Jean qui la soutient doucement, ainsi que celle de la sainte femme qui lui tient la main, participent de la structure elliptique. Les deux derniers personnages sont Marie-Madeleine et une autre sainte femme. Au premier plan, un plat contenant « *une composition de myrrhe et d'aloès* » (*Jean*, XIX, 39) et une éponge est posé par terre.

On peut distinguer deux traditions dans la représentation de la *Mise au Tombeau*. La première est conforme aux Écritures, d'après lesquelles le Christ est placé par Joseph dans son tombeau (« *Il le mit dans son sépulcre neuf qu'il avait fait tailler dans le roc. Ensuite il roula une*

²⁷³ *Ibid.*, n° 323/II, p. 137.

grande pierre à l'entrée du sépulcre, et s'en alla. », *Matthieu*, XXVII, 60). Fra Angelico²⁷⁴ et Roger de le Pasture²⁷⁵ en sont deux représentants majeurs. Selon l'autre tradition, le Christ est déposé dans un sarcophage en plein air. On trouve cette représentation chez Dirk Bouts²⁷⁶. Comme Dürer²⁷⁷ avant lui, et au risque de paraître quelque peu contradictoire, Maarten De Vos marie ici les deux traditions.

La peinture (**fig. 318**) reprend la composition de l'estampe en introduisant toutefois quelques modifications. La plus notable est le fait que la grotte a été supprimée : un paysage ouvert se déroule à l'arrière-plan. La structure en forme d'ellipse a été abandonnée. Les figures de Marie et de la sainte femme qui se tient à sa droite ont été redressées, ainsi que celles de Jean et de Nicodème. Même le buste du Christ est proche de la verticale. L'attitude de Marie, mains jointes, est plus retenue que son modèle et l'élan de l'apôtre a fait place à un soutien plus réservé. Le sarcophage est presque parallèle au bord du panneau, alors qu'il partait plus à l'oblique sur l'estampe.

Sur la représentation de la *Mise au Tombeau* dans les manuscrits arméniens, on se reportera au commentaire de la peinture B 36.

S 85 La Philoxénie d'Abraham

Dessin attribué à Maarten De Vos²⁷⁸.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Parituram Saram nunciant Abrahae angeli hospites...* ; plus loin à droite : *Genes 18* ; dans le coin inférieur gauche du champ : le chiffre 3.

²⁷⁴ *Mise au tombeau*, Tempera sur bois, 1440, Munich, *Alte Pinakothek*.

²⁷⁵ *Mise au tombeau*, Huile sur bois, 1449-1450, Florence, Galerie des Offices.

²⁷⁶ *Mise au tombeau*, Peinture à la colle sur lin, vers 1450-1460, Londres, *National Gallery*. Voir C. PÉRIER D'ETEREN, *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005, p. 169.

²⁷⁷ *Mise au tombeau*, Gravure sur bois (Petite Passion xylographique), 1509-1511, présentée à l'exposition « Albrecht Dürer – 1471-1528 » en 2004 à la Mairie du V^e arrondissement de Paris ; gravure sur cuivre, 1512, Chantilly, Musée Condé.

²⁷⁸ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, pp. 19-20.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem*. À droite au-dessous de l'estampe : le chiffre 3.

L'estampe (**fig. 325**) représente les trois anges – symbole de la Trinité – rendant visite à Abraham pour lui annoncer qu'un fils naîtra à sa femme Sara – préfiguration de l'Annonciation. Les trois personnages à l'allure androgyne sont alignés derrière une table ronde, pieds nus et ailes largement ouvertes. Au centre de la composition, le premier se tient debout avec un fort hanchement, la tête penchée vers Abraham, le bras droit tendu vers le sol, la main gauche en l'air, tenant une hampe dont on ne voit pas l'extrémité ; sa jambe droite est dénudée. Le drapé de ses vêtements laisse deviner les formes de son corps. À sa gauche, le deuxième ange est assis, la main gauche appuyée sur la table, la droite tendue vers Abraham, semblant lui parler. Le troisième ange est également assis, le bras droit tendu en avant vers Abraham. Ce dernier a un genou à terre, la main droite sur la poitrine, la gauche tendue vers ses hôtes. Derrière les anges se dresse un grand arbre dont le feuillage s'étend au-dessus de leurs têtes. Sur la table sont posés une assiette, du pain, un melon. À l'avant-plan, une bassine ouvragée est posée sur le sol, signalant qu'Abraham a lavé les pieds des trois anges. En retrait à gauche, sous le porche d'une grande bâtisse, Sara se tient dans une attitude craintive. Près du mur d'enclos, un arbre tend ses branches desséchées vers la maison, allusion probable au grand âge des époux.

La peinture (**fig. 324**) conserve tous les personnages, mais supprime la distance qui les sépare les uns des autres, en les rassemblant dans une composition verticale compacte. Au centre se trouve la table, sur laquelle on distingue une assiette vide, des pains et un melon, ainsi qu'un élément supplémentaire, un couteau posé au bord, dont l'ombre s'étend sur le pan de la nappe, suggérant la profondeur. La nappe est double, bleu clair au-dessus, violette en dessous. Bien que raccourcis, les pieds de la table sont de forme identique, à ceci près que le décor à tête d'angelot a été supprimé. L'ange de gauche, vêtu de jaune, le col et le nœud de la ceinture mis en évidence par leur couleur bleue, se tient debout, de face, sans hanchement, les deux ailes rouges rabattues du même côté, la jambe droite – dont on ne voit que la cuisse – en avant et dénudée comme sur le modèle. Il tient une lance de la main gauche. Au centre de la composition se tient assis le deuxième ange, aux ailes vert sombre, vêtu de rouge, de bleu et de vert. Sa main gauche est posée sur la table dans une attitude plus douce que sur l'estampe. Le troisième ange, le visage de profil, est coupé à la fois par son voisin et par le cadre, si bien qu'on ne voit plus qu'une de ses mains et que l'on devine sa jambe gauche sous les vêtements

rose et vert. On aperçoit la partie supérieure de ses ailes rouge vif. Comme les deux autres anges, sa chevelure est plus ordonnée que celle des anges de l'estampe. Dans le coin inférieur gauche, au premier plan, se trouve Abraham, vêtu d'une tunique bleue et d'un *himation* rouge, la jambe gauche coupée par le cadre. Tandis que son pied était nu sur l'estampe, il porte ici un soulier, dont la pointe est également coupée par le bord inférieur. Du fait que la composition a été resserrée, le patriarche se trouve devant la table, plus bas que sur l'estampe. Devant lui, à l'avant-plan au centre, se trouve la bassine, dorée, dont l'anse a été supprimée et dont la partie ouvragée est à présent sur le bord opposé. Sara se tient debout dans l'embrasure d'une porte, entre le bord et l'ange de gauche, dans une attitude quelque peu différente que sur l'estampe ; on ne voit d'elle que le visage, les deux mains agrippées à la porte et une petite partie de la robe. Derrière elle, on aperçoit le coin simplifié d'une maison, et à l'arrière-plan, derrière les anges, se dresse un arbre, qui n'est pas intégré à la scène et n'a plus qu'une fonction décorative. La composition est très lumineuse : les ombres de l'estampe ont été supprimées, sauf celles qui s'étendent devant Abraham et la bassine.

La Philoxénie d'Abraham est aussi représentée dans les manuscrits arméniens, par exemple ms SL-252, fol. 94 (**fig. 605**), qui n'a cependant pas comme source une estampe flamande : le seul emprunt occidental est le traitement fluide des draperies des anges à droite et à gauche de la composition. Le modèle est à chercher dans les icônes russes du XVII^e siècle²⁷⁹ (**fig. 326**), où l'élément d'hospitalité s'ajoute à la thématique de la Trinité et dont l'un des exemples les plus connus est Roublev²⁸⁰ (**fig. 327**).

Plusieurs des manuscrits d'Ispahan contiennent des miniatures traitant ce thème d'après le modèle d'estampes occidentales. Celles-ci ne figurent cependant pas dans les recueils utilisés pour les peintures murales, mais dans la *Bible de Bry*. Il s'agit du ms J 1934, fol. 13, ainsi que du ms 623/3, fol. 7 de la *Bibbia di Persia* de 1648, peinte par le miniaturiste Hayrapet et conservée à l'*Accademia Armena di San Lazzaro* à Venise²⁸¹.

²⁷⁹ Voir par exemple « *La Sainte Trinité* », Russie septentrionale, XVII^e siècle, détrempe sur bois, 110,5 x 69,5 cm, inv. n° 455, dans : E. HAUSTEIN-BARTSCH, *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Munich, 1995, p. 24.

²⁸⁰ A. ROUBLEV, *La Trinité de l'Ancien Testament*, vers 1410 (Moscou, galerie Tretiakov). Du point de vue stylistique, la *Trinité* de Roublev renoue clairement avec le classicisme byzantin. À propos de ce thème dans l'art byzantin, voir : *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, p. 532.

²⁸¹ Voir N. DER-NERSESSIAN, *Armenian Miniature Painting*, Venise, 1990, fig. LXX.

S 86 Joseph racontant ses songes

D'après Michael Coxie (Malines 1499-1592)²⁸².

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Fratribus exponit vates sua somnia Joseph.... Gene. 37* ; dans le champ en bas à droite : *Gerard. de Jode excud.*

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem* ; dans le champ en bas à droite : *CIVsscher excud. 1.*

L'estampe (**fig. 329**) représente Joseph racontant ses rêves à ses parents et à ses frères. À droite de la composition, le patriarche Jacob, de profil, s'appuyant sur une canne, la jambe gauche en avant, regarde pensivement Joseph devant lui. À son côté, Rachel, de trois quarts, la tête penchée en avant, l'air attendri, le corps dans une position de hanchement prononcé, tient de la main droite un pan de sa robe au drapé romanisant presque fluide. Quasiment au centre de la composition, Joseph, de la taille d'un garçon d'une douzaine d'années – il a seize ans dans le récit biblique –, face à ses parents, esquisse un pas en avançant la jambe droite, et raconte ses rêves, le bras gauche levé, l'index tendu vers l'une des deux bulles situées dans les coins supérieurs de l'image, dans lesquelles sont figurés les deux songes : « *Je croyais que nous étions à lier des gerbes dans le champ, et que ma gerbe se levait et se tenait comme debout, et que les vôtres, étant autour, se prosternaient devant ma gerbe* » (Genèse, XXXVII, 7) ; et « *J'ai vu en songe comme le soleil et la lune et onze étoiles se prosterner devant moi* » (Genèse, XXXVII, 9). Sa main gauche et son pied droit se trouvent sur l'axe vertical central de la composition. Derrière Joseph, dans la partie gauche de la composition, se tiennent ses frères, formant un groupe compact. L'un d'eux est assis au premier plan, de dos, le corps musclé, le visage de profil, écoutant attentivement l'enfant. La position de son bras et de sa jambe fait écho à la pose de Joseph. La jambe droite fléchie en arrière, il s'appuie sur les orteils, le pied en position verticale, dans le prolongement duquel se tient debout un deuxième frère, à moitié coupé par le bord. Les personnages sont groupés par deux, répartis du bord

²⁸² A. DIELS & M. LEESBERG, *The Collaert Dynasty, Part I*, dans : *New Hollstein*, Amsterdam, 2005, p. 22.

gauche jusqu'au centre de la composition, leur dimension qui se réduit progressivement suggérant la profondeur. Par leurs gestes et leur visage, ils expriment leur étonnement à l'écoute des paroles de Joseph. Une certaine distance sépare ce dernier de ses parents, occupée en arrière par les moutons paissant. On distingue également entre Joseph et ses frères un mouton, qui annonce peut-être le fait que l'enfant sera leur victime. L'Église médiévale considérait en effet l'histoire de Joseph comme une préfiguration de celle du Christ. Derrière Jacob et Rachel, deux arbres entrecroisent leurs troncs. À l'arrière-plan se dressent des montagnes. Dans ses fresques du Vatican datées de 1517, Raphaël, pour la première fois, représente ce récit dans une vision humaniste. L'estampe du *Thesaurus* est fortement inspirée par la composition de Raphaël (**fig. 330**), avec également deux personnages sur la droite, Joseph au centre et un groupe à gauche, un personnage de dos au premier plan, et les rêves dans deux bulles suspendues dans le ciel, à la manière médiévale²⁸³.

La peinture (**fig. 328**) transpose dans un champ pictural vertical la représentation horizontale de l'estampe. La composition est identique, avec Jacob et Rachel sur le côté droit, le bas du vêtement de Jacob étant toutefois coupé par le bord. Le personnage est vêtu d'une tunique jaune recouverte d'un manteau rouge sans manches et de bottines rouges. Le pied gauche a une forme de pied droit. Rachel, qui porte des vêtements orange, grenat et bleu, n'est pas hanchée, mais la partie supérieure de son corps est basculée en arrière. Son visage est presque de face, alors qu'il était de profil sur l'estampe. Joseph n'est plus de profil lui non plus, mais de trois quarts, la tête levée vers ses parents, la jambe gauche beaucoup plus en arrière que sur l'estampe, suggérant qu'il s'approche avec une certaine précipitation. Il porte une tunique jaune parsemée de fleurs. À gauche de la composition, les frères de Joseph sont au nombre de onze, alors que seuls dix d'entre eux étaient représentés sur l'estampe. À l'avant-plan, le personnage assis est identique à son modèle, de profil, la musculature saillante ; le pied droit est davantage tourné vers l'extérieur. Le groupe debout est plus compact. Si l'on voit une partie du corps de trois personnages, seule la tête ou une partie du visage des autres est représentée. Les attitudes sont reprises du modèle : le personnage le plus à droite, qui, sur l'estampe, parlait à un autre en faisant un geste de la main, l'index en l'air, se retrouve seul, son geste devenant de ce fait incompréhensible. Un personnage a le visage de face, tourné vers les spectateurs, tandis que deux autres lèvent le visage vers le ciel, comme contemplant les rêves de leur jeune frère, représentés de la même façon que sur l'estampe. Plusieurs

²⁸³ Voir N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome, 1986, p. 178.

personnages présentent des traits quasiment identiques. Les moutons ont été supprimés, tant ceux qui paissaient à l'arrière-plan que celui qui séparait Joseph de ses frères. Dans le fond, au centre de la composition, un bosquet subsiste au lieu d'une rangée de végétation, tandis qu'à droite, un seul arbre, en partie coupé par le bord, a été conservé.

Ce thème n'est pas illustré dans les manuscrits arméniens consultés.

S 87 Abraham chassant Agar et Ismaël

Dessin de Maarten De Vos²⁸⁴.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Cum puero Ismaële procul dimittitur Hagar.... Genes. 21* ; dans le champ en bas à droite : le chiffre 4.
- *Theatrum Biblicum* 1643. Inscription : *idem*, sauf : *Genes. 21.14*.

L'estampe (**fig. 332**) représente Agar, la servante égyptienne de Sara, chassée par Abraham avec son fils Ismaël. La composition comprend trois scènes. La première, à l'arrière-plan à droite, est encadrée par une porte ouverte laissant apercevoir l'enfant Ismaël qui s'en prend à son demi-frère cadet Isaac, et Sara penchée au-dessus d'eux, la main droite levée dans un geste de réprobation. Au premier plan, la scène principale, dans la partie droite de la composition, représente Abraham, debout au centre du champ, la tête de profil, le buste légèrement penché vers Agar, la main droite levée vers la jeune femme qui, une outre sur l'épaule et des pains dans sa besace, s'apprête à partir en tirant son fils par le poignet. Devant la maison des maîtres se dresse un arbre vigoureux qui étend son feuillage au-dessus d'Abraham et d'Agar.

Dans la partie gauche de l'image est représentée la troisième scène, séparée des deux autres par un fossé qu'enjambe une passerelle au premier plan, et qui, occupant près de la moitié du

²⁸⁴ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78.

champ, pourrait presque former une composition autonome, avec sa propre organisation, son équilibre interne, son ambiance pastorale. Dans l'*Épître aux Galates* (IV, 21-31), saint Paul oppose les deux alliances : « *Abraham eut deux fils, l'un de sa servante, et celui de la femme libre, en vertu de la promesse. Mais celui de la servante naquit selon la chair, et celui de la femme libre, en vertu de la promesse. Ce qui a été dit par allégorie. Car ce sont les deux alliances : l'une sur le mont Sina, engendrant pour la servitude, est Agar [...] ; tandis que la Jérusalem d'en haut est libre ; c'est elle qui est notre mère. [...] Ainsi, mes frères, nous ne sommes pas les fils de la servante, mais de la femme libre ; et c'est par cette liberté que le Christ nous a rendus libres* ». Le fossé obscur de l'estampe symbolise donc cette rupture entre la lignée de la servitude et la lignée issue de la « promesse ». Dans un paysage arboré et accidenté censé représenter le désert mais évoquant davantage une forêt de l'Europe du Nord, Ismaël est étendu au pied d'un arbre dont les racines forment autour de lui une cavité et épousent par leurs formes la position de ses jambes repliées et de ses bras. À l'arrière, à quelque distance pour s'éviter la souffrance d'assister à l'agonie de son fils, Agar, mains jointes et bras tendus en avant, lève les yeux vers un ange qui lui apparaît dans une nuée et lui indique, de son index tendu, la présence d'un puits à proximité. Comme pour Ismaël, on note que les éléments du paysage – troncs, branches, feuillage – font écho aux formes de son corps : la représentation de la nature, mystérieuse et inquiétante, renforce la dimension pathétique de la scène, inspirant au spectateur un sentiment de compassion.

La peinture (**fig. 331**) s'inscrit dans un cadre vertical : l'espace qu'occupait la troisième scène sur l'estampe a été fortement réduit, de telle sorte que la scène principale se trouve désormais au centre de la composition. Il en résulte une sensation d'équilibre, qui tranche avec la dissymétrie qui caractérisait l'estampe. Au fond à droite, la première scène suit la disposition du modèle ; cependant, Sara est moins penchée que sur l'estampe et se détache sur un fond complètement noir. On note que les plis de son foulard présentent une incohérence. L'anatomie d'Ismaël est quant à elle maladroite. Dans la scène principale, la coiffure italianisante d'Agar a été simplifiée, tandis qu'un pendentif a été ajouté à son oreille. Son visage n'est plus de profil, mais presque de face. Le cours d'eau qui séparait cette scène de la troisième – et symbolisait une rupture radicale entre les deux moments – a été remplacé par une simple frange de verdure. La profondeur qui creusait le paysage de l'estampe est supprimée dans la peinture. La position des jambes d'Ismaël et de celles de sa mère est identique, un genou au sol : les personnages sont ainsi représentés dans une pose plus naturelle que sur le modèle ; en particulier, l'attitude d'Agar est beaucoup moins exaltée. De

même, le paysage n'a plus de fonction expressive, mais uniquement une fonction décorative. La nuée qui environne l'ange n'est plus circulaire et le fond en est doré. La carnation des personnages est claire, avec un modelé peu prononcé.

Le thème d'Abraham chassant Agar et Ismaël n'est représenté dans aucun des manuscrits que nous avons consultés.

S 88 Abraham et Melchisédech

Dessin attribué à Maarten De Vos²⁸⁵.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Redeuntem Abram cum spolijs Elemitarum pane vinoque excipit... Gene.18.* ; dans le champ en bas à droite : 2.
- *Theatrum Biblicum* 1643
Inscription : *idem*, sauf : *Gene. 14.*

L'estampe (**fig. 334**) représente la rencontre d'Abraham triomphateur et de Melchisédech, roi de Salem et grand prêtre. Ce dernier, qui porte des vêtements sacerdotaux et la coiffure des prêtres de l'Ancien Testament, se tient debout, en *contrapposto*, la jambe droite en avant, le drapé souple de sa robe laissant deviner son genou légèrement saillant, le buste imperceptiblement penché en avant, une cruche dans la main gauche, tandis que, de la droite, il tend un pain à Abraham. Le visage du vieillard est de trois quarts ; sa longue barbe à double pointe, soigneusement dessinée par des lignes courbes en contraste avec l'espace non travaillé qui l'entoure, éclaire son visage fin d'une lumière argentée. Son regard grave est posé sur Abraham. Ce dernier se trouve de l'autre côté de l'axe vertical central, son corps s'inscrivant le long de la diagonale partant du coin inférieur droit. Habillé en guerrier de la Rome antique, Abraham est penché en avant, de profil, le visage ombré par des hachures serrées, sauf le long de la barbe et de la moustache, tenant des deux mains les pains offerts par Melchisédech. La

²⁸⁵ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, p. 19.

musculature de son corps transparait à travers sa cuirasse, dénotant une influence romanisante. Le centre de la composition est occupé par un pain rond, point de jonction entre le bras tendu du prêtre et celui d'Abraham. Deux cruches sont posées sur le sol entre les deux personnages. Depuis le Moyen Âge, l'épisode est considéré comme une préfiguration de la Cène²⁸⁶. De part et d'autre de la scène centrale, des soldats sont alignés en diagonale, de l'avant-plan jusqu'au fond de la composition, convergeant jusqu'à l'arrière-plan, où l'on distingue les fortifications de la ville de Salem. La partie supérieure du champ est rythmée par les lances verticales des soldats, tandis que, dans la partie inférieure, la jambe du personnage placé à l'extrême gauche fait écho à la jambe droite d'Abraham ; de même, le bras gauche du personnage qui lui fait face rappelle la position du bras droit d'Abraham. Dans la partie droite de la composition, l'archer du premier plan esquisse, par la position légèrement penchée de son buste et sa jambe gauche en avant, la pose de Melchisédech. L'arbre au tronc sinueux qui se dresse derrière ce dernier épouse les contours de sa silhouette.

La peinture (**fig. 333**) reprend la scène des deux personnages à l'avant-plan, le pan du manteau d'Abraham étant coupé par le cadre. Le prêtre se tient avec le buste légèrement en arrière, tandis qu'Abraham est penché vers lui. Les cruches dorées posées sur le sol, de forme différente de celles de l'estampe, se trouvent derrière les deux personnages et non plus entre eux. La jambe gauche d'Abraham, dans l'ombre sur l'estampe, est représentée sur la peinture dans une couleur exagérément sombre. Le reste de la composition baigne dans une lumière vive. Comme sur l'estampe, la profondeur est créée par les soldats à droite et à gauche, non plus par leur alignement, mais par leur superposition. Plusieurs détails caractéristiques sont repris de la peinture, comme l'arbre au-dessus de Melchisédech, les plumes des casques ou les têtes de panthère sur les cuirasses ; mais sur l'épaule d'Abraham, la tête de panthère est à présent tournée vers les spectateurs. Le manteau de Melchisédech est orné de rosaces. Au loin, la ville a été supprimée.

Ce thème ne figure pas dans les miniatures arméniennes que nous avons consultées.

²⁸⁶ Voir par exemple, au XV^e siècle, dans les Pays-Bas méridionaux, le triptyque de Dirk Bouts « *La Cène* » (église Saint-Pierre de Louvain) commandé par la Confrérie du Saint-Sacrement, dont le volet gauche présente en sa partie supérieure un panneau représentant la rencontre d'Abraham et de Melchisédech. Sur ce retable : C. PÉRIER D'ETEREN, *op. cit.*, p. 34.

S 89 Les Hébreux flagellés par les exacteurs de Pharaon

Dessin attribué à M. van Cleve I (Anvers 1521/27-1581 ?)²⁸⁷.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Jussa dei spernens rex...*,
Atque dari paleas Exod: 5 ; dans le champ en haut à gauche : *JSaeyler. f.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription : *idem* sauf à droite : *Exod: 5. 6* ; juste au-dessus du 6 est inscrit le
chiffre 3 ; dans le champ en haut à droite : *JSaeyler.f.* ; en bas à gauche, sous la
cruce cassée : le chiffre 3.

L'estampe (**fig. 336**) illustre l'épisode de l'*Exode* dans lequel Pharaon, ayant refusé à Moïse et Aaron qu'ils mènent leur peuple dans le désert afin d'y sacrifier au Dieu d'Israël, commande à ses exacteurs d'obliger les Hébreux captifs à aller chercher eux-mêmes la paille nécessaire à la fabrication des briques, tout en exigeant d'eux qu'ils produisent la même quantité de briques qu'auparavant. Incapables d'achever leur ouvrage, les Hébreux sont flagellés par les exacteurs de Pharaon. L'estampe représente au premier plan un personnage brandissant un fouet tout en frappant du pied un serviteur hébreu à terre. Derrière ce dernier, un enfant regarde la scène avec les mains sur la tête en signe de frayeur. Dans la partie droite de la composition, un deuxième serviteur, un genou au sol devant une corbeille en osier remplie de briques, est frappé par un autre exacteur. Dans la partie gauche, un personnage pousse une brouette remplie de briques. À l'arrière-plan, on distingue Moïse, reconnaissable à ses cornes, et son frère Aaron. Devant celui-ci, à terre, on distingue un serpent, allusion à la verge qu'il jette devant Pharaon et ses serviteurs et qui se change en reptile (*Exode*, VII, 10). Au loin, on aperçoit un bâtiment de la cheminée duquel sort une épaisse fumée, sans doute une briqueterie, et tout au fond, sur un promontoire, une ville au cœur de laquelle se dresse une tour massive. La composition se structure le long de plusieurs diagonales. La première, partant du coin inférieur gauche, passe par la tête du serviteur à terre au premier plan, par

²⁸⁷ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

celle de son agresseur et par le fouet brandi en l'air, et rejoint le sommet de la tour à l'arrière-plan. La deuxième part du coin inférieur droit, suit la jambe et le dos du serviteur à terre et rejoint le nuage de fumée qui s'échappe de la briqueterie en direction du coin supérieur gauche. D'autres lignes de force en zigzag charpentent la composition en créant la profondeur.

La peinture (**fig. 335**) reprend l'ensemble de la composition, simplifiant toutefois certains détails et en ajoutant d'autres. La structure est carrée, tandis que l'estampe est rectangulaire, ce qui entraîne un réagencement des éléments. Au premier plan, le serviteur à terre est identique à son modèle. La lumière, qui arrivait de la droite sur l'estampe, a été renversée, et les éléments orientés vers la droite, qui étaient éclairés, sont désormais ombrés. La raison en est sans doute le fait que le panneau est situé à droite d'une fenêtre. Le chien qui se trouvait dans le coin inférieur droit est supprimé, de même que l'enfant qui assistait à la scène principale. Le glaive du personnage brandissant un fouet pend à son côté gauche et non plus à droite. La jambe du personnage à l'extrême droite, coupée par le cadre sur l'estampe, figure désormais entièrement dans le champ pictural. Ce personnage ne tient plus les verges qu'il brandissait sur l'estampe. Sur le côté gauche, le serviteur à la brouette est désormais coiffé d'une calotte et porte des souliers alors qu'il était pieds nus. La brouette présente une incohérence, en ce sens qu'elle comporte à l'avant deux pieds qui touchent le sol. À l'arrière-plan, le personnage d'Aaron est vêtu d'un manteau qu'il n'avait pas sur l'estampe. Son couvre-chef arrondi a été remplacé par un bonnet en pointe. À ses pieds, le serpent a disparu. La répartition des personnages faisant face aux deux patriarches est modifiée, l'un d'entre eux s'adressant directement à Aaron alors qu'il était en retrait sur l'estampe, un autre, dont le visage est légèrement plus grand que la normale, fixant les spectateurs. Les plis des vêtements d'Aaron et de Moïse, de même que ceux du personnage agenouillé au premier plan à droite, tombent à la verticale, comme le sont ceux que l'on relève généralement dans les miniatures arméniennes de l'époque. Au fond, la fumée s'élève vers la droite et non plus vers la gauche.

Ce thème n'est pas traité dans les manuscrits arméniens que nous avons consultés.

S 90 Les Hébreux fuient l'Égypte

Dessin attribué à M. Van Cleve, gravure de Joan I Sadeler²⁸⁸.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Aegypto egrediens populus capit..., Imponitque humeris, tollere quod potuit* ; à droite : *Exod: 12.* ; dans le champ à droite, devant le chien : le chiffre 7.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem* sauf à droite : *Exod: 12. 33* ; dans le champ en bas à droite : 8.

L'estampe (**fig. 338**) illustre la fuite des Hébreux hors d'Égypte à travers le désert (*Exode*, XII). La composition est dominée par Moïse, à gauche, reconnaissable à ses cornes, l'index pointé vers le ciel, Aaron à son côté. Le reste de l'image, soit les quatre cinquièmes, est occupé par la foule des Hébreux, dont le cortège sinueux s'étend jusqu'à l'horizon, dans le coin supérieur droit. Au-dessus d'eux se découpe une montagne, faisant pendant à la silhouette imposante de Moïse. Le premier plan est occupé par une scène que l'on pourrait qualifier de champêtre, avec un homme coiffé d'un chapeau de paille assis sur un talus, s'appuyant sur une corbeille en osier devant laquelle se trouve un jeune enfant quasiment nu, rappelant les putti italiens. Les premiers personnages du cortège comprennent une jeune femme aux seins nus ployant sous un ballot d'objets hétéroclites pris aux Égyptiens, la tête tournée vers une vieille femme, tout aussi lourdement chargée, que suit une fillette baissant les yeux vers un chien occupant le coin inférieur droit du champ. Ces quatre figures structurent l'espace suivant une diagonale qui aboutit au doigt levé de Moïse, tout en formant un triangle avec la scène du premier plan. On distingue dans le cortège un certain nombre d'animaux, ânes, moutons, dromadaires, conformément au récit biblique : « *Une foule innombrable de gens de toute espèce monta avec eux, ainsi que des brebis, du gros bétail et des animaux de divers genres en très grand nombre* » (*Exode*, XII, 38). On relève également

²⁸⁸ Attribution de H. MIELKE : voir K. G. BOON, *Ægidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, dans : *Hollstein*, 21, Amsterdam, 1980, pp. 93-94.

un vase, au premier plan, qui rappelle ce récit : « *Et ils demandèrent aux Égyptiens des vases d'argent et d'or* » (*Exode*, XII, 35).

La peinture (**fig. 337**) s'inscrit dans un cadre vertical, arqué au sommet. Il s'ensuit que la multitude qui s'étendait vers la droite sur l'estampe est représentée symboliquement par quelques personnages superposés, dont on n'aperçoit pour la plupart que la tête, laissant imaginer une foule plus nombreuse cachée par une colline à l'arrière-plan. On note un conflit d'échelle entre les personnages le plus éloignés, d'une part, et les arbres, à l'horizon, qui sont censés masquer le reste du cortège, de l'autre. Au premier plan à gauche, debout sur un talus surplombant le cortège des Hébreux, Moïse, de profil et non plus de trois quarts, la tête portant des cornes et entourée d'un halo, n'a plus l'aspect d'un vieillard, mais celui d'un homme d'âge mûr, à la chevelure et à la barbe brunes. Le personnage à l'avant-plan sur l'estampe se trouve sur la peinture aux pieds de Moïse ; il ne porte plus de chapeau et n'est plus accompagné d'un enfant, mais son visage est désormais tourné vers les spectateurs, avec un regard dont l'expression d'épuisement est rendue par des yeux aux contours tombants. Derrière lui, une jeune femme a pris la place de la vieillard, s'appuyant comme elle sur un bâton et le dos chargé d'ustensiles de cuisine. En revanche, la femme aux seins nus a disparu, de même que la fillette et le chien. Parmi les autres personnages, on relève vers le fond un visage plus grand que les autres, qui fixe les spectateurs, comme dans la peinture précédente. On note enfin que, comme dans la peinture précédente également, la lumière a été inversée, la source se trouvant désormais du côté gauche.

Aucun des manuscrits consultés ne contient de miniatures illustrant ce thème.

S 91 Le Sacre de Joas

Dessin de Maarten van Heemskerck, gravure attribuée à Herman Jansz. Muller²⁸⁹.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Rex lachrima imbuitur ...*,

²⁸⁹ Voir I. M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck, Part I*, dans : *New Hollstein*, Roosendaal, 1993, p. 123.

Seditiosa neci mandatur ; plus loin : le chiffre 3 ; au milieu, sous le champ : *Mheemskerck Inuentor* ; à gauche dans le champ : *MH fecit*.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription sous l'estampe : *idem* sauf après *certae* : 2. *Regum*. 11. 12 ; au milieu, sous le champ : *Mheemskerck Inuentor* ; à gauche, dans le champ : *MH fecit* ; à droite : le chiffre 3.

L'estampe (**fig. 340**) illustre l'épisode du sacre de Joas, huitième successeur de Salomon sur le trône de Jérusalem, élevé en secret pendant six ans par sa nourrice dans l'enceinte du Temple. À l'âge de sept ans, il reçoit l'onction du sacre par le grand prêtre Joïada devant les centurions et les soldats : « *Et ils se tinrent debout, chacun ayant les armes à la main, depuis le côté droit du temple jusqu'au côté gauche de l'autel et du temple, autour du roi. Joïada présenta ensuite le fils du roi, et il mit sur lui le diadème et le témoignage ; ils le firent roi et l'oignirent ; puis frappant des mains, ils dirent : Vive le roi !* » (*IV Rois*, XI, 11-12). La scène se déroule à l'intérieur du temple. Au centre de la composition, sur une estrade circulaire bordée de trois marches recouvertes d'un tissu, se tient Joas agenouillé sur un coussin, mains jointes, la tête couronnée légèrement penchée vers la droite ; il est vêtu d'un ample manteau dont les pans tombent à terre autour de lui. Debout à gauche, le prêtre, vêtu d'une robe bordée de clochettes, lui administre l'onction au moyen d'un récipient en forme de corne. Derrière le prêtre, un personnage de trois quarts, le visage de face, tient un encensoir d'où s'échappent des volutes de fumée. Tout autour des deux personnages principaux se tient une foule dans laquelle on distingue, au premier plan, des soldats lourdement armés, portant casques et cuirasses inspirés de ceux des armées romaines, à la musculature saillante rappelant l'héritage romain que rapporte de son voyage en Italie Heemskerck, créateur du dessin à partir duquel fut exécutée la gravure. Dans le coin inférieur droit, un soldat est penché en avant, sa jupe laissant transparaître la plasticité des formes de son corps. Il est occupé à nettoyer le canon d'une arme à feu, anachronisme volontaire sans doute destiné à rappeler les troubles politiques contemporains de l'auteur. Debout devant lui, un soldat tourne la tête vers lui tout en tendant le bras vers la scène principale, pour l'inviter à ne rien perdre de la cérémonie. Derrière eux, le long du bord droit de l'estampe, la reine Athalie, accourue au son des acclamations, exprime sa colère devant la « conspiration » en déchirant ses vêtements. Tandis que les soldats du premier plan tiennent des lances et des hallebardes dirigées vers les bords de l'estampe, les hampes se redressent à la verticale au fur et à mesure que l'on s'éloigne vers

le fond de la scène, tandis qu'à l'arrière-plan, de nombreux musiciens soufflent dans des trompettes, les unes dirigées vers le sol, les autres dressées à l'oblique vers le centre de la composition. Dans le coin supérieur droit, une ouverture laisse entrevoir à l'extérieur du temple une scène, juste esquissée, représentant la mise à mort d'Athalie.

La peinture (**fig. 339**), qui s'inscrit dans un panneau vertical arqué, ne présente que cinq personnages. Au centre, Joas, les yeux fermés, dans la même attitude que sur l'estampe, porte son long manteau bordé d'une fourrure sombre. L'étoffe est richement décorée de motifs floraux. Derrière lui, le prêtre, vêtu d'une robe orange recouverte d'une tunique également ornée de motifs floraux, lui administre l'onction. Sur la gauche, une femme aux cheveux blonds, portant les mêmes vêtements que le prêtre et couronnée comme lui, tourne la tête de trois quarts vers la gauche. À l'extrême gauche, coupé par le cadre, un quatrième personnage, vêtu d'une tunique verte et portant lui aussi une couronne, présente des traits identiques à ceux du grand prêtre. À droite, le dernier personnage, également coupé par le cadre, est un soldat, remarquable par sa morphologie incohérente : alors que le corps est représenté de face et la tête de profil, son bras droit, seul visible, est remplacé par un bras gauche vu de dos. Cette maladresse contraste avec la facture soignée des autres figures. Au premier plan, les marches arrondies recouvertes d'un tissu aux plis mouillés sont reprises du modèle, de même que le coussin et son ornement de passementerie. En revanche, le fond de la composition ne correspond pas du tout au modèle : derrière une colonnade irrégulière se dresse un bâtiment aux proportions approximatives. Ce type d'architecture s'inscrit dans le sillage du style influencé par les miniatures arméniennes de Cilicie²⁹⁰. Ainsi, seuls sont repris de l'estampe les deux personnages principaux de Joas et du grand prêtre. Les tons pastel – rose, orangé, ocre clair – sont les couleurs dominantes de la palette.

Le thème du sacre de Joas ne figure dans aucun des manuscrits arméniens que nous avons consultés.

²⁹⁰ À ce propos, voir le ms SL-253, par exemple fol. 139 (*Annonciation*) ou fol. 143 (*Présentation au Temple*).

S 92 L'Arche traverse le Jourdain

Dessin attribué à Gerhard van Groeningen²⁹¹ (actif à Anvers de 1561 à 1575/1576) ; gravure de H. Muller²⁹².

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Sacerdotes portantes arcam...* ; plus loin à droite : *Iosue Cap 3.* ; dans le champ, sur la pierre entre les jambes du personnage à l'extrême gauche : *HAML* (monogramme de H. Muller) ; sous le personnage de gauche à l'avant-plan : la lettre *Z*.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem* sauf : *Iosue Cap 3.1.* ; dans le coin inférieur droit du champ : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 342**) illustre le passage du Jourdain relaté dans le livre de Josué : lorsque les prêtres chargés de l'arche d'alliance s'avancent vers le fleuve, « *les eaux qui descendaient s'arrêtèrent en un seul lieu, et, s'élevant comme une montagne, elles paraissaient de loin, depuis la ville qui est appelée Adom [...]; mais celles qui étaient au-dessous, descendirent dans la mer du désert (qui maintenant est appelée la mer Morte), jusqu'à ce qu'elles fussent entièrement écoulées.* » (Josué, III, 16). Tout le peuple traverse alors le lit à sec. Le Seigneur ordonne ensuite à Josué de faire emporter du milieu du lit du Jourdain douze pierres pour dresser un monument des enfants d'Israël. L'une des premières représentations de cette scène est une mosaïque de la basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome²⁹³. La composition de l'estampe s'articule selon deux plans : partant du coin supérieur gauche et rejoignant le coin supérieur droit, un cortège composé essentiellement de guerriers cuirassés armés de lances, mais dans lequel on distingue également des femmes, passe par le centre du champ, où deux prêtres portent l'arche. Celle-ci est surmontée de deux têtes de chérubin qui se font face,

²⁹¹ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

²⁹² J. P. FILEDT KOK, *The Muller Dynasty, Part I – Jan Ewoutsz. Harmen Jansz. Muller*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 1999, n° 20, p. 99.

²⁹³ B. BRENK, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975, p. 95.

conformément à la description de l'arche que fait le Seigneur à Moïse dans le livre de l'Exode, XXV, 18-19 : « *Tu feras de plus deux chérubins d'or et ductiles des deux côtés de l'oracle. Qu'un chérubin soit d'un côté et l'autre de l'autre* ». Derrière se dresse un arbre, dont l'une des branches semble indiquer la direction à suivre. Un mur d'eau s'élève dans le fond, de même que le long du bord gauche. Au premier plan, des hommes à moitié nus, aux cheveux bouclés, lèvent de lourdes pierres qu'ils portent sur leurs épaules. Ces personnages, dont celui de gauche occupe toute la hauteur de l'image, présentent une musculature puissante, témoignant de l'influence romaine dans les œuvres de Gerhard van Groeningen.

La peinture (**fig. 341**) s'inscrit dans un panneau vertical arqué situé au-dessus de celui représentant le baptême du Christ dans les eaux du Jourdain. Or, de même que le passage de la mer Rouge, la traversée du Jourdain est considérée par la tradition comme une préfiguration du baptême du Christ²⁹⁴. La composition est réduite aux éléments principaux de l'estampe. L'arche portée par les deux prêtres constitue la scène principale, au centre du champ pictural. Si elle est surmontée des mêmes têtes d'angelot que son modèle, l'arche se distingue de celui-ci par sa couleur or – conformément à la description de l'arche figurant dans l'Exode (XXV, 11) : « *Puis tu doreras [l'arche] d'un or très pur au dedans et au dehors* » – et par les pierres précieuses rouges et vertes dont elle est sertie. Les prêtres, représentés de dos sur l'estampe, sont désormais de profil pour le premier et de trois quarts face pour le second. Les visages sont imberbes et juvéniles. Tous deux portent une tunique richement décorée de motifs floraux et une couronne en or en forme de demi-lune ornée des mêmes motifs. L'anatomie des deux personnages transparait à travers leurs vêtements, en particulier en ce qui concerne le premier, dont le dos est fortement charpenté et l'arrondi des fesses saillant. Sous l'arche, un peu en arrière, est représenté, en contradiction avec le récit biblique, un enfant portant une pierre plate sur son dos, qui ne figurait pas sur l'estampe mais s'inspire d'un personnage adulte à l'arrière-plan de celle-ci. Entre le premier prêtre et le bord droit de la peinture se trouvent deux nouveaux personnages, dont l'un présente les mêmes traits que ce prêtre ; de l'autre, on n'aperçoit que le haut du visage, proportionnellement plus large que les visages qui le cachent en partie, alors qu'il est plus éloigné qu'eux du spectateur. Le long du bord gauche, derrière le second prêtre, se trouve un homme barbu, lui aussi ajouté. En revanche, l'homme au premier plan, qui occupe presque toute la moitié inférieure du champ pictural dans une position caractéristique, est repris de l'estampe : penché en avant, la tête

²⁹⁴ Voir notamment B. F. DAVIDSON, *Raphael's Bible : A Study of the Vatican Logge*, Londres, 1985, p. 79.

rentrée dans les épaules, les jambes écartées, il s'efforce de faire pivoter avec ses bras croisés une lourde pierre parallélépipédique. Torse nu sur l'estampe, il porte ici une chemise verte, mais ses pieds sont à présent déchaussés. Sa jambe droite s'avance vers le bord inférieur du panneau, le pied hors cadre, alors qu'elle était rejetée en arrière, dans l'ombre, sur l'estampe. Les proportions sont maladroitement, la partie supérieure du corps, en raccourci, étant de dimensions moindres que la partie inférieure. Les eaux refluentes du Jourdain sont représentées dans les coins gauches du panneau et l'arbre à la branche contournée du modèle est également conservé.

Aucun manuscrit consulté ne reproduit cette scène.

S 93 L'Ânesse de Balaam

Dessin attribué à Maarten De Vos²⁹⁵.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Ad Moab inuectus...* ; à droite : *Num. 22*.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem* ; dans le champ en bas à droite : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 344**) illustre l'épisode pittoresque des *Nombres* où le devin Balaam, monté sur son ânesse, est arrêté en chemin par un ange envoyé par le Dieu d'Israël. Voyant l'ange que son cavalier ne peut voir, l'ânesse refuse d'avancer malgré les coups que lui porte Balaam. Le personnage et sa monture se trouvent au centre de la composition, l'ânesse campée sur les pattes avant, les oreilles baissées et la bouche grande ouverte, la tête tournée vers Balaam qui brandit un bâton. Devant eux à droite du champ, l'ange, les ailes déployées, tire son épée du fourreau. Dans la partie gauche de l'estampe, trois personnages armés, dont l'un porte l'uniforme des soldats romains, suivent Balaam. Composé de collines arborées sur lesquelles se dressent des habitations, le paysage est typique de l'école du Nord.

²⁹⁵ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

Balaam et l'ânesse occupent la plus grande partie du champ de la peinture (**fig. 343**), qui s'inscrit dans un panneau carré. L'ange, qui se tenait devant l'animal sur l'estampe, se trouve ici derrière ses pattes avant et ses oreilles, tandis que la partie postérieure de son corps et le bout de son aile sont hors cadre. Dans la partie gauche du champ pictural se trouvent deux des trois personnages de l'estampe, ce qui est plus conforme au récit biblique : « *L'ange du Seigneur se tint sur la voie en face de Balaam, qui était monté sur son ânesse, et avait deux serviteurs avec lui.* » (*Nombres*, XXII, 22). Le paysage nordique a cédé la place à des constructions dans le style arménien dérivant des miniatures de Cilicie.

Le thème de Balaam sur son ânesse n'est pas traité dans les miniatures des manuscrits arméniens que nous avons consultés.

S 94 Lot et ses filles devant Sodome et Gomorrhe

Dessin attribué à Frans Menton²⁹⁶.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Cum ultione misericordia iuncta Igne et sulphure....*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem* ; en bas à droite du champ : *Gene. cap. 19.* ; dans le coin inférieur droit : le chiffre 3.

L'estampe (**fig. 346**) représente Lot accompagné de ses deux filles et de deux anges fuyant Sodome. Les cinq personnages, qui se dirigent vers la gauche, occupent la majeure partie de l'image, au premier plan. Lot est en première position, flanqué sur sa droite d'un ange qui tourne le visage vers lui. Il est suivi de ses filles, entre lesquelles marche le deuxième ange. La fille qui ferme la marche porte un ballot dans la main droite et une boîte dans la gauche. Les positions des mains et des visages sont maniérées. À l'arrière-plan à droite, on aperçoit la

²⁹⁶ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78.

femme de Lot de dos, un bras au-dessus de la tête, qui contemple Sodome et Gomorrhe détruites par le feu et le soufre, une épaisse fumée sombre s'élevant au-dessus des bâtiments.

La peinture (**fig. 345**) reprend les cinq personnages de la scène principale, l'ange le plus à gauche étant partiellement coupé par le cadre. Cet ange et la fille de Lot qui se trouve au centre du groupe sont représentés dans la même position, la tête légèrement penchée, le visage aux traits identiques tourné en arrière, le décolleté bordé d'une dentelle. Comme on le constate également sur les autres peintures, les coiffures bouclées ont été systématiquement remplacées par des chevelures plaquées tombant jusqu'aux épaules. À l'arrière-plan, on distingue, à droite, la silhouette de la femme de Lot, tournée non plus vers la gauche mais vers la droite, et, au fond, des constructions d'où s'échappent des flammes, mais qui ne sont plus surmontées des volutes noires qui emplissaient le ciel sur l'estampe.

Ce thème de la fuite de Lot et ses filles n'a pas été relevé dans les manuscrits arméniens consultés.

S 95 Moïse et les Tables de la Loi

Gravure de Joan I Sadeler, d'après Crispijn van den Broeck²⁹⁷.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Legifer excelso de montis uertice moyses, Proponit populo dogmata sacra Dei. Exod. 24.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf : *Exod. 24. 12* ; dans le champ à droite : le chiffre 4.

L'estampe (**fig. 348**) illustre le verset XXIV, 12 de l'Exode : « Or le Seigneur dit à Moïse : Monte vers moi sur la montagne, et sois là : je te donnerai les tables de pierre, et la loi et les commandements que j'ai écrits, afin que tu les enseignes ». Dans la partie droite de la

²⁹⁷ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

composition, Moïse se tient debout de face au pied de la montagne, pieds nus comme tous les autres personnages, la tête surmontée de deux cornes et entourée d'un halo, tenant devant lui les tables. Dans le coin inférieur droit se tiennent trois personnages agenouillés, exprimant par leur visage et les gestes de leurs bras leur révérence à l'égard du patriarche. Au centre de la composition, en retrait par rapport à Moïse, se tient un personnage dont les vêtements laissent penser qu'il s'agit d'Aaron. Dans la partie gauche du champ, la foule se presse en demi-cercle autour de Moïse, le premier plan étant occupé par six personnages, deux hommes, une femme et trois enfants. Les deux hommes ont un genou à terre, tandis que la femme, qui porte sur son bras droit un petit enfant et se caractérise par une coiffure recherchée de type italianisant, est debout à l'extrême gauche. Devant elle se tient un enfant gracieux un peu plus âgé, quasiment nu ; son index levé vers le ciel et son regard complice fixant le spectateur sont manifestement une réminiscence du *Jean-Baptiste* de Vinci. Au loin, dans le coin supérieur gauche, devant des montagnes, se dressent des tentes entre lesquelles on distingue les silhouettes de personnages, de bétail et d'un dromadaire. Le long du bord supérieur de l'estampe, au-dessus de Moïse, une nuée sombre signale la présence de la divinité.

La peinture (**fig. 347**) s'inscrit dans un panneau carré et la composition a été resserrée en conséquence. Comme sur l'estampe, la stature de Moïse surplombe les autres personnages. Par son hiératisme, le patriarche est plus imposant encore que son modèle : le drapé de son *himation* tombe à la verticale, le visage est sévère, le regard fixe. Les tables, de dimensions plus réduites, portent des caractères en arménien, contrairement à l'estampe où elles présentaient un aspect lisse. À droite de Moïse se tient Aaron, vêtu d'une tunique richement décorée de motifs floraux et la tête couverte d'une couronne dorée présentant les mêmes motifs. Les personnages agenouillés au premier plan, de part et d'autre de Moïse, sont repris de l'estampe ; en particulier, le modelé des pieds et des mains s'en inspire directement. Cependant, les visages sont très différents : le personnage de droite n'a plus les cheveux bouclés mais au contraire lisses et plaqués sur le crâne ; celui de gauche est plus jeune que son modèle et son visage fin est d'une facture très soignée. À gauche de la composition, la jeune femme ne porte plus d'enfant dans les bras et, au lieu d'une coiffure vénitienne, elle porte les cheveux mi-longs sans apprêt. Devant elle, le jeune garçon presque nu est conservé dans la même attitude, index levé et regard dirigé vers les spectateurs, mais son sexe est masqué par le vêtement de la femme. Les quelques autres personnages formant la foule présentent des traits bien individualisés, contrairement aux visages imprécis de l'estampe. Dans le coin supérieur gauche, à l'arrière-plan, une seule tente est dressée.

Certains manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djouffa comprennent des miniatures représentant des scènes de Moïse et les Tables de la Loi influencées par l'art occidental. Cependant, ces miniatures s'inspirent d'un modèle figurant dans la *Bible de Bry*²⁹⁸. Cette estampe (**fig. 349**) illustre le chapitre XIX de l'*Exode*, lorsque les Hébreux plantent leurs tentes dans le désert du Sinaï et que Moïse monte pour la première fois vers Dieu sur la montagne. Plusieurs miniatures reprennent cette scène en en détournant toutefois la signification : comme sur l'estampe de la *Bible de Bry*, Moïse se trouve sur la montagne, mais c'est pour y recevoir le décalogue ; les miniatures illustrent donc le chapitre XXIV de l'*Exode* : « Or le Seigneur dit à Moïse : Monte vers moi sur la montagne, sois là : je te donnerai les tables de pierre » (*Exode*, XXIV, 12). Il s'agit du fol. 623/3-8v° de la *Bibbia di Persia* (**fig. 350**), ainsi que des manuscrits suivants : ms M 2587, fol. 9v°, daté de 1648, du miniaturiste Hayrapet ; ms M 189, fol. 13v°, daté de 1649, également du miniaturiste Hayrapet, reçu par Xoça Nazaret ; ms M 201, fol. 9v°, daté de 1660, du miniaturiste Hayrapet vardapet vardapet, reçu par Zak'aria vardapet ; ms M 191, fol. 10v°, daté de 1663, commandé par Mik'ayël vardapet, et payé par Xoça Safar et ms M 204²⁹⁹, fol. 13v°, daté de 1660 (?), du miniaturiste Step'anos (?) (**fig. 351**).

S 96 L'Arche devant Jéricho

Dessin attribué à G. van Groeningen³⁰⁰, gravure de H. Muller.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Ad arcae domini praesentiam* ... ; plus loin à droite : *Iosue Cap. 6* ; dans le coin gauche du champ : *Muller fecit* ; en bas à droite du champ : le chiffre 5.

²⁹⁸ BnF, ARS-4-T-31, p. 79.

²⁹⁹ Ce manuscrit comporte plusieurs colophons : celui de la page 255a est du marchand Xoça Boghos ; un autre, plus tardif, daté de 1793, se trouve à la page 4b.

³⁰⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscriptions : *idem*, sauf : *Iosue Cap : 6 . 15*.

L'estampe (**fig. 353**) illustre la prise de Jéricho relatée dans le livre de Josué : « *Et le Seigneur dit à Josué : [...] Faites le tour de la ville, vous tous combattants, une fois par jour. Ainsi ferez-vous pendant six jours. Mais au septième jour, que des prêtres portent sept trompettes dont on fait usage pendant le Jubilé, et qu'ils précèdent l'arche de l'alliance ; et sept fois vous ferez le tour de la ville, et les prêtres sonneront des trompettes. Et lorsque le son de la trompette se fera entendre, [...] tout le peuple ensemble poussera les plus grands cris, et les murailles de la ville s'écrouleront jusqu'au fondement* ». L'une des premières représentations de la scène en Occident se trouve dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome. L'estampe est du graveur Muller, d'après un dessin de l'artiste hollandais Maarten van Heemskerck³⁰¹. Au centre de l'image, l'arche d'alliance, surmontée des deux chérubins, est portée par deux prêtres : de profil, la mitre ornée d'une demi-lune, ils s'avancent vers la gauche, précédés des sept prêtres sonnans de la trompette et suivis à droite de soldats en armes. Dans la partie supérieure de l'estampe est représentée la ville de Jéricho avec, au centre, une construction circulaire, tandis que, de part et d'autre, certains bâtiments commencent à s'écrouler. La composition générale est symétrique. Toutefois, cette symétrie est tempérée par des ruptures dans les détails : ainsi, le prêtre de gauche regarde droit devant lui, alors que celui de droite lève un peu la tête ; de même, le premier avance la jambe gauche, tandis que le second avance la droite ; aux courbes des trompettes à gauche s'opposent les droites des lances et des hallebardes.

La peinture (**fig. 352**), qui s'inscrit dans un panneau carré, reprend la même composition en la resserrant. L'arche a la même apparence que sur la peinture S 92 représentant *L'arche traversant le Jourdain*, mais ses dimensions sont plus imposantes. Les deux prêtres qui la portent sont plus jeunes que sur l'estampe et présentent un visage de trois quarts aux traits identiques. Ils sont vêtus des mêmes habits que sur la peinture S 89 : seule la couleur des robes diffère. On note que, contrairement à l'estampe, le prêtre marchant devant avance la jambe droite, comme celui qui le suit : la facture est d'ailleurs maladroite, la jambe gauche étant complètement de profil alors que le reste du corps est de trois quarts. Dans la partie gauche de la composition, seuls trois prêtres jouant de la trompette sont visibles. À droite,

³⁰¹ Voir notamment I. M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam-Maarssen, 1977.

deux soldats sont représentés : l'un est repris de l'estampe, l'autre, de face, fixant le spectateur, n'y figure pas. Les bâtiments représentant la ville de Jéricho, loin de s'écrouler, sont en parfait état. Si leur architecture correspond à celle des bâtiments de l'estampe, leur traitement correspond au style influencé par les miniatures arméniennes de Cilicie. La partie inférieure droite est traversée par une fissure.

Plusieurs manuscrits d'Ispahan comprennent des miniatures qui illustrent ce thème en s'inspirant de la gravure occidentale. Il s'agit du ms M 2587, fol. 9v° de 1648, du ms M 189, fol. 13v° de 1649, du ms M 204, fol. 13v° (**fig. 356**) de 1660, du ms M 201, fol. 9v° de 1660 et du ms M 191, fol. 10v° de 1663 ; la *Bibba di Persia* comporte en comporte une également (**fig. 355**). Toutes ces miniatures ne se distinguent que par les coloris employés : elles dérivent d'un même modèle, une estampe de la *Bible de Bry*³⁰² (**fig. 354**).

S 97 Le Veau d'or

Gravure de Joan I Sadeler d'après un dessin de C. Van den Broeck³⁰³.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Conflato gelidis Horebi...* ;
Plus loin à droite : *Exod. 32*.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription : *idem* sauf : *Exod. 32. 2* ; dans le champ à droite : le chiffre 5.

L'estampe (**fig. 358**) illustre l'épisode du veau d'or dans l'*Exode* : alors que Moïse, intermédiaire direct entre Dieu et le peuple d'Israël, tarde à redescendre de la montagne, Aaron édifie un veau avec les pendants d'or des femmes du peuple d'Israël, que celui-ci se met à adorer. « *Et lorsqu'il se fut approché du camp, [Moïse] vit le veau et les danses ; alors très irrité, il jeta les tables qu'il tenait à la main, et les rompit au pied de la montagne* » (*Exode*, XXXII, 19). Au sommet d'une colonne cannelée, le veau surplombe le peuple en

³⁰² BnF, *Josué* p. 177.

³⁰³ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

liesse. L'ensemble offre l'aspect d'une scène champêtre : au centre de la composition, devant la colonne, des personnages légèrement vêtus dansent en formant une ronde, tandis qu'un peu en retrait, des musiciens jouent du tambour et de la trompette. Au premier plan, à droite et à gauche, des personnages sont attablés dans une attitude décontractée. Le sol est jonché d'objets antiques (amphores, boucliers). Des coupes et des fruits sont posés sur les tables. Au premier plan, un chien ronge un os. Une tente occupe le coin supérieur droit, et plusieurs autres se dressent dans le lointain. Dans le coin supérieur gauche, Moïse domine la scène, exprimant sa colère par le geste de ses bras. Il a jeté à ses pieds les tables de la Loi. Derrière lui se tiennent deux personnages, sans doute Josué et Aaron. La gravure de Sadeler a pour source un dessin de Crispin van den Broeck : on y sent une réminiscence du style romanisant de Franz Floris. Le thème du veau d'or apparaît pour la première fois à la Renaissance dans les fresques de Raphaël illustrant le cycle de Moïse dans les Loges du Vatican.

La peinture (**fig. 357**) s'inscrit dans un panneau vertical arqué au sommet. La colonne lisse portant le veau se trouve dans l'axe vertical central de la composition. Quatre personnages sont agenouillés autour, le visage levé vers l'idole. Au premier plan se dresse la table qui se trouvait sur le côté gauche de l'estampe. On y retrouve les deux mêmes couples attablés : à gauche, un homme verse du vin dans une coupe devant une femme, tandis que devant, un homme galant est tourné de trois quarts vers une femme de profil : le personnage à la chevelure courte et bouclée, partiellement dénudé de l'estampe a été remplacé par un jeune homme aux cheveux mi-longs coiffé d'un chapeau plat ; la femme de type italien a cédé la place à une jeune fille à la robe et à la chevelure moins apprêtées. Sur la table, dont la nappe forme un pli comme sur l'estampe, la poire et le raisin ont été remplacés par des fruits locaux, oranges et surtout grenade, le fruit emblématique des Arméniens. Dans le coin supérieur gauche, Moïse, dans une attitude hiératique, est désormais seul, les tables de la Loi à ses pieds. Les couleurs sont ternes et l'on relève quelques lacunes.

Les manuscrits d'Ispahan consultés ne comportent pas de miniatures traitant ce thème en s'inspirant de modèles occidentaux.

S 98 Élisée assainit la source à Jéricho

Gravure de C. Ryckemans d'après un dessin de P. De Jode.

Source :

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription en latin sous l'estampe : *Hic Ierichuntiacus monstrat ...* ; au centre : *2 Regum Cap. 2. vers 19.* ; dans le coin inférieur droit : chiffre 2 ; dans le coin inférieur gauche du champ : *P. de Iode invent.* ; sous le personnage d'Élisée : *C. Ryckemans schulp.*

L'estampe (**fig. 360**) représente le prophète Élisée, disciple d'Élie, qui assainit une fontaine de Jéricho en y jetant du sel (*IV Rois*, II, 20-21). Contrairement à la plupart des autres estampes examinées jusqu'à présent, de style maniériste, celle-ci se rattache à la période baroque. La composition est construite sur les diagonales. La fontaine, de type classique, en forme de large vasque dans laquelle tombe l'eau qui jaillit de quatre gueules de lion, est en partie coupée par le bord droit. Reconnaisable à son crâne chauve, Élisée tient dans la main gauche une coupe remplie de sel, dont il jette de la droite une poignée dans l'eau. Cinq personnages l'entourent. Derrière eux, deux enfants forment une scène autonome sans fondement biblique : l'un d'entre eux est agenouillé et tient dans sa main droite l'anse d'un récipient circulaire posé sur le sol, tandis qu'il tire de la gauche le manteau de son compagnon, qui baisse les yeux vers lui en s'appuyant sur un bâton. Dans la partie gauche du champ, un peu en retrait, une autre scène représente Élisée debout tendant la main vers des personnages agenouillés devant lui (« *Les fils des prophètes qui étaient à Jéricho, vis-à-vis, dirent : L'esprit d'Élie s'est reposé sur Élisée. Et, venant à sa rencontre, ils se prosternèrent* », *IV Rois*, II, 15). Dans le coin supérieur gauche s'étend la ville de Jéricho, certaines parties baignant dans la lumière, d'autres plongées dans l'ombre. Dans le coin supérieur droit, une dernière scène représente Élisée faisant face à plusieurs personnages également agenouillés, sur une montagne, vraisemblablement le mont Carmel. Élisée est d'ailleurs l'un des quatre personnages emblématiques des règles de l'ordre des Carmes, qui le considèrent, après le prophète Élie,

comme le deuxième fondateur de l'ordre³⁰⁴. La scène de la purification de la source est assez rarement représentée.

La peinture (**fig. 359**), qui s'inscrit dans un panneau de forme carrée, est située au-dessus du panneau représentant le Lavement des pieds, sans doute intentionnellement, puisqu'il s'agit de deux rites de purification. La composition est resserrée sur la scène de la fontaine, la scène d'arrière-plan sur la montagne n'est pas conservée. À l'avant-plan, Élisée occupe les trois quarts de la hauteur, alors que sur l'estampe, il n'occupait qu'un peu plus de la moitié. Sa tête, chauve, est entourée d'un halo. Les cinq personnages qui l'entourent sont repris de l'estampe, sauf un, remplacé par un jeune homme aux cheveux mi-longs fixant le prophète du regard. Alors que deux d'entre eux se trouvaient dans l'ombre sur l'estampe, ils sont désormais tous éclairés. Le visage du personnage immédiatement derrière Élisée présente des traits identiques à ce dernier. Celui du personnage le plus à gauche est à présent coupé par le jet de l'eau qui tombe dans la fontaine. Dans la partie gauche du champ pictural, les deux enfants sont représentés debout, l'un tendant un récipient à l'autre ; tous deux ont les cheveux tombant sur les épaules. Au-dessus d'eux, la deuxième scène avec Élisée a été tronquée : seul le buste des personnages agenouillés est visible, le reste de leur corps étant masqué par un talus. Dans le coin supérieur gauche, la ville est symbolisée par quelques constructions agglutinées. Le reste de l'arrière-plan est occupé par des arbres, isolés ou en groupe, alors que l'estampe n'en comptait aucun.

Ce thème n'est pas représenté dans les manuscrits arméniens que nous avons consultés.

S 99 La Pâque

Gravure de Joan I Sadeler d'après un dessin attribué à Maarten van Cleve³⁰⁵.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Pasca fit, et postes,*

³⁰⁴ Voir L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955, t. 2, p. 364.

³⁰⁵ Voir H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

colorantur sanguine ... ; plus loin à droite : *Exode: 12* ; dans le champ à gauche : *Jsaeyler. f.* ; plus loin : le chiffre 6.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription sous l'estampe : *idem* ; plus loin à droite : *Exode : 12. 21* ; dans le champ à gauche : *Jsaeyler. f.* ; dans le coin droit : le chiffre 7.

L'estampe (**fig. 362**) illustre le chapitre XII de l'*Exode*, la cérémonie de la Pâque. Au centre de la composition se dresse la table sur laquelle sont déposés l'agneau et le pain azyme. Tout autour, neuf hommes se tiennent debout, un bâton à la main, les reins ceints, conformément aux instructions du Seigneur. La plupart portent des couvre-chefs. Les uns mangent, d'autres se servent. Au premier plan, à droite, un petit chien sautille, attiré par l'odeur. En regard, dans le coin gauche, une grosse cruche et une autre plus petite sont posées sur le sol. Dans le fond, au-dessus de la scène principale, le mur est percé d'un œil-de-bœuf dans lequel s'inscrivent deux barreaux formant une croix, allusion manifeste à la Crucifixion. Sur le côté gauche, dans l'embrasure d'une porte donnant sur l'extérieur, un personnage tenant un récipient dans la main droite est occupé à badigeonner le linteau du sang de l'agneau. Une large ouverture occupe le quart droit du champ, par laquelle pénètre la lumière qui éclaire la scène. Une femme accroupie est elle aussi en train d'enduire le seuil de sang. À l'extérieur, une scène secondaire représente une rue d'architecture nordique jonchée de cadavres d'hommes et d'animaux. Un ange brandissant un glaive vole au-dessus d'eux, dans un halo de lumière. Le Musée du Louvre possède un dessin (**fig. 363**) d'un maître des anciens Pays-Bas (datable – notamment d'après les coiffures et les poses des personnages ainsi que le traitement des draperies – du début du XVI^e siècle), d'une composition très similaire, et dont plusieurs détails présentent une analogie frappante avec des détails de l'estampe : la jambe droite du personnage de gauche, la main s'avancant vers le plat du personnage central, les trois plis convergents de la nappe. On note également la présence d'un chien devant la table. La représentation de la Pâque d'après le dessin de Maarten van Cleve s'inscrit en effet dans la tradition iconographique au nord des Alpes à partir de la fin du Moyen Âge³⁰⁶.

La peinture (**fig. 361**), de forme carrée, se trouve au-dessus du panneau représentant *La Cène*, soulignant le parallélisme des deux rites, comme le faisait déjà saint Paul : « *Notre agneau*

³⁰⁶ Voir D. MARTENS, « Portrait explicite et portrait implicite... », p. 21.

pascal, le Christ, a été immolé » (I Corinthiens, V, 7). La scène principale occupe la plus grande partie du champ pictural. Six hommes entourent la table ; tous portent des cheveux longs et lisses. Quatre sont imberbes et trois présentent un visage aux traits identiques. Un couteau et une fourchette sont posés sur la table, leur manche dépassant du bord, selon la convention de la peinture occidentale pour indiquer la profondeur, dont nous avons relevé plusieurs exemples dans les peintures examinées. Les ombres sur le sol indiquent que la scène est éclairée par la gauche et non plus par la droite. Alors que sur la plupart des autres peintures, les chiens figurant sur les estampes ont été supprimés, celui du modèle a été conservé ici. Dans la partie gauche de la composition, le personnage placé dans l'embrasure l'a été également, mais son bras levé en l'air est coupé par le linteau, si bien que l'on ne voit pas qu'il est occupé à le badigeonner de sang. Dans la partie droite, la femme est également reproduite : on relève que son bras est exagérément grand par rapport au reste de son corps. À l'extérieur, la scène secondaire de l'ange et des cadavres a été supprimée ; au lieu d'une rue, on aperçoit des constructions dans le lointain, derrière de la verdure.

Aucun des manuscrits consultés ne comporte de miniature représentant la scène de la Pâque d'après un modèle occidental.

S 100 Chimeï insulte David

Gravure de J. Wierix d'après un dessin attribué à Maarten De Vos³⁰⁷.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Dum metuit sibi Rex ...* ; plus à droite : *2. Sam. 16 cap.* ; dans le coin inférieur droit du champ : le chiffre 2.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf : *2. Sam. 16 cap. 5.v.*

L'estampe (**fig. 365**) illustre l'épisode du *Deuxième livre des Rois*, dans lequel Chimeï de Bahurim maudit David et lui jette des pierres (chap. XVI). Chimeï, à droite, une pierre

³⁰⁷ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 80. La première planche de la série porte l'inscription : « *M. de Vos inventor* ».

brandie dans chaque main, s'approche d'un soldat en uniforme romain situé au centre de la composition, protégeant le roi David. Celui-ci, reconnaissable à sa couronne, retient le bras d'un second soldat dégainant son glaive, dans la partie gauche du champ : il s'agit d'Abisaï (« *Alors Abisaï, fils de Sarvia, dit au roi : Pourquoi ce chien mort maudit-il mon seigneur le roi ? J'irai, et lui couperai la tête* », *II Rois*, XVI, 9). L'arrière-plan est occupé par des soldats en armes. À droite, derrière Chimeï, se dresse un bâtiment orné d'une balustrade.

La peinture (**fig. 364**), de forme carrée, se trouve au-dessus du panneau représentant *L'Arrestation du Christ*. On peut y voir une volonté délibérée d'établir un parallélisme entre les deux scènes : Traditionnellement considéré comme une préfiguration du Messie, David se trouve, comme le Christ, en position d'agressé. Les deux compositions se font d'ailleurs écho, David comme le Christ étant protégés par un proche, bras en l'air, au centre du champ pictural. La peinture représentant Chimeï et David comporte trois soldats dont le visage est identique. Comme les autres peintures de ce mur, les couleurs sont ternes et l'on relève quelques lacunes et fissures.

Aucun des manuscrits consultés ne représente cette scène.

S 101 Le Jugement de Salomon

Attribué à Jan Snellinck³⁰⁸ (Malines 1544/49-Anvers 1638).

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Femineas dirimit Regis ...* ; plus loin *3. Reg. Cap. 3³⁰⁹*. ; en bas du champ, pratiquement au centre : *Gerard. de. Iode. excud.*

³⁰⁸ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 80.

³⁰⁹ Cette numérotation est celle de la *Vulgate* (déclarée traduction authentique de la Bible par le concile de Trente en 1546) qui, comme la *Septante*, envisage les deux livres de *Samuel* et les deux livres des *Rois* comme un ensemble homogène.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem*, sauf : *1. Reg. Cap. 3.16.* ; en bas du champ, au centre : *CIVisscher. excud.* ; plus loin à droite : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 367**) représente la scène dramatique du jugement de Salomon (*III Rois*, III, 16-28). Assis sur un trône aux accoudoirs en forme de sphinx à tête de lionne, au sommet de trois marches arrondies, Salomon, imberbe, la chevelure tombant sur les épaules et la tête couronnée, tend le bras droit en avant, la paume ouverte. À ses pieds gît un enfant mort posé sur un drap. Dans le coin inférieur gauche du champ, une femme aux seins nus, le regard sournois, un genou à terre, tient dans les bras un second enfant, qu'un soldat attrape par le poignet en brandissant un glaive de la main gauche, s'apprêtant à le fendre en deux sur l'ordre de Salomon. La composition s'articule autour d'un axe diagonal partant de l'épaule gauche de Salomon et descendant jusqu'au coin inférieur, le long du glaive, du tapis déroulé sur les marches et du corps de la femme à l'enfant. Faisant pendant à celle-ci, la seconde mère est agenouillée à l'avant-plan à droite, exprimant son émotion par les gestes de ses mains et l'expression implorante du visage. De nombreux personnages assistent à la scène, tournés les uns vers les autres, montrant de la main le spectacle à leur voisin, témoignage de la sagesse d'inspiration divine du roi (« *ils craignirent le roi, voyant que la sagesse de Dieu était en lui pour rendre la justice* », *III Rois*, III, 28). L'arrière-plan est occupé par une architecture de type antique, avec des colonnes à fût lisse, des arcs en plein cintre et des niches abritant des statues féminines.

La peinture (**fig. 366**) reprend la composition de l'estampe en la resserrant dans un cadre de forme carrée. Salomon se trouve dans la même position, mais son apparence diffère quelque peu de son modèle : ses cheveux mi-longs sont lisses, sa couronne sertie de pierres est une couronne de marquis, son corps est recouvert d'une étoffe rouge à motifs floraux et les sphinx ornant son trône ont désormais une tête humaine. La femme à l'enfant porte une robe également à motifs floraux, dont le décolleté profond laissant paraître partiellement le globe des seins est caractéristique d'une femme de mauvaise vie. Ce type de motifs se retrouve également sur le vêtement de la seconde femme. Celle-ci présente une coiffure recherchée, contrairement à la plupart des femmes représentées sur les peintures de l'église. On retrouve sur la peinture l'enfant perché derrière une colonne, dans le coin supérieur gauche, mais il est à présent habillé et porte les cheveux mi-longs. Alors que l'estampe ne comportait que des visages barbus parmi les personnages assistant à la scène, on relève sur la peinture trois

visages imberbes, qui, par ailleurs, présentent des traits identiques. On note que la scène est située au-dessus du panneau S 96 représentant *La Présentation du Christ à Caïphe*, autre scène de jugement.

La scène du *Jugement de Salomon* est représentée dans les manuscrits arméniens, mais on ne relève pas d'influence occidentale directe : le ms 1865, fol. 269v° (**fig. 368**) conservé à l'*Accademia Armena di San Lazzaro* a sans aucun doute pour modèle une œuvre byzantine elle-même influencée par une estampe occidentale.

S 102 Joseph et les songes de Pharaon

Dessin attribué à Jan Snellinck, gravure à G. de Jode³¹⁰.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Exponit regi sua somnia*
Plus loin : *Genes : 41* ; dans le champ sur la première marche à droite : le chiffre 5.
- *Theatrum Biblicum*, 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem* ; dans le champ, sur la première marche à droite : le chiffre 5 ; plus loin à droite : à nouveau le chiffre 5.

L'estampe (**fig. 370**) illustre l'interprétation des songes de Pharaon par Joseph (*Genèse*, XLI). Pharaon, sous les traits d'un vieillard à la longue barbe blanche, est assis au premier plan, à droite de la composition. Un sceptre dans la main droite et sa main gauche posée sur sa poitrine, il est dans une attitude d'écoute attentive, la tête en avant, le regard tourné vers Joseph debout devant lui. Le fils de Jacob est représenté de profil comme un homme jeune aux traits fins, aux cheveux bouclés et à la barbe courte et soigneusement taillée. Il regarde Pharaon en comptant sur ses doigts. Derrière les deux protagonistes, plusieurs personnages discutent ensemble, comme s'efforçant d'interpréter les songes de leur souverain. La partie droite du champ est occupée par une tente en retrait, sous lequel on distingue Pharaon dans un lit. Devant le toit de la tente, deux médaillons illustrent le songe des vaches grasses et des

³¹⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

vaches maigres et celui des épis pleins et des épis grêles. Entre deux bâtiments de style italien, on distingue à l'arrière-plan des soldats en armes et, reconnaissable à sa couronne, Pharaon à cheval. Plusieurs tours et un monument à coupole s'élèvent dans le lointain.

La peinture (**fig. 369**) représente également Joseph et Pharaon et non, comme l'indique Boase³¹¹, Daniel et Nabuchodonosor. S'inscrivant dans un cadre vertical arqué au sommet, elle ne conserve que la scène principale de son modèle. Néanmoins, la teneur de la scène secondaire est intégrée dans la composition : les médaillons illustrant les deux songes se trouvent au sommet d'une tenture rouge, au-dessus de Pharaon. Dans la même position que sur l'estampe, celui-ci porte un manteau orné de motifs floraux. Les trois personnages qui se trouvaient derrière lui ont été conservés ; on note que non seulement leur attitude, mais également leurs traits sont très précisément reproduits. Dans la partie droite, Joseph est représenté imberbe. Les larges marches qui, sur l'estampe, s'élevaient de la droite vers la gauche jusqu'à Pharaon, mènent désormais vers l'arrière-plan, où le paysage urbain a été remplacé par un paysage arboré.

Aucun des manuscrits arméniens consultés ne présente cette scène.

S 104 Joseph et la femme de Putiphar

Dessin de P. De Jode.

Source :

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Nititur ad Vetitos inuenem...* ; plus loin à droite : *Gene. 39.12.* ; dans le champ à droite : *Pet. de Iode inu.* ; juste au-dessus : le chiffre 3.

L'estampe (**fig. 380**) représente la scène de Joseph fuyant les avances de la femme de Putiphar (*Genèse*, XXIX). Celle-ci est représentée presque nue dans un lit à baldaquin qui occupe la moitié gauche de l'image. Elle agrippe des deux mains le manteau de Joseph en

³¹¹ T. S. R. BOASE, « A Seventeenth-Century Typological Cycle of Paintings in the Armenian Cathedral at Julfa », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, Londres, 1950, p. 325.

train de s'échapper, les deux bras levés en signe de refus. Derrière lui, à l'arrière-plan, une porte étroite flanquée de deux colonnes à fût cannelé et à chapiteau corinthien donne sur une pièce attenante. Le long du bord droit de l'estampe, dans les deux tiers supérieurs, une ouverture surmontée d'un arc en plein cintre et fermée par une balustrade basse laisse voir un paysage composé de deux arbres et d'une construction. Dans les Loges du Vatican, Raphaël consacre quatre scènes à Joseph, dont celle de sa tentative de séduction par la femme de Putiphar. On relève des similitudes entre l'estampe dérivée du dessin de Peter de Jode et la fresque (**fig. 381**) de l'artiste italien : le lit à baldaquin se trouve à gauche, Joseph s'échappe vers la droite avec le même mouvement de jambes, tandis qu'à l'arrière-plan à droite, une ouverture donne sur l'extérieur. L'estampe (**fig. 382**) du *Thesaurus* illustrant cette scène est différente de celle du *Theatrum Biblicum*, et sa composition est inversée : le lit se trouve à droite, Joseph s'échappant dans la direction opposée.

La peinture (**fig. 379**) s'inscrit dans un panneau vertical à sommet arqué. Les deux personnages occupent la totalité de la largeur, le pied gauche de la femme étant coupé par le cadre. Celle-ci est représentée dans la même position, sauf le visage, de trois quarts et non de profil. Comme sur l'estampe, seules ses hanches sont couvertes par un drap. Le lit à baldaquin est identique, le coin orné d'une tête d'Amour. En revanche, l'aiguière au premier plan a disparu. À droite, Joseph est lui aussi représenté dans la même attitude que sur l'estampe. On note une certaine maladresse dans le positionnement de sa jambe et de sa main droites. Si le modelé de ses jambes et du torse de la femme ainsi que les plis des étoffes témoignent d'un travail certain, les bras des deux personnages et le coin du lit sont plus schématiques et manquent de relief. À l'arrière-plan, l'ouverture donnant sur le paysage a été placée derrière Joseph, tandis que la partie supérieure du champ pictural est occupée par un ciel, de telle façon que la scène semble se dérouler à l'air libre. On relève dans la partie supérieure les traces d'une figure circulaire au centre d'une partie du ciel d'un bleu légèrement plus clair que la surface environnante, laissant supposer un repeint.

Aucun des manuscrits arméniens consultés ne présente cette scène.

S 105 Moïse et le serpent d'airain

Dessin par C. Van den Broeck³¹². Graveur : Joan I Sadeler.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *In medio campi coluber ...* ; plus loin à droite : *Nume. 21. Cap.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription : *idem*, sauf : *Nume. 21. Cap. 6* ; dans le champ à droite : le chiffre 7.

L'estampe (**fig. 384**) illustre l'épisode du serpent d'airain (*Nombres*, XXI, 4-9). Pour avoir parlé contre Dieu et Moïse, le peuple d'Israël est puni par une invasion de « serpents brûlants » causant des blessures et la mort d'un grand nombre. Se repentant, il implore Moïse d'intercéder en sa faveur auprès de Dieu. « *Et le Seigneur lui dit : Fais un serpent d'airain, et expose-le comme un signe : celui qui, ayant été blessé, le regardera, vivra. Moïse fit donc un serpent d'airain et l'exposa comme un signe : lorsque les blessés le regardaient, ils étaient guéris* » (*Nombres*, XXI, 8-9). Signe, et non idole, comme le souligne le livre de la Sagesse, qui parle de « signe de salut » : « *Celui qui en effet se tournait vers ce signe était guéri, non par ce qu'il voyait, mais par vous, le sauveur de tous* » (*Sagesse*, XVI, 8). La scène, qui s'étend sur plusieurs plans, est représentée dans un lieu aride, entouré de montagnes, où est dressé le camp des Hébreux. Moïse, flanqué d'Aaron et de deux prêtres, se tient debout le long du bord droit de l'estampe, de profil, la tête de trois quarts, tenant dans la main gauche une longue baguette pointée obliquement vers le serpent d'airain, qui s'enroule sur une longue perche terminée par une fourche à deux dents. Tout autour, de nombreux personnages, presque nus pour la plupart, sont représentés dans les attitudes les plus diverses. Dans le coin inférieur gauche, au premier plan, une femme est couchée sur un talus avec un enfant devant elle ; un serpent enroulé autour de son corps, elle fixe du regard le serpent d'airain. À côté, deux hommes aux muscles saillants sont assis, dont l'un tente de se débarrasser du serpent qui s'enroule autour de son corps. Au premier plan à droite, deux personnages en portent un

³¹² Voir H. MIELKE, *op. cit.*, p. 65.

troisième. Dans le plan où s'élève la perche, une femme présente son enfant au « signe », tandis que d'autres personnages, dans l'ombre, mains jointes pour certains, se répartissent d'un bord à l'autre de l'estampe. À l'arrière-plan, devant et entre les tentes, de nombreux personnages debout, agenouillés ou allongés sont environnés de serpents rampant sur le sol. Régulièrement représenté dans la France, l'Allemagne et l'Angleterre de la fin du Moyen Âge, le thème du serpent d'airain ne fait son apparition en Italie qu'à la Renaissance, en particulier avec Michel-Ange, dans les fresques de la chapelle Sixtine³¹³. Or, c'est bien une influence italienne que l'on discerne dans l'estampe du *Thesaurus* : les corps musclés, les formes maniérées, les drapés fluides sont caractéristiques de Crispin van den Broeck, suiveur du style romanisant de Franz Floris. Quant au burin de Joan I Sadeler, il place, dans la carnation, des touches de lumière qui sont un héritage de la manière vénitienne.

La peinture (**fig. 383**) s'inscrit dans un panneau vertical arqué au sommet. La scène est réduite à huit personnages, le serpent d'airain et deux tentes. La composition s'agence verticalement. Dans la moitié supérieure de l'image, le serpent s'enroule autour d'une colonne de marbre dont l'extrémité a la forme d'une fourche à deux dents comme sur l'estampe, mais dont le fût est plus épais que le modèle. Comme sur l'estampe également, Moïse se tient à sa droite, mais son regard est tourné vers les spectateurs. Devant lui, un personnage barbu habillé d'une chemise verte et d'une jupe rouge porte sur son dos une femme nue autour de laquelle un serpent est enroulé. On trouve le même motif à l'arrière-plan de l'estampe, quoique les deux personnages soient des hommes. Au premier plan, on retrouve la femme nue qui se trouvait dans le coin gauche. On relève toutefois de légères différences : ses hanches ont été recouvertes d'un drap bleu et le serpent qui s'enroule autour de son corps lui mord le sein. Derrière elle, on retrouve deux hommes qui se trouvaient également sur le modèle, mais là encore avec quelques variantes : le barbu n'est plus représenté de profil mais de face, et il est habillé ; au lieu de regarder vers l'extérieur du champ pictural, le jeune homme fixe le serpent d'airain. À l'arrière-plan, seules deux tentes ont été conservées. On note enfin que la scène n'est pas placée au milieu du désert, mais s'insère dans un espace verdoyant.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne traite ce thème.

³¹³ Voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, p. 583.

S 107 Jonas jeté dans la mer

Dessin de M. De Vos, gravure de A. ou H. Wierix³¹⁴.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *A domino fugiens ...* ; plus loin à droite : *Jonas Cap. 2. M. de Vos inuentor.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription : *idem*, sauf : *Jonas Cap. 2.15* et, après *M. de Vos inuentor*, ajout du chiffre 2.

L'estampe (**fig. 388**) représente le navire sur lequel Jonas s'est embarqué pour « *fuir la face du Seigneur* »³¹⁵, qui lui avait demandé d'aller prêcher à Ninive. La mer est démontée et les matelots sont en train de jeter Jonas la tête la première par-dessus bord. Le patriarche sera avalé par un poisson géant, dans lequel il restera trois jours, préfigurant la mort et la résurrection du Christ : « *Comme Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre du poisson, ainsi le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits* » (*Matthieu*, XII, 40). La scène de Jonas jeté à la mer apparaît dès les débuts du christianisme : c'est l'un des thèmes préférés de l'art paléochrétien. On la trouve ensuite dans l'art du Moyen Âge autant en Occident que dans l'art byzantin. Au XVI^e siècle apparaissent des cycles de Jonas dans des suites graphiques de l'art des Pays-Bas, par exemple chez P. Galle d'après M. van Heemskerck³¹⁶.

Au premier plan de l'estampe, le monstre marin sort de l'eau une gueule énorme, s'apprêtant à engloutir Jonas. La composition est structurée sur une spirale, au centre de laquelle se trouve le personnage principal, qui suit sa jambe droite et se prolonge vers le timonier, dont seule est figurée la silhouette à contre-jour, la tête tournée vers le ciel tourmenté ; la ligne rejoint la queue du monstre et remonte jusqu'à sa tête, puis file vers le haut pour rejoindre les voiles

³¹⁴ D'après M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, p. 6. Voir aussi H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81.

³¹⁵ *Jonas*, I, 3.

³¹⁶ Voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, p. 418.

battant au vent. Plusieurs autres lignes de force incurvées donnent une impression générale d'instabilité : les creux de la mer au premier plan, le bord des voiles et la proue, et même la forme des nuages expriment le mouvement désordonné d'une situation désespérée. À l'avant-plan, dans le coin gauche, un tonneau est ballotté par les vagues, tandis que l'on aperçoit au loin un second bateau.

La peinture (**fig. 387**) s'inspire directement de l'estampe de Wierix en simplifiant quelques détails. À l'avant-plan, le monstre, la queue en l'air, sort la tête de l'eau, dans l'axe de la diagonale partant du coin inférieur gauche. Au-dessus de sa gueule, Jonas, dans la même position que sur l'estampe, mais la tête nimbée, est sur le point de se faire avaler. L'un des matelots tenant Jonas a été supprimé, ce qui met en valeur le marin debout près du mât. L'atmosphère de semi-obscurité qui règne dans l'estampe n'a pas été conservée : bien que peuplé de lourds nuages, le ciel laisse entrevoir des parties bleues, les personnages sont vêtus de couleurs vives et la mer moutonnante est de couleur bleu ciel et blanche. On remarque la plasticité de la tête du monstre et le soin avec lequel les écailles de son corps sont représentées, ce qui est un ajout par rapport au modèle. La plupart des détails sont conservés, comme la tête d'éléphant et la corne d'abondance sur la proue, la tête de lion sur la poupe, les échelles de corde ou la décoration du mât. Par contre, le deuxième bateau a été supprimé et un tonneau a été ajouté à l'avant-plan. Bien qu'il s'agisse d'un récit dramatique, l'atmosphère oppressante de l'estampe, avec son ciel très sombre, une partie de ses personnages dans l'ombre, ses vagues monstrueuses, n'est pas conservée : tous les acteurs baignent dans une même lumière, les couleurs sont vives, les vagues également réparties. Contrairement au chaos de l'estampe, la peinture dégage un certain équilibre.

La gravure de Wierix a également influencé plusieurs bibles arméniennes de l'époque : le ms M 204, fol. 390 (**fig. 389**), le ms M 189, fol. 392v°, le ms M 191, fol. 385v°, le ms M 201, fol. 375v° et le ms M 2587, fol. 401v°. Ce thème de l'Ancien Testament a cependant été représenté auparavant dans l'art arménien : on le retrouve par exemple sur un mur extérieur de l'église Sainte-Croix d'Altamar, accompagné d'autres épisodes de l'histoire de Jonas³¹⁷.

³¹⁷ Reproduit dans J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, fig. 52.

S 108 L'armée de Pharaon engloutie dans la mer Rouge

Dessin attribué à M. de Cleve³¹⁸.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription en dessous de l'estampe en latin : *Itur, atrox Pharao...* ; plus loin à droite : *Exod : 14.* ; dans le champ sur le bouclier qui flotte au premier plan du champ : *-IHEW-* (c'est-à-dire Jan. Wierix).

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem*, sauf : *Exod : 14.23* ; à droite, dans le champ : le chiffre 9.

L'estampe (**fig. 391**) illustre le récit biblique de l'armée de Pharaon engloutie par les eaux de la mer Rouge (*Exode*, XIV, 23-28). Elle fait partie d'une série de huit planches illustrant l'histoire de Moïse, dont deux sont anonymes, deux sont gravées par Jan Wierix et les autres par Joan I Sadeler. Après que Moïse a séparé les eaux de la mer Rouge et fait passer les Hébreux à pied sec, le Seigneur lui ordonne de refermer les eaux, qui engloutissent l'armée de Pharaon. La composition est structurée selon une diagonale traversant le champ du coin supérieur gauche au coin inférieur droit. Le plan principal est occupé par Pharaon, reconnaissable à sa couronne, sur son char tiré par deux chevaux. Représenté en déséquilibre, le bras droit tendu en arrière, les jambes écartées en avant, le souverain est sur le point de tomber à la renverse. Il est vêtu à la romaine et le vent gonfle sa cape. Les chevaux à l'encolure puissante sont tenus à la longe par un personnage aux trois quarts immergé. Devant eux, deux soldats en train de se noyer s'agrippent l'un à l'autre, prolongeant la diagonale jusqu'au coin du champ. Au premier plan, des armes (bouclier, sur lequel figurent les initiales du graveur, lance et carquois) flottent, ainsi qu'un cadavre dans le coin gauche. Dans le coin supérieur droit, occupant un quart de l'image, des trombes d'eau s'abattent sur le reste de l'armée représentée dans le lointain derrière Pharaon. Enfin, à l'arrière-plan à gauche, un deuxième mur d'eau se dresse au-dessus de la scène.

³¹⁸ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

La peinture (**fig. 390**), qui s'inscrit dans un cadre carré, reprend la composition de la scène principale : Pharaon sur son char tiré par deux chevaux et un personnage s'efforçant de retenir ces derniers. Toutefois, les chevaux ne sont plus placés dans le prolongement du char, mais se trouvent devant lui, parallèles au champ pictural. Alors qu'ils présentaient des formes ramassées et tout en courbes sur l'estampe (cou, croupe, queue, longe), ils sont nettement plus allongés sur la peinture, s'étendant presque d'un bord à l'autre : les cous sont tendus en avant, les dos s'étirent en longueur, les queues tombent à l'oblique. Sur un plan intermédiaire, plusieurs personnages sont représentés avec de l'eau jusqu'au cou, d'une manière plus « réaliste » que sur l'estampe, où certains personnages semblent simplement posés sur l'eau. L'arrière-plan a été réorganisé : les trombes d'eau figurées dans le coin supérieur droit de l'estampe ont été remplacées par d'épais nuages bleutés, sous lesquels, dans la partie centrale, l'armée rassemblée est sur le point de se faire engloutir. Alors que, sur l'estampe, le fond de la scène était bouché par une gigantesque vague, l'eau est ici mise à distance et c'est une rive verdoyante qui s'étend sous un ciel bleu et rose.

Le thème est traité dans le ms J 1937, fol. 13, d'après une estampe de la *Bible de Bry*.

S 109 Le Sacrifice d'Abraham

Dessin attribué à Maarten De Vos³¹⁹.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Abraham iussu Domini filium ...* ; plus loin à droite : *Genes. 22* ; dans le champ à droite : le chiffre 5.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem*.

L'estampe (**fig. 393**) représente Abraham s'appêtant à offrir son fils Isaac en holocauste, préfiguration de la Crucifixion, où Dieu donne son fils en sacrifice. Le champ est divisé en

³¹⁹ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78. Voir aussi : C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, p. 20.

deux parties : dans la moitié gauche, dans l'ombre, l'avant-plan avec la scène principale ; dans la moitié droite, l'arrière-plan lumineux avec deux scènes secondaires dans un paysage. À gauche de la composition, Abraham se tient debout, le bras droit brandissant son glaive, sa stature emplissant presque toute la hauteur de l'estampe. Les cheveux bouclés sont longs et désordonnés, la barbe présente de longues mèches ondulées, le corps est puissant : la tunique se termine au dessus d'un genou musculeux. Le patriarche lève la tête vers un ange à la chevelure bouclée, dans une nuée, qui suspend son geste en posant sa main droite sur le pommeau du glaive et désigne de l'index gauche un bélier pris dans un buisson. Devant Abraham, Isaac se tient agenouillé face à un monticule faisant office d'autel, le corps dénudé, présentant une musculature de jeune homme, les mains liées repliées sur la poitrine, les coudes posés sur des fagots, la tête tournée vers la droite, comme comprenant sans le voir qu'un événement extraordinaire se déroule derrière lui. À gauche d'Abraham est posé sur le sol un chaudron contenant le feu, d'où s'échappe une fumée épaisse.

La tension de la scène est exprimée par la structure de la composition, dont le centre immobile est constitué par Isaac devant l'autel. L'arc que forme la silhouette d'Abraham est souligné par les plis en diagonale de sa tunique. Le mouvement se prolonge dans l'arbre au tronc épais qui se dresse de biais derrière Isaac, tandis que le glaive brandi à l'horizontale, le bras gauche tendu de l'ange et la main gauche ouverte d'Abraham dirigent l'attention à nouveau vers le centre de la composition, juste à côté de la tête d'Isaac, sur le bélier. À l'arrière-plan sont représentés, au détour d'un chemin sinueux menant à une bâtisse plus éloignée, les deux serviteurs d'Abraham, l'un assis par terre en train de boire à sa gourde, l'autre appuyé contre un âne qui broute. Sur un plan intermédiaire sont figurés Abraham et son fils qui se dirigent vers la montagne où se déroulera le sacrifice ; Isaac qui, avec son fagot sur l'épaule, préfigure le Christ portant sa croix, revêt l'apparence d'un enfant : sa tête arrive à la ceinture de son père, qui se penche vers lui en indiquant du doigt le sommet de la montagne. L'arrière-plan représente un paysage montagneux avec un large cours d'eau qu'enjambe un pont et qui rejoint au loin un lac ou une mer, avec une ville installée sur le rivage.

La peinture (**fig. 392**) de la cathédrale Saint-Sauveur reprend dans ses grandes lignes la composition de l'estampe. Vêtu d'un manteau rouge, d'une tunique bleue et d'une robe jaune, Abraham, la tête nimbée d'un halo, présente un visage calme, une chevelure soignée et une barbe ordonnée. L'ange dans une nuée au fond doré a perdu lui aussi ses longues boucles, remplacées par une chevelure lisse ; Il porte une tunique rose et une jupe verte. Isaac a

l'apparence d'un enfant, la tête nimbée également, un pagne gris autour des reins. Sur le sol, au premier plan, sont posées deux bûches, au lieu de trois sur l'estampe, et le fourreau du glaive a été déplacé devant le bûcher alors qu'il était posé près du chaudron sur le modèle. L'arbre au tronc puissant est remplacé par un arbre plus fin, dans lequel le bélier est suspendu, suivant la représentation traditionnelle de la scène dans les manuscrits arméniens (**fig. 394**) : à propos du ms NJ 689 (II 150)³²⁰, S. Der Nersessian note que, « *conformément au récit biblique, le bélier est retenu par ses cornes dans les branches de l'arbre [...]. Les miniaturistes des X^e-XI^e siècles avaient représenté le bélier au pied de l'arbre, mais la formule adoptée par les peintres du Vaspourakan se voyait déjà à la façade sud de l'église d'Aght'amar.* »³²¹. V. Nersessian apporte une précision supplémentaire, invoquant des différences de traduction et d'interprétation du texte sacré : « *La traduction arménienne classique, différant de la Pšitta syriaque et de la Septante grecque, évoque "un bélier suspendu par les cornes" au lieu de "un bélier pris dans un buisson" (Gen. 22: 13) [...], ce qui laisse penser que la traduction arménienne a maintenu la version syriaque originale. Cette particularité de la traduction arménienne, qui a influencé l'illustration de la scène dans l'art arménien, a également son interprétation théologique* », le Christ sur la croix étant comparé au bélier suspendu dans l'arbre, sauvant de la mort non seulement Isaac, mais toute la descendance d'Adam. « *Cette interprétation revêt une importance fondamentale, car dans de nombreux manuscrits arméniens, le frontispice des Évangiles représente la Sacrifice d'Isaac* »³²². À vrai dire, le parallélisme entre le sacrifice d'Isaac et le Christ ne constitue pas une particularité de la théologie arménienne. Dès le II^e siècle, Méliton de Sardes voit dans le bélier suspendu dans l'« arbre de sabek » (*sabek* en hébreu, signifiant à la fois *suspension* et

³²⁰ Évangile de l'an 1391, fol. 5. *Sacrifice d'Abraham*.

³²¹ S. DER NERSESSIAN & A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 106. Des exemples se trouvent également dans J. M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, fig. 129, *Sacrifice d'Abraham*, Évangile du peintre Siméon d'Arces, 1305 (ms M 2744, fol. 2) ; fig. 454, *Sacrifice d'Abraham*, Évangile du peintre Xatc'atur de Xizan, Vaspourakan, 1455.

³²² « *The classical Armenian translation, differing from the Syriac Peshitta and Greek Septuagint, has 'a ram hanging (kagheal) by his horns' in place of 'a ram caught (kaleal) in a thicket' (Gen. 22:13). This suggests that the Armenian translation has preserved the original Syriac version. Accordingly, while in all other representations of the scene the ram is depicted either standing under the tree or 'caught in the thicket', Armenian artists show the ram hanging from the sabek tree by its horns. This occurs early in Armenian art; it is to be found in relief sculptures before the Arab conquest of Armenia in the seventh century, and the early tenth century on the south façade of the church of Aght'amar. This noteworthy feature of the Armenian, which has also influenced the depiction of the event in the Armenian art, has also its theological interpretation [...]. In many Armenian manuscripts the multiple frontispieces of the Gospel begin with the pictorialization of the Sacrifice of Isaac. David the Invincible in his Hymn to the Cross [...], says of the Cross: 'Blessed are you, Holy Wood, adorned by God, or truly plant, that through the Lamb hanged on you as on the tree of sabek, saved from death not only Isaac, but the entire progeny of Adam.' » ; V. NERSESSIAN, *Treasures from the Ark – 1 700 Years of Armenian Christian Art*, London, 2001, pp. 67-68.*

rémission) l'annonce du Christ crucifié, la préfiguration du Christ se dédoublant dès cette époque entre Isaac et le bélier³²³.

La scène secondaire de la peinture murale n'occupe qu'un quart du champ pictural environ, contre un bon tiers sur l'estampe. Le père et le fils sont représentés dans la même attitude que leur modèle, mais Isaac se distingue par des jambes disproportionnées par rapport au reste du corps. La profondeur créée sur l'estampe par le contraste entre le premier plan sombre et l'arrière-plan lumineux est estompée sur la peinture, où la lumière est répartie également. Au fond à droite se dresse devant des arbres une bâtisse reprise du modèle. L'ambiance dramatique de l'estampe laisse la place à une atmosphère plus solennelle, où le sacré s'exprime d'une manière plus figée. La palette présente une dominante verte sur laquelle tranchent le rouge, le bleu et le jaune des vêtements d'Abraham.

De nombreux manuscrits d'Ispahan comportent des miniatures traitant ce thème en s'inspirant d'un modèle occidental. Il s'agit du ms J 1934, fol. 13 de 1643/46³²⁴ (**fig. 395**), de la *Bibba di Persia* (ms 623/3, fol. 13), ainsi que du ms M 2587, fol. 8 de 1648 (miniaturiste Hayrapet, bible de Xoça Petros), du ms M 189, fol. 12 de 1649 (miniaturiste Hayrapet, bible destinée à Xoça Nazaret), du ms M 204, fol. 12 de 1660 (?), du ms M 201, fol. 8 de 1660 (miniaturiste Hayrapet vardapet vardapet, destinée à Zak'aria Vardapet) et du ms M 191, fol. 10 de 1663 (bible commandée par Mik'ayēl vardapet, financée par Xoça Safar). Toutes ces miniatures ont un modèle commun, l'estampe de la *Bible de Bry* représentant le *Sacrifice d'Abraham*³²⁵ (**fig. 396**).

³²³ Voir M. ALEXANDRE, *Le sacrifice d'Abraham et la ligature d'Isaac : Lecture de ce récit dans le judaïsme et le christianisme anciens*, http://eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_alexandre.htm, 2003, p. 6.

³²⁴ Voir B. MARKIS & M. E. STONE, *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Jérusalem, 1990, fig. 140 et J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, fig. 175.

³²⁵ BnF, ARS-4-T-31, p. 27.

S 110 Moïse frappe le rocher

Gravure de Joan I Sadeler d'après un dessin de C. Van den Broeck³²⁶.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *In vasta rigidas rupes ...* ; plus loin à droite : *Exod. 17* ; dans le champ au centre : *G.d.Jode Excudebat.*

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription : *idem*, sauf : *Exod. 17.6* ; dans le coin inférieur droit du champ : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 398**) illustre l'épisode de l'*Exode* dans lequel Moïse, sur l'ordre de son Dieu, frappe le rocher d'où jaillit l'eau qui désaltère les Hébreux assoiffés : « *Et le Seigneur répondit à Moïse : Marche devant le peuple, et prends avec toi des anciens d'Israël ; et la verge dont tu as frappé le fleuve, prends-la en ta main, et va. Voilà que moi, je me tiendrai là devant toi sur la pierre d'Horeb ; et tu frapperas la pierre, et il en sortira de l'eau, afin que le peuple boive* » (*Exode*, XVII, 5-6). Avec celle de Moïse recevant les tables de la Loi, c'est l'une des scènes de l'histoire de Moïse le plus souvent représentées dès les premiers âges de la chrétienté. Outre Moïse frappant le rocher de son bâton pour en faire jaillir l'eau, on trouve parfois, dès les premières représentations, d'autres personnages agenouillés ou s'abreuvant³²⁷. La composition de l'estampe est structurée selon trois plans : au centre, un peu décalé vers la droite, se dresse le rocher d'où jaillit un torrent qui descend jusqu'au premier plan. Moïse se tient à droite, de face, son bâton levé vers le rocher. Derrière lui se trouvent deux « anciens » ainsi que plusieurs dromadaires. En pendant, à gauche du rocher, se trouvent trois personnages, dont l'un tend une cruche vers l'eau, le deuxième joint les mains, un genou à terre, et le troisième lève les bras au ciel. Au premier plan, au pied du torrent, une scène que l'on pourrait qualifier de scène de genre est représentée ; deux groupes de personnages se font

³²⁶ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

³²⁷ Voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, p. 286.

écho. À gauche, une femme agenouillée tenant contre elle un enfant à moitié nu est tournée vers un homme qui verse de l'eau dans une grande bassine ; à droite, une autre femme donne à boire à un enfant, lui aussi presque nu, tandis qu'elle en tient un second dans les bras. Derrière elle, deux hommes tiennent des récipients dans les bras et sur l'épaule, et l'on aperçoit dans le coin inférieur droit la tête d'un chien. À l'arrière-plan à gauche, on distingue plusieurs personnages, dont la plupart portent des cruches, qui se dirigent vers le torrent. Quelques tentes sont dressées, devant lesquelles des animaux paissent.

La peinture (**fig. 397**) s'inscrit dans un cadre carré. Reprenant la composition de l'estampe, elle la simplifie et l'aménage pour en faire une composition symétrique. Le plan médian et le premier plan, nettement distincts sur l'estampe, notamment du fait d'une dénivellation marquée, forment ici une continuité. Le torrent s'inscrit dans l'axe vertical central du champ pictural, alors qu'il décrivait une courbe sur l'estampe. À droite, Moïse est dans la même position que son modèle, mais sa tête est entourée d'un léger halo et il ne tient plus son bâton par le bout. Un seul personnage se tient derrière lui. À gauche du cours d'eau, seul le personnage à la cruche et celui aux mains jointes sont représentés : le premier est plus jeune que sur l'estampe. Au premier plan, les deux groupes de personnages ont été conservés. On relève une fois encore que les chevelures bouclées sont systématiquement remplacées par des cheveux lisses. Dans le coin supérieur gauche, quelques tentes se dressent à l'arrière-plan. Un environnement verdoyant remplace le paysage aride de l'estampe. Les contrastes d'ombre et de lumière, très prononcés sur l'estampe, sont beaucoup plus estompés sur la peinture. De même, l'expressivité des personnages de l'estampe, en particulier au premier plan, caractéristiques du style maniériste, a cédé la place à des attitudes plus figées. On relève que l'enfant buvant à la cruche, au premier plan à droite, est représenté dans une position irréaliste, trop penché en arrière pour pouvoir rester debout ; cette attitude est copiée de celle de l'enfant figuré sur l'estampe, assis sur un talus bas qui a été supprimé.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne traite ce thème d'après un modèle occidental.

S 111 Moïse et le buisson ardent

Dessin attribué à M. de Cleve³²⁸.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Ex ardente rubo, deus ...* ; plus loin à droite : *Exod. cap. 3* ; dans le champ, sous la chaussure de Moïse : *Gerard. de Iode Excudebat* ; plus à droite : *JSaeyler. f.*

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *idem* ; plus loin à droite : *Exod. cap. 3. 2.* ; au-dessus : *I* ; dans le champ, sous la chaussure de Moïse : *CIVisscher excudebat.*

L'estampe (**fig. 400**) représente le récit de l'*Exode* où Moïse voit un buisson qui brûle sans se consumer. Trois scènes sont représentées. À l'avant-plan, le personnage, assis sur un talus, la jambe gauche posée sur la droite, est en train d'ôter sa deuxième chaussure. Sa houlette est posée à côté de lui sur le sol, recouverte en partie par le pan de son manteau. Sa tête est celle d'un vieillard aux cheveux ondulés et à la barbe longue, deux cornes sur le sommet de la tête. Sur la droite, une deuxième scène sur un plan médian représente Moïse agenouillé, les mains jointes, à gauche d'une souche, devant un arbre entre les branches duquel brille une lumière de forme ovale bordée de longues flammes et de volutes de fumée dans la partie inférieure. Au centre figure le tétragramme. La base de l'arbre est hors champ, et son tronc se développe en diagonale, le feuillage formant comme un arc au-dessus du personnage, étendant son ombre sur son dos. Entre l'arbre et Moïse rampe un serpent – sa houlette métamorphosée. Au-delà d'une rivière sinueuse qui coupe l'image dans presque toute sa largeur, la troisième scène représente Moïse faisant paître le troupeau de son beau-père. Le personnage est debout, les pieds cachés par une éminence, le manteau gonflé par le vent, la main droite levée, la tête tournée vers l'arbre lumineux. À l'arrière-plan s'étend un paysage vallonné et l'on distingue les contours d'une ville dans le lointain. L'ensemble de la composition est structurée par des courbes douces horizontales.

³²⁸ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

La peinture (**fig. 399**) reprend les trois moments représentés sur l'estampe. Beaucoup de détails sont repris, tels que les cornes de Moïse³²⁹, la fermeture des chaussures et celle de la besace, ou encore la souche. Cependant, on relève également plusieurs transformations. Pour adapter la composition à la forme arquée du support, le peintre rassemble les trois scènes en les superposant. La restriction de l'espace est compensée par l'accentuation de la profondeur – la figure à l'arrière-plan étant nettement plus petite que sur le modèle. Par ailleurs, le personnage est représenté sous une apparence plus jeune – ses cheveux et sa barbe sont bruns, le front est lisse – et il est nimbé. Enfin, l'éclairage a été inversé : la luminosité du buisson incandescent est atténuée et les ombres sont projetées dans l'autre sens par rapport à l'estampe. La rivière a été supprimée et les moutons qui paissaient en désordre sont désormais rassemblés autour de Moïse. La végétation se compose d'arbres représentés à une échelle différente des personnages, comme miniaturisés. Au centre du buisson, le tétragramme est supprimé. Les lignes courbes qui structuraient l'espace de l'estampe ne peuvent plus se déployer dans cette composition verticale.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne s'inspire d'un modèle occidental pour ce thème.

S 112 La Construction de la tour de Babel

Attribué à Jan Snellinck³³⁰.

Source :

- *Thesaurus*, 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Hic labor hic studium, crescunt*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *idem* ; plus

³²⁹ Voir note de bas de page à propos de la peinture n° 32 *La Transfiguration*.

³³⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78.

loin à droite : *Gene. Ca. 11. Ve 4* ; au-dessous : le chiffre 2 ; en bas à droite : *CIVisscher excudebat.*

L'estampe (**fig. 403**) illustre la construction de la tour de Babel (*Genèse* XI, 1-4). En forme de cône tronqué et comprenant quatre étages et une partie du cinquième, l'édifice monumental situé au centre de la composition est représenté en vue plongeante. De nombreuses figurines juste esquissées s'activent à tous les niveaux. Devant la tour et sur le côté gauche, d'innombrables personnages sont également affairés à transporter des matériaux, à pousser qui un âne, qui un dromadaire ou à casser des pierres. Des fours à briques d'où s'échappent d'épaisses volutes de fumée sont répartis autour de la construction, illustrant le verset 3 : « *Et l'un dit à l'autre : Venez, faisons des briques et cuisons-les au feu.* ». Au premier plan, dans le coin inférieur droit, quatre personnages sont représentés : le premier, le regard tourné vers ses compagnons, est penché en avant, en train de manipuler une grosse pierre ; devant lui, un maillet, un compas et une équerre sont posés sur le sol. Situés les uns derrière les autres, les trois autres personnages forment un groupe compact : le premier, de profil, une épaule dénudée, est un vieillard dont les bras sont posés sur une grande corbeille d'osier remplie de pierres. Derrière lui se tient un second vieillard, qui n'est pas un ouvrier comme les deux premiers personnages : coiffé d'un turban à l'orientale, il lève la main gauche au-dessus de sa tête en regardant le personnage au maillet, et semble lui donner un ordre. Enfin, un dernier personnage est situé le long du bord, dans l'ombre d'un arbre dont le feuillage s'étend jusqu'au coin supérieur. Le dessinateur Jan Snellinck, gendre de l'éditeur Gerard De Jode, mais également allié par sa mère à la famille Bruegel, s'inspire du célèbre tableau (**fig. 404**) de Pieter Bruegel l'Ancien de 1563 représentant le même thème et conservé au *Kunsthistorisches Museum* de Vienne³³¹ : la tour a le même aspect et de petits personnages y sont également répartis à tous les étages. Cependant, les différences sont nombreuses. En premier lieu, les proportions entre la tour et les personnages sont tout autres : chez Bruegel, ces derniers sont minuscules et l'on peut évaluer la hauteur des étages construits de la tour à environ 200 mètres ; rapportée à la taille des figurines, la tour de Snellinck ne dépasse pas 15 mètres. Ensuite, la tour de Bruegel est construite selon une structure en spirale et elle est située au bord d'un rivage, ce qui n'est pas le cas sur l'estampe. Snellinck a représenté des fours à briques qui ne se trouvent pas chez Bruegel. Enfin, le premier plan de la peinture est placé à gauche, celui de l'estampe à droite.

³³¹ Une seconde version se trouve au Musée Boymans-van Beuningen de Rotterdam (inv. 2443).

La peinture (**fig. 402**) de la cathédrale Saint-Sauveur s'inscrit dans un panneau situé dans le coin supérieur gauche d'une arcade et présente une forme à peu près triangulaire. Les principaux éléments de l'estampe sont repris. La tour présente la même architecture et est reproduite à l'identique jusqu'à la forme des échafaudages au sommet. Les quatre personnages du premier plan sont conservés, mais se distinguent de leur modèle par plusieurs détails. Le personnage penché vers la grosse pierre tient celle-ci avec les bras parallèles, dans une attitude plus naturelle que les bras croisés du personnage de l'estampe³³². À ses pieds, le compas et l'équerre ont disparu. Le quatrième personnage, le long du bord, est à présent éclairé comme les autres et son regard est tourné vers les spectateurs. Au-dessus de lui se dresse un arbre qui n'est plus un feuillu, mais un pin parasol. Dans le coin inférieur gauche, les deux ouvriers occupés à tailler une grande pierre plate ont été rapprochés et sont à présent représentés à une échelle à peine inférieure à celle des personnages du coin droit. Pour le reste, le peintre a retenu quelques motifs caractéristiques de l'estampe : trois fours à briques, dont un de forme hémisphérique percé d'ouvertures par lesquelles s'échappent de longues flammes, un personnage suivant un âne, un autre un dromadaire (qui se dirige vers la droite et non plus vers la gauche), ou encore la cabane dans le coin inférieur gauche. L'illusion tridimensionnelle, bien rendue dans la partie gauche de l'estampe, où l'on peut distinguer une étendue plate puis une élévation graduelle jusqu'aux montagnes, est beaucoup moins convaincante sur la peinture : à la manière d'un simple décor, le paysage s'étend régulièrement jusqu'à l'horizon situé à mi-hauteur du panneau. On relève également quelques incohérences : le four à briques hémisphérique et le dromadaire qui passe derrière apparaissent gigantesques par rapport aux figurines situés devant eux. Les couleurs sont vives, la palette variée.

Aucun des manuscrits consultés ne représente cette scène.

³³² On relève dans l'estampe représentant *L'arche traverse le Jourdain* (voir peinture n° 92) un personnage dans la même attitude peu naturelle.

S 113 Babel : la confusion des langues

Attribué à Jan Snellinck³³³.

Source :

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Linguis confusis Nimrodi dissipat ausus... Genesis .Ca II. Vers. 7 : 3* ; dans le champ de l'estampe en haut à droite : *Aaedum. Descendamus et...* ; en bas à droite : *CIVisscher Ex.*

L'estampe (**fig. 406**) représente la suite de l'épisode précédent, lorsque, la tour de Babel n'étant pas encore achevée, Dieu punit les hommes en introduisant la confusion des langues : « *Venez donc, descendons et confondons là même leur langage, afin que l'un n'entende pas la langue de l'autre. C'est ainsi que le Seigneur les dispersa de ce lieu dans tous les pays ; et ils cessèrent de bâtir la ville* » (*Genèse, XI, 7-8*). La tour, qui ne consiste plus en une superposition d'étages mais présente une structure en spirale, s'élève au centre de la composition et comprend une trentaine d'étages. Le caractère imparfait de l'édifice se déduit des premiers étages, exagérément penchés. Au pied de la tour s'étend une ville, devant laquelle de nombreux personnages de petite dimension sont représentés. On distingue également un éléphant et deux dromadaires. La partie gauche de l'image est occupée par plusieurs personnages répartis entre le premier plan et un plan intermédiaire, dans un espace qui s'inscrit dans un triangle isocèle dont un côté correspond au bord gauche de l'estampe, l'autre aux deux tiers du bord inférieur et dont l'hypoténuse coupe la base de la tour. Dans le coin supérieur droit, une vive lumière au centre de laquelle est inscrit le tétragramme et qui est entourée de têtes d'angelots et de nuages darde ses rayons vers la tour, matérialisant la confusion que Dieu provoque dans le langage des hommes. Au premier plan, dans le coin inférieur gauche du champ, à l'opposé de Dieu, un personnage est représenté de face, portant une longue barbe bouclée, le regard tourné vers l'apparition céleste dans une attitude de stupeur. Selon la tradition, il s'agirait de Nemrod. Trois personnages se tiennent derrière lui, qui expriment également leur étonnement par les gestes de leurs mains et leur regard. Au premier plan au centre, appuyé sur une corbeille en osier remplie de pierres, un homme

³³³ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78.

présente son dos aux muscles saillants. Son regard est tourné vers d'autres personnages qui semblent pris de panique, courant en tous sens ou levant les bras au ciel. On relève également une femme à la silhouette ombrée dans une pose affectée qui contraste avec l'attitude spontanée des autres personnages.

L'estampe (**fig. 407**) figurant dans *Thesaurus* est identique, hormis le fait que Dieu le Père est représenté sous sa forme humaine.

La peinture (**fig. 405**) s'inscrit dans un panneau situé en regard du précédent, dans le coin supérieur droit de l'arcade. La forme triangulaire du panneau oblige le peintre à repenser la composition : si la tour dresse ses étages – superposés et non en spirale – au milieu du champ pictural, la lumière divine frappant la tour de ses rayons a été déplacée dans le coin supérieur gauche. En bas à droite, dans la plaine qui s'étend devant la tour, les nombreuses figurines ont été supprimées, seuls étant conservés l'éléphant, conduit par un personnage coiffé d'un couvre-chef indien – indice des contacts qu'entretiennent les Arméniens avec l'Inde –, et les deux dromadaires. Dans le coin inférieur gauche, les huit personnages les plus individualisés de l'estampe sont repris sur la peinture. Leur proportions ont été notablement réduites du fait de la forme du panneau : leur groupe ne dépasse pas la moitié du bord gauche de la peinture. La tête de deux d'entre eux a été retournée du côté gauche, en direction de l'apparition divine. Le personnage le plus à gauche, dont on n'aperçoit que la tête et la main, tourne le regard vers les spectateurs. Devant la tour, la femme tenant son bras au-dessus de la tête, qui n'était qu'une discrète silhouette sur l'estampe, apparaît sur la peinture en pleine lumière et dans toute sa plastique.

Le thème n'est pas représenté dans les manuscrits arméniens consultés.

S 115 Le Songe de Daniel

Dessin attribué à Hans Vredeman de Vries³³⁴ (Leeuwaarden 1526-Anvers 1606).

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Quattuor ex somno praedicat regna ...* ; plus loin à droite : *Daniel. 7.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *idem*, sauf *Daniel. 7.1* ; dans le coin inférieur droit du champ : le chiffre 5.

L'estampe (**fig. 414**) représente Daniel contemplant son songe apocalyptique dans un intérieur d'Europe du Nord. La composition est rythmée par trois éléments verticaux, qui établissent un lien symbolique avec l'au-delà, et par la lumière utilisée comme facteur dynamique, qui permet la révélation en transformant l'espace nocturne en un lieu de rencontre du sensible et du suprasensible (« *Je voyais dans ma vision, durant la nuit* », VII, 2 ; « *Je regardais dans cette vision de nuit* », VII, 7). Dans la partie droite de la composition, au fond de la pièce, s'élève une cheminée richement décorée de motifs Renaissance d'inspiration antique (rinceaux, volutes, grotesques) entourant un trumeau. Le point de fuite de la composition est situé dans l'ombre du foyer, voie de communication vers le monde d'en haut. Juste au-dessus, sur le manteau orné de consoles, une lampe à huile est fixée, unique source de lumière qui projette les ombres vers le premier plan. Au centre du champ se dresse, de biais, le lit dans lequel, conformément au récit biblique (« *cette vision de sa tête, il l'eut dans son lit* », VII, 1) est allongé Daniel. Entre les rideaux ouverts d'un baldaquin en forme de coupole, qui relie le sol au plafond, on aperçoit le prophète barbu, la tête tournée vers le ciel, l'avant-bras droit posé sur son drap, le gauche replié derrière la tête. Le pied du lit en console a la forme d'un sphinx. Une table aux pieds en volute et sur laquelle est posé un livre se trouve au premier plan, parallèle au lit. Sur le côté droit, coupée par le bord, se dresse une table recouverte d'une nappe, sur laquelle sont posés plusieurs objets, dont un bougeoir à la chandelle éteinte et un

³³⁴ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81.

livre sur un pupitre. Le sol est orné de motifs géométriques (cercles et carrés) alternativement clairs et sombres et le plafond présente des poutres apparentes qui, elles aussi, font alterner clarté et obscurité. Dans la partie gauche de l'image, de l'autre côté du lit, une porte entrebâillée fait pendant à la cheminée, donnant comme elle sur un espace obscur, seuil d'un au-delà mystérieux. Entre la porte et le lit, une niche arrondie surmontée d'une coquille Saint-Jacques renversée abrite une cruche. À gauche de la porte, un panneau partiellement hors cadre qui représente deux béliers s'affrontant tranche par sa luminosité sur le mur sombre. Dans le coin supérieur gauche du champ, sur une nuée qui s'étend jusqu'au ciel du lit, se déroule la vision de Daniel. On y relève, à droite, les quatre vents sous la forme de têtes d'enfant joufflues (« *et voici que les quatre vents du ciel combattaient sur la grande mer* », *Daniel*, VII, 2). Puis, de la droite vers la gauche, se succèdent les quatre bêtes de la prophétie : la lionne avec des ailes d'aigle, la bête semblable à un ours, la bête avec quatre ailes d'oiseau et quatre têtes et la bête à dix cornes. Enfin, au-dessus d'elles sont représentés un vieillard sur un trône de feu ainsi qu'un personnage, manifestement féminin, qui lui fait face sur une nuée.

La peinture (**fig. 413**) s'inscrit dans un panneau situé dans le coin supérieur droit d'une arcade et présente une forme à peu près triangulaire. On retrouve indubitablement dans la peinture un certain nombre d'éléments empruntés à l'estampe. Au centre de la composition se dresse le lit avec le même baldaquin : le dais rouge et or présente une forme semblable et les draperies, de couleur verte, tombent à l'identique. Le lit présente cependant un aspect moins élancé et s'inscrit schématiquement dans un triangle équilatéral. La raison en est double. Premièrement, la configuration du panneau oblige le peintre à comprimer les formes. En second lieu, il semble que l'artiste ait eu quelque difficulté à rendre la position du lit, de biais sur le modèle : les formes sont avachies, en particulier celles du drap rouge, dont le bord s'étend exagérément vers la droite : si l'on distingue bien les contours de la jambe de Daniel, en revanche, l'arête de la couche, qui se laisse deviner sur l'estampe et en constitue même la principale ligne de force, n'est plus discernable sur la peinture. À droite du lit se trouve la même table aux pieds en volute avec un livre ouvert posé sur son plateau. Par contre, la porte et la cheminée ont disparu, et avec cette dernière l'éclairage à partir de l'arrière-plan. En bonne logique, l'ombre portée de la table est désormais dirigée de biais vers la droite, comme si la source de lumière était la fenêtre qui s'ouvre à gauche du panneau de la cathédrale. Au-dessus de la table s'élèvent des constructions aux ouvertures carrées ou arquées, comme si la scène se déroulait en plein air. Cependant, dans la partie gauche du champ pictural, un panneau sur le mur semble indiquer le contraire. Mais l'élément qui distingue véritablement la peinture de

l'estampe est le contenu de la vision de Daniel. Les vents et les bêtes ont disparu, remplacés par une rangée d'anges aux ailes rouges ou vertes. Au-dessus d'eux se tiennent deux personnages aux bras écartés : dans le coin supérieur gauche, un vieillard aux cheveux et à la barbe blanche, la tête nimbée d'un halo rayonnant et vêtu d'une tunique rouge, est entouré de roues de feu ; un peu en contrebas, un autre homme, à la chevelure et à la barbe brunes, la tête également nimbée, tend le visage et le haut du corps dénudé vers le vieillard. Comme les éléments présents dans la vision illustrée sur l'estampe, ces motifs nouveaux correspondent eux aussi à la vision décrite dans le livre de Daniel, à l'exception de la couleur du vêtement du premier personnage : « *un vieillard s'assit ; son vêtement était blanc comme la neige, et les cheveux de sa tête blancs comme une laine pure ; son trône, des flammes de feu ; ses roues, un feu brûlant. [...] Des milliers et des milliers d'anges le servaient. [...] Et voici comme le fils d'un homme qui venait avec les nuées du ciel ; et il s'avança jusqu'au vieillard et ils le présentèrent devant lui.* » (VII, 9-13). Conformément à la tradition, l'artiste arménien a reconnu dans ces deux personnages le Père et le Fils et les a représentés comme tels.

Aucun manuscrit consulté ne traite ce thème.

S 118 Le Déluge

Dessin de M. van Heemskerck.

Source :

Theatrum Biblicum 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Cumq transissent . 7. ... ; plus loin à droite : Genesis Ca. 7. V. 10. Cor. Cort. Fec. ; dans le champ de l'estampe à gauche : CIVisscher excu. ; plus loin, sur la grosse pierre : Martin Hemskerc. Inue.*

L'estampe (**fig. 422**) ne figure pas dans le *Thesaurus*, qui contient une série de Noé d'après des dessins de H. Bol. Elle illustre le déluge, censé nettoyer la terre de la corruption et de l'iniquité (« *J'exterminerai, dit [Dieu], l'homme que j'ai créé, de la face de la terre, depuis l'homme jusqu'aux animaux, depuis le reptile jusqu'aux oiseaux du ciel ; car je me repens de les avoir faits* », Genèse, VI, 7). Elle fait partie d'un cycle de Noé composé de six planches, d'après des dessins de Maarten van Heemskerck, représentant la construction de l'arche,

l'embarquement des animaux, le déluge, la sortie de l'arche, le sacrifice et l'ivresse de Noé. La composition se construit sur la tension entre un mouvement descendant – la pluie torrentielle qui strie obliquement toute la partie supérieure de l'image – et un mouvement ascendant – les hommes tentant par tous les moyens d'échapper à la montée des eaux. L'axe central vertical est occupé par un arbre aux branches duquel s'accroche un homme nu vu de dos. Ce personnage est manifestement inspiré d'un personnage de Raphaël dans la huitième arcade de la fresque des Loges du Vatican représentant le même sujet. Un peu en retrait, sur la droite, un homme et une femme agrippés l'un au-dessus de l'autre au tronc d'un arbre cherchent également à fuir. Le premier plan est occupé par un personnage à la musculature puissante, le regard dirigé vers l'eau montante, un pied dans l'eau et un genou appuyé à une grosse pierre, qui tient une femme au-dessus de lui. La partie inférieure droite de la composition est occupée par un groupe composé de personnages (un homme, trois femmes et deux enfants) aux membres enchevêtrés, dont certains sont juchés sur un bœuf. Tout à gauche, un homme de dos porte sa femme d'un bras et son enfant sur son épaule. À l'arrière-plan à droite, des personnages s'agitent désespérément sur des chevaux en train de se noyer, tandis qu'à gauche, c'est aux premiers étages des habitations et sur les toits que se tiennent les silhouettes, dont les contours sont estompés par la pluie. Aux formes tourmentées de tous ces personnages sombrant dans l'enfer diluvien s'opposent, dans le coin supérieur droit de la composition, les lignes horizontales, pures et nettes de l'arche compacte. Celle-ci ne correspond pas au dessin de M. van Heemskerck de 1559 : dans les premier³³⁵ (**fig. 423**) et deuxième états de la gravure, l'arche présentait des formes beaucoup plus exubérantes. Ce n'est que dans le troisième état, utilisé dans le *Theatrum Biblicum*, que l'arche acquiert cette sobriété.

S'inscrivant dans un panneau situé dans le coin supérieur gauche d'une arcade, la peinture (**fig. 421**) présente une forme à peu près triangulaire. La composition du modèle a été modifiée pour tirer le meilleur parti de cette contrainte. Les deux arbres sur lesquels sont perchés les trois personnages ont été déplacés sur la droite, vers le bord du panneau dont la hauteur est la plus grande. Au premier plan se retrouvent les trois groupes de personnages figurant sur l'estampe, à savoir le groupe sur le bœuf, l'homme au genou posé sur une pierre et portant sa femme sur l'épaule, et l'homme portant femme et enfant. Le modelé des corps est marqué. Tous les personnages et animaux qui figuraient sur le plan médian ont été

³³⁵ Cf. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1992, T. 1, n° 2.3.(855), p. 59.

supprimés et les constructions reléguées à l'arrière-plan. Au loin, à gauche de l'arbre principal, l'arche se détache sur une nappe d'eau au-dessous d'un ciel sombre. La punition de Dieu n'est plus figurée sous la forme réaliste d'une pluie dense et drue, mais sous celle, surnaturelle, de jets d'eau isolés tombant droit du ciel. Les couleurs sont vives, les tons bleus et verts dominant.

Les manuscrits consultés ne comportent pas de miniature traitant ce thème.

S 119 Après le déluge

Dessin de M. van Heemskerck.

Source :

Theatrum Biblicum 1643.

Utilisation de deux estampes, ci-après dénommées « estampe A » et « estampe B » :

- Estampe A : Burin sur plaque de cuivre. Inscription au dessus de l'estampe, en latin : *Egressus est Noë ...* ; plus loin à droite : *Gen. Cap. 8. Ver. 15* ; dans le champ en haut à droite : tétragramme et inscription : *ABUNDE PROGIGNANT IN TERRA* ; vers le centre. *Cor. Cort. Fec.* ; en bas à droite : *Martinus Van hemskerck inuen Visscher ex.* ; plus à droite : le chiffre 4.
- Estampe B : Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous : *Ædificavit Noë altare domino...* ; plus loin à droite : *Genesis Cap. 8. Vers. 20* ; plus à droite : le chiffre 5 ; dans le champ vers la gauche : *M inuentor* ; au centre : *Cor. Cort fe.*

L'estampe A (**fig. 425**) illustre la sortie de l'arche : « *Noé sortit donc, et ses fils, et sa femme, et les femmes de ses fils avec lui. Et tous les animaux aussi, les quadrupèdes et les reptiles qui rampent sur la terre, chacun selon son espèce, sortirent de l'arche.* » (Genèse, VIII, 18-19). La composition s'articule autour d'un axe oblique reliant le coin supérieur droit au coin opposé. Ce coin droit est occupé par une nuée entourant une lumière au cœur de laquelle figure le tétragramme et d'où sort un rayon où sont inscrits les mots « *Abunde progignat in*

terra »³³⁶. Partiellement hors cadre, l'arche se dresse dans la partie supérieure gauche du champ, entourée d'oiseaux de diverses espèces : colombe, chouette, paon, cigogne. Sur une passerelle reliant l'embarcation à la terre ferme se détachent les silhouettes d'une licorne, d'un cheval et d'un éléphant, précédés d'autres animaux d'abord à peine esquissés qui forment un cortège s'éloignant vers l'arrière-plan avant de revenir en diagonale (dans le prolongement du rayon divin) vers l'avant-plan : dans le coin inférieur gauche de l'estampe, un couple de lions ouvre la marche, suivi de chèvres, de bovins, de chevaux, d'un éléphant ainsi que de deux chameaux. Quatre couples – Noé et sa femme, leurs trois fils et leurs femmes – sont répartis de part et d'autre de ce défilé. Au premier plan, au centre de la composition, le patriarche se tient en position à demi agenouillée, les mains jointes, la tête tournée vers le coin supérieur droit ; celle-ci se trouve au centre de l'image, dans le prolongement du rayon divin. Derrière lui, sa femme se trouve dans une attitude à peu près similaire. Le long du bord droit de l'estampe, en partie hors cadre, l'un des fils se précipite en avant, la tête également tournée en arrière vers la nuée ; devant lui, presque allongée sur le sol, une femme semble assoupie, comme épuisée, la tête posée sur ses mains croisées. Dans la moitié gauche de la composition se tiennent les deux autres couples, également tournés vers la nuée.

L'estampe B (**fig. 426**) illustre le sacrifice de Noé et l'alliance : « *Or Noé bâtit un autel au Seigneur ; et prenant de tous les quadrupèdes et de tous les oiseaux purs, il les offrit en holocauste sur l'autel.* » (*Genèse*, VIII, 20). « *Dieu dit ensuite : Voilà le signe de l'alliance que j'établis entre moi et vous et toute âme vivante qui est avec vous pour des générations éternelles : Je placerai mon arc dans les nues et il sera le signe d'alliance entre moi et la terre.* » (*Genèse*, IX, 12-13). On retrouve les huit personnages de l'estampe précédente, mais au lieu d'être de face ou de profil et la tête tournée vers la droite, ils sont représentés ici de dos ou de profil et tournés vers la gauche : ils entourent l'autel, parallélépipède en bois qui se dresse dans la partie gauche de la composition, au sommet duquel s'échappent d'épaisses volutes de fumée entre lesquelles on aperçoit notamment un taureau et un aigle. Les personnages sont pour la plupart agenouillés, mains jointes ou bras écartés. Au centre du bord supérieur brille un soleil rayonnant bordé de l'inscription « *Hoc est signum foederis* » et dans lequel est inscrit le tétragramme. Un arc-en-ciel relie l'astre à la terre et l'arche repose à sa base, comme placé sous sa protection.

³³⁶ « *Entrez sur la terre : Croissez et vous y multipliez* », *Genèse*, VIII, 17.

La peinture (**fig. 424**) fait pendant à celle représentant le thème du déluge et s'inscrit donc dans le panneau situé dans le coin supérieur droit de la même arcade. Elle représente la scène de la sortie de l'arche, qui revêt une importance toute particulière pour les Arméniens, puisque la tradition veut que l'arche se soit échoué sur le mont Ararat : « *Et l'arche s'arrêta au septième mois, le vingt-septième jour du mois, sur les montagnes de l'Arménie.* » (Genèse, VIII, 4). Le peuple arménien est donc, en quelque sorte, le peuple descendant le plus immédiatement de Noé, fondateur de la nouvelle génération des hommes. L'Arménie étant par ailleurs, selon la tradition, le premier pays à avoir embrassé le christianisme comme religion d'État, on comprend sans peine les liens étroits qui associent Église et nation et comment la première a pu, dans les moments difficiles, fonctionner comme substitut de la seconde, doublement légitimée qu'elle était par les textes sacrés, en tant qu'héritière directe du premier patriarche, et par son rôle dès les débuts de l'histoire arménienne.

La peinture présente un intérêt particulier sur le plan de sa composition. Une fois encore, les contraintes matérielles agissent comme un stimulant sur l'inventivité du peintre : la forme à peu près triangulaire du panneau l'oblige en effet à modifier substantiellement l'agencement de la scène. Le modèle principal est l'estampe A, qui fournit la thématique et les éléments principaux. On retrouve dans le coin supérieur gauche l'arche partiellement hors cadre, avec la passerelle inclinée qu'emprunte un éléphant. Le cortège des animaux est également repris, avec des variations mineures, comme le remplacement, au premier plan, des deux lions par des lionnes. Cependant, la forme du panneau a amené le peintre à placer la lumière divine à gauche, dans l'unique coin supérieur, le rayon qui en émane tombant obliquement vers le centre de la composition. Le patriarche et sa femme sont figurés dans la même attitude que sur l'estampe A, mais leur tête est évidemment tournée cette fois-ci vers la gauche. De même, le fils de Noé debout devant l'arche est identique à son modèle, à ceci près qu'il lève la tête vers la gauche. Par contre, les deux personnages situés le plus à droite sur l'estampe A n'ont pas été conservés, mais ont été remplacés par les deux mêmes personnages figurant sur l'estampe B, dont on a vu qu'ils étaient tournés vers la gauche.

Aucun des manuscrits consultés ne traite ce thème d'après un modèle occidental. Néanmoins, plusieurs miniatures représentent *L'Entrée dans l'arche*, en s'inspirant d'une estampe

(fig. 427) de la *Bible de Bry*³³⁷ (dans laquelle on relève un avatar du *Rhinocéros* de Dürer) : elles se trouvent dans les ms M 204 (fol. 11v°) (fig. 429), ms M 189 (fol. 11v°), ms M 191 (fol. 9v°) et ms M 201 (fol. 7v°) et dans le ms J 1934, fol. 12v°³³⁸ (fig. 428).

S 131 Le Fruit défendu

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Iussa dei sumpto...* ; plus loin à droite : *Genesis. 3* ; dans le champ à gauche : *JSaler fact.* ; plus loin à droite : *1575* ; au milieu : le chiffre *III* ; complètement à droite : le chiffre *5*.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *idem* ; plus loin à droite : *Genesis. C.3 V. 6* ; dans le champ à gauche : *JSaler . fact.* ; complètement à droite : le chiffre *3*.

L'estampe (fig. 462) fait partie d'une série de huit planches gravées par Joan I Sadeler d'après des dessins de Crispijn van den Broeck. Deux d'entre elles, dont celle-ci, ne portent pas la signature du dessinateur. Au centre de la composition se dresse « *l'arbre qui est au milieu du paradis* » (*Genèse*, III, 3), contre le tronc duquel s'appuie Adam. À droite de l'arbre se tient Ève, la main droite levée cueillant une pomme, tandis qu'elle en tend une autre de la gauche au premier homme, qui s'apprête à la prendre. Près du bord supérieur de l'estampe, le serpent est enroulé autour d'une branche. Plusieurs animaux sont représentés au second plan – un lièvre (qui, comme le lapin que l'on trouve déjà dans *La chute de l'homme*³³⁹ de Dürer (fig. 463), symbolise l'une des quatre humeurs, le tempérament sanguin et la sensualité³⁴⁰), deux moutons, un dromadaire sur la gauche, un aigle, un cheval et une chèvre sur la droite – ainsi que des végétaux, dont un rosier à côté d'Ève et une ronce derrière elle.

³³⁷ BnF, ARS-4-T-31, p. 7.

³³⁸ Voir J.-M. THIERRY & P. DONÉBADIEN, *op. cit.*, fig. 174.

³³⁹ Gravure sur cuivre, 1504, 25,2 x 19,5 cm, Vienne, Albertina, Inv. DG 1930/1451 ; reproduit dans : K. A. SCHRÖDER & M. L. STERNATH, *Albrecht Dürer*, catalogue d'exposition, Vienne, 2003, n° 65, p. 257.

³⁴⁰ E. PANOFSKY, *Le Titien – Questions d'iconographie*, Paris, 2004, p. 50.

La peinture (**fig. 461**) de la cathédrale Saint-Sauveur conserve la même composition en supprimant toutefois les animaux à l'arrière-plan : si le symbolisme de la faune et de la flore développé en Europe du Nord – « *La vision idéalisée du monde comme vérité de la peinture appartient donc à cette tradition flamande qui depuis van Eyck associe délibérément le conceptuel et le visuel* »³⁴¹ – ne fonctionne généralement pas dans la culture arménienne, dont le système de référence est évidemment différent, on relève que le rosier est conservé. Dans la symbolique chrétienne, la rose peut renvoyer au martyr, mais aussi à la pureté, auquel cas elle est souvent associée à la Vierge Marie, nouvelle Ève, « rose sans épines », telle que poussait cette fleur jusqu'à la chute de l'homme. Peut-être le motif renvoie-t-il ici également à Marie. Cependant, le fait que l'arbrisseau ait été déplacé au pied même de l'arbre, entre Adam et Ève, peut également en faire un attribut de l'amour. Quoi qu'il en soit, il ne fait guère de doute que le motif revêt ici une signification symbolique, la rose occupant depuis toujours une place importante dans la culture arménienne, comme en témoigne la fête des roses (*Vardavar*) dans l'Arménie païenne (voir B 31) conservé pour désigner la fête de la Transfiguration³⁴².

On relève quelques autres différences par rapport à l'estampe : Adam porte une chevelure tombant sur ses épaules, alors que son modèle avait les cheveux bouclés ; le serpent est représenté sur la peinture comme un énorme reptile enserrant le tronc de l'arbre du sol jusqu'aux premières branches. L'élément le plus frappant est le fait que les deux personnages sont habillés : or, selon toute apparence, les vêtements ont été ajoutés, laissant transparaître le corps d'Ève, dont le dessin correspond jusque dans les détails – en particulier les seins et les cuisses – à celui de l'estampe. Cette modification s'explique par une différence dans le mode traditionnel de représentation du couple originel au Paradis : « *Dans les manuscrits [du Vaspourakan], Adam et Ève sont représentés habillés, tandis qu'après avoir été chassés du Paradis, ils sont nus* »³⁴³ (**fig. 464**). De même, dans l'iconographie byzantine, Adam et Ève au Paradis sont revêtus d'habits royaux signalant leur dignité, jusqu'à leur expulsion, où ils les perdent (**fig. 465**).

Il existe dans les manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djoulfâ des miniatures présentant une influence occidentale dans le traitement du thème de la Chute de l'homme. Le fol. 11v° du

³⁴¹ A. TAPIÉ, *Le sens caché des fleurs – Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, 1997, p. 86.

³⁴² A. KHAZINEDJIAN, *La pratique religieuse dans l'église arménienne apostolique*, Paris, 2003, p. 116.

³⁴³ L. ZAKARIAN, « Les miniatures du Vaspourakan et les apocryphes », dans : *Apocryphes arméniens*, Lausanne, 1999, p. 174.

ms M 204 (date probable : 1660) (**fig. 466**) a en effet comme source une estampe de la *Bible de Bry*³⁴⁴ (**fig. 467**). Cette estampe est elle-même quasiment identique à une gravure (**fig. 468**) – inversée – de Joan I Sadeler datée de 1579, d’après un dessin de M. De Vos³⁴⁵ : les principales différences sont le format – horizontal chez Bry, vertical chez Sadeler – et la présence, sur l’estampe de Bry, du chat – qui, d’après E. Panofsky, symbolise le tempérament colérique et la cruauté³⁴⁶ – et de la souris qui figurent sur la célèbre gravure de Dürer. On constate que, comme sur la peinture de la cathédrale, la nudité d’Adam et Ève sur le fol. 11v° du ms 204 a été dissimulée *a posteriori*, non par le pinceau d’un artiste cette fois-ci, mais par une main plus soucieuse de bienséance que d’esthétique (par contre, la première des quatre miniatures du folio, qui représente *La Création d’Adam et Ève*, a échappé au censeur). Le fol. 12v° du ms J 1934 (**fig. 469**) présente les mêmes miniatures que celles du fol. 11v° du ms M 204³⁴⁷. D’après les spécialistes des manuscrits arméniens³⁴⁸, ces deux manuscrits ont pour modèle la bible illustrée de Łazar Baberdac‘i de 1619 (ms M 351) (**fig. 470**) du *scriptorium* de Lwow, particulièrement actif au XVII^e siècle : l’influence de la *Bible de Bry* sur les miniatures de la Nouvelle-Djoulfâ se serait donc exercée d’une manière indirecte. On note que sur la *Bible de Baberdac‘i*, (seule) la nudité d’Ève est également occultée ; par ailleurs, sur la miniature représentant *La Création d’Adam et Ève*, qui se trouve sur le même folio, Dieu le Père est représenté sous la forme du tétragramme au centre d’une gloire ovale ; sur les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfâ mentionnés ci-dessus, seule la gloire lumineuse est conservée.

S 132 La Honte de la nudité

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l’estampe : *Ad Patris irati ...* ;

³⁴⁴ BnF - 4 T 31 - *La Genèse*, p. 3.

³⁴⁵ Reproduite dans : B. BOHN, *Italian Masters of the Sixteenth Century*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 39/1, New York, 1995, n° 3901.

³⁴⁶ E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 50.

³⁴⁷ Voir également le ms n° 623-3, fol. 6v° Venise (1648, miniaturiste: Hayrapet), le ms 189, fol. 11v° (1649, Ispahan, miniaturiste : Hayrapet, commanditaire : Xo,â Nazarete), le ms 201, fol 7v° (1660, Ispahan, miniaturiste : Hayrapet vardapet vardapet, scribe : Astuacatur Kahana, commanditaire : Zakaria vardapet), le ms 191, fol. 9v° (1663 ; scribe : Gaspar Yeret, Hovsep de Pir ?).

³⁴⁸ Auxquels font référence J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, p. 318.

plus loin à droite : *Genes. 3.* ; dans le champ vers la droite : *Crispin IV* ; plus loin : le chiffre 6 ; puis : *JSadeler. f.*³⁴⁹

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *idem* sauf, à droite : *Genes. C.3 V.9* ; dans le champ : *idem*, sauf le chiffre 6 remplacé par le chiffre 4 tout à droite.

L'estampe (**fig. 472**) fait partie d'une série de huit planches gravées par Joan I Sadeler d'après des dessins de Crispijn van der Broeck (voir S 131). La scène principale représente Adam et Ève devant l'arbre, cachant leur nudité avec des feuilles, tournés vers la gauche. Adam tourne la tête vers Dieu, se cachant le visage de la main, tandis qu'Ève pose un genou à terre. S'appuyant sur l'arbre de la main droite, Dieu le Père, la partie supérieure du corps auréolée d'un nimbe, est légèrement penché vers le couple, la main gauche levée. À sa droite se tient un ours dont on n'aperçoit que la tête et une patte, le reste du corps étant hors cadre. À gauche, au premier plan, un fruit est posé sur le sol et, à l'arrière-plan, une scène secondaire représente Adam et Ève recevant de Dieu des vêtements. Dans le *Theatrum Biblicum*, la figure de Dieu est remplacée par le tétragramme, accompagné des mots « *Adam ubi es ?* » correspondant au verset 9 du chapitre III de la *Genèse* ; un bouc a été ajouté sous le nimbe.

La peinture (**fig. 471**³⁵⁰) reprend la scène principale, déplacée dans la partie gauche de la composition. Adam porte une chevelure tombant sur ses épaules. Dieu le Père est représenté en buste dans un nimbe, dans le coin supérieur droit du panneau. Cette représentation semble s'inspirer de la vignette BN 54 (**fig. 473**). Le fait que cette figure ait été ajoutée est peut-être l'indice que la peinture a été exécutée à partir d'un exemplaire du *Theatrum Biblicum*, puisque la figure de Dieu le Père du *Thesaurus* y avait été remplacée par le tétragramme. Au-dessous de la nuée, deux anges assistent à la scène : l'un désigne le couple de la main, la tête tournée vers l'autre personnage, qui tient l'index sur les lèvres.

³⁴⁹ Selon H. MIELKE (*op. cit.*, p. 78), la gravure porte la date de 1575 ; sur l'exemplaire de la BnF, une telle date semblerait figurer dans le coin inférieur droit du champ.

³⁵⁰ Nous n'avons pu photographier cette peinture. La reproduction proposée ici provient de l'ouvrage de J. CARSWELL, *op. cit.*, planche 9b.

S 133 L'Expulsion du Paradis

Source :

- *Thesaurus*, 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Angelus exilio ...* ; plus loin à droite : *Genesis. 3* ; dans le champ au milieu : le chiffre *IIII* ; vers la droite : *Crispin inv* ; plus à droite : *JSadeler. f.* ; plus loin à droite : le chiffre 7.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *idem* sauf, à droite : *Genesis. C.3. V.24* ; dans le champ : *idem*, sauf le chiffre 7 remplacé par le chiffre 5 tout à droite.

L'estampe (**fig. 475**) fait partie de la même série de Joan I Sadeler d'après des dessins de Crispijn van den Broeck que celle mentionnée ci-dessus. Adam, dont le corps est partiellement recouvert d'une cape en peau de bête, tient les mains jointes, tandis qu'Ève lève le bras droit dans un geste de protection. Le couple se dirige en courant vers la droite, pourchassés par l'archange brandissant un glaive ondulé dans un halo lumineux, représenté de trois quarts dos. Au premier plan, le serpent se dirige dans la même direction que les expulsés. Dans la partie droite de la composition, on aperçoit quelques animaux – un lézard dans le coin inférieur droit, un lion, un cerf et un agneau au second plan.

La peinture (**fig. 474**) reprend le couple de l'estampe, qui se trouve désormais complètement à droite du champ pictural du fait du passage à un format carré. Un arbre se dresse juste derrière Adam. Le rendu des corps présente quelques maladresses – membres fluets par rapport au torse – et les visages sont figés, alors que ceux des personnages de l'estampe expriment crainte et désespoir. Le contraste entre la blancheur des corps et la couleur des visages d'Adam et Ève pourrait inciter à penser que l'artiste a voulu exprimer la honte qu'éprouve le couple du fait de sa nudité. Cependant, les visages de l'ange et de Dieu présentent le même aspect que ceux d'Adam et Ève : il semble donc qu'avec la différence de couleurs entre les chairs blanches et les visages hâlés, l'intention était de souligner la vulnérabilité du couple expulsé du Paradis. L'ange n'est pas celui du modèle : représenté de face, il tient dans la main

droite un glaive dont on ne voit pas la lame. Son visage est également figé, peu différent de celui d'Adam et d'Ève. Dans le coin supérieur gauche, Dieu le Père est représenté dans une nuée, la tête entourée d'un nimbe triangulaire, la main droite posée sur un globe, la gauche levée.

S 134 Les Sacrifices de Caïn et d'Abel

Source :

- *Thesaurus*, 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Munera grata Deus...* ; plus loin à droite : *Genes. 4* ; dans le champ à gauche : *Michael de coxeij inu* ; plus loin à droite : *Gerard. de. Iode. excud.* ; au milieu : *JSadeler. fecit. 1579* ; plus à droite : le chiffre 1.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *idem* ; dans le champ : *idem*, sauf *Gerard. de. Iode* remplacé par *CIVisscher* et *Genes. Cap.4 Ver.3*.

L'estampe (**fig. 477**) fait partie d'une série de trois planches sur le thème de Caïn et Abel : la première représente les deux frères sacrifiant à Dieu, la seconde le meurtre d'Abel et la troisième la lamentation des premiers parents. L'auteur en est Joan I Sadeler d'après Michael Coxie. La composition de cette première planche est triangulaire : Abel se trouve à droite, Caïn à gauche et la théophanie au centre du bord supérieur. Les deux hommes présentent des musculatures saillantes témoignant d'une influence romaine. Les deux personnages sont nus, le visage tourné vers le ciel. Abel, imberbe, est représenté de dos, le genou droit à terre, les bras levés vers Dieu, dans une attitude réceptive. Son corps est baigné de lumière. Derrière lui, au second plan, derrière quelques moutons paissant, s'élève son autel sur lequel on distingue un agneau et d'où s'échappe, légèrement à l'oblique en écho aux bras du personnage, un nuage de fumée. Caïn, qui porte la barbe, est représenté de face, dans une pose contorsionnée de refus, le buste à la fois penché en avant et tourné vers la gauche, la main droite posée sur l'épaule gauche et la main gauche dans la saignée du bras droit. Son corps est en grande partie dans l'ombre. Derrière lui, son autel surmonté de fruits est entouré d'épaisses volutes de fumée rabattues vers le sol, qui rappellent la posture tourmentée de

Caïn. Dans le ciel, un anneau de nuages figure la présence divine, qui irradie une lumière dirigée uniquement vers Abel.

Les conditions ne nous ont pas permis de photographier le panneau de la cathédrale illustrant cet épisode. Cependant une photo (**fig. 476**) figurant dans le catalogue de A. Hakhnazarian & V. Mehrabian³⁵¹, sur laquelle la partie supérieure du panneau est visible permet de vérifier que l'estampe de J. I Sadeler a été utilisée comme modèle : on reconnaît à droite Caïn à son visage barbu et ses bras croisés sur la poitrine et, à gauche, Abel, le visage imberbe et les bras levés vers le ciel. Au centre du bord supérieur, Dieu le Père sous sa forme humaine est représenté au centre d'une nuée.

Aucun des manuscrits consultés ne représente ce thème.

S 135 Le Meurtre d'Abel

Dessin de M. Coxie, gravure de J. I Sadeler.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Invidia fratrem Cainus morte ...* ; plus loin à droite : *Genes. 4* ; dans le champ à gauche du centre : la lettre z.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf : *Genes. Ca. 4. V. 8.* ; dans le champ à gauche : *M. Coxij in.* ; plus loin : *JSadelaer fecit* ; plus loin vers le centre : *CIVisscher excu.* ; à droite : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 479**) représente le meurtre d'Abel. Ce dernier est considéré dans la tradition comme une préfiguration du Christ, Caïn étant assimilé à Judas. Au centre de la composition, au premier plan, Caïn est représenté de profil tourné vers la droite, la jambe droite en avant, brandissant au-dessus de sa tête une mâchoire d'âne avec laquelle il s'apprête à frapper son

³⁵¹ A. HAKHNAZARIAN & V. MEHRABIAN, *op. cit.*, fig. 9, p. 31.

frère, qu'il tient par l'épaule gauche. Dans l'art occidental, l'arme qu'utilise Caïn peut être une pierre, une massue, mais aussi une pioche, une bêche ou une faux³⁵², qui sont autant d'attributs de l'agriculteur. La mâchoire d'âne, également courante, est empruntée à l'épisode des *Juges* dans lequel Samson tue mille Philistins avec une telle arme (*Juges*, XV, 15). Abel est à terre, la tête de profil levée vers Caïn. Au second plan, à droite et à gauche se dressent les autels des deux frères. Un peu à l'écart, une scène secondaire présente Caïn après le meurtre : seule est visible la partie supérieure du corps jusqu'au bas des cuisses. Le personnage est de face, le visage tourné vers la lumière céleste qui darde ses rayons vers lui, les mains derrière la tête pour se protéger.

La peinture (**fig. 478**), située entre deux fenêtres du tambour de la coupole, est de forme carrée. La scène principale et la scène secondaire sont toutes deux représentées, mais la première est simplifiée : les autels ont disparu, seuls les deux personnages ont été conservés. Les attitudes sont identiques et les muscles ressortent comme sur le modèle. On relève quelques imprécisions dans le rendu anatomique, qui s'expliquent par la difficulté de transposer dans la peinture le modelé suggéré par les clairs-obscurs propres à la technique de la gravure. Ainsi, l'épaule droite de Caïn n'a pas été travaillée, la teinte est uniforme et toute ombre a été supprimée, si bien que le bras est rattaché de manière artificielle à une surface sans relief. Au contraire, les formes de la jambe et du dos du même personnage ont été rendues au trait, dont l'absence de nuance débouche également sur des maladresses : l'aine de la jambe droite se prolonge vers le haut jusqu'à rejoindre les côtes, et le dos est coupé par une ligne invraisemblable. Le personnage de la scène secondaire présente lui aussi plusieurs maladresses d'exécution. En premier lieu, alors qu'il était penché en avant sur l'estampe, cherchant à se protéger du regard divin, il a été redressé sur la peinture : il perd de ce fait toute expressivité et le geste de ses bras devient inintelligible. Deuxièmement, son corps est excessivement allongé : il présente à vrai dire deux abdomens superposés ! On note que Dieu est figuré dans une nuée sous la forme humaine d'un vieillard barbu vêtu de rouge qui lève la main droite. Tout comme dans la peinture S 132 (**fig. 471**), il semble que cette figure dérive de la vignette BN 54 (**fig. 473**). La peinture est dans un état relativement médiocre et l'on relève plusieurs repeints peu soignés.

Aucun des manuscrits consultés ne représente ce thème.

³⁵² Voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, p. 8.

S 136 La Lamentation des premiers parents

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe en latin : *Heu scelus...* ; plus loin à droite : *Genes. 4* ; dans le champ à gauche du centre : *Jsadeler fecit* ; à droite : *Michael de coxcij in ventor.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf : *Genes. Ca. 4. V.25* ; dans le champ : *idem* sauf : ajout du monogramme de Visscher suivi de *ex.* et du chiffre 3 dans le coin inférieur droit.

Le corps d'Abel est représenté au centre de la composition (**fig. 481**), devant l'autel d'où s'échappent encore des volutes de fumée. Sa tête repose dans le giron de sa mère, qui baisse le visage vers son fils, la tête entre les mains. La mâchoire d'âne, arme du crime, est posée sur la cuisse d'Abel. À gauche, Adam, barbu, est assis sur un talus, la tête rentrée dans les épaules, fixant le cadavre de son fils.

Les conditions ne nous ont pas permis de photographier le panneau de la cathédrale illustrant cet épisode. Cependant, comme pour *Les sacrifices de Caïn et Abel*, le catalogue d'A. Hakhnazarian et V. Mehrabian permet de confirmer que l'estampe de J. I Sadeler a été utilisée comme modèle (**fig. 480**) : on distingue Adam sur la gauche, mains jointes, et Ève à droite, les mains sur la tête.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne représente ce thème.

S 137 La Grande Babylone sur la bête

D'après Jan Snellinck³⁵³.

Graveur : sans doute Adrian Collaert, par comparaison avec l'œuvre gravé de cet artiste.

³⁵³ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 83.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Au-dessus du champ : le chiffre 19 ; inscription sous l'estampe : *Immani vehitur meretrix ...* ; plus loin à droite : *Cap. 17.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Cap. 17.2* ; dans le coin inférieur droit : le chiffre 19.

L'estampe (**fig. 483**), en forme de cercle aplati, représente la grande Babylone de l'*Apocalypse de Jean* : « *Je vis une femme assise sur une bête couleur d'écarlate, pleine de noms de blasphème, ayant sept têtes et dix cornes. La femme était vêtue de pourpre et d'écarlate, parée d'or, de pierres précieuses et de perles, ayant en sa main une coupe pleine de l'abomination et de l'impureté de sa fornication. Et sur son front était écrit : le Mystère ; la grande Babylone, la mère des fornications et des abominations de la terre.* » (*Apocalypse de Jean*, XVII, 3-5). Comme sur la célèbre estampe de Dürer (**fig. 484**), la femme et la bête se trouvent dans la partie droite de la composition, la partie gauche étant occupée par leurs adorateurs, ici des personnages agenouillés et mains jointes – tête nue ou couverte d'un turban : une couronne et un sceptre sont posés devant le personnage du premier plan. À l'arrière-plan s'étend un rivage de forme découpée devant lequel se dressent trois silhouettes.

La peinture (**fig. 482**) reprend la même composition. La femme est vêtue d'une robe rouge recouverte d'une tunique jaune. Alors qu'un col épais engonçait sa tête couverte d'une coiffe à deux oreilles sur l'estampe, elle est tête nue sur la peinture et son cou se détache nettement d'un col ras. Devant elle, six personnages seulement sont agenouillés, au lieu de la foule de l'estampe. À l'arrière-plan, la mer a disparu, remplacée par un paysage accidenté.

L'*Apocalypse de Jean* a été intégrée dans le canon de l'Église arménienne au XII^e siècle après que l'évêque Nerses Lambronac'i en eut fait une nouvelle traduction³⁵⁴. Le thème de la grande Babylone sur la Bête a été représenté dans plusieurs manuscrits arméniens : le premier

³⁵⁴ C. RENOUX: « Un exemple de particularisme : le canon arménien », dans : *Le Canon des Écritures*, dans : *Connaissance des Pères de l'Église*, 66, Paris, 1997, pp. 57-62.

est le ms M 191 (fol. 585v^o)³⁵⁵, une œuvre d'Ispahan en parchemin datée de 1663, commandée par le vardapet Mik'ayēl et achetée avec l'aide de Xoḡa Safar. Le deuxième est le ms 201 (fol. 563v^o)³⁵⁶, d'Ispahan également, daté de 1660. Le troisième est le ms M 2587 (fol. 599v^o)³⁵⁷, daté de 1648. Cependant, le modèle en est une gravure sur bois³⁵⁸ (**fig. 485**) de la *Bible de Bry*, qui est elle-même une copie du *Thesaurus*, mais présente quelques différences, formelles d'abord, puisque l'estampe est rectangulaire et deux fois plus grande que son modèle, mais également de contenu : l'horizon est plus bas et l'arrière-plan est occupé par une ville bordée d'un fleuve qu'enjambe un pont. Les personnages ne sont pas représentés de trois quarts dos, mais de trois quarts face. La femme porte des vêtements beaucoup plus somptueux, la coupe qu'elle tient est plus ouvragée, et la bête, dont chaque tête est couronnée, lève la patte droite et non la gauche.

S 138 L'Ange jetant la bête en Enfer

Attribué à A. Collaert³⁵⁹, d'après un dessin de Jan Snellinck³⁶⁰.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Au-dessus du champ : le chiffre 22 ; inscription sous l'estampe : *Tartareo immanis conclusus ...* ; dernière ligne : *Cap. 20.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf référence biblique : *Cap. 20.1* ; dans le coin inférieur droit : le chiffre 22.

L'estampe (**fig. 487**), qui s'inscrit dans un médaillon aplati dans les parties supérieure et inférieure, illustre le début du chapitre XX de l'*Apocalypse* : « *Et je vis un ange qui descendait du ciel, ayant la clef de l'abîme, et une grande chaîne en sa main. Et il prit le*

³⁵⁵ Couverture cuir : 26,8 x 20,3 cm ; folios : 25,8 x 19,4 cm ; illuminateur inconnu.

³⁵⁶ Couverture cuir (intérieur recouvert de soie avec des fleurs brodées) : 28,4 x 20,5 cm ; folios : 27,2 x 20,5 cm. Illuminateur : Hayrapet vardapet vardapet.

³⁵⁷ Couverture : 26,3 x 20,2 cm ; folios : 25,8 x 19 cm.

³⁵⁸ Fol. 201.

³⁵⁹ C. LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1890.

³⁶⁰ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 83.

dragon, l'ancien serpent, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans. Et il le jeta dans l'abîme, et l'y enferma, et mit un sceau sur lui... » (Apocalypse de Jean, XX, 1-3). La composition s'articule en deux parties : à gauche, se détachant sur un arrière-plan occupé par un paysage urbain, l'ange aux ailes déployées, dans une attitude rappelant celle de l'ange de la gravure de Dürer illustrant la même scène, se tient debout en s'appuyant sur la jambe droite, la gauche en arrière, la tête penchée en avant, le bras droit pendant à la verticale, une grande clé à la main ; il tient de la main gauche le bout d'une double chaîne à l'extrémité de laquelle sont liées les mains de la bête. Celle-ci, de trois quarts dos, est située dans la partie droite de l'image, au milieu des flammes et d'une épaisse fumée qui épousent les lignes sinueuses de son corps à demi recroquevillé. Son corps anthropomorphe est surmonté d'une tête de sanglier. Dans la partie supérieure, au-dessus de l'ange et de la fumée, on aperçoit les branches d'un arbre.

La peinture (**fig. 486**) reprend la composition de l'estampe, dont la structure dichotomique est renforcée par l'opposition des couleurs : le vert, l'ocre et le rose dominant à droite, tandis que l'orange et le gris occupent toute la partie droite du champ. L'ange est représenté dans la même attitude que sur l'estampe ; toutefois, le port droit de sa tête, encadrée de longs cheveux lisses, l'oppose plus nettement encore à la bête que sur le modèle. Son aile gauche, de couleur rose et grenat, est rabattue derrière sa tête. Plus élancé que l'ange de Snellinck, il est vêtu d'une chemise verte et d'une jupe ocre. L'arrière-plan, à gauche, est occupé par des bâtiments fortifiés surmontés d'un arbre. Dans la partie droite, la bête est représentée elle aussi dans la même attitude que sur l'estampe, mais elle est de facture plus schématique, le modelé étant rendu par les lignes et non par les couleurs. Derrière elle, la fumée s'élève verticalement en volutes superposées.

Plusieurs manuscrits traitent ce thème d'après un modèle occidental. Mais une fois encore, celui-ci est à trouver dans la *Bible de Bry* (**fig. 488**)³⁶¹ : il s'agit du ms M 191, fol. 587, du ms M 201, fol. 565 et du ms M 2587, fol. 600.

³⁶¹ BnF Réserve rare, 4-T-31, *Apocalypse de saint Jean*, p. 204.

S 139 La Femme revêtue du soleil et le dragon

Dessin attribué à Jan Snellinck³⁶².

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Au-dessus du champ : le chiffre 14 ; inscription sous l'estampe : *Matre suum pariente ...* ; plus loin à droite : *Cap 12*.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf référence biblique : *Cap 12.1* ; dans le coin inférieur droit : le chiffre 14.

L'estampe (**fig. 490**) fait partie de la même série que celles représentant *La grande Babylone sur la Bête* et *L'Ange jetant la bête en Enfer*. Elle illustre les premiers versets du chapitre XII de l'*Apocalypse* : « *Et un grand prodige parut dans le ciel : Une femme revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds, et sur sa tête une couronne de douze étoiles. [...]. Et un autre prodige fut vu dans le ciel : Un grand dragon roux, ayant sept têtes et dix cornes, et sur ses sept têtes, sept diadèmes.* » (*Apocalypse de Jean*, XII, 1-3). La composition reprend celle de l'estampe (**fig. 491**) de Dürer représentant le même thème dans sa série xylographique de l'*Apocalypse*³⁶³. Abstraction faite de la gaucherie du dessin et de la schématisation appauvrissante par rapport à l'œuvre du maître de Nuremberg, les principales différences résident dans le déplacement de la figure de saint Michel du coin supérieur gauche du champ vers la partie droite et dans l'attitude de la femme et de Dieu, qui tous deux écartent les bras.

La peinture (**fig. 489**) simplifie encore la scène, en supprimant les étoiles et l'enfant placé sur l'estampe entre la femme et Dieu (« *Elle enfanta un enfant mâle qui devait gouverner toutes les nations avec une verge de fer ; et son fils fut enlevé vers Dieu et vers son trône* », XII, 5). La femme, entourée d'une mandorle dorée, est vêtue d'une robe rouge, ses ailes sont vertes, et le *contrapposto* du modèle a disparu. Au lieu de descendre plus bas que les hanches, la

³⁶² H. MIELKE, *op. cit.*, p. 83.

³⁶³ W. L. STRAUSS, *Sixteenth Century German Artists*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 10, New York, 1981, n° 71 (128), p. 166.

chevelure n'est visible que jusqu'aux épaules. Sa couronne est finement dessinée et la carnation du visage, des bras et des pieds présente un modelé soigné. Le dragon a un corps gris et des ailes vertes. Au-dessus de lui, l'archange dans une nuée est représenté de face ; sa tunique est rouge, ses ailes sont garance et il porte une écharpe verte. Au sommet, dans une nuée également, sur un fond doré, Dieu le Père est représenté sous les traits d'un homme dans la force de l'âge et non sous ceux d'un vieillard. Vêtu de rouge lui aussi, il lève les bras en l'air alors que son modèle les tend vers l'enfant qui se dirige vers lui. On relève plusieurs lacunes et quelques fissures.

Le thème est également traité dans les ms M 191 (fol. 583v°), ms M 201 (fol. 561) et ms M 2587 (fol. 597v°) mentionnés au point précédent.

S 141 Samson tue le lion

Gravure d'Anton Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Armorum nulla vi ...* ; plus loin à droite : *Judicum 14* ; dans le coin droit : le chiffre 2.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Judicum. 14. 5* ; dans le coin droit : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 497**) illustre l'un des exploits de Samson : « *Samson descendit avec son père et sa mère à Thamnatha. Et, lorsqu'ils furent arrivés aux vignes de la ville, parut le petit d'un lion furieux, et il vint à la rencontre de Samson. Mais l'Esprit du Seigneur s'empara de Samson, qui déchira le lion comme il aurait mis un chevreau en pièces, n'ayant absolument rien dans la main* » (*Juges*, XIV, 5-6). Comme chez Dürer³⁶⁴ (**fig. 498**), Samson est représenté à califourchon sur le lion, lui déchirant la gueule de ses mains nues, devant un paysage au relief accidenté bordant une rade. Les deux scènes ont également en commun la

³⁶⁴ Xylographie de c. 1498. Reproduit dans : W. L. STRAUSS, *op. cit.*, n° 73 (129), p. 168.

présence d'un arbre le long du bord gauche et les fortifications qui s'élèvent sur un piton rocheux. Toutefois, la scène du héros terrassant le fauve n'occupe ici qu'une portion réduite de la surface picturale (environ un vingtième) dans la partie inférieure gauche, le reste du champ étant occupé par le paysage. Il s'agit en l'occurrence d'un paysage panoramique, représenté en perspective cavalière et combinant éléments réels et imaginaires, selon une formule courante à partir du milieu du XVI^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux³⁶⁵. Parsemé de fabriques qui s'étendent jusque sur les hauteurs de l'arrière-plan, d'éléments architecturaux antiques – sculptures, vasque, bas-relief – et de ruines, on y distingue quelques rares silhouettes humaines, de dimensions minuscules, la moins schématique étant, le long du bord droit, le berger surveillant son troupeau de brebis et de chèvres. Plusieurs de ces éléments figurent dans le répertoire de motifs où puise, au siècle suivant, Roelant Savery pour ses paysages : le pavillon circulaire à pilastres, le pâtre au chapeau à larges bords appuyé sur sa houlette, l'arche obscure surmontée de végétation dans laquelle s'inscrit une seconde ouverture cintrée se retrouvent en effet dans des peintures telles que *L'Abreuvoir* (**fig. 499**)³⁶⁶ ou *Troupeau parmi les ruines* (**fig. 500**)³⁶⁷.

La peinture (**fig. 496**) ne conserve qu'une partie de la scène principale : Samson jusqu'au genou et la moitié antérieure du lion. Samson est figuré dans la même position que son modèle, mais le visage est de trois quarts face au lieu d'être de profil et les paupières sont baissées. Le lion a perdu sa crinière. L'arrière-plan est occupé par un paysage arboré, dans lequel sont alignés, à droite et à gauche, des édifices à plusieurs étages.

³⁶⁵ Sur ce sujet, voir le catalogue de l'exposition *Le peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 2000, en particulier : S. VAN SPRANG, « D'une forêt ducale à une forêt idéale. Quelques réflexions sur les paysages de Soignes au XVI^e et XVII^e siècles », pp. 183-191.

³⁶⁶ Huile sur panneau, c. 1616, Courtrai, *Museum voor Oudheidkunde en Sierkunst en Schone Kunsten*.

³⁶⁷ Peinture à l'huile, 1617, Liège, Musée de l'Art wallon.

S 142 Gédéon et la toison couverte de rosée

Gravure anonyme d'après un dessin attribué à Maarten De Vos³⁶⁸.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Sicca fit hîc tellus et vellera...* ; plus loin à droite : *Judicum. 6.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Judicum. 6. 36* ; plus loin à droite : le chiffre 2.

L'estampe (**fig. 502**), qui fait partie d'une série de quatre planches réalisées par un graveur anonyme, illustre l'épisode des *Juges* dans lequel Gédéon, choisi par Dieu pour délivrer le peuple d'Israël du joug des Madianites, demande au Tout-Puissant un signe : « *Si vous sauvez par ma main Israël, comme vous avez dit, je mettrai cette toison dans l'aire : s'il y a de la rosée sur la toison seule, et sur toute la terre de la sécheresse, je saurai que c'est par ma main, comme vous avez dit, que vous délivrerez Israël.* » (*Juges*, VI, 36-37). Après avoir reçu cette confirmation, Gédéon poursuit : « *Que votre fureur ne s'irrite point contre moi, si je fais encore une fois une tentative, en demandant un signe de la toison. Je demande que la toison seule soit sèche, et que toute la terre soit mouillée de rosée* » (VI, 39). L'estampe représente les deux scènes. Dans la partie gauche de la composition, au premier plan, la toison reçoit la rosée. Au centre de l'image, Gédéon, de profil, le genou droit à terre, porte des vêtements militaires à la romaine ; son casque posé devant lui, les bras ouverts en signe de reconnaissance de la force divine, il tourne le visage vers le ciel. Dans la partie droite, la seconde scène est représentée à l'arrière-plan. Gédéon est représenté également un genou à terre, mais il est cette fois-ci de dos, les bras levés vers le ciel. Représentée comme une pluie grise et drue, la rosée s'interrompt devant lui : elle est remplacée par un couloir vertical totalement vide – non gravé – reliant le ciel à la toison. Plusieurs personnages en armes sont

³⁶⁸ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 79.

répartis à droite et à gauche du champ et le fond est occupé par des tentes et des édifices ruraux de style nordique.

La peinture (**fig. 501**) ne conserve que le personnage de la scène principale, représenté ici de trois quarts face et coupé à mi-corps par le bord inférieur du médaillon. Comme sur le modèle, son visage est tourné vers le ciel, de même que la paume de sa main droite. En revanche, sa chevelure est plus longue et son expression plus inspirée. Sa tunique est ocre, bordée de vert tendre, sa ceinture rose et la cape qui entoure sa poitrine rouge carmin. On aperçoit sous son bras une partie de la toison, au-dessus de laquelle est représentée le faisceau de rosée tombant du ciel. L'arrière-plan est occupé par un paysage verdoyant et un ciel bleu et rose. Comme dans les peintures des autres médaillons, on relève le souci de rendre le modelé.

Aucun des manuscrits consultés ne contient de miniature représentant cette scène.

S 143 Deux hommes portent une branche de vigne du pays de Canaan

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Exploratores, qui missi a Mose ...* ; plus loin à droite : *Num : 13* ; plus loin : *M. d Vos inu.* ; puis : *G de Iode exc* ; dans le champ à droite : le chiffre 1.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf : *Num : 13. 2. M. d. Vos inu. G de Iode exc.* est remplacé par *CIVisscher excu* ; dans le champ à droite : le chiffre 6.

L'estampe (**fig. 504**) illustre un épisode des *Nombres* dans lequel, alors que le peuple d'Israël passe quarante années dans le désert sous la conduite de Moïse, Dieu ordonne à ce dernier d'envoyer des hommes explorer le pays de Canaan, la Terre promise. « *Moïse les envoya donc pour considérer la terre de Chanaan, et il leur dit : [...] Considérez la terre, ce qu'elle est et le peuple qui l'habite [...]. Si le sol est gras ou stérile, bien boisé ou sans arbres. Fortifiez-*

vous, et apportez-nous les fruits de la terre. Or, c'était le temps auquel les raisins précoces peuvent être mangés. [...] Et avançant jusqu'au Torrent de la grappe de raisin, ils coupèrent une branche de vigne avec son raisin, que deux hommes portèrent sur un levier. » (Nombres, XIII, 18-24). Au bout de quarante jours, les explorateurs reviennent et rendent compte de leur mission dans cette contrée « où coulent, en effet, du lait et du miel, comme on peut le connaître par ces fruits » (XIII, 28). La scène principale représente deux hommes en train de traverser un cours d'eau sur une planche étroite. Ils portent une grappe de raisin géante sur une perche, dont ils tiennent chacun une extrémité sur l'épaule. Plusieurs personnages sont représentés à l'arrière-plan, dans un paysage accidenté.

La peinture (**fig. 503**) ne conserve du modèle que les deux personnages de la scène principale, représentés à mi-corps. La copie est assez libre : l'homme placé en tête porte à présent la barbe et son chapeau est de forme différente ; l'autre personnage fixe l'extérieur du champ pictural, son avant-bras est désormais parallèle à celui de son compagnon ; la perche est courbe, les deux extrémités orientées vers le sol ; mais surtout, la grappe de raisin n'est plus d'une taille prodigieuse : bien que généreuses, ses proportions ne dépassent pas les bornes du registre réaliste. Le choix de ce thème pour décorer l'édifice s'explique sans doute par d'autres raisons que le simple intérêt pour l'épisode de l'Ancien Testament : à la fin de la célébration de l'Assomption, le dimanche le plus proche du 15 août, a lieu aujourd'hui encore, dans l'Église arménienne, la bénédiction des raisins³⁶⁹, que L. Zakarian suppose empruntée à la tradition syrienne, dans laquelle il existe des rituels similaires relatifs « *aux bénédictions des plantes, des champs, des graines, des germes, des vignobles et des pressoirs* »³⁷⁰.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne représente cette scène.

³⁶⁹ A. KHAZINEDJIAN, *La pratique religieuse dans l'Église arménienne apostolique*, Paris, 2003, p. 117.

³⁷⁰ L. ZAKARIAN, « Les miniatures du Vaspourakan et les apocryphes », dans : *Apocryphes arméniens*, Lausanne, 1999, p. 172.

S 144 Le Sacrifice de Manué

Gravure d'Anton Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Victima per Manuen, ...* ; plus loin à droite : *Judicum. 13. Caput* ; dans le coin droit : *I* ; dans la partie gauche du champ : *G. de Iode. Exc* ; dans la partie droite, de part et d'autre du tas de bois : *Anto. Wierix. fec. et M. de. Vos. Inue.*

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Judicum. 13. Caput. 19. v.* ; dans le champ : *G. de Iode. Exc* remplacé par : *CIVisscher exc.*

L'estampe (**fig. 506**) fait partie d'une série de sept planches³⁷¹, dont quatre servent de modèle aux motifs des médaillons de la cathédrale Saint-Sauveur, les trois autres étant *Samson tuant le lion*, *Samson enlève les portes de Gaza* et *Samson et Dalila*. Seule la première planche de la série, qui représente le *Sacrifice de Manué*, est signée, de part et d'autre du tas de bois au premier plan : *Anto. Wierix. fec. et M. de. Vos. inue.* À deux reprises, un ange apparaît à l'épouse stérile de Manué pour lui annoncer la naissance d'un fils: « *Prends donc bien garde de ne point boire de vin, et de cervoise, et de ne rien manger d'impur. Parce que tu concevras et tu enfanteras un fils dont le rasoir ne touchera pas la tête ; car il sera nazaréen de Dieu* » (*Juges*, XIII, 4-5). Consacré à Dieu, Samson ne consommera aucun produit de la vigne et ne se coupera pas les cheveux. Manué, après avoir vu l'ange lui aussi, offre un holocauste à Yahvé : « *Et lorsque la flamme de l'autel montait vers le ciel, l'ange du Seigneur monta pareillement dans la flamme. Ce qu'ayant vu Manué et sa femme, ils tombèrent inclinés vers la terre.* » (XIII, 20). Cette scène du sacrifice est représentée dans la partie droite de la composition : sur un autel de forme carrée, un chevreau et des fruits brûlent en dégageant une épaisse fumée, sur laquelle se détache un ange aux formes idéales. Au-dessous de lui, Manué et son épouse sont représentés dans une pose d'adoration, genoux fléchis et tête tournée vers

³⁷¹ Voir M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, p. 4.

l'apparition. Le reste du champ est occupé par un paysage au relief accidenté, dans lequel se dressent divers bâtiments ruraux, une citadelle ainsi qu'une ville dans le lointain, entre la rivière et les montagnes.

La peinture (**fig. 505**) représente les deux époux à mi-corps, dans la même attitude d'action de grâces que sur l'estampe, le visage tourné vers le ciel, où l'ange est remplacé par la présence immédiate de Dieu, symbolisée par une lumière dorée bordée d'une nuée sombre, dans la partie supérieure du médaillon. Manué est vêtu d'une tunique amarante nouée par une ceinture bleue et d'un manteau ocre, tandis que sa femme porte des couleurs plus vives – vert, rouge, jaune – et se trouve devant les flammes orange et jaunes de l'autel. Un paysage vert tendre dans lequel on aperçoit un édifice s'étend à l'arrière-plan.

Aucune miniature des manuscrits consultés ne représente de scène du cycle de Samson.

S 146 Élisée ressuscite l'enfant

Dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Protinus ingressus...* ; plus loin à droite : *2.Regum cap.4. ver.34..* ; dans le champ à gauche : *M. de vos. inue.* ; à droite : *CIVisscher excud.* ; plus à droite : *HC.F.*

L'estampe (**fig. 509**) représente le prophète ramenant à la vie le fils d'une femme qui l'a hébergé : « *Élisée entra donc dans la maison, et voilà que l'enfant mort gisait sur son lit. Et étant entré, il ferma la porte sur lui et sur l'enfant, et adressa des prières au Seigneur. Puis il monta sur le lit et se coucha sur l'enfant ; et il mit sa bouche sur sa bouche, ses yeux sur ses yeux, et ses mains sur ses mains ; et il se courba sur lui, et la chair de l'enfant fut échauffée.* », (*IV Rois*, IV, 32-34). La scène se déroule dans un intérieur bourgeois. Dans la partie gauche de la composition, au premier plan, se dresse un lit à baldaquin. Élisée est penché de profil sur l'enfant, dans la position décrite par le texte sacré. Une scène secondaire est représentée sur le côté, Élisée déambulant dans la pièce : « *Or étant revenu du lit, il se*

promena dans la maison une fois ici et une fois là » (IV, 35). Dans la partie droite de la composition se déroule une deuxième scène secondaire, un serviteur refoulant la mère qui tente d'accéder à la pièce.

La peinture (**fig. 508**) représente uniquement Élisée, coupé à mi-corps, et l'enfant. Les deux personnages sont dans la même position que sur l'estampe, à ceci près que la tête du prophète est de trois quarts. Le modelé des visages est travaillé, de même que les plis des draperies.

Les manuscrits consultés ne comprennent pas de miniature représentant ce thème.

S 147 Esdras boit la coupe de feu

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Apparet Esdrae dominus ...* ; plus loin à droite : *4. Esd. Cap. 14.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *4. Esd. Cap. 14. 37* ; dans le champ, dans le prolongement du pied droit du personnage au premier plan à droite : le chiffre *4* ; dans le coin inférieur droit : à nouveau le chiffre *4*.

L'estampe (**fig. 511**) fait partie d'une série de quatre planches illustrant des visions de l'*Apocalypse d'Esdras (IV Esdras)*, écrit apocryphe de l'Ancien Testament, d'après des dessins de Maarten De Vos. Seule la première porte la mention *M. d. vos. inuentor*³⁷². La dernière illustre le passage où Esdras boit la coupe de feu que lui tend Dieu et qui lui donne « *la cinquième intelligence* ». Le personnage se tient debout de profil au centre de la composition, la tête dans l'axe central à proximité du bord supérieur. Sortant d'une nuée sombre, le bras de Dieu tend vers ses lèvres la coupe de métal ouvragé d'où s'échappent des flammes. Le visionnaire est entouré de cinq scribes transcrivant ses prophéties. La scène se déroule devant un paysage qui se déroule dans le lointain, dont l'étendue plane n'est interrompue que dans la partie gauche par un massif montagneux.

³⁷² H. MIELKE, *op. cit.*, p. 80.

La peinture (**fig. 510**) représente Esdras à mi-corps buvant la coupe que lui tend le bras de Dieu. Le personnage est vêtu d'une tunique verte et d'une toge rouge, sa chevelure et sa barbe sont lisses, contrairement à celles de son modèle. Les flammes qui sortent de la coupe sont toutes dirigées vers le haut, alors qu'elles pointent dans toutes les directions sur l'estampe. La lumière dorée au centre de la nuée est structurée en une sorte de soleil, tandis qu'il s'agit sur le modèle d'une lumière diffuse. Le quartier inférieur gauche du médaillon laisse apercevoir une esquisse de paysage avec un arbre à la frondaison sphérique.

Aucun des manuscrits consultés ne contient de miniature illustrant l'*Apocalypse d'Esdras*.

S 148 Jonas reçoit de Dieu l'ordre d'aller à Ninive

Gravure de Hieronymus Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos³⁷³.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Mittitur ad Niniues...* ; plus loin à droite : *Jonas Cap.1. Ieronim' Wierinc fecit.*
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Jonas Cap.1.2* ; dans le coin droit : le chiffre *1* ; à gauche dans le champ : *CIVisscher. excud.*

L'estampe (**fig. 513**) fait partie d'une série représentant *L'Histoire de Jonas*, gravées par Anton et Hieronymus Wierix³⁷⁴ d'après des dessins de M. De Vos. Elle représente Jonas fuyant la face du Seigneur : « *Or, la parole du Seigneur fut adressée à Jonas, fils d'Amathi, disant : Lève-toi, et va dans Ninive la grande cité, et prêches-y, parce que sa malice est montée devant moi. Et Jonas se leva afin de fuir à Tharcis, de devant la face du Seigneur.* » (*Jonas*, I, 1-3). Le prophète est représenté de face au premier plan, isolé au centre de la composition, la tête couverte d'une pièce de tissu tournée en arrière vers le ciel, où, dans le

³⁷³ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81. Le nom de M. De Vos apparaît sur la deuxième planche de la série (*Jonas jeté dans la mer*).

³⁷⁴ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 81, et M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, p. 6.

coin gauche du champ, Dieu le Père dans une nuée est penché vers lui. Jonas lève le bras droit entre Dieu et lui, dans un geste de défi, de refus ou de défense, tandis qu'il pointe l'index gauche vers un vaisseau qui mouille dans un petit port, dans la partie droite de la composition ; à sa poupe en forme de tête d'éléphant, on reconnaît qu'il s'agit du navire sur lequel Jonas va embarquer et que l'on retrouve sur l'estampe représentant *Jonas jeté dans la mer* (**fig. 388**).

La peinture (**fig. 512**) représente Jonas en buste, les cheveux longs plaqués sur la tête – découverte contrairement au modèle –, le visage de profil tourné à gauche vers le ciel. La nuée ne contient pas la figure de Dieu, mais uniquement une vive lumière dorée, et le paysage de bord de mer est remplacé par une campagne verdoyante où se dresse un arbre. Les couleurs sont vives et la couche picturale est en bon état.

La gravure de Wierix a également influencé le ms M 204, fol. 390 (**fig. 514**). Mais contrairement à la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur, qui a très vraisemblablement pour modèle l'estampe figurant dans le recueil *Theatrum Biblicum*, comme c'est également le cas de plusieurs autres peintures des médaillons dans lesquelles Dieu est représenté sous la forme d'une lumière, la miniature a pour modèle l'estampe (**fig. 515**) du recueil *Thesaurus* : Dieu y est en effet figuré sous sa forme humaine.

S 149 Jonas sous une tonnelle

Gravure d'Anton ou Hieronymus Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Digna Deo...* ; plus loin à droite : *Jonas Cap.4* ; dans le coin droit : *G de Iode excudebat*.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Jonas Cap.4 .6* ; dans le coin droit, l'inscription *G de Iode excudebat*. est effacée ; ajout du chiffre 5.

L'estampe (**fig. 517**) illustre le chapitre IV du livre de *Jonas* : le prophète s'est retiré de la ville de Ninive, en colère contre Dieu qui n'a pas accompli sa prophétie, et attend de voir ce qu'il va advenir de la cité. « *Et le Seigneur Dieu prépara un lierre qui s'éleva au-dessus de la tête de Jonas, afin qu'il y eût une ombre sur sa tête pour le protéger ; car il s'était fatigué* » (*Jonas*, IV, 6). Dans la partie droite de l'image, Jonas est représenté au premier plan, à l'ombre d'une tonnelle. En tenant de la main droite le revers de son vêtement au-dessus de la tête, il se protège de la chaleur du soleil, qu'on aperçoit à travers le treillage et au centre duquel un visage est esquissé. Il est communément admis que, là où la *Vulgate* parle de « lierre », il faut entendre « ricin » ; néanmoins, les longs fruits qui pendent ont plutôt l'apparence de cucurbitacées. Dans la partie supérieure de l'estampe, une nuée sombre entoure la figure de Dieu le Père, dont la tête est entourée d'un halo lumineux et qui envoie un faisceau de rayons en direction de Jonas. Le reste du champ est occupé par la ville de Ninive, qui présente l'aspect d'une ville italienne de la Renaissance.

La peinture (**fig. 516**) présente Jonas en buste dans la même position que sur l'estampe, à la différence que son visage apparaît de trois quarts face et non de profil. Comme sur plusieurs autres médaillons, la nuée qui occupe la partie supérieure gauche du champ pictural présente en son centre, en lieu et place de la figure de Dieu, une vive lumière dorée qui se décompose en un large noyau et un bord, l'un et l'autre striés. Le grand fruit en forme de calebasse qui pend à droite derrière le prophète est l'indice qui permet d'établir la filiation entre la peinture et l'estampe. Les couleurs sont vives et l'on ne relève pas de lacune.

Comme pour la peinture précédente, le ms M 204, fol. 390 contient une miniature (**fig. 518**) s'inspirant de la même gravure, mais à partir du recueil du *Thesaurus* (**fig. 519**) et non de celui du *Theatrum Biblicum*.

S 151 Samson enlève les portes de Gaza

Gravure d'Anton Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Moenibus inclusus...* ; plus loin à droite : *Judicum. 16.* ; dans le coin droit : le chiffre 5.

- *Theatrum Biblicum* 1643.

Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Judicum. 16. 3* ; dans le coin droit : le chiffre 5.

L'estampe (**fig. 522**) illustre l'épisode de la geste de Samson au cours duquel le héros rend visite à une femme de mauvaise vie à Hébron : « *Lorsque les Philistins l'eurent appris, et que le bruit se fut répandu chez eux, que Samson était entré dans la ville, ils l'environnèrent, mettant des gardes à la porte de la ville, et attendant là, toute la nuit, en silence, pour le tuer, le matin venu, lorsqu'il sortirait. Mais Samson dormit jusqu'au milieu de la nuit ; et se levant alors il prit les deux battants de la porte avec ses poteaux et son verrou, et les ayant mis sur ses épaules, il les porta sur le sommet de la montagne qui regarde Hébron.* » (*Juges, XVI, 3*). Vêtu d'un simple pagne, Samson est représenté au premier plan à gauche de la composition, à côté de deux arbres au tronc élancé qui mêlent leur feuillage dans la partie supérieure. Le héros au corps trapu et puissant vient de lâcher l'une des deux portes, tandis qu'il tient l'autre derrière lui du bras droit. Comme sur l'estampe représentant son combat avec le lion (**fig. 497**), le paysage occupe la plus grande partie de l'image. Alors que le plan médian est peuplé de figurines s'adonnant à des activités bucoliques entre des bâtiments de style flamand, la cité de Gaza est représentée dans le lointain devant une montagne. On distingue le héros quittant la ville, les portes sur son dos.

La peinture (**fig. 521**) représente uniquement le personnage de Samson, jusqu'à mi-cuisses, les reins ceints d'un pagne blanc, la stature beaucoup plus fine que celle de son modèle. Le modelé est travaillé, en particulier celui du torse et de l'abdomen. La forme de la porte que tient le personnage derrière lui épouse le bord du médaillon. Les ferrures ont été supprimées, remplacées par une rangée de gros clous. Dans le quart droit du champ pictural, un paysage est esquissé sous un ciel bleu foncé et rose.

S 152 Samson et Dalila

Gravure d'Anton Wierix d'après un dessin de Maarten De Vos.

Source :

- *Thesaurus* 1585.
Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Robur Vbi Samson meretrice* ... ; plus loin à droite : *Judicum. 16. Cap.* ; dans le coin droit : le chiffre 6.
- *Theatrum Biblicum* 1643.
Inscription sous l'estampe : *idem*, sauf la référence biblique : *Judicum. 16. Cap. 19.* v. ; dans le coin droit : le chiffre 6.

L'estampe (**fig. 524**) représente Dalila coupant les tresses du héros endormi. La jeune femme est assise au pied d'un arbre qui se dresse sur un tertre, dans l'axe central de la composition. Élégamment vêtue, les cheveux disposés en une savante coiffure, elle penche légèrement son visage de profil vers la tête de Samson qui repose sur ses genoux. Le corps de ce dernier s'étend obliquement vers le coin inférieur droit de l'image. Une grande agitation règne autour du couple : massés pour la plupart en contrebas à gauche de la butte, les Philistins lourdement armés s'approchent avec prudence. Au loin, on aperçoit d'autres troupes sortant d'une bastille qui se dirigent vers la scène principale. À l'arrière-plan à droite, un cours d'eau qu'enjambe un pont actionne les roues de trois moulins. Sur la rive opposée, à flanc de montagne, s'élève une cité, dont l'édifice principal est une énorme tour carrée.

La peinture (**fig. 523**) met en scène uniquement les deux protagonistes. Dalila, qui occupe toute la hauteur de la partie gauche du médaillon, porte une robe vert olive à motifs floraux, dont l'échancrure est sensiblement plus profonde que sur l'estampe, et un habit garance. Son visage, de trois quarts face, est finement modelé. Sa chevelure est partiellement masquée par une coiffure de tissu orange et elle porte un collier. Samson, dont seul le buste est représenté, repose dans la même position abandonnée que sur l'estampe. Ses longs cheveux châtain sont lisses, contrairement à son modèle, qui porte de longues mèches bouclées. Sa tunique, quelque peu simplifiée, est de couleur orange. À l'arrière-plan, l'horizon coupe le champ pictural à mi-

hauteur. Au-dessus du paysage plat, sur la droite, un arbre se détache sur le ciel bleu-gris et rose, faisant pendant à la figure de Dalila.

Thesaurus ou Theatrum Biblicum ?

Parvenus au terme de l'examen des peintures de la cathédrale Saint-Sauveur s'inspirant des estampes flamandes rassemblées sous la forme d'un recueil, on ne peut éviter de se poser la question de savoir s'il est possible de déterminer duquel des deux il s'agit, *Thesaurus* ou *Theatrum Biblicum*. Ainsi que nous l'avons noté, la plupart des estampes utilisées comme source d'inspiration par les peintres de la cathédrale figurent à la fois dans le recueil de G. de Jode et dans celui de C. J. Visscher. Une douzaine se trouvent uniquement dans le *Theatrum Biblicum* de 1643, et une seule uniquement (*La Crucifixion*, voir peinture S 78) dans le *Thesaurus*. Étant donné que la composition du *Theatrum* a fortement varié non seulement selon les éditions, mais même au cours de la même édition³⁷⁵, il n'est pas à exclure que certains exemplaires contiennent l'estampe figurant dans le *Thesaurus*. Si tel était le cas, nous disposerions d'une indication plus précise sur l'exemplaire du *Theatrum* parvenu à la Nouvelle-Djouffa, ce qui permettrait également de limiter encore la marge d'incertitude quant à la date d'exécution de la décoration de la cathédrale. Néanmoins, en tout état de cause, tant le *Thesaurus* que le *Theatrum* étaient connus des artistes de la cité, puisque nous avons vu que les manuscrits contiennent plusieurs miniatures qui s'inspirent de l'ouvrage de G. de Jode.

³⁷⁵ Voir notre commentaire à propos de la peinture S 130.

III. PEINTURES MURALES ET ESTAMPES ISOLÉES

1. ESTAMPES ISOLÉES ET ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM

B 16 Marie

La peinture (**fig. 51**) est située à gauche du panneau figurant *La Cène* (B 17) et en face de celui représentant *L'Homme de douleur* (B 18). La Vierge est debout de trois-quarts, mains jointes, la tête légèrement penchée en avant, vêtue d'une tunique rouge et d'un vêtement de dessus (*maphorion*) bleu, dont les plis cassés signalent une influence flamande. L'attitude du personnage, son expression à la fois grave et sereine, le contour de ses yeux, le dessin de ses lèvres, les mains légèrement décalées l'une par rapport à l'autre sont autant de détails qui incitent à rapprocher cette figure d'un prototype plus précisément devossien, tel qu'on le trouve dans une gravure³⁷⁶ de R. Sadeler de 1590 d'après un dessin de M. De Vos (**fig. 52**).

B 17 La Cène

(*Matthieu*, XXVI, 17-29 ; *Marc*, XIV, 12-25 ; *Luc*, XXII, 7-23 ; *Jean*, XIII, 1-30)

Source :

Estampe de Cornelis Cort (c. 1533-1578)³⁷⁷ d'après une fresque de Livio Agresti dans l'*Oratorio di S. Lucia del Gonfalone*, Rome³⁷⁸. Burin sur plaque de cuivre (53,1 x 35,6 cm). Dans le champ pictural en haut : *C. Cort fe. 1578* ; en bas à gauche : *M^{mo} et R^{mo} D. Dno Julio Antonio Sanctorio S^{tae} Severine tt. S^{ti} Bartholomei/ in Insula S.R.C pbro Car^{li} Dicatum*. Dans la marge en bas de l'estampe : *Sanguine, christe, tuo sic nos, et corpore pascis: /Et fis conuiuis altor et esca tuis, / Mirus amor nostri partes se uersat in omnes : / Ut dominus seruis abluat, ecce, pedes*. À gauche : *Livius Forlivetanus Inventor*, au centre : *Cum Privilegio Forma Prima* ; à droite *Romae apud P.P. Palumbum Novarien. A.D. MDLXXVIII*.

³⁷⁶ BnF Cc 18 – in-Fol. *L'œuvre de Martin de Vos*, t. 2.

³⁷⁷ Sur C. Cort, voir J. VON SANDRARTS, *op. cit.*, p. 239 ; C. DE BIE, *Het gulden cabinet van de edel vry schilder-const inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldhouwers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Anvers, 1661, p. 450.

³⁷⁸ L'église *Sint-Pieter* à Sint-Pieters-Kapelle (Herne) abrite un tableau de l'école de Otto van Veen (Leyde 1556-Bruxelles 1629), dont la composition est identique à la fresque d'Agresti, avec quelques différences de détail (notamment le calice posé sur la table devant le Christ). On sait qu'Otto van Veen a séjourné à Rome entre 1575 et 1580.

Michael Bury note l'existence d'une copie de cette gravure par Michelangelo Marelli, actif à Rome en 1578-1580, publiée par Palombo en 1580³⁷⁹.

L'estampe (**fig. 54**) présente la Cène d'après une fresque du maniériste romain Agresti, l'accent étant mis sur la trahison de Judas et non sur l'Eucharistie. Jésus et les douze apôtres sont assis autour d'une table ronde. Le Christ est au centre de la composition, la tête nimbée tournée vers la gauche de trois quarts, la main droite posée sur l'agneau pascal dans un plat au centre de la table. L'agneau est présenté sur le côté, en longueur, la tête hors du plat, les pattes arrière liées, symbolisant le futur sacrifice de Jésus. La main gauche du Christ repose sur la tête de Jean. Les deux avant-bras de celui-ci sont posés sur la table, tandis que sa tête est appuyée contre la poitrine du Christ³⁸⁰. Les apôtres se parlent les uns aux autres, les gestes de leurs mains exprimant leur stupéfaction incrédule aux paroles du Christ leur déclarant : « *En vérité, je vous dis qu'un de vous doit me trahir* » (*Matthieu, XXVI, 21*)³⁸¹. Leurs bras convergent vers l'agneau, au centre de la composition. Au premier plan, deux personnages, dont Judas, sont représentés de dos, le corps torsadé : le personnage de gauche, qui présente un dos musculeux, a la tête tournée vers son voisin de gauche ; à droite, en diagonale par rapport au Christ, Judas, le dos dans l'ombre, la tête rentrée dans les épaules, tourne le visage vers l'extérieur. Dans sa main gauche, plus bas que le plateau de la table, il tient sa bourse, allusion aux trente pièces d'argent qu'il a reçues en salaire de la trahison. Derrière la table, un personnage à droite, de trois quarts, la tête coiffée d'un bonnet phrygien, fait signe à un serviteur qui se trouve en face de lui, de profil, tout à gauche, portant un plateau sur lequel sont déposés une carafe et deux calices. La scène principale est séparée de l'arrière-plan par des colonnes salomoniques surmontées de chapiteaux ioniques, de type italien, rappelant par leur forme les lignes serpentine, propres à la composition maniériste, des deux personnages placés à l'avant-plan. Derrière les colonnes, au sommet d'un large escalier, se déroule la scène secondaire du Lavement des pieds.

³⁷⁹ Voir J. C. J. BIERENS DE HAAN : *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, 1948, n° 76(1), pp. 89-90 ; M. SELLINK : *Cornelis Cort, Part II*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 2000, n° 55(1), pp. 183-184 ; voir aussi : M. BURY, *The Print in Italy 1550-1620*, Londres, 2001, pp. 113-114.

³⁸⁰ Cette représentation de Jean penché sur la poitrine du Christ lui demandant : « *Seigneur, qui est-ce ?* » est déjà présente dans l'art du Moyen Âge.

³⁸¹ « *Il est curieux qu'aux origines de l'art chrétien et pendant presque tout le moyen âge, les artistes qui peignaient la Cène, aient représenté le moment où Jésus prononce la parole : 'L'un de vous me trahira', et non celui où il dit : 'Ceci est mon corps'* » (E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, Paris, 1951, p. 73). On note ainsi que même après le Concile de Trente, certaines conceptions du passé se maintiennent.

L'influence d'Agresti s'est exercée sur de nombreux artistes. À titre d'exemple, dans la Flandre de la première décennie du XVII^e siècle, on peut citer une peinture de Sebastiaan Vrancx³⁸² et une autre de l'école de Otto van Veen (**fig. 55**³⁸³). On remarque cependant que, dans la première, c'est l'annonce de sa trahison par le Christ qui est figurée, tandis que la seconde, l'œuvre d'un catholique, représente l'Eucharistie, le Christ tenant une hostie, le calice posé devant lui. À propos de la Cène, E. Mâle note : « *Il ne s'agit plus maintenant de représenter l'annonce de la trahison, mais l'institution de l'eucharistie ; il s'agit d'affirmer ce que l'on nie ou ce que l'on discute. [...] On ne saurait rappeler plus nettement aux protestants que la Cène fut la première des messes* »³⁸⁴.

La peinture (**fig. 53**) conserve la scène principale de l'estampe. La partie supérieure a la forme d'un arc brisé. La table est légèrement ovale, s'adaptant ainsi à la structure horizontale de la composition. À la Renaissance, les apôtres sont généralement représentés autour d'une table rectangulaire, avec au centre de la table un calice placé devant le Christ, en train de consacrer un pain. Dans sa fresque de *Santa Maria della Grazie*, Léonard de Vinci (Florence 1452-Amboise 1519) renouvelle l'iconographie traditionnelle de la scène en laissant de côté sa dimension sacramentelle pour mettre l'accent sur le drame humain que constitue la trahison³⁸⁵. Les personnages de la peinture de l'église Sainte-Bethléem adoptent pratiquement les mêmes attitudes que sur l'estampe. Au centre, le Christ, vêtu d'un manteau bleu azurite et d'une tunique rouge, la tête nimbée, de face, légèrement inclinée vers la gauche, le regard dirigé vers les spectateurs, pose la main gauche sur la tête de Jean. Son index n'est pas levé comme sur l'estampe. Par contre, d'autres détails dérivent directement du modèle : les boucles de la chevelure, la large manche du bras droit, ou encore, l'index légèrement écarté de la main droite posée sur l'agneau. Le visage de Jean apparaît plus nettement que sur l'estampe, où il est en partie caché par l'avant-bras. D'une manière générale, les positions des doigts des personnages et les plis des vêtements, aux drapés amples et mouvementés, sont reproduits fidèlement. On note quelques écarts, comme le regard tourné vers les spectateurs du troisième apôtre en partant de la droite, ou les mains exagérément longues du voisin de Jean et de celui de Pierre. Alors que les personnages de l'estampe présentent tous une attitude penchée vers leur voisin, ceux de la peinture sont plus droits, dans une pose un peu statique

³⁸² 1601-1610, Église Sint-Monulfus en Gondulfus, Mechelen-aan-de-Maas, n° IRPA 57360.

³⁸³ 1600-1610, Église Sint-Pieter, n° IRPA 1425.

³⁸⁴ E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 73-77.

³⁸⁵ À ce propos voir aussi E. MÂLE, qui écrit : « *Ce beau problème de psychologie, si magnifiquement résolu par Léonard, excita une admiration universelle. Raphaël lui-même, dans la fresque des Loges et dans le dessin gravé par Marc-Antoine, n'essaya pas de représenter le sujet autrement.* » (*op. cit.*, p. 73).

pour certains. Entre les deux apôtres à l'avant-plan, le bas de la nappe présente la même bordure que son modèle. Sur la table, un couteau en diagonale a été ajouté, dont le manche dépasse du bord, indice – relevé à plusieurs reprises déjà – que le peintre connaît certaines conventions de l'art occidental. En revanche, le couteau qui se trouvait déjà sur l'estampe n'est plus en diagonale mais parallèle au bord de la table. Le bras droit du personnage à l'avant-plan à gauche est tendu en direction de l'agneau et de Jean, alors qu'il était en position verticale sur le modèle. Sur les bords droit et gauche, les apôtres dont on n'apercevait que la tête sur l'estampe sont représentés en totalité. Le serviteur à gauche et son pendant à droite, dont les avant-bras pointaient en diagonale vers la scène secondaire du Lavement des pieds sur l'estampe, ont été supprimés. Avec eux ont également disparu calices et carafe qui faisaient allusion à l'Eucharistie : le peintre n'a pas ajouté le vin sur la table, qui, comme sur l'estampe, ne présente que l'agneau et des morceaux de pain. À la fois symboliques du passage de l'Ancien au Nouveau Testament en tant que colonnes du premier Temple de Salomon et affirmation de l'esprit de la Contre-Réforme par référence au baldaquin du Bernin dans la basilique Saint-Pierre de Rome³⁸⁶, les dix colonnes salomoniques ont été remplacées par sept colonnes à fût droit et lisse, seuls éléments architecturaux conservés par le peintre pour structurer l'espace pictural. La scène est très éclairée ; les couleurs principales sont l'ocre, le jaune, le vert, le rouge, le bleu.

Dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulf, des éléments occidentaux sont présents dans les détails de la composition de certaines miniatures, par exemple dans le ms SL-252, fol. 125 (**fig. 607**) : la table ronde est de forme italienne, tandis que le fond d'or rappelle les miniatures de Cilicie. Le ms SL-253, fol. 14 (**fig. 608**) place le Christ au centre de la composition et la structure architecturale de celle-ci est presque identique, sauf que la table est ici plus riche dans les détails ; la table ronde est du même genre, de type occidental. Il existe cependant quelques points communs avec la peinture de l'église Sainte-Bethléem : le Christ pose la main sur la tête de Jean et l'agneau se trouve au milieu de la table. Par ailleurs, comme sur la peinture, le fol. 125 du ms SL-252 présente Judas une bourse à la main. Les deux manuscrits de la BnF se ressemblent, par la composition et certains détails tels que la table, la présence de l'agneau ou les éléments architecturaux. Au Matenadaran, les compositions de plusieurs miniatures sont presque identiques au ms SL-252, notamment ms M 264 (daté de 1661), fol. 120, et ms M 6772 (daté de 1658/1659), fol. 8.

³⁸⁶ À ce sujet, voir : H. HONOR & J. FLEMING, *Histoire mondiale de l'Art*, Paris, 1995, p. 505.

B 26 Le Sacrifice d'Abraham

La peinture (**fig. 71**) s'inscrit dans un panneau vertical. Abraham se trouve dans la partie gauche de la composition, Isaac agenouillé devant lui. Les deux personnages sont vêtus d'amples habits dont les plis s'étendent sur le sol. Une main posée sur la tête de son fils, l'autre tenant un couteau à proximité de sa gorge, le patriarche tourne la tête en arrière, le regard levé. Devant lui, dans le ciel, un ange en position horizontale et en partie hors-cadre désigne de l'index gauche Isaac et de la droite un bélier suspendu dans les hautes branches d'un arbre derrière Abraham. Le fait que le saint tourne la tête dans la direction opposée à l'ange rend plausible l'hypothèse d'une scène recomposée à partir d'un modèle où l'ange serait placé à gauche. La composition se rapproche de celle de la peinture S 109 représentant le même thème et dont le modèle est une gravure d'après Maarten De Vos (**fig. 393**) ; on relève également des similitudes avec une autre gravure (d'Anton Wierix) d'après M. De Vos (**fig. 72**), notamment le personnage d'Abraham, les plis et les boutons de ses vêtements. Il se peut donc que la peinture de l'église Sainte-Bethléem ait eu pour modèle une estampe d'après l'artiste anversois.

B 27 La Présentation de Marie au Temple

La peinture présente beaucoup de similitudes avec l'estampe (**fig. 74**) n° 4 de la série *Beatae Intacta semper virginis Mariae Vita...*³⁸⁷ d'Adrian Collaert : il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre. Sous l'estampe figure l'inscription : *HOSTIA SPRETA PATER ...* ; au-dessous de ces lignes à gauche : *Ioannes Stradenus inuentor* ; un peu plus loin : *Adrianus Collaert sculp. & excud.* Collection : BnF, Département Estampes et photographie.

La peinture (**fig. 73**) figure la présentation de Marie au Temple, dans une scène où seuls sont représentés les personnages principaux, Marie, ses parents et le grand prêtre. Le thème³⁸⁸ est très important pour les Arméniens, qui vouent une grande vénération à la Vierge : au Temple, Marie se préparera à être la Mère de Dieu, devenant elle-même demeure de l'Esprit Saint. La Vierge se trouve au centre de la composition, gravissant l'escalier de cinq marches qui mène

³⁸⁷ Sur cette série, voir A. BARONI VANNUCCI, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano flandrus pictor et inventor*, Milan-Rome, 1997, pp. 272-273 et 396.

³⁸⁸ Voir J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1992.

au Temple, à l'entrée duquel l'attend le prêtre Zacharie, sur la droite. Marie est nimbée, de trois quarts, vêtue d'une tunique rouge, la jambe droite sur la troisième marche et la gauche sur la quatrième. Zacharie tend les bras vers elle. Portant une coiffure de grand prêtre, il est vêtu d'habits sacerdotaux, composés d'une soutane rouge recouverte d'une tunique verte à clochettes et d'une chasuble à motifs floraux. En bas de l'escalier, à gauche de la composition, Anne se tient debout, vêtue d'un manteau bleu (très assombri par le vieillissement), et d'une tunique verte, le regard fixe tourné vers l'extérieur du champ pictural, la main gauche sur la poitrine, le bras droit esquissant un geste ascendant comme pour accompagner sa fille. Derrière elle, Joachim est représenté sous les traits d'un vieillard habillé d'un manteau rouge garance (qui a beaucoup perdu de son éclat) et d'une tunique blanche, la tête de profil, le corps coupé par le bord de la peinture. À l'arrière-plan à gauche se dresse une cité monochrome dans un paysage vallonné très schématique où l'on distingue trois silhouettes.

La *Légende Dorée*, qui parle de l'enfance de Marie d'après les apocryphes du Nouveau Testament, raconte : « À l'âge de trois ans, la Sainte Vierge fut sevrée, et emmenée avec des offrandes au temple du Seigneur. Il y avait autour du temple quinze degrés selon les quinze psaumes gradules ; car, le temple étant bâti sur une montagne, on ne pouvait arriver à l'autel des holocaustes, qui se trouvait en dehors, qu'en montant ces degrés. Quand la Sainte Vierge eut été placée sur le premier de tous, elle les gravit sans le secours de personne, comme si elle fût déjà parvenue à un âge mûr [...] »³⁸⁹. Le thème illustre à la fois le respect des règles de la loi juive concernant le premier-né et la consécration de la Vierge en tant que mère de Dieu. Dans l'art chrétien d'Occident, cette iconographie de source apocryphe est courante au Moyen Âge et se maintient au XVI^e siècle dans la peinture de la Contre-Réforme : supprimée par Pie V, elle avait été rétablie par Sixte-Quint³⁹⁰. Selon J. Knipping, les peintres des Pays-Bas l'ont probablement reprise des artistes vénitiens et florentins³⁹¹. La valeur symbolique des quinze marches n'a pas toujours été intégrée dans les représentations picturales du thème. L'estampe de Collaert n'en compte que cinq ; sur la peinture à huile sur toile (**fig. 75**) de Titien pour la *Scuola Grande de Santa Maria della Carità* de Venise (aujourd'hui *Gallerie*

³⁸⁹ J. DE VORAGINE, *La Légende Dorée*, Paris, 1967, t. 2, p. 176.

³⁹⁰ Voir E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI^e...*, p. 353.

³⁹¹ J. KNIPPING, *op. cit.*, t. 2, p. 250.

dell'Accademia), dont Jan van der Straet, dit Stradanus (Bruges 1523-Florence 1605) s'est vraisemblablement inspiré³⁹², elles sont au nombre de treize³⁹³.

La composition de la peinture de l'église Sainte-Bethléem est en partie identique à celle de l'estampe : l'entrée du Temple avec le grand prêtre et Marie, sur une diagonale coupant les marches de l'escalier. Par contre, le reste de la composition ne correspond pas à cette source.

Aucun manuscrit consulté ne comprend de miniature illustrant ce thème.

B 28 L'Annonciation

L'œuvre peinte la plus proche de cette peinture murale est *L'Annonciation* exécutée par Titien pour l'église *San Salvatore* de Venise en 1560-65³⁹⁴, évoquée par D. Arasse à propos du traitement de ce thème par l'artiste vénitien : « *Dès la fin des années 1530 [...], Titien adopte un parti radicalement neuf et inaugure un traitement du thème qui deviendra dominant à Venise : il réduit considérablement la visibilité de la grille perspective, et l'allusion au lieu architectural de la rencontre devient secondaire, celui-ci étant recouvert et submergé par les anges, les nuées et la lumière. Titien s'en tient ensuite à ce type de composition, qu'il pousse progressivement à ses dernières conséquences avec L'Annonciation peinte en 1557 pour l'église San Domenico Maggiore de Naples et, plus encore, avec celle de San Salvatore en 1567 [...]. Il utilise exclusivement ce qui échappe à l'ordre humain de la géométrie, la lumière et les nuages, au cœur de l'iconographie mystique de Marie, réceptacle du Christ* »³⁹⁵.

Le graveur Cornelis Cort a réalisé une transposition graphique (inversée) de cette œuvre sous la supervision personnelle du maître vénitien³⁹⁶. Il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre

³⁹² L'œuvre de Titien a été exécutée en 1539, le dessin de Stradanus date de 1589.

³⁹³ Voir G. SCIRÈ NEPI, *Treasures of Venetian Painting – The Gallery dell'Accademia*, Venise, 1991, pp. 152-153.

³⁹⁴ D'après D. ROSAND, *Painting in the Sixteenth-Century Venice – Titian Veronese Tintoretto*, Cambridge, 1997, p. 56 ; 1567 d'après D. ARASSE, *L'Annonciation italienne, Une histoire de perspective*, Paris, 1999, p. 314 ; c. 1565 d'après M. SELLINK, *Cornelis Cort, Part II*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 2000, p. 49.

³⁹⁵ D. ARASSE, *op. cit.*, p. 314.

³⁹⁶ J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'Œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais*, La Haye, 1948, p. 47. Cité par D. ROSAND, *op. cit.*, p. 56 et note 62, p. 198.

(41,9 x 27,7 cm) datant de c. 1566, signé dans le coin inférieur droit : *Cornelio Cort fe.* Plusieurs copies, inversées ou non, sont répertoriées³⁹⁷.

De format vertical, le champ de l'estampe (**fig. 77**) est occupé pour les trois quarts par une nuée peuplée d'anges et d'angelots au cœur de laquelle plane la colombe du Saint-Esprit illuminée par l'arrière. Le visage et le buste éclairés par la lumière céleste, la Vierge, appuyée sur son pupitre, à demi agenouillée, tient un livre dans la main droite tandis qu'elle soulève pudiquement son voile de la gauche, dans un mouvement ambigu, « *action positive d'ouverture et de dévoilement, ou réaction défensive de protection* »³⁹⁸. Dans le coin inférieur droit sont inscrits les mots suivants : *Ignis ardens et non Conburens*, en référence au buisson ardent : « *Et le Seigneur lui apparut dans une flamme de feu au milieu du buisson ; et il voyait que le buisson brûlait et ne se consumait point* » (*Exode*, III, 2). Au-dessus, un vase aux formes gracieuses, allusion à la délicatesse virginale de Marie, contient non pas un lis mais une plante aux fleurs s'étirant en flammèches, motif « *dont la fonction est de représenter le buisson ardent* »³⁹⁹.

La peinture (**fig. 76**) de l'église Sainte-Bethléem reprend uniquement le personnage de Marie. Outre le geste caractéristique de sa main gauche, on retrouve à l'identique la main droite, dont l'index est posé sur la tranche du livre, le nœud au-dessus de la poitrine et les plis du manteau. La Vierge est appuyée sur un pupitre de même forme que sur l'estampe, devant lequel est posé un vase doré contenant un lis. On note que le personnage est plus élancé que son modèle : bien que ses jambes soient légèrement fléchies, sa tête est à la même hauteur que celle de l'ange qui lui fait face, ce qui rapproche le couple des représentations traditionnelles de la scène dans les miniatures arméniennes, par exemple ms SL-252, fol. 139 (**fig. 611**). Dans le fond à gauche se dresse un baldaquin rouge et or, qu'on ne pouvait que deviner sur l'estampe. Dans la partie supérieure du champ pictural, la nuée est réduite à un sobre demi-cercle au centre duquel seule la colombe est figurée.

L'ange correspond à un prototype vénitien issu de Titien, repris par de nombreux artistes de son siècle ; en particulier, on relève énormément de ressemblances entre les anges du maître

³⁹⁷ M. SELLINK, *ibid.*, p. 49.

³⁹⁸ « *The Virgin's studied, classically inspired bridal gesture, raising the veil, is particularly eloquent in its ambiguity: a positive action of opening or unveiling or a defensive reaction of self-protection* »; D. ROSAND, *op. cit.*, note 61 p. 198.

³⁹⁹ D. ROSAND, *op. cit.*, p. 56.

et ceux de Tintoret et de Véronèse (Vérone 1528-Venise 1588). Il peut évidemment s'agir ici d'un modèle devossien. Le personnage, comme celui de Marie, est un peu statique, ce qui l'apparente lui aussi aux figures des miniatures arméniennes.

Le thème de *L'Annonciation* est abondamment traité dans les miniatures arméniennes, comme en témoignent les deux exemples ci-dessus. L'influence occidentale se fait sentir sur certaines d'entre elles : ainsi, le fol. 151v° du ms M 262 (**fig. 79**), daté de 1661, prend pour modèle *L'Annonciation de la Bible de Natalis* (**fig. 78**).

B 34 Le Christ en Croix et La Passion

La peinture présente de fortes ressemblances avec une estampe de Sadeler d'après un dessin de Maarten De Vos⁴⁰⁰. On relève toutefois quelques différences donnant à penser qu'il existe une estampe intermédiaire.

La scène de l'estampe (**fig. 94**) de Sadeler présente le thème de la Crucifixion selon l'Évangile de Jean (*Jean*, XIX, 26-27). Au centre de la composition, le Christ se tient droit sur la croix, les muscles des bras, du tronc et des jambes tendus par la souffrance, la tête ployant légèrement vers la gauche. À la droite du Christ, la Vierge, dont la tête surmontée d'une auréole en forme de disque à l'italienne, est penchée sur son épaule gauche, approche un tissu de son visage pour contenir ses larmes, soutenant son coude au moyen de sa main droite, la jambe droite légèrement en avant. Dans une symétrie qui n'est qu'apparente, Jean se tient debout à droite de la composition, plus en avant que la Vierge, la tête et les yeux levés vers le Christ, un livre dans la main gauche, tandis que sa main droite devant la poitrine, les doigts écartés, exprime sa douleur avec réalisme. Il avance la jambe gauche, le pied touchant presque le bord du cadre. Marie-Madeleine se trouve au pied de la croix, le visage levé vers le Christ, la main gauche tenant un mouchoir posée sur la croix, le bras droit tendu en diagonale devant celle-ci. Le genou droit est à terre, la jambe en diagonale vers le coin gauche, juste devant le pied droit de la Vierge, tandis que la jambe gauche se trouve dans l'ombre derrière la croix. À l'avant-plan, dans l'axe de la croix, est posé sur le sol un flacon, à côté du crâne d'Adam⁴⁰¹, dont la partie inférieure est parallèle au champ pictural. On aperçoit au loin la ville de

⁴⁰⁰ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, n° 416, p. 97.

⁴⁰¹ Bien qu'il apparaisse dès le IX^e siècle et qu'il soit présent à toutes les époques dans l'iconographie chrétienne, ce motif de la rédemption d'Adam par le sacrifice du Christ est particulièrement prisé pendant la Contre-Réforme. Cf. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI^e...*, p. 278.

Jérusalem, tandis que la moitié supérieure de la composition est occupée par un ciel sombre aux nuages menaçants sur lequel se détache la silhouette du Christ et qui renforce la dimension dramatique de la scène.

La peinture (**fig. 92**) présente le Christ en Croix au centre de la composition, les jambes légèrement fléchies en diagonale vers la gauche, le corps de face affaissé et plus petit que celui des deux autres personnages, la Vierge à gauche et Jean à droite. Les muscles du Christ sont visibles, comme sur l'estampe, mais sont beaucoup moins saillants. Du sang coule de son flanc. Le peintre conserve la convention des trois clous. Ces caractéristiques correspondent aux usages iconographiques des Primitifs flamands, comme le note D. Martens à propos d'un *Calvaire* gravé de Martin Schongauer : « *Le corps suspendu du Christ obéit au schéma en zigzag popularisé par Rogier de le Pasture. Il est attaché à la croix par trois clous selon une tradition en vigueur depuis le XIII^e siècle en Occident, le pied droit étant cloué par-dessus le gauche* »⁴⁰². Or, à la fin du XVI^e siècle, il existe des gravures sur le même thème, qui représentent un Christ avec certains caractères archaïsants (corps en zigzag) associés à d'autres plus modernes (musculature saillante)⁴⁰³ (**fig. 95**).

La Vierge vêtue d'un manteau bleu et d'une tunique rouge est dans la même attitude que sur l'estampe, un linge devant le visage mais la tête moins penchée. Son corps est en diagonale par rapport au champ pictural, dans une attitude anticlassique correspondant aux conventions propres au maniérisme. On remarque que les plis de ses vêtements sont très proches de l'estampe de Sadeler : en particulier ceux qui se trouvent juste au-dessous de son bras gauche et en bas de son manteau. Bien que plus schématiques, il s'agit de plis cassés témoignant de l'origine nord-européenne de la source. À droite de la composition, Jean se trouve un peu en retrait, vêtu lui aussi d'une tunique rouge et d'un manteau bleu, la main posée sur la poitrine. Le sol est jonché d'os longs et le crâne d'Adam est posé par terre à gauche de la croix, la face tournée vers les spectateurs. À l'arrière-plan, la partie médiane du champ pictural est occupée par un ciel rougeoyant et la partie supérieure par des nuages sombres. La facture est plus soignée que celle des petites peintures situées en marge, notamment dans la façon de rendre le ciel ou la carnation.

⁴⁰² D. MARTENS, « Du saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, Bruxelles, 2005, p. 35.

⁴⁰³ Voir, par exemple, dans MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, n° 343, p. 43.

B 40 L'Assomption

La fête de l'Assomption est la principale des cinq fêtes mariales majeures de la liturgie arménienne, les quatre autres étant l'Annonciation, la Nativité de la Vierge Marie, la Présentation de la Vierge Marie au Temple et la Conception de la Vierge Marie⁴⁰⁴. Située dans la partie gauche de la nef, à proximité du chœur, le panneau (**fig. 107**) représente Marie sur un croissant de lune dont les cornes sont dirigées vers le haut, dans les deux tiers supérieurs de la composition. Vêtu d'une robe rouge, dont le bord inférieur recouvre ses pieds et une partie de la lune, et d'un manteau bleu retenu sur sa poitrine par une grosse boucle dorée, le personnage lève le visage vers la gauche. Sa tête nimbée d'étoiles ainsi que d'un large halo doré porte une couronne. Les mains jointes sont dirigées vers la droite. Deux anges la soutiennent respectueusement et, dans la moitié inférieure du champ, deux autres anges lèvent la tête dans sa direction. Les amples vêtements gonflés par le vent et la dynamique ascendante suggérée par la pose de ces quatre figures célestes annoncent le baroque.

La représentation de la Vierge s'apparente à la femme de l'*Apocalypse de saint Jean*, « revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds, et sur sa tête une couronne de douze étoiles » (XII, 1), en qui les exégètes médiévaux reconnaissaient la préfiguration de Marie. Deux détails l'en distinguent cependant : le nimbe solaire auréole la seule tête du personnage et non son corps ; les treize étoiles signalent que l'artiste ne songeait à respecter ni la symbolique ni, tout simplement, la lettre du texte sacré.

La peinture de l'église Sainte-Bethléem présente avec une œuvre espagnole un certain nombre d'analogies qui ne peuvent être fortuites. Il s'agit de *L'Immaculée Conception* (**fig. 108**) exécutée par Francisco Pacheco en 1619⁴⁰⁵ : la Vierge de Pacheco, environnée de nuages, tourne sa tête couronnée vers la gauche (le regard dirigé ici vers le bas en direction du commanditaire) ; les mains jointes aux doigts très légèrement écartés les uns des autres sont orientées vers la droite ; la longue robe rouge présente des plis similaires au niveau de la gorge et cache les pieds ainsi qu'une partie du croissant de lune ; le manteau, bleu, est retenu par une grosse boucle comme sur la peinture de l'église ; l'ensemble de l'attitude relève du même prototype, ce qui se traduit par un drapé analogue. On relève que la Vierge de Pacheco

⁴⁰⁴ G. TACHDJIAN, *Vivre l'année liturgique de l'Église arménienne à la lumière des fêtes du Christ et des saints*, Paris, 1991, p. 49.

⁴⁰⁵ L'œuvre se trouve dans la cathédrale de Séville.

correspond plus étroitement au type de la femme de l'*Apocalypse* : elle est enveloppée de la lumière du soleil et les étoiles sont au nombre de douze. Il est également remarquable que les cornes de la lune soient dirigées vers le bas : lorsque, trois décennies plus tard, l'artiste sévillan codifiera dans son *Art de la peinture* la façon dont l'Immaculée Conception doit être représentée, il précisera notamment que le croissant de lune sur laquelle elle se tient doit être tourné vers le bas.

Deux hypothèses peuvent expliquer les ressemblances que présentent la peinture de l'église arménienne et celle de l'Espagnol : soit une estampe d'après l'œuvre de Pacheco est parvenue à la Nouvelle-Djoufha, soit Pacheco s'est inspiré d'une œuvre flamande dont une reproduction a atteint le faubourg d'Ispahan. Cette seconde possibilité semble la plus plausible. Le thème de la Vierge au croissant était couramment traité par les graveurs flamands dès avant 1619 – voir par exemple H. Wierix (**fig. 109**). On relève en outre dans la peinture de l'église Sainte-Bethléem les traces de l'héritage des Primitifs flamands dont était porteur l'auteur du modèle utilisé⁴⁰⁶ : les plis de la partie supérieure de la robe de la Vierge, de même que le col blanc et le voile de même couleur – adapté au goût de la fin du XVI^e siècle – qui tombe de sa tête sur son épaule, sont des détails que l'on retrouve dans de nombreuses représentations du personnage au XV^e siècle (par exemple la *Madone Durán* de Rogier de le Pasture⁴⁰⁷). Le visage de la Vierge rappelle l'esthétique de M. De Vos, ce qui nous laisse supposer que c'est une estampe d'après un dessin de cet artiste qui pourrait avoir été la source utilisée pour la peinture arménienne.

Il existe dans l'église Sainte-Bethléem un retable⁴⁰⁸ identique à la peinture murale (**fig. 110**). En revanche, nous n'avons pas trouvé ce type de figuration de la Vierge Marie dans les enluminures des manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djoufha.

⁴⁰⁶ Sur les « canons de la peinture flamande du XV^e siècle », voir D. MARTENS, « Du saint Luc peignant la Vierge... », pp. 3-50.

⁴⁰⁷ Voir F. GOMBERT & D. MARTENS, *Le Maître au Feuillage brodé – Primitifs flamands. Secrets d'ateliers*, catalogue d'exposition, Paris, 2005, p. 42.

⁴⁰⁸ Lors des 11^{es} journées d'études de la Section française de l'Institut international de la conservation, les 24 et 25 juin 2004 à Roubaix, E. SAFFARAN a fait une communication à ce propos intitulée « L'autel de l'église Bethléem à Ispahan (Iran) – Études historiques, artistiques et conservation », publiée ensuite dans : *Retables in situ – Conservation et restauration*, Champs-sur-Marne, 2004, pp. 257-264. Cependant, cette contribution n'apporte pas d'éclairage nouveau dans le domaine qui nous occupe.

B 62 L'Adoration des Mages

Contrairement à la majorité des peintures de l'église, la peinture B 62 (**fig. 145^a**) s'inscrit dans le style de l'école du Vaspurakan, comme en témoignent les plis des vêtements rehaussés de larges traits, le grand œil au sourcil épais du premier Roi Mage, le sol parsemé de fleurs multicolores. Comme la peinture B 61, on relève également une influence perso-mongole, en particulier dans le traitement des rochers et de l'arbre. Pourtant, la source iconographique en est en grande partie occidentale : la scène principale, à l'avant-plan, dérive en effet d'une estampe (**fig. 145^b**) de J. I. Sadeler d'après un dessin de M. De Vos, qui fait partie d'une série de huit estampes allégoriques (plus le titre) ayant pour thème les vertus du Christ. Il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre⁴⁰⁹ (19,4 x 13,3 cm). Sous le champ figure l'inscription *PROSAPIA*. Dans le champ, en bas à gauche : *M. de vos fig.* ; à droite : *J. Sadler scalpsit 1585*.

Ainsi, cette *Adoration des Mages* de l'église Sainte-Bethléem revêt-elle un intérêt particulier : en transposant dans la manière traditionnelle arménienne la composition dont il s'inspire, le peintre évite le piège de la copie laborieuse, source de maladroitures dont ne sont pas toujours exemptes les autres peintures ; laissant libre cours à sa créativité, l'artiste intègre avec discernement l'apport extérieur sans se trahir, produisant une œuvre véritablement originale et parmi les plus réussies de l'édifice.

B 64 Saint Jean-Baptiste

Source : Burin sur plaque de cuivre. *Qualis erit, quantusque putas, puer iste futurus ?* Dans le champ pictural, au milieu : *Anton. Wierx fecit et excud.*

Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles (gravure pl. 155 A. 968).

Jean-Baptiste se trouve au centre de la composition (**fig. 148**), la tête nimbée tournée vers la droite, le regard dirigé vers l'extérieur. Le visage à l'expression dramatique est encadré par des cheveux qui flottent au vent et une barbe à deux pointes. Le saint est vêtu de sa tunique de peau aux pans irréguliers, le nombril transparaissant sous la ceinture. Le corps est torsadé dans une posture peu naturelle : la jambe droite est en avant, la gauche légèrement fléchie, la

⁴⁰⁹ K. G. BOON, *op. cit.*, p. 156.

main droite tient la longue croix en roseau qui atteint presque le bord supérieur de l'estampe, tandis que le bras gauche coupe le torse et la taille en diagonale, l'index tendu vers l'agneau situé dans le coin inférieur gauche. L'agneau, en diagonale, lève sa tête nimbée vers le saint, tenant de la patte gauche une croix – suivant une diagonale inverse – à laquelle est attachée la bannière de la Résurrection. Le personnage et l'agneau, vivement éclairés, se détachent sur un fond ombragé dans lequel se dresse un arbre au tronc vigoureux et aux racines puissantes, qui tend une branche protectrice au-dessus de la tête du saint. Cette ombre donne une dimension dramatique à la scène, rappelant que l'agneau sera immolé et le saint décapité. À l'arrière-plan, dans la partie droite du champ pictural, se dressent d'autres arbres, entre lesquels s'écoule une rivière baignée de soleil, avec une cascade, rappel de l'activité du Baptiste dans les eaux du Jourdain, en même temps que l'eau et la lumière renvoient respectivement au sacrement purificateur et à la promesse de vie éternelle.

La peinture (**fig. 147**), dont la partie supérieure a la forme d'un arc brisé, présente Jean-Baptiste dans la même position que sur l'estampe, mais inversé. Le visage serein est de face, surmonté d'un large nimbe, et le regard est fixe. Les traits sont plus jeunes que le modèle et le corps plus robuste. Le modelé du visage est beaucoup plus soigné que le reste du corps. La tunique présente des plis placés aux mêmes endroits que sur l'estampe, mais ils sont plus schématiques. Le fléchissement de la jambe droite est plus prononcé. L'index de la main droite est tendu vers l'agneau, de dimensions très réduites, comme s'il se trouvait à l'arrière-plan ; pourtant, l'agneau est représenté devant la croix, à laquelle a été ajoutée une banderole, que tient le saint de la main gauche : il y a donc une incohérence picturale. Les contours linéaires des vêtements et des membres rappellent les techniques des miniaturistes arméniens. À l'arrière-plan, aucun élément de l'estampe n'a été repris. Seul rappel, un arbre aux formes sinueuses, du côté gauche de la composition, dans lequel une hache est suspendue. L'arbre, comme les rochers à droite de la composition et à l'horizon, sont d'une facture stylisée qui rappelle celle des miniatures persanes de l'époque. Les fleurs qui tapissent la prairie aux pieds du saint rappellent quant à elles l'école arménienne du Vaspurakan. Certains végétaux au pied de l'arbre sont identiques aux ornements muraux de style persan qui entourent la peinture. La hache se réfère aux paroles du prophète : « *Déjà la cognée a été mise à la racine des arbres. Tout arbre donc qui ne produit pas de bons fruits sera coupé et jeté au feu. Moi, à la vérité, je vous baptise dans l'eau pour la pénitence.* » (Matthieu, III, 10-11). Ce motif, relativement rare dans les représentations occidentales de Jean-Baptiste, est pratiquement absent de l'iconographie des XVI^e et XVII^e siècles, mais elle reste un attribut fréquemment présenté

dans l'art arménien de cette époque ; on la retrouve dans plusieurs manuscrits, dans les scènes du Baptême, par exemple dans le ms SL-252, fol. 31v°, ou dans ms M 264, fol. 17 (daté de 1661), ms M 5236, fol. 4 (1654-1655), ms M 248, fol. 4 (1656), ms M 294 (1642), fol. 8, ms M 389, fol. 24v° (1647), ms M 7237, fol. 4 (1677), ms M 6783, fol. 4 (1649-69), ms M 342, fol. 6 (non daté), ms M 10255, fol. 4 (non daté) et ms M 6772, fol. 4 (1658-1659). La couche picturale présente de nombreuses lacunes, qui laissent apparaître le plâtre sous-jacent. Le vernis est assombri et les couleurs ternes. La palette se compose d'ocre brun, d'ocre rouge, de bleu azurite, de vert, de gris, d'or. En bas de la peinture figurent les mots : « *Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde* ».

B 67 Le Christ dans un calice

De dimensions relativement modestes, la peinture (**fig. 150**) est une représentation symbolique du sacrifice du Christ perpétué dans l'Eucharistie : le Christ est figuré dans un calice, en buste, les yeux fermés, la tête penchée vers l'épaule droite, les bras croisés. Cette attitude dérive de l'iconographie byzantine de l'*imago pietatis* (**fig. 151**), née au XII^e siècle et représentant le Christ mort sortant à mi-corps du tombeau⁴¹⁰. Le calice, doré, est en forme de deux cônes opposés par le sommet. En dépit de sa place dans l'édifice – la peinture se trouve sur le mur nord du chœur, entourée de saints et patriarches figurés dans la manière arménienne – et de la décoration qui l'accompagne – le motif s'inscrit dans un cercle sur fond noir décoré d'ornements orientaux (nuages de style chinois) dorés –, le modèle en est probablement occidental : on trouve des exemples chez les Wierix (**fig. 152**)⁴¹¹ ; cependant, ces derniers représentent le Christ ressuscité. Le thème a également été utilisé dans les manuscrits arméniens de la Nouvelle-Djoulfra : on le trouve notamment sur le frontispice (**fig. 153**) d'un missel de 1687 exécuté par « le pécheur Hayrapet », comme l'indique une inscription du cadre⁴¹² : le Christ apparaît vivant, la tête droite, les yeux ouverts et les avant-bras croisés sur la poitrine.

⁴¹⁰ *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, p. 88. Voir également : E. PANOFSKY : « "Imago pietatis", ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix », dans : *Festschrift für M. J. Friedländer*, Leipzig, 1927, pp. 261-308 et : H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1995.

⁴¹¹ Voir MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.* t. I, n° 584 et n° 584 bis.

⁴¹² Il s'agit du fol. 2v° du ms 506 (316) ; voir S. DER NERSESSIAN & A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 168 et fig. 123, p. 190. Hayrapet s'est également représenté agenouillé sur une miniature : ms 189, fol. 469, daté de 1649 ; voir notre note de bas de page à propos des donateurs (S 103 – *Jugement Dernier*).

B 93 La Création d'Ève

L'estampe la plus proche de cette peinture fait partie d'une série de *La Création du monde* composée de sept planches (plus la planche de titre ; env. 20,1 x 25,6 cm) gravées par Joan I Sadeler d'après des dessins de M. De Vos : l'avant-dernière (**fig. 176**) représente *Le sixième jour : la création des animaux, d'Adam et d'Ève*. Il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Tellus at edit .../ Jumenta...* ; à droite : *Tandem, creatarum .../ Numen...* ; dans le champ pictural, à gauche : *Genes. Cap. 2* ; à droite : *M. de Vos figur : I. Sadeler sculpt : excu.*

BnF, Département Estampes et photographie, n° Cc.17.

Plusieurs copies de cette série de *La Création du Monde* sont répertoriées⁴¹³ : dans l'une d'entre elles, utilisée dans plusieurs éditions du *Theatrum Biblicum*, la figure de Dieu le Père est remplacée par le tétragramme (**fig. 460**) ; une autre (**fig. 177**), inversée et de dimensions plus réduites (13,5 x 17,5 cm), a été gravée par Edme Charpy pour une édition de 1611 de *La Semaine, ou la Création du Monde*⁴¹⁴ du poète français d'éducation protestante Guillaume Salluste du Bartas (Montfort 1544-Paris 1590).

La gravure originale de Joan I Sadeler présente plusieurs moments du sixième jour, dans un jardin de délices peuplé d'une faune tout juste créée. Quatre scènes sont représentées : à l'avant-plan à droite, la création d'Adam ; dans le coin gauche, la création d'Ève ; au second plan, devant un bosquet, Dieu amenant devant Adam la femme tirée de son côté ; au fond à droite, Adam nommant les êtres. Dans la première scène, Dieu le Père, portant une longue barbe et une longue chevelure blanches et vêtu d'un large manteau se penche vers le premier homme, au corps athlétique, allongé devant lui, flanqué d'une licorne à sa droite et d'un serpent à sa gauche. La deuxième scène représente Adam endormi, la face contre terre ; derrière lui, Dieu, penché en avant comme dans la première scène, tire Ève du côté d'Adam : la première femme tend les bras en l'air vers son créateur. Devant le groupe, parmi divers animaux, on relève un couple de paons.

La peinture (**fig. 175**) de l'église Sainte-Bethléem est plus proche de cette estampe que de celle figurant dans le *Theatrum Biblicum* : en effet, le personnage de Dieu le Père correspond

⁴¹³ Sur les diverses copies, voir C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, p. 13.

⁴¹⁴ Première édition en 1583.

sans aucun doute au prototype devossien : outre la barbe et la chevelure, le visage au nez régulier et les paupières un peu lourdes sont caractéristiques. Les artistes de la Nouvelle-Djoulfâ ont donc disposé d'une estampe d'après un dessin de M. De Vos sur laquelle la première personne de la Trinité était représentée sous la forme humaine d'un vieillard. Pour le reste, la figure d'Adam endormi est très proche de celle de l'estampe, si ce n'est que le personnage est ici inversé et que son visage est visible. Quant à sa compagne, un seul de ses bras est tendu vers Dieu et elle ne tourne pas le visage vers son créateur, mais regarde devant elle. On retrouve deux paons au premier plan, quoique dans une attitude différente de celle de l'estampe, ainsi qu'un serpent. Un couple de lapins qui n'apparaissait pas sur l'estampe – mais dont deux congénères figurent sur la planche suivante de la série de *La création du Monde* – est représenté derrière Ève. Les deux luminaires à visage anthropomorphe rayonnent dans la partie supérieure de la peinture. Surtout, trois anges aux mains jointes assistent à la scène de la création. Hormis ces trois dernières figures, courantes dans les représentations arméniennes du paradis terrestre, les autres éléments de la scène se rencontrent dans plusieurs gravures d'après des dessins de M. De Vos, si bien que l'on peut supposer l'existence d'une autre estampe d'après cet artiste, très proche de celle faisant partie de la suite de la *Création du Monde* par Joan I Sadeler, qui serait parvenue à la Nouvelle-Djoulfâ.

2. ESTAMPES ISOLÉES ET CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

S 1 Le Christ enfant portant les instruments de la Passion et Marie-Madeleine

La peinture (**fig. 181**) représente, dans la partie droite, le Christ enfant qui marche la tête penchée en avant, avec une croix, une échelle, une lance et une perche sur l'épaule droite et, dans la main gauche, un panier d'osier où l'on distingue une corde, un marteau et divers autres objets. Devant lui se trouve le coq de saint Pierre. Au centre du bord supérieur, Dieu le Père en buste dans une nuée pose une main sur la tête du Fils et la colombe du Saint-Esprit est placée entre les deux personnages. Dans la partie gauche du champ pictural, Marie-Madeleine est assise sur le sol, entourée de deux anges la consolant. Elle tient un crâne dans la main droite ; un livre ouvert et une discipline sont posés devant elle. Dans le lointain, on aperçoit une ville. La peinture a vraisemblablement été composée à partir de deux estampes distinctes.

Le thème du Christ enfant portant les instruments de la Passion fait partie du répertoire occidental et a été traité, notamment, par Hieronymus Wierix : l'estampe (**fig. 182**⁴¹⁵) du graveur flamand présente Jésus dans la même attitude, marchant la tête penchée, la croix sur l'épaule droite et un panier d'osier à la main. Cependant, une autre gravure (**fig. 183**), qui fait partie d'un recueil intitulé *Histoire du Sauveur* publié chez l'éditeur Pierre Mariette⁴¹⁶, est plus proche encore de la peinture de la cathédrale : les sandales du personnage sont identiques, ainsi que la main posée sur la croix et l'échelle, dont le dessin un peu maladroit (l'écartement excessif du pouce par rapport aux autres doigts) est reproduit tel quel.

Seule l'Église d'Occident voit dans la femme qui parfume les pieds du Christ (*Luc*, VII, 36), la sœur de Marthe et de Lazare (*Jean*, XI, 2) et la femme exorcisée par le Christ (*Luc*, VIII, 2) une seule et même figure⁴¹⁷. La *Légende Dorée* consigne la tradition selon laquelle le personnage aurait débarqué à Marseille et mené une vie d'ermite trente années durant :

⁴¹⁵ BnF, Département Estampes et photographie, cote EC 69a fol. 145.

⁴¹⁶ BnF, Département Estampes et photographie, cote RC36.g.a.

⁴¹⁷ « ... nur im Abendlande [vollzieht sich] die Verschmelzung der in den Evangelien genannten Maria Magdalena mit der biblischen Frau Maria von Bethanien und der namenslosen Sünderin durch die Exegese der Kirchenväter (...). Unter dem Einfluß der Cluniazenser geht das Bild der bußfertigen Sünderin Maria Magdalena als Vorbild des reuigen Menschen in Bußpredigt und -dichtung ein. Da die griechische Kirche das Einheitsbild der drei Frauen nicht kennt, bleibt Maria Magdalena dort eingebettet in der Ikonographie des Lebens Christi. » *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 7, p. 516.

« chaque jour, à l'instant des sept heures canoniales, elle était enlevée par les anges au ciel et elle y entendait, même des oreilles du corps, les concerts charmants des chœurs célestes »⁴¹⁸. Exalté par la Contre-Réforme, le thème de Marie-Madeleine en extase ou pénitente fut souvent traité au XVII^e siècle. Les gravures en offrent de nombreux exemples, notamment P. de Bailleu (Anvers 1613-1660) d'après la peinture de Rubens exposée au Musée des Beaux-Arts de Lille (inv. P-64, **fig. 184**)⁴¹⁹. Les attributs du personnage sont le crâne, le fouet, le livre, la couronne d'épines, le crucifix. Étant donné que le personnage tel qu'on le connaît dans la tradition occidentale est absent des récits hagiographiques orientaux, il ne fait guère de doute que la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur s'inspire d'une estampe occidentale. Il n'est d'ailleurs pas exclu que le artistes arméniens ait utilisé cette figure pour représenter la Vierge Marie : celle-ci apparaît aussi dans la peinture S 43 – *Christ enfant endormi sur la croix*, **fig. 247**), qui traite le même thème de la prémonition de la Passion. Il est aussi possible que le modèle ait représenté Marie-Madeleine en extase : cette attitude, dénuée de sens pour les artistes arméniens, aurait été rectifiée pour exprimer la souffrance de Marie.

S 43 Le Christ enfant endormi sur la croix

La peinture (**fig. 247**) représente Jésus enfant endormi sur la croix au centre de la composition. La traverse de la croix est posée sur l'un des instruments de la Passion, la colonne, et le bout du poteau sort du cadre dans le coin inférieur gauche. Sur la gauche, Marie est agenouillée, les mains jointes, tandis qu'à droite, un ecclésiastique arménien, réputé être le peintre Mrk'uz, se tient également à genoux, les mains ouvertes à hauteur de la poitrine. Sur le sol sont posés de nombreux attributs renvoyant à la Passion, du coq à gauche au manteau rouge derrière la lanterne. Dans le coin supérieur droit est suspendu le *mandylion*. Au-dessus de la tête du Christ, dans une nuée, Dieu le Père est représenté en buste, les bras ouverts, le regard tourné vers le religieux. Entre les deux hypostases, la troisième figure sous la forme d'une colombe dans un halo doré.

L'enfant Jésus endormi sur la croix est un thème occidental. Un exemple en est la gravure (**fig. 248**) de L. J. Masquelier d'après un dessin de J. B. Wicar, dont la source est une peinture de Francesco Albani, dit l'Albane (Bologne, 1578-1660). Sur ce sujet, il convient de citer

⁴¹⁸ J. DE VORAGINE, *op. cit.*, t. 1, pp. 458 et 462.

⁴¹⁹ Voir H. VLIËGHE, dans : *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, T. 8 *Saints II*, Londres-New York, 1968-2000, p. 121 n° 131. Voir également E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle*, p. 191.

E. Mâle : « *L'idée de la Passion future prend toutes sortes de formes [...]. Quelquefois, l'Enfant est représenté endormi, de sorte que c'est en rêve qu'il voit les anges lui offrir les instruments de son supplice [...]. Mais dès le XVI^e siècle, on avait donné à ce rêve une sorte de réalité, en représentant l'Enfant endormi sur la croix elle-même. Une gravure de Giacomo Francia de Bologne, mort en 1557, en offre un des plus anciens exemples [...]. Ce fut, à la fin du XVI^e siècle, ou au commencement du siècle suivant, un des sujets favoris des maîtres bolonais. Guido Reni le traita plusieurs fois, l'Albane de même. L'Italie entière le connut : Bilivert le représenta à Florence, Carlo Maratta à Rome, Baiardo à Gênes [...]. La Flandre le reçut de bonne heure par la gravure, comme le montre une gravure de Cornelis Galle (Rome, Est. 35 H 23) »⁴²⁰. On peut supposer qu'une estampe représentant cette scène avec les instruments de la Passion a servi de source d'inspiration au peintre Mrk'uz, qui aura ajouté son autoportrait. Le musée du monastère Saint-Sauveur possède un tableau (**fig. 249**) représentant le même thème⁴²¹, mais dont le portrait du peintre est absent ; la Vierge se trouve à droite en retrait et quatre médaillons en bas à droite du champ pictural contiennent des personnages en buste, dont deux évêques.*

S 47 Le Martyre de sainte Gayanē

La scène (**fig. 255**) représente la lapidation de Gayanē dans un médaillon du deuxième registre. Le paysage est sombre et aride, parsemé des pierres ensanglantées. Au loin, au-dessous d'un ciel ténébreux, on aperçoit un massif montagneux, sans doute le mont Ararat. Vêtue d'une tunique et d'une dalmatique, la sainte et martyre est à genoux entre deux hommes au torse nu, des pierres dans les mains levées au-dessus de leur tête. Du sang coule sur son front, ses mains et ses vêtements, et elle tourne le regard vers le ciel, où une nuée contient le Père et le Fils en buste.

Le modèle est une estampe (24,5 x 20,5 cm) (**fig. 256**) de Joan I Sadeler d'après un dessin perdu de Maarten De Vos, qui fait partie d'une série de cinq planches illustrant des épisodes des *Actes des Apôtres*. La mention *ET LAPIDABANT STEPHANU[M]* ... est inscrite dans la marge inférieure. Dans le champ en bas à gauche : *M de Vos inven Sadeler fe*. L'estampe illustre la lapidation de saint Étienne. L'attitude et les vêtements du protomartyr ont été repris tels quels dans la peinture de la cathédrale, ainsi que deux des personnages du premier plan.

⁴²⁰ E. MÂLE, *op. cit.*, pp. 330-331.

⁴²¹ Le tableau est reproduit dans O. MEINARDUS, « Das armenische Schmerzenskind », dans : *Revue des études arméniennes*, 19, Paris, 1985, p. 331.

L'arrière-plan bâti a été remplacé et la foule supprimée. La nuée a été conservée, mais le Père et le Fils ne sont plus en pied.

S 59 L'Annonciation

Source : estampe de Peter Isselburg (Cologne 1568 ?-1630)⁴²² d'après un dessin de Mario Arconio. Burin sur plaque de cuivre. Dimensions : 33,7 x 26,8 cm. Deux distiques dans la marge inférieure : *Qvis Iuuenis ? Gabriel...* ; plus bas : *ORNATISSIMO ... HEINRICO MULLERO... in honoris et obseruantia testificationem sculps. et ddt. P. Isselb: ; dans le coin inférieur droit : Marius Arconius inue. Roma.*

Marie se tient debout à droite au premier plan de l'estampe (**fig. 270**) devant un lutrin, les paumes ouvertes, le bras droit écarté, le regard tourné vers l'archange Gabriel. L'espace domestique est structuré à l'arrière-plan par une haute porte de style italien donnant sur l'extérieur. Une nuée parsemée de têtes d'angelots qui occupe environ la moitié du champ bouleverse l'ordre familial de cette perspective classique, confirmant la pertinence de la remarque suivante de Daniel Arasse : « *Ce n'est sans doute pas un hasard si l'Annonciation a pu constituer un thème privilégié pour étudier l'histoire de la perspective et de ses enjeux à la Renaissance. En mettant en scène la relation, intellectuellement impensable mais visuellement figurée, entre la perspective et l'infini réalisé, l'Annonciation ne faisait rien d'autre que donner figure à l'insondable mystère qui la hante : l'Incarnation du Dieu qui est tout Verbe* »⁴²³. Une jambe tendue en avant, l'autre repliée en arrière, l'ange semble dévaler un torrent de nuages : l'irruption du divin est ici violente, envahissante, sans doute assourdissante des mille battements d'ailes qui l'accompagnent.

La composition est structurée par des lignes de force obliques convergeant vers le sein de Marie : la principale part du coin supérieur gauche de l'image et descend le long de l'aile et du bras de Gabriel ; une autre relie la colombe à la Vierge en traversant le lys ; une troisième longe le bord inférieur de la nuée et remonte le long du bras de la jeune femme. Le contraste de l'ombre et de la lumière contribue également à structurer la scène : la lumière céleste illumine la face et le corps de Marie, laissant dans une pénombre délicate son ventre pourtant signalé en même temps par le dessin du nombril, et éclaire le livre ouvert des Saintes

⁴²² R. ZIJLMA, *Lambert Hopfer to Sebastian Jenet*, dans : *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700.*, 15A, Amsterdam, 1986, p. 126.

⁴²³ D. ARASSE, *op. cit.*, p. 342.

Écritures. Un espace sacré est ainsi créé au cœur même du monde profane, rejeté dans l'obscurité – on y distingue une chaise basse, un rouet et un panier de pelotes. Cette composition annonce une autre *Annonciation* réalisée par Caravage vers 1608-1609 « dont la structure repose sur le contraste violent de la lumière et de l'ombre et sur l'équilibre dynamique des corps. Aucune construction géométrique de l'espace ne vient plus cadrer la composition »⁴²⁴.

La peinture (**fig. 269**) reprend l'estampe en l'inversant : la main droite de Gabriel levée en signe de bénédiction est devenue sa main gauche. Les vêtements de Marie ont les couleurs traditionnelles du bleu et du rouge, que l'on retrouve dans les autres peintures de la cathédrale. Le rose et le vert clair de ceux de l'ange rappellent les couleurs acides des peintres italiens maniéristes du début XVI^e siècle – Jacopo Carrucci, dit Pontormo (Pontorme, Empoli 1494-Florence 1556), Andrea del Sarto (Florence 1486-1530) –, signalant une possible connaissance visuelle de certaines de leurs œuvres. Le passage d'un format rectangulaire à un format carré modifie la perception de l'espace et les rapports entre les personnages : la dimension dramatique de l'estampe cède la place à une atmosphère presque intimiste ; Gabriel est plus proche de Marie, ne la surplombant que d'une tête ; son corps dégage grâce et légèreté, en particulier la molle courbe de son bras gauche, qui s'oppose aux lignes brisées de son modèle : conquérant sur l'estampe, l'archange s'est fait ici charmeur ; les visages sont empreints de paix et de tendresse et non plus de pathos. Une lumière homogène baigne l'ensemble de la composition, comme si monde matériel et surnaturel participaient de la même réalité. La clarté dorée du divin ne rayonne pas mais est nettement délimitée par la nuée : c'est au contraire la lumière naturelle qui, sans solution de continuité, éclaire à la fois la Vierge – dont l'ombre portée s'étend au-dessous de la nuée – et l'ange. Quant aux diagonales structurant la scène de l'estampe, elles sont absentes de la peinture. L'environnement familier de Marie est représenté avec le goût du détail, ce que signale l'ajout d'un bouquet dans un vase ouvragé à côté du livre ouvert.

Ainsi, bien que la composition de la scène soit identique à celle de son modèle, les quelques modifications apportées à sa structure, à la répartition de la lumière ainsi qu'à certains motifs suffisent à en transformer radicalement l'esprit.

⁴²⁴ D. ARASSE, *op. cit.*, p. 294.

S 66 Le Baptême du Christ

Source : estampe de Crijpjn de Passe II (Cologne 1597? - Amsterdam 1670?)⁴²⁵

Burin sur plaque du cuivre. Dimensions : 24,3 x 19,0 cm. Dans la marge en bas de l'estampe : *Est Pater auditus ... quia nosce Dei* ; plus bas : *Crisp. Passaeus Inuent. et excud. Junior sculp.*

L'estampe (**fig. 288**) représente à l'avant-plan Jean-Baptiste baptisant le Christ, dans une composition complexe totalement asymétrique, caractéristique de la dernière phase du maniérisme. Les contrastes entre l'ombre et la lumière sont prononcés et les corps des deux personnages principaux présentent une musculature saillante. Jean-Baptiste, nimbé, se trouve à droite, le genou droit à terre, la jambe gauche fléchie dans l'axe d'une diagonale partant du coin inférieur gauche. Penché en avant dans une position d'humilité, il tient dans sa main gauche une longue croix en roseau, tandis que sa main droite, dans l'axe central de la composition, verse délicatement avec une coquille de l'eau sur la tête du Christ. Le saint est vêtu d'un simple *himation* au drapé ample, gonflé par la brise, qui lui laisse la partie supérieure du corps découverte. Son visage et son torse sont éclairés par la lumière arrivant de la gauche. La position sinueuse du personnage est accentuée par les éléments du paysage : le rocher sur lequel il se trouve est structuré selon plusieurs droites partant du coin inférieur gauche, en écho à la position de sa jambe gauche ; de même, l'arbre qui se dresse derrière lui épouse la forme de son corps penché au-dessus du Christ. Ce dernier se trouve presque au centre de la composition, un peu décalé vers la gauche, dans une pose torsadée, les pieds plongés dans l'eau du Jourdain. Le visage de trois quarts nimbé, penché vers la droite en direction du saint, un léger sourire de béatitude flottant sur ses lèvres, le Christ tient les bras croisés en signe d'humilité⁴²⁶ sur la poitrine tournée vers la gauche, tout en présentant un fort hanchement vers la droite. La jambe droite s'avance, légèrement pliée, tandis que la gauche est en retrait, dans l'ombre. Il est porte un pagne et un vêtement qui pend dans l'eau sur le côté gauche, laissant ses épaules et son torse découverts. Dans le ciel nuageux est suspendue, au-dessus de sa tête, une colombe aux ailes ouvertes, d'où rayonne une vive lumière : l'un des rayons, plus épais que les autres, vient toucher la coquille que tient Jean-Baptiste. En retrait

⁴²⁵ C. de Passe II travaille à Paris de 1617 à 1630 avec des interruptions ; de 1630 à 1639 à Utrecht ; à partir de 1640 à Amsterdam. Sur les Crispin de Passe, voir J. VERBEEK & I. M. VELDMAN, *De Passe*, dans : *Hollstein*, 16, Amsterdam, 1974. Voir aussi : I. M. VELDMAN, *Crispijn de Passe and His Progeny...*, pp. 19-20, 23 et 25 ; I. M. VELDMAN, *Profit and Pleasure - Print Books by Crispijn de Passe*, 2001, Rotterdam ; D. FRANKEN, *L'œuvre gravé des Van de Passe*, Paris, 1881 (réédition Amsterdam, 1975).

⁴²⁶ Voir notre article « Transmission et métamorphose ... », p. 77.

de la scène principale, sur la gauche, trois anges se tiennent sur l'autre rive. Quoique non mentionnés dans les Évangiles, les trois anges appartiennent à la tradition figurative du baptême du Christ : le premier est assis, le regard levé vers le ciel, et tient dans la main gauche un drap destiné à sécher le Christ. Le deuxième ange est debout derrière lui, le regard posé sur le drap, et lève la main gauche, le pouce et deux doigts écartés, allusion à la Trinité. Le dernier ange se trouve dans l'ombre, le corps à moitié coupé par le bord gauche du champ pictural. Le cours d'eau s'éloigne vers l'arrière-plan selon une courbe sinueuse, qui suit celle du corps du Christ, et s'élargit au fond de la composition, devant la ville.

La peinture (**fig. 287**) de la cathédrale Saint-Sauveur reprend le personnage de Jean-Baptiste dans la même position que son modèle. Cependant, le saint n'est plus auréolé. Il est placé nettement plus haut par rapport au Christ que sur l'estampe. Les ombres sont réparties de façon identique, comme par exemple le long du bras gauche ou sur l'avant-bras droit. On relève néanmoins quelques variations : le creux du ventre est à présent éclairé, de même que le pied droit en arrière. Le modelé du torse est très schématique. Certains détails caractéristiques sont repris tels quels de l'estampe, comme l'index gauche écarté des autres doigts et le gros orteil gauche lui aussi écarté, suivant la convention maniériste. Les plis du manteau rouge suivent dans l'ensemble le dessin du modèle. Au centre de la composition, le Christ, vêtu d'un pagne blanc et d'un manteau bleu, est dans la même position que sur l'estampe, mais son hanchement est moins prononcé, l'attitude est plus retenue. À gauche de la scène, seuls deux anges sont conservés : celui qui tient le drap n'est plus assis mais agenouillé, la tête tournée vers le ciel ; il est vêtu d'une tunique jaune et n'est plus coupé par le bord. Derrière lui se tient le second ange, aux ailes rouges, vêtu d'une chemise rose et d'une jupe bleue. Comme sur l'estampe, il tient la main gauche en l'air, trois doigts écartés. Au-dessus du Christ, la colombe du Saint-Esprit est représentée dans une lumière dorée d'où partent des rayons stylisés. Le long du bord supérieur sont alignés des nuages blancs et gris, de forme ovale, assez schématiques. À l'avant-plan, toute végétation a été supprimée ; les rochers sur lesquels se tient le saint présentent la même structure que leur modèle, mais trois cailloux ont été ajoutés le long du bord inférieur. Derrière Jean-Baptiste se dresse un arbre au modelé lisse, qui ne se penche pas comme sur l'estampe. L'arrière-plan ne reprend pas les éléments de l'estampe, mais représente un paysage vallonné, d'apparence assez indéterminée, qui s'étend jusqu'à des montagnes dans le fond. La répartition des ombres sur la carnation des personnages reproduit assez scrupuleusement celle de l'estampe, ce qui, du fait du passage de la gravure à la peinture, entraîne une schématisation des contrastes et produit un modelé

d'apparence lisse, très dessiné, souvent bicolore. De même, les drapés et les éléments du paysage tels que les rochers présentent des contrastes très accentués. La palette est réduite, sans demi-teintes et la peinture a été très restaurée.

La première raison pour laquelle les artistes de la Nouvelle-Djouffa n'ont pas utilisé une vignette de la *Bible de Natalis* comme modèle pour le *Baptême du Christ* est le fait que ce thème n'y est pas représenté en tant que scène principale : il ne peut évidemment s'agir d'un « oubli », d'autant moins que la scène apparaît à l'arrière-plan des vignettes BN 7 (**fig. 289**) et BN 12 (**fig. 87**), sous la forme de deux figurines quasiment indistinctes. On ne peut que s'étonner qu'une place aussi périphérique ait été attribuée à cet épisode central de la vie du Christ et de la doctrine chrétienne⁴²⁷. Tout aussi étonnant est le fait que cette singularité n'est mentionnée dans aucun des ouvrages critiques que nous avons consultés.

S 103 Le Jugement Dernier

La peinture (**fig. 371-372**) occupe toute la surface du mur nord du bras ouest. La composition comprend trois registres, qui correspondent au Ciel, à la résurrection des morts et à l'Enfer, et s'articule autour de l'axe vertical central.

Le premier registre représente une *déisis* avec, en son centre, le Christ en majesté trônant sur un arc-en-ciel doré, les pieds sur un globe, surmonté de la colombe du Saint-Esprit et, au sommet, de la figure de Dieu le Père (« *Le Père ne juge personne, mais il a remis tout jugement à son Fils* », *Jean*, V, 22). La tête du Fils est entourée d'une triple gloire, la colombe se trouve dans un nimbe ovale épousant la forme de ses ailes déployées et le Père, en buste, se détache devant la partie inférieure d'une triple auréole. Torse nu, bras levés, paumes ouvertes, le Christ, est flanqué des intercesseurs traditionnels, Marie couronnée, mains jointes, à genoux à sa droite, et Jean-Baptiste agenouillé à sa gauche, un peu plus bas.

Sur les côtés, des personnages en groupes délimités par des nuages se répartissent sur cinq lignes : à la même hauteur que les deux premières hypostases de la Trinité se trouvent deux anges tenant un objet de forme courbe (peut-être une roue, cf. *Ézéchiel*, X), derrière lesquels sont figurés un soleil, à gauche, et une lune, à droite, à visage anthropomorphe. La deuxième ligne est occupée par une série d'anges aux ailes rouges. Sur la troisième, à la même hauteur

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 79.

que le Christ, sont assis les apôtres, les mains posées sur les genoux (« *Aussi moi, je vous prépare le royaume, comme mon Père me l'a préparé ; afin que vous mangiez et buviez à ma table dans mon royaume, et que vous siégiez sur des trônes, pour juger les douze tribus d'Israël* », *Luc*, XXII, 29-30) ; derrière eux, de chaque côté, deux ou trois personnages sont agenouillés, les mains jointes, dont deux femmes dans la partie droite. Sur la quatrième ligne, une foule d'élus est représentée : à gauche, des religieux, arméniens, mais également, semble-t-il, romains catholiques – on aperçoit une tiare à trois étages⁴²⁸ ; à droite, les personnages représentés sont des laïcs, apparemment exclusivement des femmes, dont certaines portent des coiffures de forme variable. Au centre de la cinquième ligne se dresse la Croix avec, suspendue au carré de la croisée, la couronne d'épines qui rayonne une lumière dorée. Un donateur agenouillé, *Xoյա Awetik*⁴²⁹ (**fig. 621**), enserme de ses bras le poteau, son visage barbu levé vers le Ciel, son couvre-chef posé devant lui. De part et d'autre, trois anges

⁴²⁸ Il n'est pas impossible que le personnage représenté soit effectivement un pape ; on en voudra pour preuve une lettre des notables de la Nouvelle-Djoulfâ de 1671 adressée à Louis XIV (ms 141 BnF) : « *Cette lettre [...] n'est, en définitive, rien d'autre qu'une profession de foi contresignée par les principaux notables arméniens de Nor Jola : l'archevêque Dawit', les théologiens Sahak et Step'annos, le kalendar (gouverneur) du faubourg arménien, Agha Piri, Petros Petik', "de nation arménienne, formé au sein du célèbre collège Urbain VIII" et le capucin Raphaël du Mans "supra dicta Armenorum..."* » (K. KÉVORKIAN, *Arménie entre Orient et Occident*, p. 249, n° 244). F. RICHARD signale que « *signèrent aussi les vartabeds [...] Michel, Jean M'rkuz...* » (F. RICHARD, *Raphaël du Mans...*, T. I p. 86). À cette date encore, qui suit sans doute immédiatement la décoration de la cathédrale, à laquelle on sait que Yovhannēs (Jean) Mrk'uz a participé, les relations des Arméniens de la Nouvelle-Djoulfâ avec les missionnaires catholiques étaient meilleures qu'elles ne le seront à partir de la fin de la décennie, lorsque l'évêque Dawit leur interdira les contacts avec les Francs et que les mariages entre Arméniens et catholiques seront interdits (Voir V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 142-143). Au verso de la lettre des notables arméniens, l'ambassadeur de France à Constantinople, Olier de Nointel, rapporte le témoignage du missionnaire capucin Raphaël du Mans à propos de l'Église arménienne : « *Ce bon Père, qui depuis vingt-cinq années est dans la Perse, avertit ces novateurs [les Réformés] qu'ils trouveront [...] les Églises [...] arméniennes [...] en possession des sept sacrements, de quantité d'Églises richement ornées d'habits sacerdotaux, d'un clergé composé de Patriarches, d'archevêques, évêques, religieux et prédicateurs [...] qui observent régulièrement avec les séculiers les Fêtes annuelles, jeûnes et Messes, et toutes choses ayant passé depuis l'Antiquité jusqu'à eux, et s'y étant conservées inviolablement malgré la domination mahométane [...]. Il conclut que cette union des Chrétiens orientaux dans des points si essentiels [...], il faut croire que nous et eux les avons pris à la même source, que l'on doit nommer indubitablement la Tradition apostolique, puisque tant d'hérésies n'ont pu la détruire ni nous en priver, et qu'au contraire, par leur séparation, elles ont attesté que notre Église est celle dont le Saint Évangile dit qu'elle est fondée sur un rocher inébranlable* » (F. RICHARD, *op. cit.*, p. 88-89).

⁴²⁹ H. DER HOVHANIAN, *op. cit.*, p. 398, note 11. La tradition de représenter le donateur existait déjà dans les manuscrits arméniens médiévaux : « *Le manuscrit était considéré comme une offrande à Dieu ; le fait de le faire exécuter était une œuvre de piété comparable à celle de faire construire une église ou d'ériger une croix. Un pouvoir miraculeux était attribué à certains évangiles désignés comme "Sauveur de tous" ou "Résurrection des morts", et ils étaient l'objet d'une vénération spéciale, tout comme les icônes chez les Orthodoxes [...]. Aussi il était un intercesseur permanent auprès du Christ pour le salut de celui qui l'avait commandé en même temps que pour le salut de ceux qui l'avaient copié et illustré [...]. On comprend dès lors que donateurs, scribes et peintres aient non seulement tenu à inscrire leur nom dans les colophons, en demandant des prières à tous ceux qui par la suite se serviraient de ce manuscrit, mais qu'il aient fait en quelque sorte acte de présence permanent en dessinant leurs portraits.* » S. DER NERSESSIAN, *Quelques observations sur la Miniature arménienne*, Venise, 1978, p. 143. Un exemple d'autoportrait au XVII^e siècle est fourni par le ms 189, fol. 469, daté de 1649, où le miniaturiste Hayrapet de la Nouvelle-Djoulfâ se représente à genoux, avec l'inscription suivante : « *Mon Dieu, je suis ton serviteur et te dédie ce livre ; prends-le comme un cadeau de ton serviteur Hayrapet* » (**fig. 623**).

présentent les instruments de la Passion, accompagnés de sept autres anges au total jouant de la trompette ou joignant les mains (« *Et il enverra les anges, qui, avec une trompette et une voix éclatante, rassembleront ses élus des quatre vents de la terre, du sommet des cieux jusqu'à leurs dernières profondeurs* », *Matthieu*, XXIV, 34).

Au centre du deuxième registre se trouve saint Michel à la fois combattant et peseur d'âmes, terrassant un démon, brandissant un javelot dans la main droite, tandis qu'une balance (dont les plateaux sont vides) est suspendue à la gauche. Le démon chiroptère est de forme semi-humaine, à peau noire avec une longue queue. Un casque à plumes colorées sur la tête, l'archange est vêtu d'une cuirasse et d'une courte tunique ainsi que d'un manteau rouge dont un pan flotte du côté gauche. Un peu plus haut, de part et d'autre, un ange et un démon tiennent chacun un livre ouvert (« *Et les morts furent jugés sur ce qui était dans les livres, selon leurs œuvres* », *Apocalypse de Jean*, XX, 12). À la même hauteur que ces deux personnages, deux anges à gauche et trois à droite sonnent de la trompette : l'instrument de celui qui se trouve à l'extrême gauche est doté de plusieurs pavillons.

Au-dessous du groupe formé par saint Michel et le démon, les morts sortent de terre : les élus sont dirigés par un ange vers la gauche, tandis que les damnés sont poussés par un autre ange brandissant un glaive ondulé vers la droite et emportés par des démons (« *Et toutes les nations seront rassemblées devant lui, et il les séparera les uns d'avec les autres, comme le pasteur sépare les brebis d'avec les boucs. Et il placera les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche. Alors, le roi dira à ceux qui seront à sa droite : Venez, les bénis de mon père ; possédez le royaume préparé pour vous depuis la fondation du monde [...]. Alors il dira aussi à ceux qui seront à sa gauche : Allez loin de moi, maudits, au feu éternel, qui a été préparé au diable et à ses anges* » ; *Matthieu*, XXV, 32-41). Dans la partie gauche du registre se dresse une grande porte à deux étages surmontée d'une coupole dorée – la porte du Paradis – gardée par les saints Pierre, à gauche, et Paul, à droite. Les élus, pour la plupart des diacres arméniens, clerics tonsurés en caftan blanc, rouge, vert ou jaune, une couronne et un cierge dans les mains, le visage tourné vers les spectateurs, se dirigent vers l'entrée. Derrière les élus, on aperçoit la verdure du Paradis. Dans la partie droite du cortège, on distingue une femme portant une couronne et la palme du martyr, peut-être une sainte arménienne, Hrip'simē, ou encore Gayanē, dont le supplice est représenté dans la cathédrale (S 26 et S 47). Devant la porte du Paradis, on distingue également un évêque arménien (reconnaisable à son

*vagass*⁴³⁰), et un roi, très vraisemblablement saint Grégoire l'Illuminateur et Thiridate. Dans la partie droite du registre, un squelette maniant une faux est entouré de corps mutilés.

Occupé en totalité par la représentation l'Enfer, le troisième registre n'est pas structuré autour de l'axe central. Divers supplices sont illustrés, dans un enchevêtrement de corps humains et de diables d'aspect divers au milieu des flammes. Tous les hommes sont nus et ouvrent grand la bouche. Parmi les tourments représentés, on note, de gauche à droite, un corps dont les jambes sont tenues par un démon noir et dont la partie supérieure s'enfonce dans le feu, un autre, l'abdomen ouvert, d'où un démon ailé tire l'intestin, un corps qu'enserme un serpent, une roue dentée. Dans le coin droit s'ouvre la gueule de Léviathan (*Job*, XL-XLI) avalant deux personnages et au fond de laquelle s'entasse une foule de damnés. Les démons de cette vision infernale présentent plusieurs types : certains ont la peau complètement noire, d'autres sont bruns, deux sont rouge clair, tous sont cornus ; les visages sont humanoïdes (sauf un, qui présente une tête d'oiseau à cornes), avec des oreilles généralement en pointe ; certains sont aptères, mais la plupart ont des ailes de chauve-souris, parfois décorées. Ces diables côtoient des monstres, dont plusieurs ont une tête s'apparentant à celle d'un sanglier ou d'un lion ; une tête de panthère est représentée de face au-dessus de la roue ; on relève également une tête d'oiseau à dents. Ces divers types correspondent à ceux de l'école du Nord avec des influences italiennes : on en retrouve des exemples dans la *Chute des Anges* de Frans Floris (**fig. 373**), bien sûr, ainsi que chez son élève Maarten De Vos ; les réminiscences viennent du *Jugement dernier* de Michel-Ange, mais aussi du *Combat de saint Michel* de Giovanni et Bernardino da Asola (**fig. 374**)⁴³¹ de 1526 ; on décèle également le souvenir de Dürer, dont l'influence s'est exercée sur les Flamands à la fois directement et à travers les artistes italiens.

Plusieurs éléments de ce *Jugement Dernier* de la cathédrale Saint-Sauveur se retrouvent dans une peinture (**fig. 375**) illustrant également les Quatre fins dernières située dans un autre édifice de la Nouvelle-Djoulfâ, l'église Saint-Minas, dont la construction a commencé en 1659 et s'est achevée en 1663⁴³². Si, dans cet édifice, seul le Fils est représenté, tourné vers la

⁴³⁰ « Sorte de col rigide représentant le Christ et les apôtres que le célébrant arménien porte au-dessus de la cape autour du cou. Il symbolise le joug de la Nouvelle Loi du Christ » dans : A.-M. DE LA CROIX, F. ZABBAL (dir.), *Icônes arabes – Art chrétien du Levant*, catalogue d'exposition, Méolans-Revel, 2003, p. B 59.

⁴³¹ Voir en particulier S. SULZBERGER, « Les modèles italiens de la "Chute des Anges" de Frans Floris au Musée d'Anvers », dans : *Bulletin de l'Institut historique Belge de Rome*, 19, Bruxelles-Rome, 1938, p. 257.

⁴³² D'après H. DER HOVHANIAN, *Târix-e jolfâ-ye esfahân (Histoire de la Nouvelle-Djoulfâ*, traduction en persan de H. TËR YOVHANIANC', *Patmut' iwn Nor çulayu or Yaspahan*, 2 T., Nouvelle-Djoulfâ, 1880/81), Ispahan, 2000, p. 553. Voir également : A. HAKHNAZARIAN & V. MEHRABIAN, *op. cit.*, p. 77.

droite et non plus vers la gauche, il lève également les bras, torse nu, au centre du *trimorphion*. Le soleil et la lune sont représentés de manière identique. Au-dessous, on retrouve les anges présentant les *Arma Christi*, dans le même ordre (de gauche à droite : colonne, *mandylion*, éponge à l'extrémité d'un roseau, lance, échelle et manteau rouge). Au pied de la croix se tient un donateur, dans la même position que dans la cathédrale.

Dans le deuxième registre, on trouve également saint Michel écrasant le démon, dans la même position que dans la cathédrale. Les deux archanges se distinguent par leur tunique, courte dans la cathédrale, longue à Saint-Minas. Pour le reste, la position du bras droit qui tient une lance est identique, le col de la cuirasse est rectangulaire dans les deux cas ; dans la main gauche, la balance, dont le plateau droit est plus haut que le gauche, est la même et la position des jambes est quasiment identique (cependant, à Saint-Minas, la cheville et le pied sont masqués par la tête du démon, ce dernier diffère également quelque peu sur la peinture de la cathédrale). À gauche de l'archange, l'ange qui tient le livre ouvert est pratiquement dans la même attitude. À côté de cet ange, celui qui joue de la trompette est de trois quarts dans la cathédrale, de profil à Saint-Minas. Le long du bord gauche, s'élève à Saint-Minas une nuée le long de laquelle plusieurs élus partiellement nus s'élèvent vers le ciel, ce qui n'est pas le cas dans la cathédrale, où s'ouvre la porte du Paradis. Près du bord droit du champ pictural se trouve à Saint-Minas un ange armé d'un glaive, qui vole vers l'extérieur du cadre. On retrouve le squelette avec une faux quasiment à l'identique, tandis qu'à sa droite, la femme avec les bras enserrant son buste se trouve aussi dans la cathédrale, de même que le personnage à moitié enterré derrière elle. Devant l'archange, à Saint-Minas, le personnage tiré hors de la tombe est dans la même attitude que dans la cathédrale, mais l'ange qui l'extrait est, lui, différent. Plus à gauche, la composition diffère totalement.

Dans le registre inférieur, la gueule de Léviathan est identique, de même que les personnages avalés (la femme dont les bras sont en l'air présente cependant des seins plus marqués à Saint-Minas) ; à l'intérieur de la gueule, les têtes sont à peu près pareilles. À gauche de la gueule, la tête de monstre est plus grande dans la cathédrale, mais les trois personnages à sa gauche sont les mêmes. On retrouve également la roue et les suppliciés dans des positions identiques. Dans la partie gauche, plusieurs personnages se retrouvent également à l'identique, avec quelques variations cependant : ainsi, le personnage éventré de la cathédrale se retrouve à Saint-Minas dans la même position, mais son ventre n'est pas ouvert.

Une gravure (**fig. 376**)⁴³³ de Joan I Sadeler d'après un dessin de Christopher Schwarz (Munich 1545-1592) présente un certain nombre de similitudes avec la représentation du *Jugement Dernier* de l'église Saint-Minas et, dans une moindre mesure, de la cathédrale Saint-Sauveur. Les éléments communs entre l'estampe de J. Sadeler et la peinture murale de Saint-Minas sont les suivants : le *trimorphion* est le même, jusque dans les moindres détails, en particulier les deux doigts tendus de la main droite du Christ ou les bras croisés sur la poitrine et la position des jambes de saint Jean-Baptiste. À la même hauteur que ce dernier, l'ange volant à l'horizontale tout à droite, le corps enveloppé d'une mandorle, se trouve à la même place sur les deux images. L'ange sonnant de la trompette au centre de l'estampe, au-dessous du Christ, se retrouve à Saint-Minas dans la partie droite de la composition, tandis que l'un de ceux qui sont représentés derrière lui est visible derrière l'ange tenant un livre sur la peinture. Les anges portant les instruments de la Passion se trouvent de part et d'autre du Christ sur l'estampe et non alignés au-dessous de lui comme sur la peinture. En revanche, la plupart des personnages figurés dans le registre médian de la peinture se retrouvent dans la moitié inférieure de l'estampe : on note en particulier le grand ange central indiquant l'entrée du Paradis de son bras droit levé⁴³⁴, les personnages s'élevant vers le Ciel à gauche et le cortège des élus s'enfonçant vers une ouverture arquée à l'arrière-plan, mais de nombreux autres personnages sont également reconnaissables. Cependant, l'estampe de Joan I Sadeler ne représente pas l'archange saint Michel, ni l'ange et le démon présentant les livres des œuvres, pas plus que l'Enfer, simplement figuré par des flammes dans lesquelles s'abîment des damnés dans la partie inférieure droite.

Ainsi, les similitudes constatées entre le *Jugement Dernier* de la cathédrale Saint-Sauveur et celui de l'église Saint-Minas sont précisément manquantes sur l'estampe de Joan I Sadeler. Très vraisemblablement, la peinture de l'église Saint-Minas a été exécutée après celle de la cathédrale, en intégrant d'une part, les éléments relevés dans l'estampe de Sadeler, et, d'autre part, des éléments (notamment le soleil et la lune, les anges alignés présentant les instruments de la Passion, saint Michel et les livres des œuvres) d'une estampe qui a également servi de modèle à la peinture de la cathédrale.

⁴³³ Dédiée à Renata, duchesse de Bavière, en 1589. Voir I. DE RAMAIX, *Les Sadeler, graveurs et éditeurs*, Bruxelles, 1992, p. 11.

⁴³⁴ On retrouve la même figure dans *La Chute des damnés* (peinture sur bois, 47 x 32 cm, 1605-1610) de Franz II Francken, Vienne, *Kunsthistorisches Museum*, inv. N° 1106. Voir U. HÄRTING, *Frans Francken Der Jüngere (1581-1642) - Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1989, p. 276.

Si nous n'avons pas réussi à déterminer quelle était cette dernière estampe, il est toutefois possible d'en décrire certaines particularités par voie de déduction. Il s'agit d'une œuvre de l'Europe du Nord comprenant des réminiscences italiennes, dont la composition est structurée autour de l'axe vertical central : la Trinité y est représentée sous ses trois hypostases, Dieu le Père avec un nimbe triangulaire – comme, par exemple, sur l'estampe (**fig. 377**) de Joan I Sadeler d'après un dessin d'Antonio Maria Viani (Crémone 1582-Mantoue 1632/35) ou dans le *Jugement Dernier* de Raphaël –, le soleil et la lune présentent des traits humains et la Croix se trouve sous le Christ trônant ; une rangée d'anges présentant les instruments de la Passion sépare les cieux du deuxième registre. Au-dessous, au centre, saint Michel cuirassé terrasse un démon, flanqué d'un ange et d'un démon tenant chacun un livre des œuvres ; l'entrée du Paradis est sans doute représentée dans la partie gauche ; un ange soufflant dans une trompette à plusieurs pavillons figure vraisemblablement également sur l'estampe ; dans la partie droite, une allégorie de la Mort brandit une faux. Dans la partie inférieure, un troisième registre représente l'Enfer dans le sillage de Frans Floris.

Il est possible que la gravure recherchée ait été produite d'après un dessin de M. De Vos, chez qui l'on retrouve de nombreux éléments énumérés ci-dessus. À cela s'ajoute le fait que plusieurs personnages de la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur présentent une attitude que l'on trouve dans des œuvres de cet artiste. À défaut, on peut affirmer que cette gravure date vraisemblablement du dernier quart du XVI^e siècle et a été produite en Europe du Nord : M. De Vos a exercé une influence considérable sur les artistes de son temps, chez qui l'on trouve de nombreuses figures dont le prototype est attribuable au maître anversois. À titre d'exemple, il est clair que Schwarz connaissait le *Jugement dernier* de Séville (**fig. 378**)⁴³⁵ (1570) de M. De Vos lorsqu'il a réalisé le sien : la composition de son dessin s'en inspire, de même que plusieurs personnages. En l'espèce, on peut imaginer que les frères Joan I et Raphaël I Sadeler ont joué un rôle actif dans la transmission à Schwarz des modèles devossiens, eux qui ont produit des gravures d'après des dessins des deux artistes, à Anvers et en Allemagne. On sait que Francisco Pacheco a également été impressionné par le *Jugement dernier* de M. De Vos⁴³⁶.

⁴³⁵ Peinture sur bois, 285 x 265 cm, Séville, *Museo Provincial de Bellas Artes*. D'après A. ZWEITE (*op. cit.*, p. 279), l'œuvre se trouvait depuis le XVII^e siècle dans le couvent Saint-Augustin de Séville.

⁴³⁶ F. Pacheco en fait une description flatteuse dans son *Arte de la Pintura* de 1638, reproduite dans A. ZWEITE, *op. cit.*, p. 279.

Le thème du *Jugement dernier* dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfâ est illustré dans plusieurs miniatures, qui sont influencées par la tradition byzantine. C'est le cas du fol. 80v° du ms SL-252 (**fig. 603**), avec l'*hetoimasia*⁴³⁷ flanqué d'Adam et Ève au-dessous du Christ en majesté, ainsi que le fleuve de feu (*Daniel*, VII, 10)⁴³⁸. La même remarque s'applique aux manuscrits de la Nouvelle-Djoulfâ consultés au Matenadaran : les fol. 69v° du ms M 264, fol. 16 du ms M 5236, fol. 14 du ms M 6665, fol. 16 du ms M 248, fol. 9 du ms M 8571, fol. 22 du ms M 6765, fol. 14 du ms M 6774, fol. 14 du ms M 7237 ou encore fol. 16 du ms M 6772 présentent tous une composition analogue à celle du fol. 80v° du ms SL-252.

S 106 Joseph jeté dans le puits

Source : Planche isolée

Burin sur plaque de cuivre. Inscription sous l'estampe : *Nudauerunt Joseph tunica.... Genesis 37. Sadeler excudit ; dans le champ à gauche : M. De. Vos. in.*

L'estampe (**fig. 386**) représente l'épisode de Joseph jeté par ses frères dans le puits : « Aussitôt donc qu'il fut arrivé près de ses frères, ils le dépouillèrent de sa tunique longue, tissée de diverses couleurs. Et ils le jetèrent dans la vieille citerne, où il n'y avait pas d'eau » (*Genèse*, XXXVII, 23-24). Le puits s'ouvre au premier plan, Joseph en partie engagé dans l'ouverture, les frères répartis sur l'ensemble du plan principal. Les lignes de force de la composition convergent vers le puits : houlettes, jambes, visages tendus en avant des frères de Joseph, tronc de l'arbre qui suit l'axe vertical passant par la tête de Joseph et le centre du puits. Ces droites sont tempérées par des courbes dont la course aboutit également dans le puits : bras des personnages agenouillés, dont le mouvement se prolonge par les membres de Joseph, index courbé du personnage le plus à droite et de celui qui se trouve le plus à gauche au-dessous du chêne, corde que tient le personnage placé au-dessus de Joseph. Ce dernier, d'apparence plus jeune et plus frêle que les autres personnages, partiellement dévêtu, est tenu par les bras par l'un de ses frères, auquel il tente de s'agripper, tandis que sa jambe gauche est en l'air, tenue par un autre frère ; cette position laisse planer une ambiguïté : Joseph est-il descendu dans la citerne, ou est-il remonté par ses frères ? L'expression effrayée du

⁴³⁷ Trône divin dressé pour le retour du Christ. Voir *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, p. 305.

⁴³⁸ On y décèle cependant également une influence occidentale, dans les nuages délimitant divers groupes de figures dans la partie gauche.

protagoniste fait pencher pour la première interprétation⁴³⁹. Plusieurs discussions se déroulent simultanément : le personnage agenouillé à droite de Joseph tourne un visage interrogateur vers celui qui se trouve au premier plan à droite, tandis que le frère placé le plus à droite tend la main vers le puits. L'un de ces deux derniers personnages pourrait être Ruben, qui suggère de jeter Joseph vivant dans le puits. La branche qui s'étend vers la droite dirige l'attention du spectateur vers la caravane, à l'arrière-plan, de même que le personnage placé à droite de l'arbre, qui s'adresse à son voisin en aparté tout en désignant la scène secondaire de son index gauche : il pourrait s'agir de Juda, qui propose de vendre Joseph aux voyageurs Ismaélites. On relève que le personnage debout à gauche qui s'appuie sur son bâton, une jambe fléchie croisant l'autre jambe tendue, est un prototype devossien que l'on retrouve, par exemple, dans la scène de *Eliezer demande Rebecca en mariage pour Isaac*⁴⁴⁰.

La peinture (**fig. 385**) s'inscrit dans un cadre vertical surmonté d'un arc brisé. Elle reprend de l'estampe l'essentiel de la composition, avec Joseph au premier plan, partiellement engagé dans le puits, entouré de trois frères agenouillés et de plusieurs autres personnages debout en retrait, un arbre – pin parasol au lieu du feuillu de l'estampe – occupant la partie supérieure du champ pictural. Cependant, la scène a été amputée de ses parties latérales : le frère debout à gauche a été supprimé et les deux de droite l'ont été également, si bien que l'attitude du personnage au visage interrogateur a perdu toute signification. Par ailleurs, la moitié de la hauteur du champ pictural est occupée par le puits et Joseph, alors que ce motif n'occupait que le quart inférieur de l'estampe : la vue plongeante est remplacée par une vue en contre-plongée. La jambe gauche de Joseph est rabattue vers le bas, ce qui donne au personnage une attitude plus statique que son modèle. La plupart des personnages sont repris de l'estampe, mais avec quelques modifications : le frère au bonnet phrygien placé derrière celui qui tient la corde a été déplacé vers la droite, tandis que le visage de profil à gauche de l'arbre sur l'estampe se retrouve inversé dans la partie droite de la peinture. Un nouveau personnage en retrait fixe les spectateurs dans la partie gauche de la composition. Le tronc de l'arbre n'est plus vertical, mais penche à droite vers le sommet de l'arc, le feuillage occupant la partie supérieure du champ pictural. La scène secondaire a été supprimée. Le modelé des visages, traité par la technique du clair-obscur sur l'estampe, est rendu par des touches de couleur sur la peinture. Par contre, le modelé des bras et des jambes est traité soit par des ombres

⁴³⁹ L'estampe correspondante figurant dans le *Thesaurus* représente la scène de l'extraction et de la vente de Joseph.

⁴⁴⁰ Huile sur toile de 1562, Musée de Rouen (inv. 5.8.10).

dégradées, soit par des contours épais sans dégradé de couleur, comme le bras droit de Joseph et celui du personnage à la tunique rouge. Les couleurs dominantes sont le vert, le rouge, l'ocre et le bleu.

Les manuscrits consultés ne contiennent pas de miniature traitant ce thème.

S 114 L'Arbre de Jessé

La peinture (**fig. 408**) s'inscrit dans la partie gauche d'un arc. Jessé est représenté allongé sur le sol, la tête vers la droite, accoudé sur son bras gauche, la jambe gauche repliée, la droite étendue. L'arbre aux nombreuses branches porte vingt-quatre personnages dont le visage est tourné vers le ciel, la plupart en direction du coin supérieur, où se trouve la Vierge et l'Enfant bénissant, tous deux couronnés, sur le dernier rameau, dans une nuée au fond doré. Tous les personnages tiennent un phylactère (sauf celui qui est le plus haut placé), conformément à la représentation arménienne traditionnelle de la scène (voir par exemple fol. 1 du ms J 3815⁴⁴¹, (**fig. 410**). Tous sont nimés, à l'exception de deux d'entre eux, sur la droite, coiffés d'une couronne. Le personnage assis juste au-dessus de Jessé est vêtu d'une tunique de peau.

On trouve dans le *Theatrum Biblicum* de 1643 (**fig. 409**)⁴⁴² une estampe d'après M. De Vos sur laquelle est représenté l'arbre de Jessé. Il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre. Inscription au-dessous de l'estampe : *Hvmani Generis Iessea ...* ; dans le coin inférieur gauche du champ : - I - ; sous la main du personnage : S-MATHEVS ; en bas à gauche : *CIVisscher excudit* – au lieu de *P Baltens excudebat* à droite, dans le premier état, reproduit ici – ; à droite : *Martinus de Vos Inventor*).

L'estampe représente saint Matthieu et un ange au premier plan ; au fond à droite, Adam et Ève se tiennent au pied de l'arbre de Jessé. Matthieu est assis de profil à l'entrée d'un temple, devant deux colonnes salomoniques, une plume dans la main droite, un grand livre ouvert dans la gauche. Au centre du champ, l'ange, de face, les ailes grand ouvertes, fixe l'évangéliste d'un regard intense, l'index droit posé sur le livre, le gauche pointant vers la scène secondaire. Celle-ci est située dans un paysage édénique, où vaquent quelques animaux. Ève, nue, se tient debout à droite, face à Adam assis au pied de l'arbre. Entre eux, à la base

⁴⁴¹ Reproduit dans J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, fig. 139, p. 287.

⁴⁴² Voir C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 44, pp. 174-175.

d'une nuée, un foyer de lumière est surmonté de l'arbre de Jessé : le patriarche, allongé, la jambe gauche repliée, la droite étendue, est accoudé, la tête recouverte par le pan de son manteau. Sur les rameaux sont assis douze personnages dans diverses attitudes, de face, de dos ou de profil ; sept d'entre eux sont couronnés, mais ne portent pas d'attributs. Au sommet est assise la Vierge à l'Enfant, surplombée par le Christ en Croix au centre d'une lumière rayonnant sur tout l'arrière-plan.

Ainsi, sur la peinture, Jessé est représenté dans la même attitude que sur l'estampe. Cependant, les personnages figurés sur les branches sont différents, Marie et l'Enfant n'occupent pas la même place et le Christ en Croix est absent dans la cathédrale. La source de cette peinture doit donc être recherchée ailleurs. Nous ne l'avons pas trouvée jusqu'à présent. La position de Jessé étendu permet toutefois de supposer que les peintres de la Nouvelle-Djoulfra se sont bel et bien inspirés, au moins en partie, d'une gravure.

On relève que l'estampe du *Thesaurus* présente certaines similitudes avec une estampe isolée (**fig. 411**) d'après Hans Bol portant le monogramme IR.W. (Wierix)⁴⁴³ : une fois encore, Jessé est étendu dans la même position et vêtu à l'identique ; l'arbre porte douze personnages, la Vierge à l'Enfant est au sommet. Néanmoins, l'estampe de Wierix se distingue à plusieurs égards : tous les personnages sont en buste, chacun engagé dans une grande fleur à large corolle ; tous sont couronnés et tiennent un sceptre, et leur attitude est plus uniforme que chez De Vos. On peut affirmer que cette estampe était connue de certains Arméniens. En effet, dans un manuscrit (ms 9 BnF⁴⁴⁴, **fig. 412**) daté de 1617, qui a été offert au couvent des jacobins de Saint-Honoré par Ծօցտինոս Բազեցի, archevêque de Naxiçewan, lors de son séjour à Paris durant l'hiver 1617-1618, plusieurs estampes occidentales ont été insérées, parmi lesquelles cet *Arbre de Jessé* d'après H. Bol.

Le fol. 2 du ms 294⁴⁴⁵, daté de 1642, de l'enlumineur Mersop semble dériver d'une source occidentale.

⁴⁴³ M. MAUQUOY-HENDRICKX, *op. cit.*, t. I, n° 223.

⁴⁴⁴ R. H. KÉVORKIAN & A. TER-STÉPANIAN, *Catalogue des manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France*, Paris 1998, pp. 13-14.

⁴⁴⁵ Nous n'en avons pas obtenu de reproduction.

S 116 Le Martyre de saint Étienne

Source : estampe d'Ægidius II Sadeler (*Gilles*, Anvers ca. 1570-Prague 1629), d'après *La Lapidation de saint Étienne*⁴⁴⁶, de Jacopo Palma (Venise 1544-1628). Eau-forte et burin. Dimensions : 37,1 x 24,7 cm. Dans la marge inférieure : *Quo magis in CHRISTUM...* Dédicace au cardinal Jean-Baptiste Deto ; au-dessous : *Ioannes Antonius de Paulis obseruantia et grati animi D. D.* Il s'agit d'une copie⁴⁴⁷ sans nom ni signature. La première gravure⁴⁴⁸ porte la mention « *Iacobus Palma Inue* » en bas à gauche et « *Sculpto Egidius Sadeler* » en bas à droite. Il existe deux copies inversées, dont l'une⁴⁴⁹ porte la mention « *A. Blooteling ex.* » et l'autre⁴⁵⁰ les mentions « *Sadeler excud cum Priuil S.C.M^{is}* » en bas à gauche, « *Tintor in* » à droite et « *Marco Sadeler excudit* » tout en bas à droite.

Cousin de Joan I Sadeler, qui grava d'après M. Coxie et C. van den Broeck pour le *Thesaurus* de G. de Jode⁴⁵¹, Ægidius II Sadeler grava en particulier d'après H. von Aachen avant de faire deux séjours en Italie. À partir de 1597, il s'établit à Prague et devint graveur impérial de Rodolphe II⁴⁵².

L'estampe (**fig. 416**) représente la lapidation d'Étienne, premier martyr chrétien, relatée dans les *Actes des apôtres* : « *"Durs de tête et incirconcis de cœur et d'oreilles, vous résistez toujours à l'Esprit Saint ; il en est de vous comme de vos pères" [...]. Entendant cela, ils frémissaient de rage en leur cœur, et grinçaient des dents contre lui. Mais comme il était rempli de l'Esprit Saint, levant les yeux au ciel, il vit la gloire de Dieu, et Jésus qui se tenait à la droite de Dieu, et il dit : "Voilà que je vois les cieux ouverts, et le Fils de l'homme qui est à la droite de Dieu". Eux alors, criant d'une voix forte et se bouchant les oreilles, se précipitèrent tous ensemble sur lui, et l'entraînant hors de la ville, ils le lapidaient ; et les témoins déposèrent leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme nommé Saul* » (VII, 51-57).

⁴⁴⁶ Cathédrale de *Cividale del Friuli*.

⁴⁴⁷ Référence 097 C3 dans : I. DE RAMAIX, *Ægidius Sadeler II, Part 1 (supplement)*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 72, New York, 1997, p. 161.

⁴⁴⁸ Référence 097 S1 dans : *ibid.*, p. 158.

⁴⁴⁹ Référence 097 C1 dans : *ibid.*, p. 158.

⁴⁵⁰ Référence 097 C2 dans : *ibid.*, p. 161.

⁴⁵¹ I. DE RAMAIX, *Les Sadeler Graveurs et éditeurs*, catalogue d'exposition, Bruxelles, 1992, p. 10.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 15.

Étienne se trouve au premier plan de la composition, occupant les deux tiers de la hauteur du champ pictural. Cette position donne au saint une présence intense : sa main gauche, dont la paume éclairée se détache sur le fond plus sombre, semble déborder le cadre même de l'image, invitant le spectateur à vivre la scène en sympathie. Le personnage est représenté de face, la jambe droite fléchie, en perte d'équilibre ; mais, dans le même temps, il renverse la tête en arrière vers la vision divine qui surplombe la scène, dans le coin supérieur gauche de l'image : ses bras largement écartés esquissant la pose du crucifié, ses yeux révulsés, son air extatique⁴⁵³ démontrent que le martyr est élevé au-delà des tourments que subit la part corruptible de son être s'écroulant sous les projectiles des bourreaux. L'éclairage en contre-plongée, à partir du coin inférieur droit de l'image et remontant le long du pan antérieur de sa dalmatique, accentue le mouvement de torsion ascendant qui l'anime. À l'arrière-plan à gauche, plusieurs hommes ramassent ou brandissent des cailloux : les visages sont dirigés vers le sol ou en arrière, les silhouettes et les bras représentés en raccourci ; on distingue Saul, assis de face sur des vêtements, le haut du corps et la tête tournés vers les autres personnages. Dans le fond à droite, on aperçoit les murs de la ville, qui s'élèvent jusqu'au coin supérieur de l'image, prolongeant la diagonale formée par le groupe des jeteurs de pierres. Devant la porte, quelques personnages devisent en observant la scène. Dans la nuée qui occupe le coin supérieur gauche, Dieu le Père est assis, la tête surmontée d'un nimbe triangulaire, le visage baissé vers le saint, la main droite levée, la gauche posée sur un globe ; à son côté, le Christ appuyé sur sa croix bénit le martyr.

La peinture (**fig. 415**) a pour modèle une copie inversée de la gravure de Gilles Sadeler : les mains droites des personnages – main levée de Dieu le Père, main bénissant du Christ, mains brandissant des pierres de la foule en colère – sont devenues des mains gauches. La composition est modifiée par rapport à celle du modèle pour tenir compte de la forme presque triangulaire du panneau : il en résulte un déséquilibre entre la partie droite, surchargée de personnages, et le coin inférieur gauche, vide. Les lignes diagonales qui structuraient la gravure n'ont pas été conservées : les personnages du second plan sont alignés horizontalement et l'enceinte austère de la ville est réduite à un édifice troué de nombreuses ouvertures et relégué derrière la foule. La tête de Saul est représentée de profil. Les silhouettes qui se trouvaient dans l'ombre sur l'estampe baignent dans le même éclairage que les autres

⁴⁵³ On retrouve un visage très proche dans une *Lapidation de Saint Étienne* gravée par Johan Sadeler I d'après un dessin de M. De Vos : mêmes yeux révulsés, même forme de la bouche, mêmes cheveux bouclés, même menton : tant de similitudes ne peuvent être le fruit du hasard.

figures sur la peinture. Plusieurs personnages présentent un visage identique : c'est le cas du barbu aux manches retroussées, à droite, que l'on retrouve à droite du cheval brun ; de même, le vieillard à la barbe blanche placé sous la nuée se retrouve avec un couvre-chef devant l'édifice sur la gauche. Dieu le Père porte sur la peinture une longue chevelure qui tombe sur ses épaules.

Mais la différence la plus frappante avec le modèle est la présence de deux anges nus entre la nuée et la scène terrestre. Le premier a des ailes rouges, comme celles des séraphins, mais il n'en porte qu'une paire et non trois et, contrairement à ces créatures, il est doté d'un corps juvénile. Le visage tourné vers le saint, il arbore les emblèmes du martyr : une palme dans la main gauche, une couronne dans la droite. Il semble que l'autre ange porte des ailes bleues ; caché derrière le premier, on n'aperçoit de lui que la tête et un bras, exagérément étiré à l'horizontale. Selon toute vraisemblance, ces deux anges ne sont pas un ajout des artistes locaux : le second étant à ce point maladroitement représenté alors qu'il est parfaitement superflu dans l'économie de la scène, sa présence ne peut s'expliquer que par la volonté du peintre de se conformer scrupuleusement à son modèle. Cette hypothèse implique l'existence d'une copie inversée de la gravure de Gilles Sadeler qui comporterait deux anges, ou plus vraisemblablement deux angelots. L'autre possibilité serait que les anges proviennent d'une autre estampe : il s'agirait d'une autre représentation de *La Lapidation de saint Étienne* – voir par exemple la version d'après Marcellus Venusti (Côme 1512/15, Rome 1579) (**fig. 417**), sur laquelle figurent trois angelots –, de la représentation d'un autre martyr – tel que celui de Sébastien – ou encore de la représentation d'un tout autre sujet, auquel cas la couronne et la palme auraient été ajoutées par les artistes de la Nouvelle-Djoulfa.

Aucun des manuscrits consultés ne contient de miniature représentant la scène de la *Lapidation de saint Étienne*.

S 117 La Barque de saint Pierre

La peinture (**fig. 418**) s'inscrit dans la partie droite d'un arc. L'embarcation de saint Pierre occupe la plus grande partie du champ pictural. Elle comprend un pont sur lequel se trouvent onze personnages ; sur le gaillard d'avant, dirigé vers la gauche, trois autres personnages sont assis, l'un d'entre eux tenant une palme dans la main gauche ; en face, côté poupe, saint Pierre en pilote surplombe les autres figures, deux clés dans la main droite levée, une longue hampe

terminée par une croix et à laquelle est accroché un étendard rouge se dressant derrière lui. Au centre du pont est planté un mât, dont les six haubans rejoignent le bord antérieur du navire et au sommet duquel est fixée une plate-forme carrée. Au premier plan, une rangée de cinq rameurs sont assis dans une barque parallèle au navire principal. Dans la partie supérieure du champ pictural, de part et d'autre du mât, se trouvent les quatre évangélistes sur une nuée, tenant un livre dans la main droite et sonnante de la trompette. Un peu plus haut, au dessus du mât, dans une seconde nuée, le Christ bénissant, une bannière dans la main gauche, se détache sur un fond doré ; à côté de lui, dans le coin supérieur, plane la colombe du Saint-Esprit. Devant l'horizon, qui s'étend à mi-hauteur du panneau, s'étend un paysage avec, dans les coins gauche et droit, des édifices. La partie inférieure droite est occupée par des vagues moutonnantes, de même conformation que sur la peinture S 107 représentant *Jonas jeté dans la mer*.

Nous n'avons pas identifié l'estampe qui aurait pu servir de modèle à cette peinture de la cathédrale. Plusieurs éléments permettent toutefois de supposer que le motif a été emprunté à l'art occidental. L'image de la nef comme figure de l'Église apparaît chez les premiers Pères de l'Église ; son illustration est courante dans les manuscrits occidentaux. À partir du XV^e siècle, Pierre est régulièrement représenté en timonier, comme dans le ms 799, fol. 234v^o de la *John Pierpont Morgan Library* de New York (**fig. 419**), daté des années 1480⁴⁵⁴ : on y retrouve dans la partie supérieure les quatre évangélistes sous la forme du tétramorphe. Dans l'*Inventaire du Fonds français – Gravures du XVII^e siècle*⁴⁵⁵ du Département Estampes et photographie de la BnF figure une *Barque de saint Pierre* de Sébastien Leclerc (Metz 1637-Paris 1714) figurant deux barques, l'une pilotée par le Christ, l'autre où rament divers ordres religieux. Enfin, la forme de la coque des embarcations représentées dans la cathédrale Saint-Sauveur est similaire à celle des navires représentés sur les estampes de l'époque : on se reportera par exemple celle de Jan van der Straet illustrant *Les longitudes du globe découvertes par la déclinaison de l'aimant par rapport au pôle*⁴⁵⁶, datée des années 1600 (**fig. 420**).

⁴⁵⁴ Reproduit dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 4, p. 64.

⁴⁵⁵ M. PRÉAUD, Paris, 1980, t. 8, p. 54, n^o 79.

⁴⁵⁶ Figurant dans la série *Nova Reperta*. *Stanford University Libraries*.

S 125 La Vierge à l'Enfant tenant un globe

Située à gauche du chœur dans un panneau arqué au-dessus de celui de la *Croix glorieuse*, la peinture (**fig. 438**) fait pendant à S 127, *Saint Jean-Baptiste* (**fig. 448**). Vêtue d'une robe rouge clair et d'une cape bleue, Marie est représentée de face, le regard tourné vers les spectateurs. Elle porte une couronne sertie de pierres rouges et vertes au-dessus d'un voile beige dont un pan recouvre le haut de son buste. Sur son bras gauche, l'Enfant Jésus est assis, vêtu d'une tunique jaune, bénissant de la main droite, tenant dans la gauche un globe bleu cerclé d'une ligne jaune. Son regard est tourné vers la gauche, en direction des fidèles. Les deux têtes sont nimbées d'une auréole jaune composée de cercles concentriques fonçant progressivement vers le bord. Les visages et les plis des vêtements présentent un modelé soigné. L'arrière-plan est occupé par un paysage identique à celui du panneau représentant *Saint Jean-Baptiste* : pin parasol au feuillage et aux branches de même facture que ceux devant lesquels est représenté le saint, ciel bleu ciel strié de bandes irrégulières rose clair, horizon à la hauteur des genoux du personnage. Dans le coin inférieur gauche figure la mention suivante : « *Que la Sainte Vierge ait pitié de ce peintre Step'anos* ».

Il ne fait pas de doute qu'une source occidentale a servi de modèle à cette représentation de la Vierge à l'Enfant. Le prototype remonte manifestement à Raphaël (**fig. 439**) : on en retrouve l'empreinte chez les frères Zuccari (**fig. 440-441**), de même que chez M. De Vos (**fig. 442-443**) – Federico Zuccari (Urbino 1542/43-Ancône 1609), qui a séjourné à Anvers en 1574⁴⁵⁷, y a certainement rencontré ce dernier. On peut supposer que l'estampe parvenue à la Nouvelle-Djoufba a été réalisée d'après un dessin de l'artiste flamand.

Dans les miniatures arméniennes, l'influence occidentale sur la représentation de la Vierge à l'Enfant est perceptible dès la fin du Moyen Âge : « *Les peintres ciliciens du XIII^e et ceux de la Grande Arménie au XIV^e siècle avaient connu des peintures occidentales, mais cette connaissance n'était apparente que dans des thèmes isolés, comme ceux de la Vierge de Miséricorde ou de la Vierge couronnée et allaitant, ou encore dans des détails, comme l'emploi d'un seul clou au lieu de deux pour clouer les pieds de Jésus dans le Crucifiement* »⁴⁵⁸. Cependant, le modèle de la *Maria lactans* figurant dans le ms SL-252

⁴⁵⁷ *The Dictionary of Art*, 33, Londres-New York, 1996, p. 718.

⁴⁵⁸ S. DER NERSESSIAN & A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 131.

(fol. 136v°) (**fig. 610**) est plus tardif : il s'agit d'une estampe (**fig. 444**)⁴⁵⁹ de Giorgio Ghisi (Mantoue 1520-1582) d'après Jules Romain (Rome 1499-Mantoue 1546) (**fig. 445**).

S 126 La Croix glorieuse

La peinture (**fig. 446**) s'inscrit dans un cadre carré. Se détachant sur un fond de vive lumière, la Croix se dresse dans l'axe central ; de part et d'autre, l'espace est totalement rempli de nuées de couleur gris clair. Dans la partie supérieure, Dieu le Père est représenté à gauche, le Fils à droite, chacun tenant un sceptre et un globe. Le Christ est entouré de trois têtes d'angelot ailées. Au centre, sous le bord supérieur du panneau, se trouve la colombe du Saint-Esprit, dans une lumière rose orangé. Juste au-dessous, au sommet de la croix, un nid est posé, sur lequel un pélican aux ailes ouvertes, le bec enfoncé dans la poitrine, est flanqué de deux oisillons. Dans la partie inférieure du champ, huit anges, dont quatre habillés, présentent les instruments de la Passion. Au pied de la croix, un crâne est posé en sautoir sur des tibias.

La peinture présente de nombreuses similitudes avec une estampe représentant *L'Adoration de la Sainte Croix* gravée par Adriaen Collaert (**fig. 447**)⁴⁶⁰. Il s'agit d'un burin (28,6 x 18,8 cm) ; l'image est accompagnée de trois versets en latin : *Apparebit signum...Sion* et des références : *Psal. 06, Matt. 24, Psal. 18* et *Hebr. 1* ; dans le champ, en bas au centre : *Adrian. Collaert excudit.*

La composition est identique à celle de la peinture, sauf dans la partie inférieure, occupée par une foule d'anges agenouillés et de quelques angelots. Parmi les différences les plus remarquables, on notera notamment le fait que, sur l'estampe, les figures du Père – à droite – et du Fils – à gauche – se distinguent à peine l'une de l'autre alors que, sur la peinture, les traits distinctifs du Christ ressortent plus nettement. Par ailleurs, la colombe du Saint-Esprit est figurée de face, horizontalement, tandis que celle de la peinture présente le dos des ailes et de la queue sur la peinture. Les têtes d'angelot ailées autour des trois hypostases sont plus nombreuses et disposées de manière symétrique. Le halo autour de la croix est en dents de scie et en suit très exactement le contour. Les anges de la partie médiane portent des vêtements plus élaborés que les simples tuniques à bord ras des anges de la cathédrale et sont plus nombreux ; on relève cependant qu'ils sont figurés pour la plupart dans la même attitude

⁴⁵⁹ BnF, Cabinet des estampes, vol. Bb16a, cote microfilm H98628.

⁴⁶⁰ A. DIELS & M. LEESBERG, *The Collaert Dynasty, Part II*, dans : *New Hollstein*, Amsterdam, 2005, n° 490, p. 8.

que sur la peinture et présentent les instruments de la Passion selon la même disposition, à ceci près que la scène est inversée. Au pied de la croix, le crâne est très similaire, en sautoir également, et la mâchoire inférieure manquante.

Il est permis de supposer que l'estampe d'A. Collaert a servi de modèle à la peinture de la Nouvelle-Djoulfra. Les quelques différences peuvent être imputées au caractère libre de la copie. L'existence d'une autre gravure d'après le même dessinateur n'est cependant pas à exclure : en effet, le fait que l'inscription *INRI* soit en lettres latines sur la peinture incite à penser qu'elle a été reprise de son modèle ; or, elle ne figure pas sur l'estampe de Collaert.

S 128 Le Songe de Jacob

La peinture (**fig. 450**) présente deux scènes de l'histoire de Jacob : la scène principale illustre le songe de Jacob (« *Alors il vit en songe une échelle posée sur la terre, et dont le sommet touchait au ciel, les anges de Dieu aussi qui la montaient et la descendaient* » ; *Genèse*, XXVIII, 12) ; au second plan à gauche, le personnage verse une libation sur l'autel qu'il a édifié (« *Se levant donc le matin, Jacob pris la pierre qu'il avait mise sous sa tête, et il l'érigea en monument, répandant de l'huile dessus, Et il appela du nom de Bethel la ville qui auparavant s'appelait Luza* » ; *Genèse*, XXVIII, 17-18). L'échelle part du coin gauche et s'élève jusqu'au milieu du bord supérieur du panneau, où Dieu le Père dans une nuée tient les deux montants. Quatre anges (dont deux aptères) sont répartis régulièrement sur ses échelons. Le patriarche endormi est étendu obliquement à droite de l'échelle. Un vase doré, un bâton et un linge sont posés sur le sol à côté de lui. À l'arrière-plan, devant un paysage vallonné, se dressent quelques bâtiments d'allure massive devant lesquels s'affairent de minuscules figurines.

L'estampe (**fig. 451**) du *Thesaurus* illustrant l'épisode du songe de Jacob, d'après un dessin attribué à Maarten De Vos⁴⁶¹, présente la même composition, mais le traitement des motifs est totalement différent et la scène secondaire n'est pas représentée⁴⁶². Certains indices laissent penser que la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur a malgré tout une estampe –

⁴⁶¹ H. MIELKE, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁶² Elle l'est cependant dans une copie de la même gravure utilisée dans le *Recueil de figures de la Bible de Jean Mès*, recueil factice de 450 estampes (pour la plupart anversoises) rehaussées de gouache datant de la fin du XVI^e siècle (BnF, Réserve des livres rares). À propos de cet ouvrage, voir F. DUPUIGRENET DESROUSSILLES, *Dieu en son Royaume, la bible dans la France d'autrefois, XIII-XVIII^e siècles*, catalogue d'exposition, Paris, 1991, p. 59.

vraisemblablement flamande – pour modèle : la disproportion entre le personnage et son environnement – les anges et l’arbre – permettent de supposer qu’il s’agit de la reconstitution d’une scène originale plus aérée. Par ailleurs, la position et l’aspect (les vêtements, l’âge avancé) de Jacob endormi rappellent fortement une figure d’une peinture de Hans Bol représentant la même scène (**fig. 452**)⁴⁶³. Enfin, le paysage, plus travaillé que sur d’autres peintures, présente également certaines similitudes avec cette œuvre de l’artiste flamand.

S 129 La Création d’Adam

L’estampe la plus proche de la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur illustrant la *Création d’Adam* (**fig. 453**) est celle qui est également très proche de la *Création d’Ève* dans l’église Sainte-Bethléem (B 93) et qui représente *Le sixième jour : la création des animaux, d’Adam et d’Ève* (**fig. 454**) : le personnage d’Adam, dans la scène de la création d’Adam au premier plan, est identique ; on relève en particulier sur la peinture le rendu du triceps brachial par les mêmes moyens linéaires que l’estampe. Cependant, le personnage de Dieu le Père ne correspond pas à celui de l’estampe : tandis que ce dernier se penche profondément sur Adam, la jambe à l’équerre, la main gauche sur l’avant-bras de sa créature, le patriarche de la peinture se tient droit dans une nuée, la main d’Adam au bout de son bras droit tendu, un globe sous son bras gauche. On notera que dans la dernière planche de la série *La Création du Monde* de Joan I Sadeler, Dieu est représenté dans une nuée de type analogue (**fig. 455**). Enfin, comme sur la peinture B 93, deux anges assistent à la scène.

S 130 La Création d’Ève

Les éléments de plusieurs estampes se retrouvent dans la peinture de la cathédrale représentant la *Création d’Ève* (**fig. 456**). La silhouette d’Adam endormi est celle de la deuxième scène (*Création d’Ève*) de l’estampe (**fig. 457**) illustrant *Le sixième jour : la création des animaux, d’Adam et d’Ève*, et qui a été également utilisée – inversée – dans l’église Sainte-Bethléem – B 93 – pour représenter le même sujet (**fig. 175**).

En revanche, le personnage d’Ève n’est pas celui de cette estampe, mais correspond à celui d’une gravure (**fig. 458**) de Johan Collaert d’après un dessin de M. De Vos : même flexion des jambes, mêmes mains jointes sur le côté, même visage tendu vers son créateur, même

⁴⁶³ Dresde, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister*, inv. n° 828.

chevelure bouclée dont une mèche fait office de cache-sexe. La création d'Ève est représentée au premier plan. Dieu le Père apparaît dans plusieurs autres scènes à l'arrière-plan, insufflant la vie à Adam, entouré d'animaux, glorifiant les corps célestes et planant au-dessus des eaux. De format vertical (18,9 x 13,9 cm), la gravure de Collaert porte la mention : *Ioan. Collaert sculp.* dans le champ, sous la belette ; dans la marge inférieure : *CREDO IN DEVM PATREM...* et les indications *M. de Vos inuent. et Adrian. Collaert excud.*

Dans une variante (**fig. 459**) de cette gravure, le personnage de Dieu le Père au premier plan a été remplacé par une mandorle dans laquelle s'entremêlent le tétragramme et le mot *PATER*. Les autres représentations de Dieu dans les scènes secondaires ont simplement été supprimées. D'après C. Schuckman, la gravure de Collaert a été utilisée dans les éditions de 1643 et 1674 du *Theatrum Biblicum*⁴⁶⁴. Cependant, l'exemplaire de Paris (édition de 1643) que nous avons consulté ne comprend pas cette planche, mais une copie de la gravure de Joan I Sadeler représentant *Le sixième jour : la création des animaux, d'Adam et d'Ève*, dans laquelle Dieu le Père est remplacé par le tétragramme (**fig. 460**).

Le personnage de Dieu le Père représenté sur la peinture de la cathédrale Saint-Sauveur fait pendant à celui de la peinture voisine (S 129) illustrant *La création d'Adam* (**fig. 453**) : dans une nuée également, il porte le même vêtement rouge entouré d'une cape bleue. La fenêtre qui sépare les deux panneaux sert d'axe de symétrie à deux compositions en miroir : outre Dieu et la nuée, on retrouve les anges – ici au nombre de trois – assistant à la scène. Le sol est parsemé de fleurs et un lapin blanc se trouve au premier plan à droite.

S 140 Saint Jean et la Nouvelle Jérusalem

Contrairement aux autres médaillons du plafond de la cathédrale illustrant des scènes de l'Apocalypse, qui ont pour modèle les gravures d'Adrian Collaert d'après des dessins de Jan Snellinck⁴⁶⁵ utilisées dans le *Thesaurus* et dans certaines éditions du *Theatrum Biblicum*⁴⁶⁶, celui-ci (**fig. 492**) est plus proche d'une planche du même graveur, mais d'après un dessin de M. De Vos (**fig. 493**). Il s'agit d'un burin sur plaque de cuivre (18,8 x 13,9 cm).

⁴⁶⁴ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos, Text*, dans : *Hollstein*, 44, n° 859, p. 186.

⁴⁶⁵ Selon H. MIELKE, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁶⁶ Voir A. DIELS & M. LEESBERG, *The Collaert Dynasty, Part I*, dans : *New Hollstein*, Amsterdam, 2005, p. 193.

Inscription en bas de l'estampe : *ET VITAM AETERNAM. AMEN* ; en bas de la ligne : *M. de Vos inuent* ; plus loin. *A. Collaert sculp. et exc.*

Comme sur cette estampe, le rocher surplombant la Nouvelle Jérusalem sur lequel se trouve Jean se dresse dans la partie gauche de la composition de la peinture. Mais ce n'est pas là la seule analogie qui rapproche les deux représentations : alors que l'ange d'après Snellinck (**fig. 494**) se trouve près de Jean du côté du précipice, le visage tourné vers lui, celui de la peinture, comme sur l'estampe d'après M. De Vos, se tient derrière lui, le regard baissé vers la ville ; les vêtements de la créature céleste, en particulier la draperie qu'elle porte sur la poitrine, le nœud sur le côté et la cuisse saillant sous la tunique, sont parfaitement semblables à ceux de M. De Vos ; de même, la position de l'Évangéliste, tout comme le drapé de ses vêtements, sont identiques. En revanche, la ville est très simplifiée sur la peinture par rapport aux deux estampes : le souci de l'exactitude observé sur celles-ci ne s'y retrouve pas : seules six portes sont représentées, et aucun ange ne les garde ; à l'intérieur des murs s'étend une simple prairie ponctuée de quelques édifices. De plus, la sainte cité ne rayonne pas « *telle qu'une pierre de jaspe, semblable au cristal* » (*Apocalypse de Jean*, XXI, 11).

Un dernier élément reste à considérer, la représentation de la divinité : alors que sur l'estampe d'après J. Snellinck, elle revêt la forme d'un tétragramme dans un nimbe rayonnant qui surplombe une colombe également au centre d'un nimbe rayonnant, elle se présente sur l'estampe d'après M. De Vos sous la forme humaine de Dieu le Père au centre d'une nuée comportant force volutes, environné d'un chapelet d'angelots et pourvu des attributs typiques de l'art de la Contre-Réforme : globe surmonté d'une croix sur le genou gauche, tiare pontificale sur la tête. La peinture de la cathédrale Saint-Sauveur conserve la nuée, ainsi que la colombe vue en contre-plongée (au contraire de celle de l'estampe d'après J. Snellinck) ; les angelots nus sont remplacés par deux anges en buste vêtus de tuniques ; la figure de Dieu le Père est absente.

Plusieurs conclusions peuvent être tirées de ces constatations, et plusieurs hypothèses formulées à ce propos. L'estampe d'après J. Snellinck étant utilisée dans le *Thesaurus*, elle est antérieure à 1579 ; celle d'après M. De Vos présentant un Dieu le Père caractéristique de l'imagerie catholique de l'époque, elle doit être postérieure à 1585, date à partir de laquelle l'artiste luthérien se met au service des nouveaux maîtres des Flandres. Il se peut également que la représentation anthropomorphique de Dieu ait été ajoutée après coup à une gravure

plus ancienne. Dans ce dernier cas, on peut supposer qu'une estampe d'après M. De Vos sans la figure de Dieu le Père soit arrivée à la Nouvelle-Djoulfà et ait servi de modèle au médaillon de la Jérusalem céleste. Si, en revanche, c'est l'estampe d'après M. De Vos avec la figure de Dieu le Père qui est parvenue, il est probable que l'apparence papale de la première personne de la Trinité n'aura guère été appréciée des Arméniens de la Nouvelle-Djoulfà : à partir de 1630, les relations avec les missionnaires catholiques avaient commencé à se détériorer⁴⁶⁷. Ces derniers, qui cherchaient à obtenir l'union à Rome des Églises chrétiennes d'Orient, ne réussirent à convertir qu'un nombre minime d'Arméniens de la cité, les plus connus étant la riche famille marchande des Šehrimanian : la Nouvelle-Djoulfà « *demeurera durant toute cette période un des centres arméniens les plus hostiles à tout rapprochement avec l'Église de Rome, considérée comme d'une "autre religion" »*⁴⁶⁸. Dans ces conditions, et alors même que la représentation occidentale de Dieu sous la forme du vieillard à la tête chenue est adoptée avec enthousiasme sur d'autres peintures, la figure divine associée à la glorification de la souveraineté pontificale, interprétée comme instrument de propagande papiste, aura été purement et simplement supprimée.

On trouve dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulfà des miniatures illustrant le thème de *saint Jean et la Nouvelle Jérusalem* d'après des sources occidentales ; c'est le cas du ms J 1933, fol. 544 (**fig. 495**), daté de 1645, dont le modèle semble être une variante du dessin de M. De Vos utilisé pour la peinture murale : on retrouve plusieurs éléments figurant dans ce dernier – la représentation détaillée de la cité, la frise décorant l'enceinte, le couronnement des portes. Dieu le Père a cette fois-ci conservé sa tiare.

⁴⁶⁷ V. S. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, pp. 125-156 sur l'opposition des Arméniens à l'expansion missionnaire catholique.

⁴⁶⁸ F. RICHARD, *Raphaël du Mans...*, t. I, p. 30 et *passim* sur la présence catholique à Ispahan et les relations entre missionnaires, Arméniens et autorités safavides.

IV. ANALYSE STYLISTIQUE

Tantôt soumise, tantôt intégrée ou alliée à ses puissants voisins, l'Arménie, située à un carrefour sensible de mondes hétérogènes, est aussi au confluent de plusieurs grandes cultures – byzantine, russe, ottomane, arabe ou perse. À la particularité de cette situation géographique s'ajoute le fait que, depuis la fin du Moyen Âge, les Arméniens se sont établis dans de nombreux pays, tant en Orient qu'en Occident (Chypre, Italie, Russie, Crimée, Moldavie, Pologne, Inde, Chine, ...). Rien d'étonnant donc que, tout en conservant une identité originale, l'art arménien ait toujours été ouvert aux influences extérieures. Les écoles de Van et de Khizan témoignent de contacts avec l'art de l'enluminure perso-musulmane ; par ailleurs, l'art chrétien arménien, loin de s'être développé d'une manière isolée, a intégré les influences d'autres traditions chrétiennes, syriaque, grecque, russe, géorgienne. En outre, l'épisode des croisades et l'émergence du royaume de Cilicie ont intensifié les échanges avec le monde latin.

Au XVII^e siècle, l'art pictural de la Nouvelle-Djoulfa se caractérise par un renouveau de l'iconographie et des techniques de l'art pictural arménien, stimulé par un nouvel apport occidental. Plusieurs facteurs, déjà évoqués, expliquent cette évolution : outre la diffusion des gravures, on se souviendra de l'essor économique exceptionnel de la communauté arménienne d'Ispahan grâce à son rôle dans le négoce international. L'opulence des marchands de la Nouvelle-Djoulfa, leurs voyages en Occident, le maintien de contacts permanents avec leurs compatriotes en Italie et en Europe du Nord notamment, 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 édifices non religieux. Les voyageurs occidentaux à Ispahan ont décrit la richesse des demeures arméniennes d'Ispahan, « *qui sont la plupart fort belles, et magnifiquement basties, avec les toicts et les murailles peintes et dorées par dedans* »⁴⁶⁹.

Le commanditaire des peintures de l'église Sainte-Bethléem est l'un de ces riches négociants, Xoy Petros (**fig. 620**), dont Tavernier dit qu'il « *estoit fort estimé parmi les Armeniens, tant*

⁴⁶⁹ 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, *op. cit.*, p. 86. Voir K. KARAPETIAN, *Isfahân, New Julfa: The Houses of the Armenians – A Collection of Architectural Surveys*, 1, Rome, 1974.

pour les aumônes qu'il faisoit, que pour la grande Eglise qu'il a fait bâtir »⁴⁷⁰. L'édification d'églises a également été favorisée par l'exemption de taxes sur ces bâtiments, une manière pour le pouvoir safavide de sédentariser cette communauté industrielle artificiellement implantée dans un faubourg immédiat de sa capitale. On sait que la décoration des églises avait la même fonction que celle des manuscrits, sorte d'offrande pour gagner le Paradis. La teneur des inscriptions sur les murs rappelle celle des colophons et, de même que les enluminures représentent les donateurs (**fig. 623, 625**), nous avons vu qu'on trouve des portraits de ceux-ci dans certaines peintures de l'église Sainte-Bethléem (**fig. 619**) et de la cathédrale Saint-Sauveur (**fig. 621**). La différence est cependant que l'usage individuel est élargi ici à la collectivité, le donateur devenant ainsi également mécène.

Nous ne disposons pas d'informations sur les techniques utilisées pour exécuter les peintures murales des églises de la Nouvelle-Djoulfâ. Il existe des traités de la peinture chez les Arméniens : « *Le peuple arménien, cette avant-garde de la civilisation occidentale en Orient, a eu ses traités de l'art de la calligraphie et de l'enluminure, contemporains de ceux de Byzance et de l'Occident* »⁴⁷¹ ; on notera que l'Orient a d'ailleurs aussi eu les siens : « *Les plus anciens textes persans ayant trait à la peinture datent de la fin du 12^e siècle [...]; cependant, cette limite pourrait être reculée si l'on venait à découvrir de nouvelles sources* »⁴⁷². Il existe donc des informations précieuses sur les techniques employées, la composition des couleurs, l'art de broyer les ingrédients ou encore l'art de rendre les chairs. Néanmoins, cette littérature concerne uniquement l'art de l'enluminure ou de la fresque et non celle de la peinture murale à l'huile telle qu'on la trouve aujourd'hui dans l'église Sainte-Bethléem et la cathédrale Saint-Sauveur. La description faite par Giorgio Vasari⁴⁷³ des divers

⁴⁷⁰ J.-B. TAVERNIER, *Les six Voyages de M. Jean-Baptiste Tavernier, écuyer Baron d'Aubonne, en Turquie, en Perse et aux Indes...*, Paris, 1676, p. 418.

⁴⁷¹ F. MACLER, « De Arte illustrandi – Collections d'art diverses », dans : *Documents d'art arméniens*, Paris, 1924, p. 11.

⁴⁷² Y. PORTER, *Peinture et arts du livre – Essai sur la littérature technique indo-persane*, Paris-Téhéran, 1992, pp. 10-11.

⁴⁷³ « *Peinture à l'huile sur mur sec – L'artiste peut procéder de deux manières. Dans la première, s'il s'agit d'un mur passé au blanc de chaux, destiné à la fresque, ou à autre chose, il faut le racler. Si le mur présente une surface unie non blanchie, mais enduite, il faut y passer deux ou trois couches d'huile cuite jusqu'à l'ébullition. L'opération se répète jusqu'à ce que le mur ne puisse plus absorber d'huile. Lorsque le tout est sec, on applique l'impression ou apprêt selon le procédé exposé au chapitre précédent [...]. On peut alors faire le calque ou le dessin et exécuter l'œuvre comme si on travaillait sur panneau. Si l'on prend la précaution d'ajouter un peu de vernis aux couleurs, il n'y aura pas besoin de vernir la peinture après achèvement. Dans le second cas, l'artiste prépare un crépi très soigné, avec de la poudre de marbre ou de brique finement pilée : il le racle avec le tranchant de la truelle pour laisser de la rugosité au mur et le recouvre d'une couche d'huile de lin. Il prépare, dans une marmite, un mélange de poix grecque, de mastic et de vernis grossier. Après ébullition, il l'étale sur le mur avec un gros pinceau. A l'aide d'une truelle chauffée à blanc, il égalise cette couche, comble les trous de l'enduit et donne au mur un aspect uni. Quand c'est bien sec, il applique l'apprêt ou impression et procède*

procédés de peinture à l'huile sur mur sec pourrait fournir quelques éléments de comparaison utiles dans le cadre d'une étude technique des peintures de la Nouvelle-Djoulfra. Cependant, la décoration de ces édifices a été restaurée à plusieurs reprises aux XIX^e et XX^e siècles⁴⁷⁴. Les fenêtres de restauration ménagées sur de nombreux panneaux de la cathédrale (S 62, S 63, S 65, S 77, S 79, ...) signalent une intervention. Certaines peintures aux couleurs particulièrement vives (S 60-S 63, S 86-S 89, S 107-S 110, S 112-S 113, ...) ont de toute évidence été restaurées récemment, tandis que d'autres, telles celles du mur ouest (S 72-S 75, S 98-S 100) présentent des couleurs ternes, voire des fissures et des lacunes. Dans l'église Sainte-Bethléem, les travaux de restauration semblent généralement plus soignés. L'examen détaillé des peintures de la coupole (B 87 à B 94), dont l'état est parfois très médiocre, permettrait sans doute de tirer quelques enseignements sur leur état antérieur.

Les restaurateurs successifs ont sans doute eu recours aux procédés en usage à leur époque : il est fort possible que la technique picturale employée à l'origine ait été différente⁴⁷⁵. Un manuscrit arménien du XVI^e ou du XVII^e siècle donne une recette à la colle sur enduit sec : « *L'enduit du mur, prépare-le de la manière suivante : prends de la chaux et pétris-la avec de l'eau ; mêles-y un peu de sable et pétris, mets-y du lin en petits morceaux et mêle à la chaux ; enduis le mur et fais bien lisse. Qu'il sèche deux ou trois jours. Ensuite, esquisse et passe la couleur avec un pinceau, comme tu le voudras ; au lieu de gypse, sers-toi de borax, mais sache ceci, que pour toute couleur dont tu te serviras, tu dois d'abord dessiner avec de l'eau de colle chauffée, comme tu le sais* »⁴⁷⁶. En 2003 encore, lors de notre passage, nous avons pu constater l'activité de restaurateurs locaux⁴⁷⁷ (**fig. 529**). N'ayant pu accéder aux archives de la Nouvelle-Djoulfra, qui contiennent des informations sur ces restaurations successives, ne disposant d'aucune documentation technique et n'ayant pu avoir recours à des moyens

ensuite comme pour toute peinture à l'huile » ; G. VASARI, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et Architectes/I*, traduction et édition critique sous la direction d'A. CHASTEL, Paris, 1981, chap. VIII, pp. 176-177.

⁴⁷⁴ En 1870, 1899, 1972 et 1984 en ce qui concerne l'église de Bethléem (A. HAKHNAZARIAN & V. MEHRABIAN, *op. cit.*, p. 45 et V. S. GHOUGASSIAN, p. 183), la dernière fois plus récemment encore pour ce qui est de la cathédrale Saint-Sauveur.

⁴⁷⁵ « *La peinture à l'huile [...] n'adhère pas toujours très bien au support, et ne se conserve pas toujours parfaitement. Paradoxalement, ce sont les peintures murales utilisant la technique la plus ancienne, mais aussi la plus difficile, qui ont le mieux résisté au temps* » (A. REGOND, *Peintures murales médiévales – Images pour un message*, Paris, 2005, p. 123.

⁴⁷⁶ Il s'agit du ms 186 de la BnF, cité par O. AVÉDISSIAN, *Peintres et sculpteurs arméniens*, Le Caire, 1959, p. 106. Je remercie à ce propos C. PÉRIER D'ÏETEREN, qui m'a mise sur la voie en me faisant remarquer qu'un examen scientifique de laboratoire permettrait éventuellement de découvrir qu'il s'agissait au départ de peintures à la détrempe et qui a confirmé mon hypothèse selon laquelle des procédés mécaniques ont été utilisés.

⁴⁷⁷ Je remercie à ce propos Ani Babayan, jeune restauratrice qui travaillait à l'extérieur de la cathédrale Saint-Sauveur et nous a montré que certaines peintures avaient été recouvertes de plâtre.

technologiques d'investigation scientifique, nos remarques se fondent sur des constatations faites à l'œil nu.

Des fissures laissent apparaître un enduit ocre rouge. Sur certaines peintures, l'usage de couleurs minérales est évidente : la surface granulée signale un broyage manuel des ingrédients résultant en une poudre imparfaite (**fig. 530-531**), à moins qu'il ne s'agisse d'un enduit inégal. Le lapis-lazuli, le cuivre, ou encore l'azurite (*lapis armenius*) étaient employés tant par les artistes arméniens que par les miniaturistes persans. Certains pigments sont certainement aussi d'origine organique. En Arménie, les artistes utilisaient par exemple le rouge issu de la cochenille, particulièrement abondante sur les contreforts du mont Ararat, dans les environs de Dwin⁴⁷⁸. L'usage en était également répandu en terre persane.

On relève le recours à des procédés mécaniques (poncifs ou pochoirs⁴⁷⁹), tant dans l'église Sainte-Bethléem que dans la cathédrale Saint-Sauveur : la tête de l'Enfant Jésus est quasiment identique sur certaines peintures (**fig. 532**) ; celle du Christ des peintures B 41 et B 43 est la même que celle d'un des Rois Mages de la peinture S 62 (**fig. 533**). Cinq personnages de la peinture S 4 (**fig. 534**) ont un visage rigoureusement identique. Par ailleurs, certains visages, sans présenter une identité complète (parce que tantôt de profil, tantôt de trois quarts), relèvent d'un même type : c'est le cas de celui d'Abraham de S 85 (**fig. 535**), de Jacob de S 86 et d'Abraham de S 87 ; c'est également le cas d'un berger de S 61, dont le visage s'apparente à celui d'un Roi Mage de S 62 et de Joseph et du prêtre de S 64 (**fig. 536**)⁴⁸⁰.

On sait que des manuscrits enluminés ont été apportés à Ispahan, en provenance du Vaspurakan, d'où venaient les déportés arméniens, mais également de Constantinople et de Cilicie. Dans les manuscrits enluminés du Vaspurakan, les artistes n'avaient pas recours aux contrastes de l'ombre et de la lumière pour créer le modelé. Cependant, le volume n'en est pas absent : il est discrètement suggéré par le contour. Dans l'art de la Cilicie, la ligne joue un rôle prépondérant : S. Der Nersessian note « *le jeu complexe des plis des draperies qui, parfois, semblent être animées d'un mouvement indépendant de celui du corps qu'elles*

⁴⁷⁸ S. DER NERSESSIAN, *Études byzantines et arméniennes*, t. 1, Paris, 1973, p. 305.

⁴⁷⁹ Sur les différentes techniques de copie, voir H. MUND, « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, Bruxelles, 1983, pp. 19-31, ainsi que : « La copie », dans : *Les Primitifs flamands et leur temps*, pp. 125-141.

⁴⁸⁰ Pour orienter notre démarche, nous nous sommes fondée sur les articles de D. MARTENS, « Un disciple tardif de Rogier de la Pasture : Maître Johannes (alias Johannes Hoesacker ?) », dans : *Oud Holland*, vol. 114, n° 2/4, 's Gravenhage, 2000, surtout les pp. 86 et 102, et « Portrait explicite ... », p. 65.

revêtent » mais également « *les couleurs variées dans les différentes parties d'un même vêtement* »⁴⁸¹. Les artistes ciliciens du XIII^e siècle ont su tirer profit des œuvres étrangères, celles de Byzance qui leur étaient familières depuis longtemps, et celles de l'Europe occidentale, qu'ils avaient découvertes plus récemment.

Pour ce qui est de la peinture post-byzantine, les meilleurs peintres d'icônes au XVI^e siècle sont ceux de l'école crétoise. Après la chute de Constantinople en 1453, de nombreux artistes s'étaient réfugiés en Crète, sous domination vénitienne depuis 1204. La peinture occidentale y était présente et « *ses formes marquèrent plusieurs peintres, tels que Michel Damasikinos, Georges Klontzas ou Domenikos Théotokopoulos (le futur El Greco), particulièrement sensibles au maniérisme italien, à ses attitudes en contrapposto et à ses couleurs aux reflets changeants* »⁴⁸².

Dans les peintures des églises de la Nouvelle-Djoulfra, l'ancien procédé par aplats des enluminures de l'Arménie historique cède la place à des techniques visant à créer un modelé, au moyen de hachures et de dégradés témoignant d'une connaissance de la manière occidentale. Les jeux d'ombre et de lumière utilisés dans la gravure ont certainement exercé également une influence sur le traitement des volumes. Un visage lumineux, lisse et parfait tel que celui du Christ (**fig. 537**) dans la peinture B 43 représentant *Le Christ et la Femme adultère* témoigne d'un travail d'une grande maîtrise sur le modelé : la partie hachurée de la joue le long de la barbe, sur l'estampe (**fig. 538**), a été transposée sur la peinture au moyen d'une carnation rouge, empruntée à la technique cilicienne (**fig. 539**⁴⁸³) ; le coin de l'œil est prolongé par une ombre rouge, comme le sont également, par une ligne noire, les yeux de la miniature cilicienne. La forme du nez est reprise à l'identique de l'estampe ; l'arête est soulignée avec de l'ocre brun, le bord de la narine traitée avec du rouge, tandis que sa racine laisse voir des perforations signalant vraisemblablement le recours à un procédé mécanique. On distingue sur le front des repents correspondant, sur l'estampe, à une mèche de la chevelure finalement non reprise, pour donner au visage un galbe plus prononcé, conformément à l'esthétique suivie pour l'ensemble des peintures de l'église qui ont comme source des gravures. Le traitement des cheveux est simplifié par rapport aux estampes, le

⁴⁸¹ S. DER NERSESSIAN, *Quelques observations ...*, p. 145.

⁴⁸² L. HADERMANN-MISGUICH, « Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines », dans : *Miscellanea Neerlandica*, 24, Louvain, 2001, p. 279.

⁴⁸³ Ms 10675, fol. 22v^o (Erevan), *Évangile de Malatya*, 1268, T'oros Roslin.

mouvement des chevelures étant suggéré par des séries de rehauts courbes et répétitifs, plus ou moins parallèles, ocre clair par endroits.

Sur d'autres visages, tel celui des disciples sur le panneau B 51 représentant *Le Christ et les disciples dans la tempête* (**fig. 540-542**), on note le recours à des traits de couleur obliques et serrés, assez graphiques, pour le rendu des sourcils. Contrairement au visage du Christ, qui est exécuté sur toutes les peintures avec un soin particulier, on relève pour ces visages un traitement plus rapide, proche à la fois d'un travail d'esquisse à la manière occidentale et d'un procédé de la miniature cilicienne : quoique avec un médium différent, la carnation de la joue est rendue au moyen de l'ocre rouge comme sur le fol. 380 du ms J 2563 (**fig. 543**)⁴⁸⁴. De même, les rehauts blancs, schématiques et très lumineux, sur le front et sous les yeux pour créer le volume ou encore les mouvements nerveux du pinceau, légèrement empâtés, sur le nez et sous l'œil, se rattachent à la technique de la peinture de Cilicie.

La manière de traiter les drapés fournit également des indices utiles. La robe de la femme attablée, dans B 44, *Le Festin du mauvais riche* (**fig. 544**) présente une couleur orangée unie, sur laquelle les plis et les formes ont été définis ensuite au moyen de lignes rapides et sinueuses, légèrement empâtées, suggérant la lumière et les contrastes. Cette technique « touchée », que l'on retrouve dans une grande partie des peintures de l'église Sainte-Bethléem, s'apparente à la technique vénitienne, dont l'un des représentants les plus illustres est Tintoret (**fig. 545**) *Le Paradis*⁴⁸⁵.

Ces constatations incitent à associer un nom à ces particularités stylistiques, celui du peintre Minas, dont Arakel de Tabriz dit : « *Il peignait les plantes, les animaux, les fauves, les oiseaux et les visages des individus de toutes les nations avec une ressemblance parfaite, tant ceux des Perses que des Arméniens, des Hébreux, des Hindous, des Francs, des Russes, des Géorgiens ; de même que les sentiments et les passions de l'homme [...]. Il peignait à l'huile ou à l'eau, sur parchemin, toile, cuivre, bois, mur, et où besoin en était. Il était aussi un enlumineur de manuscrits, et il pouvait décorer n'importe quel livre avec de l'or et de l'indigo, car il connaissait à la perfection tous les métiers spéciaux qui ont trait à l'art de la*

⁴⁸⁴ Ms J 2563, fol. 380, *Évangile de la reine Keran*, 1272. Cette miniature, comme celle citée plus haut, a été choisie en tant qu'exemple unanimement reconnu par les historiens d'art spécialistes des manuscrits arméniens comme typique de l'art cilicien du XIII^e siècle.

⁴⁸⁵ 1579-1580 ; esquisse pour le Paradis de la salle du grand conseil du palais ducal de Venise, Musée du Louvre, inv. n° 570.

peinture »⁴⁸⁶. On sait par l'historien que le maître avait appris son métier d'un peintre européen à Alep⁴⁸⁷. Arakel ne fournit pas de détails sur son identité. Cependant, la cité méditerranéenne entretenant des contacts avec Venise et les îles grecques, il se peut fort bien que ledit peintre ait été crétois, voire vénitien, ce qui expliquerait les particularités stylistiques détaillées ci-dessus. La capacité de recourir à des techniques différentes en fonction de l'importance des motifs, réservant les moyens les plus accomplis pour l'image du Christ, démontre l'expérience du peintre. De même qu'on sent, dans le style d'El Greco, le passé du peintre d'icônes, on constate chez l'artiste qui a travaillé dans l'église Sainte-Bethléem, en complément d'une connaissance approfondie des procédés de la peinture occidentale, les ressources héritées d'un art traditionnel qui sont également mobilisées.

Par ailleurs, on relève dans certaines peintures de la cathédrale Saint-Sauveur des caractéristiques stylistiques très proches de celles notées dans l'église Sainte-Bethléem, la différence principale résidant dans le fait que les peintures de la cathédrale ont subi une restauration⁴⁸⁸ à la fois plus prononcée et plus récente que celles de l'église : ainsi, le visage de Moïse dans la peinture représentant *Moïse et le buisson ardent* (S 111) présente-t-il la même facture que celui du Christ (B 43) que nous avons analysé ci-dessus (**fig. 546**).

La comparaison des mains ouvertes féminines – B 28, S 59 ou S 64 (**fig. 547**) – permet également de dégager des caractères communs : leur contour, de même que celui de chaque doigt, est bordé d'un mince trait qui les démarque du fond et crée la profondeur ; les quatre doigts sont allongés et à peu près de même longueur. La limite entre la paume et les doigts est nettement marquée, parfois un peu schématique, de même que les articulations des phalanges et les lignes de l'intérieur de la paume. Le dos des mains – B 29 et S 59 ou S 62 (**fig. 548**) – présente la même morphologie : la main est allongée, les lignes de contour sont douces, les doigts effilés. Les mains masculines – B 29, B 31, B 41 ; S 62, S 64, (**fig. 549**) – présentent une morphologie similaire : les phalanges sont bien démarquées, presque sur la même ligne ; le contour est souligné, le style linéaire, dénotant une prédilection pour le dessin. Ces parentés évidentes laissent supposer que Minas, dont la participation à la réalisation des peintures de

⁴⁸⁶ Cité par O. AVEDISSIAN, *Peintres et sculpteurs Arméniens du 19ème siècle à nos jours*, Le Caire, 1959, p. 114.

⁴⁸⁷ ARAKEL DAWRIZEC'I, *op. cit.*, pp. 409-413.

⁴⁸⁸ Cette restauration relève manifestement de méthodes différentes de celles pratiquées en Belgique ou en France.

l'église Sainte-Bethléem est avérée, aurait également participé ultérieurement à la décoration de la cathédrale.

D'autres séries de peintures, dans la cathédrale, sont manifestement d'une autre main. La tradition (orale et écrite)⁴⁸⁹ veut que le moine représenté sur la peinture S 43 soit un autoportrait du peintre Mrk'uz, appelé parfois *Tiyezeraluys* (« illuminateur universel »)⁴⁹⁰. Si tel est le cas, on peut rattacher plusieurs autres séries de peintures de même facture. Ainsi, on retrouve la tête du vieillard dans la série de saint Grégoire, par exemple S 27 (**fig. 550**). De même, la tête de saint Luc (S 2) présente des grandes similitudes avec deux têtes de S 27, en particulier les yeux allongés et le sourcil sombre et nettement dessiné (**fig. 551**). Enfin, la tête allongée du Christ dans la série des petits panneaux horizontaux d'après les estampes de la *Bible de Natalis* (S 8 et S 36) est presque identique à celle du roi Tiridate de la série de saint Grégoire (S 13 et S 23) (**fig. 552**). Il ne fait pas doute que l'artiste Mrk'uz ne s'est pas contenté de prendre les peintures de l'église Sainte-Bethléem comme modèles, mais qu'il disposait également des estampes de la *Bible de Natalis* : ainsi, par exemple, dans la peinture S 10 représentant *Le Christ et la Samaritaine* (**fig. 553**), le Christ s'inspire directement de celui de la vignette correspondante (BN 35), qui est de profil, alors que celui de la peinture de l'église Sainte-Bethléem (B 41) est de trois quarts ; de même, le récipient que tient le personnage à gauche de Pierre sur la peinture S 10 est d'apparence très similaire à celui de la vignette BN 35, tandis qu'il est différent sur la peinture B 41 (**fig. 554**).

⁴⁸⁹ H. DER HOVHANIAN, *op. cit.*, p. 398, note 12 de l'éditeur, qui rapporte les propos de Xaç'atur ŷulayec'i cités dans le journal *Az Gasser*, alcutta, 1845.

⁴⁹⁰ A. HAKHNAZARIAN & V. MEHRABIAN, *op. cit.*, p. 24.

CONCLUSION

La recherche des sources iconographiques des peintures murales des principales églises décorées de la Nouvelle-Djoulfâ nous a permis de constater que les estampes des XVI^e et XVII^e siècles à sujet religieux, principalement flamandes, sont à l'origine du style occidentalisant développé par les artistes de la communauté arménienne installée par Shâh `Abbâs I^{er} dans la capitale safavide. Sensible aussi dans l'art de la miniature – domaine dans lequel il y aurait lieu d'entreprendre la monographie d'artistes tels que Hayrapet ou Astuacatur –, mais également dans les arts décoratifs (céramique, rideaux d'autel, chasubles, reliures), cette influence se manifeste non seulement par les formes, mais également par les contenus, enrichissant le répertoire iconographique arménien et faisant évoluer le rapport entretenu avec l'image. Ainsi, à travers le phénomène de la copie, les artistes arméniens, mais aussi l'ensemble de la communauté, se sont approprié une perspective différente, qui leur a permis de renouveler leur mode d'appréhension des aspects les plus fondamentaux de leur propre culture, ceux qu'en fin de compte ils partagent avec l'Occident depuis sa christianisation.

C'est la combinaison de son dynamisme intellectuel, de sa prospérité économique et de la mobilité de ses marchands qui a fourni à la communauté de la Nouvelle-Djoulfâ la possibilité de ce renouvellement. C'est cette combinaison également qui lui a permis de rayonner sur la diaspora arménienne : une étude de ce rayonnement dans le domaine pictural – des points de vue iconographique aussi bien que stylistique – reste à réaliser. Il conviendrait aussi d'étudier son influence dans le développement du mécénat, du goût pour les collections d'œuvres européennes ou encore de la peinture de chevalet. Enfin, il conviendrait d'élargir l'analyse aux productions artistiques de style occidentalisant aussi bien de l'Arménie⁴⁹¹ que des autres communautés arméniennes de la diaspora – à Venise ou Jérusalem, en Pologne, en Roumanie⁴⁹², en Russie ou encore en Ukraine.

Une investigation scientifique approfondie des techniques utilisées pour l'exécution des peintures des églises de la Nouvelle-Djoulfâ, des pigments employés, des procédés de reproduction appliqués, permettrait de mieux cerner le *modus operandi* des artistes impliqués et de le comparer avec celui de leurs homologues persans et européens.

⁴⁹¹ Voir fig. 666.

⁴⁹² Voir fig. 244 et 245.

Déjà explorée par plusieurs chercheurs, une autre voie mériterait de l'être plus avant : celle de la diffusion des estampes flamandes et, plus généralement, de l'école du Nord. L'accès aux archives du monastère Saint-Sauveur permettrait de vérifier certaines des hypothèses avancées dans la présente étude⁴⁹³. Mais il conviendrait d'élargir l'étude de cette diffusion à tout l'Orient⁴⁹⁴. Enfin, il existe à n'en pas douter, dans les édifices religieux de Belgique et du reste de l'Europe – y compris dans sa partie orientale –, de nombreuses œuvres d'artistes secondaires dont la parenté avec des modèles flamands (notamment devossiens) véhiculés par la gravure n'a pas encore été mise en évidence.

La présente étude, nous l'espérons, incitera d'autres chercheurs à arpenter avec nous ces pistes multiples et riches de promesses.

⁴⁹³ À cet égard, l'*Inventaire de livres des XVII^e et XVIII^e siècles provenant des Couvents catholiques d'Ispahan et de Jolfâ* de D. TORABI cité dans l'introduction fournira certainement des éléments précieux.

⁴⁹⁴ Voir **fig. 667-673** et S. LAPORTE-EFTEKHARIAN, « Diffusion et exploitation... », p. 60.

ANNEXES

ANNEXE A - LES CYCLES DE SAINT GRÉGOIRE

I. ÉGLISE SAINTE-BETHLÉEM (B 1 À B 15)

Le cycle de la vie de saint Grégoire se compose de 15 panneaux (**fig. 36 à 51**) : 12 illustrent divers supplices infligés au saint, le 13^e le représente jeté dans la fosse, le 14^e le met en scène avec le roi Tiridate transformé en sanglier et le 15^e le présente en habit d'évêque.

II. CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR (S 11 À S 33)

Le cycle se compose de 21 panneaux. Les 12 (**fig. 201-209** et **211-213**) premiers illustrent des supplices, dont la plupart sont les mêmes que ceux représentés dans l'église Sainte-Bethléem, mais traités différemment. Le 13^e (**fig. 214**) représente saint Grégoire jeté dans la fosse. Le 14^e (**fig. 216**) illustre le martyre de Hrip'simē, vierge chrétienne réfugiée en Arménie qui avait refusé de céder aux avances de Tiridate. Le 15^e panneau (**fig. 217**) montre Tiridate changé en sanglier.

Le 16^e panneau (**fig. 218**) illustre la fête de sainte Ēmīacin. Le Christ apparaît à saint Grégoire (en rouge à gauche) et dessine sur le sol le plan d'une église avec un marteau d'or. C'est en cet emplacement que devra être édifié le siège de l'Église arménienne. Tiridate (à droite) fait élever deux chapelles, l'une en souvenir de sainte Hrip'simē, l'autre en souvenir de sainte Gayanē⁴⁹⁵ (**fig. 220**). Une fois ordonné prêtre, Grégoire fait bâtir la cathédrale d'Ēmīacin (**fig. 219**), littéralement « là où est descendu le Fils unique ». On remarque la décoration en damier des murs des trois édifices, typique des églises arméniennes (**fig. 221**), ainsi que le mont Ararat à l'arrière-plan. À notre connaissance, cette iconographie est unique dans l'art arménien : l'œuvre semble une création originale des artistes de la Nouvelle-Djoulfa, sans doute de Mrk'uz.

⁴⁹⁵ Sur ces églises, voir J.-M. THIERRY & P. DONABÉDIAN, *op. cit.*, ainsi que E. LEHNER & al., *Die Baukunst Armeniens – Christliche Kultur an der Schwelle des Abendlandes*, Vienne, 2004.

Le 17^e panneau (**fig. 222**) illustre le baptême de Xosrovaux, la sœur de Tiridate. Selon toute vraisemblance, le 18^e panneau (**fig. 223**) représente saint Grégoire et Tiridate face au pape Sylvestre et au roi Constantin, entrevue légendaire (**fig. 224**) symbolisant « *l'attachement des pontifes arméniens à la foi des deux premiers conciles œcuméniques* »⁴⁹⁶ de Nicée et de Constantinople, et notamment à la doctrine trinitaire telle que défendue par Basile de Césarée dans son *Traité du Saint-Esprit* face à l'hérésie arienne. Le 19^e panneau (**fig. 225**) présente la célébration de l'Eucharistie par un évêque accompagné du saint.

Le 20^e panneau (**fig. 226**) représente une vision de saint Grégoire : vêtu de noir, nimbé et la tonsure en forme de couronne, le saint est agenouillé sur la gauche, les mains jointes devant le Christ en croix. Derrière lui, une crosse est posée sur le sol et une mitre sur trois livres. À droite du Christ, on aperçoit une église. L'arrière-plan montagneux renvoie à un paysage arménien. Le dernier panneau (**fig. 227-228**) représente la mort du saint : « *Le saint anachorète Grégoire l'Illuminateur s'éteignit en 325-326 dans sa grotte de Mané. Des bergers y découvrirent son corps et murèrent la grotte, par respect et dévotion, afin qu'elle ne soit pas souillée* »⁴⁹⁷. Saint Grégoire se trouve à gauche, les yeux clos et les avant-bras levés vers le ciel, paumes ouvertes. Un arbre creux s'ouvre derrière lui et des pierres s'entassent à ses pieds. Un autre personnage, en rouge (qui présente une forte ressemblance avec la figure de saint Grégoire du panneau représentant la *Fête de sainte Ēmīacin*), est penché vers lui en le tenant embrassé. Sur la droite se trouve un troisième personnage, plus grand, coiffé d'un couvre-chef et tenant un bâton. On distingue derrière lui deux moutons. La même scène existe à Erevan, représentée un siècle plus tard par un artiste arménien (**fig. 229**)⁴⁹⁸.

Les panneaux S 20 (**fig. 210**) et S 25 (**fig. 215**) représentent les apôtres Pierre et Paul, dont le modèle est identique aux saints correspondants de l'église Sainte-Bethléem (B 59^c et B 57^b).

III. GRAVURES

⁴⁹⁶ A. & J.-P. MAHÉ, *L'Arménie à l'épreuve...*, p. 40.

⁴⁹⁷ A. KHAZINEDJIAN, *L'Église arménienne dans l'Église universelle – De l'évangélisation au Concile de Chalcédoine*, Paris, 2002, p. 49.

⁴⁹⁸ Catalogue *Treasures of Etchmiadzin*, t. I (*XVIIth-XVIIIth Centuries*), Erevan, 1971.

En 1646, après avoir passé huit ans en Europe, un Arménien de la Nouvelle-Djoulfā, Yovhannēs ʒūlayecʻi, rapporta d'Italie, avec la première presse d'imprimerie, de nombreuses plaques gravées, dont la plupart représentaient des scènes bibliques⁴⁹⁹. Parmi la vingtaine qui ont été conservées au monastère Saint-Sauveur et que nous avons pu examiner, dix représentent des épisodes de la vie de saint Grégoire⁵⁰⁰ : cinq illustrent divers supplices que l'on retrouve dans l'église Sainte-Bethléem et dans la cathédrale, une montrant le saint jeté dans la fosse, une autre Grégoire guérissant Tiridate transformé en sanglier, une autre encore le baptême de Xosrovauxt. La neuvième présente le saint en buste coiffé d'une mitre. Sur la dernière, saint Grégoire est assis en majesté, deux doigts d'une main dans un livre, une croix à double traverse au bout d'une longue hampe dans l'autre main. N'ayant pas eu l'occasion de photographier ces plaques, il ne nous a pas été possible de les comparer en détail avec les peintures murales. Il nous est néanmoins possible d'affirmer qu'elles n'ont pas servi de modèle à la série de l'église Sainte-Bethléem. Une comparaison avec la série de la cathédrale reste à faire.

⁴⁹⁹ V. GHOUGASSIAN, *op. cit.*, p. 174.

⁵⁰⁰ Les autres représentent notamment *La Crucifixion* avec Marie-Madeleine au pied de la croix (avec des armoiries occidentales), *La Mort de la Vierge*, *La Présentation du Christ à Caïphe*, une *Vierge à l'Enfant couronnée par des anges*.

ANNEXE B - LA SÉRIE DES SACREMENTS DANS LA CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR

S 48 Le Sacrement du Baptême

La scène (**fig. 257**) représente à gauche un évêque⁵⁰¹ tenant un enfant nu au-dessus d'un baptistère, à droite un diacre en aube, une étole sur l'épaule, un cierge à la main. Au sommet du médaillon, une colombe se trouve dans une nuée et, au premier plan, un récipient contenant le saint chrême est posé sur le sol : « *il faut observer le respect que les Arméniens professent envers le saint chrême : avant d'ouvrir le vase dans lequel il est contenu, ils allument des cierges [...]. Le prêtre alors demande le nom qu'on désire donner à l'enfant, et tenant doucement ce dernier, avec sa main gauche, par le cou, il le prend avec sa main droite par les pieds et le plonge dans les fonts* »⁵⁰².

S 49 Le Sacrement de la Confirmation

L'évêque (**fig. 258**) est accompagné de deux diacres : au centre, le premier tient l'enfant nu dans un linge, tandis que le second, à droite tient un cierge dans chaque main. À gauche, le célébrant tient dans la main gauche un calice : « *Immédiatement après le baptême, le même prêtre administre à l'enfant le saint Sacrement de la Confirmation, conformément à l'usage établi dans toutes les églises d'Orient. Au commencement, on chante une hymne qu'on appelle l'hymne du saint chrême ; laquelle étant finie, le prêtre trempe son pouce droit dans l'huile sainte, et, en forme de croix, oint le corps du nouveau baptisé en neuf différentes parties* »⁵⁰³.

S 50 Le Sacrement de la Communion

Toujours à gauche (**fig. 259**), le célébrant tient un calice dans la main gauche et tend une hostie vers l'enfant emmaillotté que tient un diacre au centre de la composition. À droite, un deuxième diacre barbu tient un encensoir et un cierge, tandis qu'un troisième se tient à

⁵⁰¹ « *Les évêques portent la mitre latine, qui a été introduite dans le douzième siècle, lorsqu'une correspondance s'étant établie entre le Pontife arménien et le Pape Lucius, ce dernier envoya au premier une mitre richement brodée et un pallium* » (J. ISSAVERDENZ, *Rites et cérémonies de l'Église arménienne*, Venise, 1876, p. 37).

⁵⁰² *Ibid.*, pp. 19-21.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 23.

l'extrême gauche, derrière l'évêque. Après avoir reçu le sacrement de la confirmation, l'enfant nouvellement baptisé reçoit la première communion : « *si la cérémonie du baptême est exécutée à un moment où l'on ne célèbre point de messe, le prêtre, après avoir porté l'enfant à l'autel, prend une parcelle des saintes Espèces conservées dans le Tabernacle, et en signe en forme de croix la bouche de l'enfant, en disant : Plénitude du Saint-Esprit. Après quoi il replace la sainte Parcelle à sa place. Les Arméniens appellent cette cérémonie : "Communion par les lèvres" »*⁵⁰⁴.

S 51 Le Sacrement de la Confession

« *Les occasions dans lesquelles les Arméniens sont obligés dans l'année de s'approcher du Sacrement de la pénitence, sont au nombre de cinq [...] : l'Épiphanie, par laquelle les Arméniens fêtent aussi la Nativité de Notre-Seigneur ou Noël, la Pâque, la Transfiguration, l'Assomption de la Ste-Vierge, l'Exaltation de la Ste-Croix »*⁵⁰⁵. L'évêque (**fig. 260**) est assis dans la partie gauche de la composition, la main droite levée en signe de bénédiction. Devant lui, deux personnages sont agenouillés, mains jointes, le regard fixé vers le sol (« *Dans l'Église arménienne, la confession se fait en général en commun ; elle se pratique avant l'admission à la communion de la messe »*⁵⁰⁶). L'un est un homme d'âge mûr tonsuré, le second un vieillard. À l'arrière-plan, on aperçoit le Sanctuaire derrière des rideaux rouges entrouverts⁵⁰⁷.

S 52 Le Sacrement de l'Eucharistie

Le célébrant (**fig. 261**) se tient de face, sa mitre posée sur le côté droit de l'autel dressé devant lui. Il tient un calice doré des deux mains et son regard est tourné vers le livre posé sur l'autel, sur lequel brûlent de nombreux cierges⁵⁰⁸. À droite et à gauche, deux diacres servants portant aube et étole tiennent, l'un, un encensoir et un cierge, l'autre un *flabellum*⁵⁰⁹. Comme sur

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁰⁶ A. KHAZINEDJIAN, *La pratique religieuse dans l'Église arménienne apostolique*, Paris, 2003, p. 18.

⁵⁰⁷ Les églises « *sont divisées en deux parties principales : le Sanctuaire et l'église proprement dite [...]. Le Sanctuaire est une plate-forme élevée au-dessus du niveau général de l'église [...]. C'est le lieu sacré, destiné uniquement à l'accomplissement du Sacrement de la Sainte-Eucharistie [...]. Il y a deux rideaux qu'on emploie devant le Sanctuaire. L'un, de grande dimension, est ajusté devant l'entrée, et à certains moments du service, il cache autel, prêtre et diacres » (J. ISSAVERDENZ, *op. cit.*, pp. 8-9).*

⁵⁰⁸ « *Pendant la liturgie, on allume nombre de cierges et de lampes » (Ibid., p. 40).*

⁵⁰⁹ « *C'est un chérubin à plusieurs ailes, chargé de petites clochettes ; il est attaché au bout d'une longue baguette que l'on secoue à différents endroits de la messe, dans le même but que les clochettes latines dont il tient lieu » (Ibid., p. 42).*

chaque médaillon de la série, une colombe dans une nuée surplombe la scène. L'hostie se trouve sur une coupelle posée sur l'autel. Signalons à ce propos que, dans le rite arménien, l'hostie est trempée dans le vin : cette particularité est représentée sur la miniature figurant en tête de la lettre des notables arméniens d'Ispahan à Louis XIV de 1671 (**fig. 628-629**)⁵¹⁰.

S 53 Le Sacrement de l'Ordination

L'évêque (**fig. 262**) se tient au centre de la composition, flanqué de deux diacres tenant chacun un encensoir et un cierge. Légèrement penché devant le célébrant, un troisième diacre revêt le candidat à la prêtrise, dont on ne voit que les pieds en bas à droite, du *chourtkar* (chape), « *manteau long et large en forme d'hémicycle comme le pluvial latin* »⁵¹¹. On distingue, posée sur le sol mais en partie caché par le cadre protégeant les peintures du premier registre, la couronne : auparavant, « *les évêques arméniens se servaient du casque ou de la couronne grecque ; mais en commençant à faire usage de la mitre latine, ils passèrent la couronne grecque aux prêtres* »⁵¹².

S 54 Le Rite du Lavement des pieds

« *Le Jeudi-Saint, dans toutes les églises arméniennes, l'ecclésiastique, qu'il soit patriarche, évêque, archimandrite ou simple prêtre, se ceint d'un grand tablier, se met à genoux et lave les pieds de tous ceux, grands ou petits, qui se présentent à l'autel* »⁵¹³. Agenouillé devant un personnage assis (**fig. 263**), l'évêque lui lave les pieds, tandis que deux diacres se tiennent de part et d'autre de la scène.

⁵¹⁰ BnF, n° 244. Voir notre note à propos de la peinture S 103 (*Jugement Dernier*).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 39.

⁵¹² *Ibid.*, p. 37.

⁵¹³ A. KHAZINEDJIAN, *op. cit.*, p. 110.

ANNEXE C - LES PEINTURES MURALES DES ÉGLISES SAINTE-MÈRE-DE-DIEU ET SAINT-MINAS

D'autres églises de la Nouvelle-Djouffa sont décorées de peintures murales. On relève parmi celles-ci – de qualité généralement médiocre – l'influence indiscutable d'estampes occidentales, notamment (mais pas uniquement) de vignettes de la *Bible de Natalis*. Plusieurs de ces peintures n'ayant leur équivalent ni dans l'église Sainte-Bethléem ni dans la cathédrale Saint-Sauveur, on peut affirmer qu'il s'agit de copies directes.

En ce qui concerne l'église Sainte-Mère-de-Dieu, *L'Annonciation* a pour modèle la vignette BN 1 des *Imagines* (fig. 555), *L'Adoration des Mages* la vignette BN 7 (fig. 556), *La Première tentation du Christ* la vignette BN 12 (fig. 557), *Le Christ servi par les anges* la vignette BN 14 (fig. 558), *La Transfiguration* la vignette BN 63 (fig. 559), *L'Entrée à Jérusalem* la vignette BN 87 (fig. 560), *Le Christ dans le jardin des oliviers* la vignette BN 107 (fig. 561), *La Flagellation* la vignette BN 121 (fig. 562), *La Résurrection et les saintes femmes au Tombeau* les vignettes BN 134 et BN 136 (fig. 563), *L'Apparition du Christ à sa mère* la vignette BN 135 (fig. 564), *Le Christ prenant un repas au bord du lac de Tibériade* la vignette BN 145 (fig. 565), *L'Ascension* la vignette BN 148 (fig. 566). *La Cène* s'inspire de la même source que la peinture représentant le même thème dans la cathédrale Saint-Sauveur (S 73), à savoir une estampe du *Theatrum Biblicum* d'après Maarten De Vos (fig. 567).

Pour ce qui de l'église Saint-Minas, nous n'avons pas eu l'occasion d'y pénétrer. Toutefois, les quelques reproductions figurant dans l'ouvrage de J. Carswell permettent de constater que des gravures d'Adrian Collaert d'après M. De Vos ont servi de modèle. Il s'agit du *Baptême du Christ* (fig. 568)⁵¹⁴, de *L'Entrée à Jérusalem* (fig. 569)⁵¹⁵, du *Christ recollant l'oreille du soldat* (fig. 570)⁵¹⁶, du *Lavement des pieds* (fig. 571)⁵¹⁷ et du *Portement de la Croix* (fig. 572)⁵¹⁸.

⁵¹⁴ C. SCHUCKMAN, *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, 45, n° 326, p. 139.

⁵¹⁵ *Ibid.*, n° 305/II, p. 128.

⁵¹⁶ *Ibid.*, n° 311/I, p. 131.

⁵¹⁷ *Ibid.*, n° 440/I, p. 162.

⁵¹⁸ *Ibid.*, n° 319/II, p. 135.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

A – MANUSCRITS CONSULTÉS

- **MATENADARAN**

Ms 189 : *Bible*, 1649, Ispahan. Couverture (cuir) : 25,6 x 19,5 cm. Feuillet : 25,6 x 19 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Copiste : Gaspar Yerez et ses élèves, Hovsep de Pir. Reçu par : Xoça Nazarēt.

Ms 191 : *Bible*, 1663, Ispahan. Couverture (cuir) : 26,8 x 20,3 cm. Feuillet (parchemin) : 25,8 x 19,4 cm. Miniaturiste : ?. Copiste : Gaspar Yerez, Hovsep de Pir ? Commanditaire : Mik'ayel vardapet avec le soutien de Xoça Safar.

Ms 200 : *Bible*, 1653-1658, Nouvelle-Djoufha. Couverture (cuir) : 26,7 x 20,8 cm. Feuillet (parchemin) : 26,7 x 20,5 cm. 612 feuillets. Miniaturiste inconnu. Copiste : Yovhannēs de Pir. Commanditaire : Baron Awetik'. Plusieurs colophons, dont l'un datant de 1778 ; à la page 688, deux colophons de date inconnue (1785 ?).

Ms 201 : *Bible*, 1660, Ispahan. Couverture (cuir) : 28,4 x 20,5 cm. Feuillet (parchemin) : 19 x 13,4 cm. Miniaturiste : Hayrapet vardapet vardapet. Copiste : Astvatzatur Kâhâna. Reçu par : Zakaria vardapet.

Ms 204 : *Bible*, 1660 (?), lieu : ?. Couverture (cuir) : 26,7 x 20,5 cm. Feuillet (parchemin) : 25,8 x 19,5 cm. Miniaturiste : Step'anos (?). Copistes : Gaspar Yerez, Harut'iun de Pir. Reçu par : Xoça Bołos. Plusieurs colophons page 255a (copiés par Xoça Bołos) ; un autre colophon, de 1793, se trouve avant la page 4b.

Ms 237 : *Évangiles*, 1651-1652, Nouvelle-Djoufha. Feuillet : parchemin. Miniaturiste : Hayrapet ? Copiste : Vahram de Pir. Reçu par : Arak'el Mahtesi.

Ms 248 : *Évangiles*, 1656, Ispahan. Couverture (cuir) : 16,1 x 11,3 cm. Feuillet (parchemin) : 14,9 x 10,8 cm. Peintre : ?. Reçu par : Sargis ūlayec'i.

Ms 254 : *Évangiles*, 1659-1660, Djoufha ou Nouvelle-Djoufha. Couverture (cuir) : 10 x 7,3 cm. Feuillet (parchemin) : 9,2 x 6,3 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Copiste : Yovhannēs. Reçu par : Xoça Rostam et Yovhannēs vardapet. Colophon du copiste page 98.

Ms 257 : 1655-1669, Ispahan. Couverture (cuir) : 14,3 x 10,1 cm. Feuillet (papier) : 13 x 9,8 cm. Miniaturiste : ?. Copiste: Barseł. Reçu par : Melik'sēt Ter C'oler.

Ms 261 : 1653, Ispahan. Couverture (cuir) : 13 x 9,1 cm. Feuillet (papier vénitien) : 11,8 x 9,3 cm. Miniatures : 8,3 x 5,8 cm. Miniaturiste : Yakob (?). Copiste: Azaria. Reçu par : shâh Gholi Xosrovabac'i.

Ms 262 : *Évangiles*, 1661, Nouvelle-Djoufha (?). Couverture (cuir) : 11,7 x 9,3 cm. Feuillet (parchemin) : 25,8 x 19,5 cm. Reçu par : Barseł Gronavor. Colophon de Barseł Gronavor. Page 17 : cachet, daté de 1745, indiquant le nom de Yeryazar.

Ms 263 : 1631, Ispahan, Couverture : 13,3 x 9,5 cm. Feuillet (parchemin) :

12,5 x 9,5 cm. Miniatures : 9,9 x 6,7 cm. Miniaturiste : Simëon. Copiste : Gaspar Yeret, Astuacatur. Reçu par : Yovhannēs de Pir.

Ms 264 : *Évangiles*, 1661, Nouvelle-Djoulf. Couverture : 13,6 x 9,2 cm. Feuillet (papier européen) : 12,5 x 9 cm. Copiste : Barlam. Reçu par : Baron Mexitar.

Ms 294 : 1642, Toreskân (village près d'Ispahan). Couverture (cuir, intérieur coton) devant : 20,1 x 16,1 cm ; derrière : 21 x 16,1 cm. Feuillet (papier) : Miniaturiste : Mesrop Xizanc'i. Copiste : Vahram de Pir. Reçu par : Xoça Yakob çan.

Ms 342 : non daté, Ispahan. Couverture (cuir) : 16,1 x 10,9 cm. Feuille (papier vénitien) : 15,9 x 10,5 cm.

Ms 347 : *Bible*, 1657, Nouvelle-Djoulf. Couverture (cuir) : 33 x 21,5 cm. Feuillet (papier marbré) : 29,7 x 20,2 cm. Copiste : Grigor Hamazaspyan. Reçu par : Xoça Safar.

Ms 389 : 1647. Couverture : 29,4 x 22,8 cm. Couverture comme les manuscrits persans d'époque safavide. Miniaturiste : Hayrapet çulayec'i. Copiste : Astuacatur. Reçu par : Onopriouds Gronavor.

Ms 2399 : 1656, Ispahan. Couverture (cuir renforcé avec métal) : 12,5 x 9 cm. Feuillet (parchemin) : 12 x 8,3 cm. Miniatures : 7,8 x 5,2 cm. Miniaturiste : varpet (*maître*) Hayrapet. Copiste : Gaspar Yeret. Reçu par : Xoça Mal.

Ms 2587 : 1648, Ispahan. Couverture : 26,3 x 20,2 cm. Feuillet (parchemin) : 25,8 x 19 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Possesseur : Xoça Petros.

Ms 3145 : 1649, Ispahan. Couverture (cuir) : 20,7 x 14,2 cm. Feuillet (papier) : 20 x 14 cm. Miniatures : 12,8 x 10 cm. Miniaturiste : ?. Copiste : Grigor Hamazaspyan, Reçu par : Marianos.

Ms 3598 : *Évangiles*, 1624, Nouvelle-Djoulf. Couverture (cuir) : 16,7 x 13,4 cm. Feuille (papier européen) : 16,1 x 13,7 cm. Miniaturiste : Mesrop Xizanc'i. Copiste : Hayrapet, Mesrop Xizanc'i, et Het'um, Reçu par : Margarit.

Ms 5236 : *Évangiles*, 1654-1655, Nouvelle-Djoulf ou Djoulf. Couverture : 17 x 12,1 cm. Feuillet : 16,7 x 11,9 cm. Miniatures 11,1 x 8 cm. Miniaturiste : ? Reçu par : Ava Kahana Kērnari.

Ms 5345 : 1611, Kadak (village près d'Ispahan). Très abîmé. Relieur, miniaturiste et copiste : Zak'ar Vanec'i.

Ms 5494 : 1636, Ispahan. Couverture (cuir), devant : 19,4 x 14,3 cm ; derrière : 20 x 14,3 cm. Feuillet (papier vénitien) : 19 x 13,5 cm. Miniatures : 14,1 x 9,5 cm. Miniaturiste : ? Copiste : Xac'atur vardapet. Reçu par : Xoça Petros.

Ms 5642 : *Évangiles*, 1666, Nouvelle-Djoulf. Couverture (cuir recouvert d'argent ; intérieur : tissu) : 15,5 x 10,1 cm. Feuillet (papier épais sans filigrane) : 14,6 x 10 cm. Miniaturiste : ?. Copiste : Guiragos Yerez, Reçu par : Bołos Kahana. Deux colophons : l'un du copiste, l'autre de Bołos Kahana.

Ms 6281 : *Bible*, 1667. Nouvelle-Djoulf. Couverture (cuir) : 29,8 x 22,7 cm.

Feuillets (papier restauré) : 28,7 x 22,3 cm. Miniaturiste : ?. Copiste : Yovhannēs de Pir.

Ms 6436 : *Évangiles*, 1669, Nouvelle-Djoulfā. Couverture (velours noir, avec les quatre évangélistes et leurs attributs ; Résurrection dans le style occidental). Feuillets (papier marbré) : 23,1 x 17,3 cm. Copiste : Barseł Gronavor. Reçu par : Xoçā Minas.

Ms 6437 : 1628, Ispahan. Couverture : 24,7 x 16,6 cm. devant 23,6 x 16,6 cm. (cuir ; intérieur soie). Feuillets : 23,9 x 16,3 cm. Copistes : Gaspar Yeretz, Mesrop Xizanc'i, Step'anos. Reçu par : Gulvart.

Ms 6664 : 1630, Ispahan. Couverture, devant : 19,4 x 14,7 cm ; derrière : 21 x 14,7 cm. Feuillets (papier oriental) : 19,5 x 14 cm. Miniaturiste : Grikkor. Copistes : Gaspar Yeretz, Astuacatur, Manuk.

Ms 6665 : *Évangiles*, 1644, Nouvelle-Djoulfā. Couverture (en tissu, restaurée) : 20,5 x 15,5 cm. Feuillets : 20,1 x 15,5 cm. Miniatures : 13,3 x 9,9 cm. Miniaturiste : Step'anos (?). Reçu par : Zarix.

Ms 6765 : 1691, Ispahan. Couverture (métal repoussé) : 23,2 x 18,3 cm. Feuillets : 23,5 x 17,9 cm. Miniaturiste : Hayrapet.

Ms 6774 : 1684, Ispahan. Couverture (cuir) : 13,5 x 9,3 cm. Feuillets (parchemin) : 12,8 x 8,8 cm. Relieur : Azar Yavarpet. Miniaturiste : Hayrapet vardapet. Copistes : Ter Aristakēs, Yovhannēs Kahana. Reçu par : Mahdasir Bouniate.

Ms 6782 : 1680, Ispahan. Couverture (argent). 13,6 x 9,8 cm. Feuillets : 12,9 x 9,5 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Copiste : Amir Sargis de Pir.

Ms 6783 : 1649-69, Ispahan. Couverture (cuir et argent repoussé). Fait par Sargis Vanec'i. Feuillets : parchemin. Miniaturiste : Hayrapet ? Copiste : Yakob Kirakos et Kirakos Kahan. Reçu par : David.

Ms 6785 : 1607, lieu ? Couverture (argent filigrané avec or et bronze) : 13,7 x 9,8 cm. Feuillets : parchemin. Miniaturiste : Petros Gronavor (prêtre), Mesrop de Pir. Copiste : Xac'atur Xizanc'i. Reçu par : Baron Petros.

Ms 7224 : 1418 et 1639. Couverture : 13,2 x 9 cm. Feuillets (papier ; enluminures sont sur parchemin) : 12,4 x 8,2 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Copistes : Sargis et Bałtazar vardapet çulayec'i. Nombreux folios manquants au début.

Ms 7237 : 1677, Nouvelle-Djoulfā. Couverture (argent et bronze repoussés et ciselés) : 16,3 x 11,4 cm. Feuillets (parchemin) : 15,4 x 11,3 cm. Miniaturiste : Hayrapet. Copiste : Margardun.

Ms 7614 : 1672, Gaskičegun (village près d'Ispahan). Couverture (cuir) : 18,5 x 12,3 cm. Feuillets : 18,6 x 12,1 cm. Miniatures : 12,2 x 7,6 cm. Copiste : Gaspar Yeretz.

Ms 7639 : 1610, Ispahan. Couverture (cuir ; restaurée) : 25,7 x 17,7 cm. Feuillets (restaurés) : 24,4 x 16,3 cm. Copiste : Yakob çulayec'i. Reçu par : Xoçā Awetik.

Ms 8468 : 1657, Ispahan. Couverture : 13 x 10 cm. Feuillets (parchemin) : 12,8 x 9,9 cm. Miniaturiste : Yakob. Copiste : Yovhannēs de Pir.

Ms 8571 : 1641, Ispahan, Couverture : 11,1 x 8,5 cm. Feuillet (parchemin au début, papier ensuite) : 10,7 x 8,3 cm. Miniaturiste : ?. Copiste : Gaspar Yeret. Reçu par : Sahak.

Ms 9464 : 1668, Marunan (village près d'Ispahan). Couverture (cuir) : 13,9 x 10,5 cm. Feuille (papier) : 13,6 x 10,5 cm. Copiste : Martiros Kahana. Reçu par : Yrtisabert.

Ms 9482 : *Évangiles*, Nouvelle-Djouf. Couverture (cuir, renforcé avec du métal ; décor : cinq croix) : 17,7 x 13,3 cm. Feuillet : 17,6 x 12 cm. Copiste : Grigor Hamatzpiartz. Reçu par : Xoça Miasar.

Ms 10255 : *Évangile*, non daté (XVII^e) ? Couverture (cuir) : 21,7 x 16 cm. Feuillet (papier) : 20,9 x 14,7 cm.

- **BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE :**

Ms 9, *Recueil* : 1617 et 1674, en Méditerranée et à Paris, au couvent de Saint-Honoré. Papier européen. Copistes : archevêque Ōgostinos Baçec'i et Anton Nazarean. Provenance : don de l'archevêque du Naxiçewan, Ōgostinos Baçec'i, au couvent des Jacobins de Saint-Honoré lors de son séjour à Paris durant l'hiver 1617-1618.

Ms 252 *Évangiles Smith-Lesouëf* : 1639-1644, Nouvelle-Djouf. Couverture cuir. Feuillet (parchemin) : 10 x 12 cm. Copiste : Barłam (fol. 91). Miniaturiste : Barłam. Commanditaire : Xoça Abdlē çulayec'i. Provenance : donation Smith-Lesouëf.

Ms 253 *Évangiles Smith-Lesouëf* : 1659, Amasia. Copiste : Yovhannēs Amasiac'i. Miniaturiste : Łazaros. Possesseur : Sulta'num çulayec'i . Provenance : donation Smith-Lesouëf.

Ms 291 Pseudo-Callisthène, *Roman d'Alexandre* (éd. de Xac'atur Kec'arec'i) c. 1646, nord de l'Arménie ou Ispahan. Couverture : veau (décor de motifs végétaux, croix au centre ; restauré). Feuillet (papier vénitien, filigrane à ancre et agneau pascal inscrit dans un cercle. Copiste : T'oros (fol. 169v^o).

Ms 141 *Lettre des notables arméniens d'Ispahan à Louis XIV* : 1671, Ispahan. Rouleau de 36,5 x 100 cm (papier oriental à vergeures verticales.) frontispice enluminé : célébration de la messe ; lettrines et cadre dorés. Copiste : chancellerie de l'archevêché de la Nouvelle-Djouf. Provenance : correspondance reçue par Louis XIV.

Ms 314 : *Œuvres et Recueil de sermons*, 1716, Nouvelle-Djouf. Papier européen. Copiste: Daniël vardapet ; Simēon çulayec'i.

- **CATALOGUES CONSULTÉS À LA BIBLIOTHÈQUE NUBAR PACHA :**

- AGÉMIAN S., *Archives Sirarpie Der Nersessian*, 1, Antélias, 2003.
- BOGHARIAN N., *Grand catalogue of St. James Manuscripts*, 11, Jérusalem, 1991.
- COULIE B., *Répertoire des bibliothèques et des catalogues de manuscrits Arméniens*, Tournai, 1992.
- DER NERSESSIAN N., *Armenian Miniature Paintings*, Venise, 1990.
- DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963.
- DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Maryland, 1973.
- DER NERSESSIAN S., *The Chester Beatty Library – A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958.
- KORANIANZ N., *Verzeichnis der armenischen Handschriften*, dans : *Die Handschriften-Verzeichnisse der königlichen Bibliothek zu Berlin*, 10, Berlin, 1880.
- MATHEWS T. & WIECK R., *Treasures in Heaven, Armenian illuminated Manuscripts*, New York, 1994.
- NARKISS B. (éd.), STONE M. E., SANJIAN A. K., *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Jérusalem, 1979.
- NERSESSIAN V., *Treasures from the Ark. 1700 Years of Armenian Christian Art*, Londres, 2001.
- SANJIAN A. K., *A catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, Berkeley-Los-Angeles-Londres, 1976.
- SANJIAN A. K., *Medieval Armenian Manuscripts at the University of California, Los Angeles*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1999.

B – SOURCES ANCIENNES

ARAKEL DE TABRIZ, *Livre d'Histoire*, traduit en français par M. F. Brosset dans : *Collection d'Historiens arméniens*, T. I, Saint-Pétersbourg, 1874.

BIBLE, *La sainte Bible selon la Vulgate*, Paris, 2002.

BRY T. DE, *Biblia sacra vulgatae editionis Sixti V. pont. Max. jussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita nunc autem CXXXX figures noviter inventis et in aes incisae illustrate a de Brij... - Moguntiae apud Jo. Albinum, impensis Joanis Theobaldi Schonwetteri & Jacobi Fischeri. 1609*, Mayence, 1609.

Exemplaires consultés : Réserve des livres rares (Rés. A.17896) et Bibliothèque de l' Arsenal (BNF - ARS. 4° T 31) de la BnF.

BULLART I., *Academie des Sciences et des Arts, contenant les vies, & les eloges historiques des hommes illustres, qui ont excellé en ces professions depuis environ quatre siècles parmi diverses nations de l'Europe: avec leurs pourtraits tirez sur les originaux au naturel, & plusieurs inscriptions funebres recueillies de leurs tombeaux, etc.*, Bruxelles, 1682.

CHAMBRAY ROLAND FRÉART, sieur de. – *Idée de la perfection de la peinture, démontrée par les principes de l'art*, Le Mans, 1662.

CHARDIN J., *Journal du voyage du chevalier Chardin en Perse et aux Indes orientales par la Mer Noire et par la Colchide*, Londres, 1686.

Exemplaire consulté : Bibliothèque numérique Gallica.

CHICK H. (éd.), *A Chronicle of the Carmelites in Persia and the Papal Mission of the XVIIth and XVIIIth Centuries*, Londres, 1939.

DE BIE C., *Het gulden cabinet van de edel vry schilder-const inhoudende den lof vande vermarste schilders, architecte, beldhouwers ende plaetsnyders van dese eeuw*, Anvers, 1661.

DELLA VALLE P., *Les Fameux Voyages de Pietro Della Valle, Gentil-home romain, surnommé l'illustre voyageur ; avec un denombrement tres-exact des choses les plus curieuses, et les plus remarquables qu'il a vues dans la Turquie, l'Egypte, la Palestine, la Perse, et les Indes Orientales, et que les Autheurs qui en ont cy devant écrit, n'ont jamais observées ; Le tout écrit en forme de Lettres, adressées au Sieur Schipano son plus intime Amy*, Paris, 1663.

DONDÉ A., *Les Figures et l'abrégé de la vie, de la mort, et des miracles de Saint François de Paule, instituteur et fondateur de l'ordre des Minimes recueillies de la Bulle de Léon X et des enquestes faites pour procéder à sa canonisation*, Paris, 1664.

ESKANDAR BEYG MONŠI, *Târix-e 'âlam-ârâ-ye 'abbâsi*, Téhéran, 1956.

FIGUEROA G., *L'ambassade de D. G. de Silva y Figueroa en Perse... traduit de l'Espagnol par Monsieur de Vicqfort*, Paris 1667.

FRYER J. M. D., *A new account of East India and Persia in eight letters being nine years travels begun 1672 and finished 1681*, Londres, 1698.

GUICCIARDINI L., *Descrittione di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Anvers, 1567.

- ISSAVERDENZ J., *Rites et cérémonies de l'Église arménienne*, Venise, 1876.
- MRKUZ JOLFÂ-I H., *Mazhab-e Hazart-e Masih (La religion de Jésus-Christ)*, (édition bilingue arménien-persan de G. NALBANDIAN), Erevan, 1998.
- NADAL J.H., *Adnotationes et Meditationes in Evangelia quæ in Sacrosancto Missæ Sacrificio toto anno leguntur*, Anvers, 1594.
- NADAL J.H., *Epistolae*, Madrid, 1898-1905.
- NADAL J.H., *Evangeliae Historiae Imagines ex ordine Evangeliorum, quæ toto anno in Missæ Sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitæ Christi digestæ*, Anvers, 1593.
- Exemplaires consultés : Réserve des livres rares et Bibliothèque de l'Arsenal de la BnF, Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.
- OLEARIUS A., *The Voyages and Travels of the Ambassador from the Duke of Holstein, to the Great Duke of Moscovy, and the King of Persia...*, Londres, 1662.
- Exemplaire consulté: collection particulière.
- ORTELIUS A., *Theatrum orbis terrarum. Antwerp, 1570*, Amsterdam, 1964.
- OSKAN EREWANC'ï, *Bible illustrée*, Amsterdam, 1666.
- Exemplaires consultés : Réserve des livres rares de la BnF et Bibliothèque Mazarine (Paris) et Bibliothèque Nubar Pacha (Paris).
- PAETS P. I., *Biblia Sacra. Dat is de Geheele Heylighe Schrifture Bedeylt in't Out en Nieu Testament. Oversien en verbeterd na den lesten Roomschen text. Verciert met veel schoone figuren Gesneden door Christoffel van Sichem – Eerst t'Antwerpen, by Cornelis Verschuren, ende nu herdruckt by Pieter Iacobsz Paets 1646*, Amsterdam, 1657.
- Exemplaire consulté: ULB.
- PAETZ P. J., *Bibels Tresoor, ofte der Zielen Lusthof, Uytgebeelt in Figueren, door verscheyden Meesters. Ende gesneden door Christoffel Van Sichem*, Amsterdam, 1646.
- Exemplaire consulté: Bibliothèque du Rijksmuseum d'Amsterdam.
- PLANTIN C., *Correspondance*, Anvers, 1883-1918.
- PONTIER G., *Le Cabinet ou la Bibliothèque des Grands, contenant des remarques & recherches sur tous les Etats souverains, & plusieurs Memoires de ce tems bien particuliers & tres-curieux*, Paris, 1681.
- Exemplaire consulté : collection particulière.
- RUELENS C. & DE BACKER A., *Annales Plantiniennes, Depuis la fondation de l'imprimerie plantinienne à Anvers jusqu'à la mort de Ch. Plantin (1555-1589)*, Paris, 1866.
- SHERLEY Sir A., *Sir Antony Sherley His Relation of His Travels into Persia ...*, Londres, 1613.
- STAMPERIA ORIENTALE MEDICEA (éd.), *Évangiles [titre en arabe suivi de:] Evangelium Sanctum Domini Nostri Jesu Christi...*, Rome, 1591.
- TAVERNIER J.-B., *Les six Voyages de M. Jean-Baptiste Tavernier, écuyer Baron d'Aubonne en Turquie, en Perse et aux Indes ...*, Paris, 1676.
- Exemplaire consulté : Bibliothèque numérique Gallica.

Theatrum Biblicum – Hoc est historiae sacrae veteris et novi testamenti tabulis aeneis expressae. Opus praestantissimorum huius ac superioris seculi pictorum atque sculptorum, summo studio conquisitum et in lucem editum per Nicolaum Iohannis Piscatorem, A^o. 1643, Amsterdam, 1643.

Exemplaires consultés: Département Estampes et photographie de la BnF ; Cabinet des estampes de la bibliothèque du *Rijksmuseum* d'Amsterdam ; *Koninklijke Bibliotheek* de La Haye.

Thesaurus sacrarum historiarum Veteris Testamenti, elegantissimis imaginibus expressum excellentissimorum in hac arte virorum opera : nunc primum in lucem editus – Sumptibus at que expensis Gerardi De Jode 1585, suivi de : Thesaurus Noui Testamenti elegantissimis iconibus expressus continens historias atque miracula domini nostri Jesu Christi, Anvers, 1585.

Exemplaires consultés: Réserve des livres rares et Département Estampes et photographie de la BnF ; Cabinet des estampes de la bibliothèque du *Rijksmuseum* d'Amsterdam.

VAN MANDER K., *Het Leven Der Doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders*, Amsterdam, 1764.

VAN MANDER K., *The Lives of the Illustrious Netherlandish and German Painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, Doornspijk, 1994.

VAN VEEN O., *Album Amicorum. Costumes et armoiries*, Louvain, 1606.

Exemplaire consulté : INHA Paris.

VAN VEEN O., *Q. Horatii Flacci Emblemata, imaginibus in aes incisus nostique illustrata/ studio Othonis Vaenii, Antvepiae: ex Officina H. Verdussen, 1607, Anvers, 1607.*

Exemplaire consulté : INHA Paris.

VASARI G., *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et Architectes/I*, traduction et édition critique sous la direction d'A. CHASTEL, Paris, 1981.

VORAGINE J. DE, *La Légende Dorée*, Paris, 1967.

V^{VE} JORON (éd.), *Abrégé de la vie et passion de Nostre Sauveur Jesus Christ avec les figures, et quelques réflexions sur les principaux mystères – L'Homme de douleur*, Paris, 1663.

Exemplaire consulté : Réserve des livres rares de la BnF.

XAC'ATUR ŹULAYEC'I, *Patmut'iw n Parsic*, Valarsapat, 1905 (rééd.).

C – LITTÉRATURE CRITIQUE

ACIDINI LUCHINAT C., *Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento* vol. 1, Rome, 1998.

ADHÉMAR J., *La gravure*, Paris, 1990.

AGÉMIAN S., *Archives Sirarpie Der Nersessian*, 1, Antélias, 2003.

AKIMUSHKIN O. F., « Persidskaja rukopisnaja kniga », dans : *Rukopisnaja kniga v kul'ture Narodov Vostoka*, Moscou, 1987, pp. 330-406.

AKIMUSKIN O. F., *Il Murakka di San Pietroburgo. Album di Miniature Indiane e Persiane del XVI-XVIII secolo e di Esempjari di Calligrafia di Mir Imad al-Hasani*, Milan, 1994.

ALEXANDRE M., *Le sacrifice d'Abraham et la ligature d'Isaac : Lecture de ce récit dans le judaïsme et le christianisme anciens*, http://eduscol.education.fr/D0126/fait_religieux_alexandre.htm, 2003.

ALVIN L., *Catalogue raisonné de l'œuvre gravé des trois frères Jean, Jérôme & Antoine Wierix*, Bruxelles, 1866.

ARAKELIAN H. H., *Pictorial Guidebook to St Bethlehem Church of New Julfa – Isfahan*, Téhéran, 1999.

ARASSE D., *L'Annonciation italienne, Une histoire de perspective*, Paris, 1999.

AVEDISSIAN O., *Peintres et sculpteurs Arméniens du 19ème siècle à nos jours précédé d'un aperçu sur l'Art Ancien*, Le Caire, 1959.

BAILEY G. A., *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America 1542-1773*, Toronto, 1999.

BAILEY G. A., *Counter Reformation Symbolism and Allegory in Mughal Painting*, thèse doctorale, Cambridge (Massachusetts), 1996.

BAILEY G. A., *In the manner of the Frankish Masters - A Safavid Drawing and Its Flemish Inspiration*, dans : *Oriental Art*, 40/4, Londres, 1994-95, pp. 29-34.

BAKALOVA E. & PETKOVIC S., « L'iconographie byzantine », *Le grand livre des icônes*, sous la direction de T. VELMANS, Milan-Paris, 2002.

BARBIER DE MEYNARD C., *Dictionnaire géographique de la Perse*, Paris, 1861.

BARONI VANNUCCI A., *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano : flandrus pictor et inventor*, Milan-Rome, 1997.

BASTIAENSEN M., *Ange de Saint-Joseph dans le siècle Joseph Labrosse – Souvenirs de la Perse safavide et autres lieux de l'Orient (1664-1678)*, Bruxelles, 1985.

BATAILLON M., « Philippe Galle et Arias Montano, Matériaux pour l'iconographie des savants de la Renaissance », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, Travaux et documents*, VI, 1942, pp. 132-160.

BAUDRILLART A. et al., *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, Paris, 1931.

BAYÂNI M., *Ketâb-šenâsi-ye ketâbhâ-yé xatti*, Téhéran, 1974.

BEACH M. C., « A European Source for Early Mughal Painting », dans : *Oriental Art*, 23/1, Londres, 1976, pp. 180-188.

BEACH M. C., *Early Mughal painting*, 1987.

BEACH M. C., « The Gulshan Album and Its European Sources », dans : *Bulletin of Museum of Fine Arts*, 63/332, Boston, 1965, pp. 63-91.

BELLOSI L., *Tout l'œuvre peint de Giotto*, Paris, 1982.

BELTING H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1995.

- BERBIE G., *Description des principaux ouvrages de Peinture et Sculpture actuellement existans dans les Eglises, Couvens et lieux publics de la ville d'Anvers, donnée au jour pour l'utilité des Voyageurs. Quatrième édition revue, corrigée et augmentée*, Anvers, 1768.
Exemplaire consulté : Institut national d'histoire de l'art (INHA), Paris.
- BEURDELEY C., *Sur les Routes de la Soie – Le grand voyage des objets d'art*, Fribourg (Suisse), 1985.
- BIERENS DE HAAN J. C. J., *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur hollandais 1533-1578*, La Haye, 1948.
- BINYON L., ARNOLD T. W., *The Court Painters of the Grand Moguls*, Oxford, 1921.
- BINYON L., WILKINSON J., GRAY B., *Persian Miniature Painting*, New York, 1971.
- BLANC M., *Voyages en Enfer*, Paris, 2004.
- BLOCHET E., *Catalogue des manuscrits persans de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1905-1934.
- BOASE T. S. R., « A Seventeenth-Century Typological Cycle of Paintings in the Armenian Cathedral at Julfa », dans : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, Londres, 1950, p. 323-327.
- BOESPFLUG F., *Dieu dans l'art – Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, Paris, 1984.
- BOGHOSSIAN S., *Iconographie arménienne*, Paris, 1998.
- BOHN B., *Italian Masters of the Sixteenth century*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 39, New York, 1995.
- BOON K. G., *Aegidius Sadeler to Raphael Sadeler II*, dans : *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings and Engravings and Woodcuts*, 21, Amsterdam, 1980.
- BORGGREFE H. et al. (éd.), *Hans Vredeman De Vries und die Renaissance im Norden*, catalogue d'exposition, Munich, 2002.
- BORNHEIM B., *Icônes – Miniatures russes*, Munich, 1999.
- BOSC-TIESSÉ C., *Art, Église et Royauté en Éthiopie aux XVII^e et XVIII^e siècles : écriture de l'histoire et fabrique des images dans les églises du Lac Tana*, thèse doctorale, Paris, 2001.
- BOWEN K. L., *Christopher Plantin's Books of Hours: Illustration and Production*, Nieuwkoop, 1997.
- BOWEN K. L., « Newly discovered Wierix prints for Plantin's Books of Hours », dans : *Quaerendo*, vol. 24/4, Amsterdam, 1994, pp. 275-295.
- BOWEN K. L. & IMHOF D., « Book Illustrations by Maarten de Vos for Jan Moretus I », dans : *Print Quarterly*, 18/3, Londres, 2001, pp. 261-289.
- BRAUDEL F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, 1949.
- BRAUN P., *Indian Painting under the Mughals 1550-1750*, Oxford, 1924.
- BRENK B., *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*,

- Wiesbaden, 1975.
- BRILL E. J. (éd.), *Encyclopédie de l'Islam*, Leyde, 1960-.
- BRUCE D., *Mannerist Prints, international Style in the Sixteenth Century*, Los Angeles, 1988.
- BURCHARD L., *Corpus Rubenianum, an Illustrated Catalogue Raisonné*, Londres-New York, 1968-2000.
- BURY M., *The Print in Italy 1550-1620*, British Museum Press, 2001.
- BUTLER J. F., *Christianity in Asia and America, After A. D. 1500*, Leyde, 1979.
- CALÒ M. S., « L'attività pugliese di Gaspar Hovic (o Heuvic) pittore fiammingo », dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 34, Bruxelles-Rome, 1962, pp. 457-480.
- CARSWELL J., *New Julfa, The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford, 1968.
- CHARANIS P., *The Armenians in the Byzantine Empire*, Lisbonne, 1963.
- CHRISTE Y., « L'Apocalypse de Jean – Sens et développements de ses visions synthétiques », dans : *Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Paris, 1996.
- CLERI B., *Per Taddeo e Federico Zuccari nelle Marche*, catalogue d'exposition, Sant'Angelo in Vado, 1993.
- COLAS H., *Les procédés originaux d'illustration – La gravure sur bois et la lithographie*, Paris, 1952.
- COLE B., *Giotto, la chapelle Scrovegni, Padoue*, Paris, 1994.
- COLLAERT A., *Icones Sanctae Clarae B. Francisci Assisiatis Primigeniae discipulae Vitam, miracula, mortern Repraesentantes*, Avila, 1994.
- COLMAR P., *La perspective en jeu – Les dessous de l'image*, Paris, 1992.
- CONNAISSANCE DES ARTS, « Le jardin des roses – Muraqqa'-i Gulshan », n° 591, Paris, février 2002, pp. 78-87.
- COUVREUR M. & VIVIERS D.GALLAND A., *Antoine Galland Voyages inédits – tome 1, Smyrne ancienne et moderne*, Paris, 2001.
- CRILL R, STRONGE S, TOPSFIELD A., *Arts of Mughal India*, Londres, 2004.
- DACOS N. (éd.), *Fiamminghi a Roma, 1508-1608, Atti del Convegno Internazionale, Bruxelles 24-25 Febbraio 1995*, édition spéciale du *Bolletino d'Arte*, n° 100, Rome, 1997.
- DACOS N., « Italiens et Espagnols dans l'atelier de Salviati. La chapelle du Pallio à la Chancellerie », dans : *Francesco Salviati et la Bella Maniera, Actes des colloques de Rome et de Paris, 1998*, Paris, 2001.
- DACOS N., *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Rome, 1986.
- DAMISCH H., *Théorie du nuage pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972.
- DAVIDSON B. F., *Raphael's Bible: A Study of the Vatican Logge*, Londres, 1985.
- DAVIS B., *Mannerist Prints, International style in the Sixteenth Century*, Los

Angeles, 1988.

DE BRUIN A. *et al.*, « Conservatie, restauratie en onderzoek van een zestiende-eeuws prentenboek : het *Heemskerck-album* », dans *Bulletin van het Rijksmuseum*, 38, 1990, pp. 173-214.

DE HOOP SCHEFFER D. & KEYS G. S., *Christoffel Van Sichem I to Herman Specht*, dans : *Hollstein*, 27, Amsterdam, 1983.

DE LA CROIX A.-M., ZABBAL F. (dir.), *Icônes arabes – Art chrétien du Levant*, catalogue d'exposition, Meolans-Revel, 2003.

DE NAVE *et al.*, *Botany in the low countries (end of the 15th century-ca. 1650)*, catalogue d'exposition, Anvers, 1993.

DE NAVE F. & VOET L., *Musée Plantin-Moretus*, Bruxelles, 1989.

DE PATOUL B. & VAN SCHOUTE R., *Les Primitifs flamands et leur temps*, Tournai, 2000.

DE RAMAIX I., *Johan Sadeler I, Part 1*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 70, New York, 1999.

DE RAMAIX I., *Les Sadeler, graveurs et éditeurs*, catalogue de l'exposition « Chapelle de Nassau », Bruxelles, 1992.

DE RICCI S., « Inventaire sommaire des manuscrits du Musée Plantin à Anvers », dans : *Revue des bibliothèques*, n° 7-9, Paris, 1910.

DEGEORGE L., *La maison Plantin à Anvers*, Bruxelles, 1878.

DEKONINCK R., « L'invention de l'Image de la Compagnie de Jésus entre Rome et Anvers », dans : *Italia Belgica*, Bruxelles, 2005, pp. 163-187.

DEKONINCK R., *Ad imaginem : statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Genève, 2005.

DELAVEAU M. & HILLARD D., *Bibles imprimées du XV^e au XVIII^e siècle conservées à Paris*, Paris, 2002.

DELEN A. J. J., *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges, des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, 1924-1935.

DELEDA O., « Nadal. Ribadeneira et Pacheco : l'influence des premiers jésuites sur l'art espagnol du Siècle d'or », dans : *Baroque Vision jésuite – Du Tintoret à Rubens*, catalogue d'exposition, Paris, 2003, pp. 233-247.

DENUCÉ J., *Exportation d'œuvres d'art au 17^e siècle à Anvers – La firme Forchoudt*. Anvers, 1930.

DER HOVHANIAN H., *Târix-e jolfâ-ye esfahân (Histoire de la Nouvelle-Djoulfa)*, Ispahan, 2000.

DER NERSESSIAN S. & MEKHITARIAN A., *Miniatures arméniennes d'Ispahan*, Bruxelles, 1986.

DER NERSESSIAN S., « Quelques observations sur la miniature arménienne », *Atti del primo Simposio internazionale di Arte Armena*, Venise, S. Lazzaro, 1978.

DER NERSESSIAN S., *Aght'amar Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965.

- DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963.
- DER NERSESSIAN S., *Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore, Maryland, 1973.
- DER NERSESSIAN S., *Études byzantines et arméniennes*, t. 1, Paris, 1973.
- DER NERSESSIAN S., *The Chester Beatty Library – A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958.
- DER-NERSESSIAN N., *Armenian Miniature Paintings*, Venise, 1990.
- DEROCHE F. (éd.), *Les Manuscrits du Moyen-Orient, Essais de codicologie et de paléographie*, Actes du Colloque d'Istanbul, 1986, Istanbul-Paris, 1989.
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image*, Paris, 1990.
- DIELS A. & LEESBERG M., *The Collaert Dynasty, Part I & Part II*, dans : *New Hollstein*, Amsterdam, 2005.
- DOURNOVO L. A., *Miniatures arméniennes*, Erevan, 1969.
- DUMORTIER C., *Céramique de la Renaissance à Anvers – De Venise à Delft*, Bruxelles, 2002.
- DUPUIGNET DESROUSSILLES F., *Dieu en son Royaume, la bible dans la France d'autrefois, XIII-XVIII^e siècles*, catalogue d'exposition, Paris, 1991.
- EDMOND C., *L'iconographie carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux*, Bruxelles, 1961.
- ETTINGHAUSEN R., « *Abri Paintings* », dans : *Studies in Memory of Gaston Wiet*, Jérusalem, 1977, pp. 345-356.
- FABRE P.-A., « *Quelques éléments pour une théorie jésuite de la contemplation visuelle* », dans : Tapié A. (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, catalogue d'exposition, Paris, 2003, pp. 27-38.
- FAGE G., *Le Siècle de Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, catalogue d'exposition, Paris, 1993.
- FARHAD M., *Safavid Single Page Painting, 1629-1666*, thèse doctorale, Harvard University, 1987.
- FARQUHAR D. J., « *Manuscript production and Evidence for Localizing and Dating fifteenth-Century books of Hours: Walters MS. 239* », dans : *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 45, Baltimore, 1987.
- FERRIER R. W., *A Journey to Persia – Jean Chardin's Portrait of a Seventeenth-century Empire*, New York, 1996.
- FILEDT KOK J. P., *The Muller Dynasty, Part I – Jan Ewoutsz. Harmen Jansz. Muller*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 1999.
- FLECK C. A., « *“Blessed the eyes that see those things you see” The Trecento Choir Frescoes at Santa Maria Donnaregina in Naples* », dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Munich- Berlin, 2004.
- FLOOR W., « *Dutch Painters in Iran during the First Half of the 17th Century* », dans : *Persica – Annuaire de la société néerlandano-iranienne*, 8, Louvain, 1979, pp. 145-157.

- FLORES D'ARCAIS F., *Giotto*, Paris, 1996.
- FORD A. E., *L'évangile de Nicodème*, Genève, 1973.
- FRANKEN D., *L'œuvre gravé des Van de Passe*, Paris, 1881 (rééd. Amsterdam 1975).
- FROMAGET M., *Majestas Domini, les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art*, Turnhout, 2003.
- FRYE R. N., *The Cambridge History of Iran*, Cambridge, 1986.
- FUHRING P., « Gouden Pracht in de Gouden Eeuw: een reclameprent voor Amsterdams goudleer », dans : *Bulletin van het Rijksmuseum*, 49, n° 2-3, Amsterdam, 2001, pp. 171-178.
- GALLIMARD/ELECTA (éd.), *La peinture italienne*, Paris, 1997.
- GARCÍA SANZ M. C., « "Las imágenes de la Historia Evangélica" del P. Jerónimo Nadal y la pintura en Ayacucho (Perú) », dans : *Cuadernos del Arte Colonial*, 1988, pp. 43-66.
- GARSOÏAN N., « L'Église arménienne et le grand schisme d'Orient », dans : *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, vol. 574, Louvain, 1999.
- GELDERBLOM A.-J. et al. (éd.), *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*, Leyde-Boston, 2004.
- GHOUGASSIAN V. S., *The Emergence of the Armenian Diocese of New Julfa in the Seventeenth Century*, Atlanta, 1998.
- GIFFORD M. E., « Pattern and Style in a Flemish Book of Hours: Walters MS. 239 », dans : *Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 45, Baltimore, 1987.
- GIZZI C., *Federico Zuccari e Dante*, Milan, 1993.
- GODDARD S., « Vers le XVI^e siècle : l'essor d'Anvers », dans *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de DE PATOUL B. & VAN SCHOUTE R., Tournai, 2000.
- GOMBERT F. & MARTENS D., *Le Maître au Feuillage brodé – Primitifs flamands. Secrets d'ateliers*, Paris, 2005.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 1992, vol. 1.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE J. M., *El Génesis y su entorno : Imágenes de Peter van der Borcht en el contexto de la Familia Charitatis*, catalogue d'exposition, Madrid, 1993.
- GRAY B. (éd.), *The Arts of the Book in Central Asia*, Londres-Paris, 1979.
- GRAY B. (éd.), « The Tradition of Wall-painting in Iran », dans : *Highlights of Persian Art*, Boulder, 1979, pp. 312-329.
- GRIFFITHS A. & PUETZ A., « An Album of Prints c. 1560 in the British Library », dans : *Print Quarterly*, 13/ 1, Londres, 1996, pp. 3-9.
- GRIVEL M., « Le Cabinet du Roi », dans : *Revue de la Bibliothèque Nationale*, n° 18, Paris, 1985, pp. 36-57.
- Guida al Museo di icone e alla chiesa di San Giorgio dei Greci*, Venise, 1992.

- HADERMANN-MISGUICH L., « Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines : le Zodiaque gravé par Jean Sadeler dans les illustrations d'hymnes à la Vierge », dans : *Miscellanea neerlandica*, 24, Louvain, 2001, pp. 277-291.
- HAKHNAZARIAN A. & MEHRABIAN V., *Nor Djulfa: A brief Historical Outline and Description*, Venise, 1992.
- HAMILTON A., *Arab Culture And Ottoman Magnificence In Antwerp's Golden Age*, New York, 2001.
- HARBISON C., *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York-Londres, 1976.
- HÄRTING U., *Frans Francken Der Jüngere (1581-1642) - Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog*, Freren, 1989.
- HAUSTEIN-BARTSCH E., *Ikonen-Museum Recklinghausen*, Munich, 1995.
- HECHT C., *Katholische Bildertheologie im Zeitalter von Gegenreformation und Barock*, Berlin-Passau, 1997.
- HERZIG E. M., « The Rise of the Julfa Merchants in the Late Sixteenth Century », dans : *Safavid Persia, The History and Politics of an Islamic Society*, Londres, 1996, pp. 305-322.
- HILAIRE Y.-M. (dir.), *Histoire de la Papauté*, Paris, 2003.
- HILDEBRAND P., « Les origines des capucins belges, 1585-1587 », dans : *Collectanea Franciscana*, 2, Rome, 1932, p. 462-469.
- Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Amsterdam, 1949-2006.
- HONOR H. & FLEMING J., *Histoire mondiale de l'Art*, Paris, 1995.
- HULTS C. L., *The Print in the Western World*, Madison, 1996.
- HUMFREY P., « Competitive Devotions: The Venetian *Scuole Piccole* as Donors of Altarpieces in the Years around 1500 », dans : *The Art Bulletin*, 70, New York, 1988, pp. 401-423.
- INSOLERA M. & SALVIUCCI INSOLERA L., *La spiritualité en images aux Pays-Bas Méridionaux dans les livres imprimés des XVI^e et XVII^e siècles conservés à la Bibliotheca Wittockiana*, catalogue d'exposition, Louvain, 1996.
- IVANOV A. A., GREK T. V., AKIMUSHKIN O. F., GIUZALLIAN L. T., *Al' bom indiiskikh i persidskikh mainiatiur XVI-XVIII vv.*, Moscou, 1962.
- JENNES J., *Invloed der Vlaamsche Prentkunst in Indie, China en Japan*, Louvain, 1943.
- JONES P. M., « Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes : Christian Optimism in Italy ca. 1600, in *The Art Bulletin* a quarterly published , the College Art Association of America, March 1988, Volume LXX, Number 1, New York
- KARAPETIAN K., *Isfahân, New Julfa: The Houses of the Armenians – A Collection of Architectural Surveys*, 1, Rome, 1974.
- KAREKIN I., Papazian I., *Karekin I: In His Own Words*, Londres, 2002.
- KAZARYAN V. & MANOUKYAN S., *Matenadarhan: Armenian Manuscripts of VI-*

XIV Centuries, 1, Moscou, 1991.

KÉVORKIAN H. K., « Le négoce international des Arméniens au XVII^e siècle », dans : KÉVORKIAN H. K., *Arménie entre Orient et Occident*, pp. 142-151.

KÉVORKIAN R. H., « Diplomatie et mouvement de libération arménien de la guerre de Candie au siège de Vienne (1683) », dans : *Moyen Orient et Océan Indien XVI^e-XIX^e s*, 6, Paris, 1989, pp. 1-43.

KÉVORKIAN R. H., *Arménie entre Orient et Occident – Trois mille ans de civilisation*, Paris, 1996.

KÉVORKIAN R. H., *Catalogue des « incunables » arméniens (1511/1695) ou Chronique de l'imprimerie arménienne*, Genève, 1986.

KÉVORKIAN R. H., TER-STÉPANIAN A., *Catalogue des manuscrits arméniens de la Bibliothèque nationale de France*, Paris, 1998.

KÉVORKIAN R. H., « Livre missionnaire et enseignement catholique chez les Arméniens entre 1583 et 1700 », dans : *Revue des Études arméniennes*, 17, Paris, 1983, pp. 589-599.

KHATCHIKIAN C. L., « Les livres de comptes des négociants arméniens des XVII^e et XVIII^e siècles », dans : Kévorkian H. K., *Arménie entre Orient et Occident*, pp. 152-156.

KHAZINEDJIAN A., *Baptême, mariage et rituel funéraire dans l'église arménienne apostolique*, Paris, 2003.

KHAZINEDJIAN A., *L'Église arménienne dans l'Église universelle – De l'évangélisation au Concile de Chalcédoine*, Paris, 2002.

KHAZINEDJIAN A., *L'Église arménienne dans l'œcuménisme – Des suites du Concile de Chalcédoine à nos jours*, Paris, 2002.

KHAZINEDJIAN A., *La pratique religieuse dans l'église arménienne apostolique*, Paris, 2003.

KIRSCHBAUM E. (éd.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Friburg-i.-B., 2004.

KNIPPING J. B., *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands – Heaven on Earth*, Leyde, 1974.

KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ANTWERPEN (éd.), *America – Bruid van de zon*, catalogue d'exposition, Anvers, 1992.

KOUYMIJIAN D., « Armenian Iconography: A New Approach (Review of Thomas F. Mathews and Avedis K. Sanjian, *Armenian Gospel Iconography: The Tradition of the Glajor Gospel*) », dans : *Journal of the Society for Armenian Studies*, vol. 6, Dearborn (Michigan), 1995, pp. 201-222.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN (éd.), *Die Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums in Wien – Verzeichnis ders Gemälde*, Vienne 1991.

LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 1992.

LANDSBERG J. DE, « Pierre Paul Rubens et le thème du *Christ en croix solitaire et vivant* », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 28, Bruxelles, 2005, pp. 65-88.

LAPORTE-EFTEKHARIAN S., « Armenian Painting in Diaspora and European Art in Modern Time », (à paraître).

LAPORTE-EFTEKHARIAN S., « Diffusion et exploitation des gravures religieuses dans la Perse safavide : l'exemple de la Nouvelle Djoulfa », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 25, Bruxelles, 2003, pp. 51-67.

LAPORTE-EFTEKHARIAN S., « Transmission and Metamorphosis of Western Iconographic Models in the Churches of New Julfa », (à paraître).

LAPORTE-EFTEKHARIAN S., « Transmission et métamorphose de modèles iconographiques occidentaux, principalement flamands, dans les églises de la Nouvelle-Djoulfa (Ispahan) », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 73, Bruxelles, 2004, pp. 63-80.

LE BLANC C., *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, 1854-1890.

LEHNER E. et al., *Die Baukunst Armeniens – Christliche Kultur an der Schwelle des Abendlandes*, Vienne, 2004.

LEUSCHNER E. & ROUILLARD P., « Metamorphoses of a Plate: *The Battle of Las Navas de Tolosa* by Villamena after Tempesta », dans : *Print Quarterly*, 19/3, Londres, 2002, pp. 235-253.

LEUSCHNER E., « The Papal Printing Privilege », dans : *Print Quarterly*, 15/4, Londres, 1998, pp. 359-370.

LINCOLN E., *The invention of the Italian Renaissance printmaker*, Boston, 1999.

LOHSE BELKIN K. L. & Depauw C., *Images of Death: Rubens copies Hollbein*, Anvers, 2000.

LÓPEZ-REY J., *Vélasquez, artiste et créateur : avec un catalogue raisonné de son œuvre intégral*, Paris, 1981.

LOUDA J. & MACLAGAN M., *Les dynasties d'Europe. Héraldique et généalogie des familles impériales et royales*, Paris, 1995.

LUKATIS C., « Der himmlische Gerichtshof und der Seelenwäger Michael im Beauner Weltgericht Rogier Van der Weyden », dans : *Oud Holland*, 107, 's Gravenhage, 1993, pp. 317-351.

MACLER F., « De Arte illustrandi – Collections d'art diverses », dans : *Documents d'art arméniens*, Paris, 1924.

MACLER F., *L'enluminure arménienne profane*, Paris, 1928.

MAHÉ A. & J.-P., *L'Arménie à l'épreuve des siècles*, Paris, 2005.

MAHÉ J.-P., « Du mazdéisme au christianisme », dans : *Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IV^e siècle*, Paris, 1996.

MAHÉ J.-P., « Les christianismes orientaux », dans : *Livres de Parole – Torah, Bible, Coran*, catalogue d'exposition, Paris, 2005, pp. 116-119.

MAKARIOU S., « Hypothèse autour de "Halte nocturne", un don des Amis du Louvre », dans : *Revue du Louvre et des Musées de France*, 2005.

MALDAGUE J.-M., « Les dessins de la chute de Phaéton chez F. Floris et Michel-Ange », dans : *Jaarboek Van het koninklijk Museum voor schone Kunsten*, Anvers, 1984.

MÂLE E., *L'art religieux de la fin du XVI^e, du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle – Étude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Paris, 1951.

MÂLE E., *L'art religieux du XVII^e siècle*, Paris, 1950.

MANDROU R., *Histoire de la pensée européenne – Des humanistes aux hommes de science, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, 1973.

MARÉCHAL E. & DE JONG L., *Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers*, Gand, 1994.

MARIJNISSEN R. H., *Dégradation, conservation et restauration de l'œuvre d'art*, Bruxelles, 1967.

MARKIS B. & STONE M. E., *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Jérusalem, 1990.

MARTENS D., « Deux panneaux attribués à Bartolomé Bermejo et à son entourage – Critique d'authenticité et essai de datation », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 2001, p. 122-136.

MARTENS D., « Du saint Luc peignant la Vierge à la copie des maîtres : la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 74, Bruxelles, 2005, pp. 3-50.

MARTENS D., « Portrait explicite et portrait implicite à la fin du Moyen Âge : l'exemple du maître de la Légende de sainte Catherine (alias Piérot de la Pasture ?) », dans : *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Anvers, 1998, pp. 9-67.

MARTENS D., « Un disciple tardif de Rogier de la Pasture : Maître Johannes (alias Johannes Hoesacker ?) », dans : *Oud Holland*, 114/2/4, 's Gravenhage, 2000, pp. 79-106.

MARTÍN ROSAS F., « Las Evangelicae Historiae Imagines del padre Nadal como fuente de inspiración para un ciclo de pinturas del eremitorio de l'Avella (Cati) », dans : *Boletín del Museo e Instituto « Camón Aznar »*, 39, 1990, pp. 87-100.

MATHEWS T. & SANJIAN A., *Armenian Gospel Iconography : The Tradition of the Glajor Gospel*, Washington D.C., 1991.

MATHEWS T. & TAYLOR A., *The Armenian Gospels of Gladzor – The Life of Christ Illuminated*, catalogue d'exposition, Los Angeles, 2001.

MATHEWS T. & WIECK R., *Treasures in Heaven, Armenian illuminated Manuscripts*, New York, 1994.

MATHON G. & BAUDRY. G. H., *Catholicisme hier aujourd'hui demain*, Paris, 2000.

MAUQUOY-HENDRICKX M., « Les modèles italiens des Wierix », dans : *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*, dans : *Études d'histoire de l'art*, 4, Bruxelles-Rome, 1980, pp 163-179.

MAUQUOY-HENDRICKX M., « Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis », dans : *Quaerendo*, Amsterdam, 1976, pp. 28-64.

MAUQUOY-HENDRICKX M., *Les estampes des Wierix conservées au Cabinet des estampes de la Bibliothèque royale Albert I^{er}*, Bruxelles, 1978-1983.

MCDONALD M. P., « The Print Collection of Philipp II at the Escorial », dans :

- Print Quarterly*, 15/1, Londres, 1998, pp. 15-34.
- MEINARDUS O., « Das armenische Schmerzenskind », dans : *Revue des études arméniennes*, 19, Paris, 1985, pp. 325-331.
- MEINARDUS O., « The Last Judgement in the Armenian Churches of New Julfa », dans : *Oriens Christianus*, 55, Wiesbaden, 1971, pp. 182-194.
- MICHELS A., *L'école d'Anvers*, Paris, 1877.
- MIELKE H., « Antwerpener Graphik in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts – Der Thesaurus veteris et novi Testamenti des Gerard de Jode (1585) und seine Künstler », dans : *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38, Munich, 1975, pp. 29-83.
- MILIAEVA L., *L'icône ukrainienne – XI^e-XVIII^e s. Des sources byzantines au Baroque*, Saint-Pétersbourg, 1996.
- MINASSIAN L., « Ostâd Minâs naqqâš-e mašhur-e Jolfâ » [*Maître Minas, célèbre peintre de Djoulfa*], dans : *Honar va mardom [L'art et l'homme]*, 179, Téhéran, 1977, pp. 29-30.
- MINASSIAN L., « Zekr-e ostâd Rezâ Abbâssi dar asnâd-e armani » [*Rezâ Abbâssi dans les archives arméniennes*], dans : *Âyandé [Avenir]*, n^{os} 9 et 10, Téhéran, 1981, pp. 734-737.
- MIRZOYAN A., « Les représentations des saints militaires dans le manuscrit n° 6305 du Matenadaran M. Mastoc' », dans *Revue des études arméniennes*, 20, Paris, 1986-87, pp. 441-455.
- MORA P. & L., PHILIPPOT P., *La conservation des peintures murales*, Bologne 1977.
- MOURADIAN C., *L'Arménie*, Paris, 1995.
- MULCAHY R., *Philip II of Spain, Patron of the Arts*, Dublin, 2004.
- MULLER F., « Les premières apparitions du tétragramme dans l'art allemand et néerlandais des débuts de la Réforme », dans : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Travaux et documents, 56, Genève, 1994.
- MULLER J. M., « Rubens dans les églises d'Anvers, guides touristiques et sécularisation de l'art religieux; XVII^e-XVIII^e siècles », dans : *Actes du Colloque « Le Rubénisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles » de l'Université Lille-III*, 2004 (à paraître).
- MUND H., « Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie », dans : *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, 5, 1983, pp. 19-31.
- MUND H., « La copie », dans : *Les Primitifs flamands et leur temps*, sous la direction de DE PATOUL B. & VAN SCHOUTE R., Tournai, 2000, pp. 125-141.
- MURRAY P. & L., *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*, Oxford, 1996.
- MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS (éd.), *Catalogue inventaire de la peinture ancienne*, Bruxelles, 1984.
- MUTAFIAN C. & VAN LAUWE E., *Atlas historique de l'Arménie, Proche-Orient et Sud-Caucase du VIII^e siècle av. J.-C. au XXI^e siècle*, Paris, 2001.
- MUTAFIAN C., « Le siècle mongol (1220-1320), planche de salut ou coup de

- grâce ? », dans : R. H. KÉVORKIAN, *Arménie entre Orient et Occident – Trois mille ans de civilisation*, Paris, 1996, pp. 174-183.
- MUTAFIAN C., *Le Royaume arménien de Cilicie, XII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1993.
- MUTHMANN F., *Der Granatapfel, Symbol des Lebens in der alten Welt*, Berne, 1982.
- NARKISS B. *et al.*, *Armenian Art Treasures of Jerusalem*, Oxford, 1980.
- NERSESSIAN V., *Treasures from the Ark, 1700 Years of Armenian Art*, Londres, 2001.
- OKADA A., *L'Inde des Princes*, Paris, 2000.
- OKADA A., *Les peintres de la cour d'Akbar (1556-1605)*, Paris, 1989.
- PACHECO F., *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990.
- PÄCHT O., *Questions de méthode en histoire de l'art*, Paris, 1994.
- PANOFSKY E., « "Imago pietatis", ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix », dans: *Festschrift für M. J. Friedländer*. Leipzig, 1927, pp. 261-308.
- PANOFSKY E., *Le Titien – Questions d'iconographie*, Paris, 2004.
- PÉRIER-D'ETEREN C., *Thierry Bouts. L'œuvre complet*, Bruxelles, 2005.
- PETRIOLI TOFANI A., *La Peinture italienne – Les Offices, Florence*, Cologne, 2000.
- PHILIPPE J., « Les Fresquistes flamands du XVI^e siècle en Italie », dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 29, Bruxelles-Rome, 1955, p. 241-264.
- PHILIPPOT P., « Crispin van den Broeck aux Musées Royaux des Beaux-Arts, dans *Miscellanea Henri Pauwels* », dans : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1989-1991/1-3, pp. 251-256.
- PHILIPPOT P., *Jalons pour une méthode critique et une histoire de l'art en Belgique*, Bruxelles, 2005.
- PHILIPPOT P., *La peinture dans les anciens Pays-Bas, XV^e-XVI^e siècles*, Paris, 1998.
- PIRRI P., *Intagliotari gesuiti italiani...* (Archivum Historicum Societatis Iesu, vol. XXI, Rome, 1952).
- PONNAU D. & Lessing E., *Dieu en ses anges*, Paris, 2000.
- POPE A., *A Survey of Persian Art*, Oxford, 1939.
- POPOVA O., SMIRNOVA E. & CORTESI P., *Les icônes – L'histoire, les styles, les thèmes, du Vie siècle à nos jours*, Paris, 2002.
- PORTER Y., *Peinture et arts du livre – Essai sur la littérature technique indo-persane*, Paris-Téhéran, 1992.
- PRÉAUD M., *Inventaire du Fonds français – Gravures du XVII^e siècle*, Paris, 1980.
- RAPTI I., « Recul ou modernité ? Les communautés arméniennes de Caffa (Crimée) et de Nor ulyay à Ispahan (Iran) au XVII^e siècle », dans : *Migrations et Diasporas Méditerranéennes (Xe-XVI^e siècles)*, série *Byzantrina Sorbonensia*, 19, Paris, 2002.

REARICK W. R., « Francesco Salviati, Giuseppe Porta and Venetian Draftsmen of the 1540's », dans : *Francesco Salviati et la Bella Maniera, Actes des Colloques de Rome et de Paris (1998)*, Rome, 2001.

RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1955.

REDGATE A. E., *The Armenians*, Oxford, 1998.

REGOND A., *Peintures murales médiévales – Images pour un message*, Paris, 2004.

REKERS B., *Benito Arias Montano 1527-1598. Studie over een groep spiritualistische humanisten in Spanje en de Nederlanden...*, Amsterdam, 1961.

RENOUX C., « Un exemple de particularisme: le canon arménien », dans *Le Canon des Écritures*, dans : *Connaissance des Pères de l'Église*, 66, Paris, 1997, pp. 57-62.

RENOUX C., *Initiation chrétienne I - Rituels arméniens du baptême*, Paris, 1997.

REYMOND M., *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1982.

RHEINBAY P., *Biblische Bilder für den inneren Weg – Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580)*, thèse doctorale, Egelsbach, 1995.

RICHARD F., « Catholicisme et Islam chiite au Grand Siècle. Autour de quelques documents sur les Missions catholiques en Perse au XVII^e siècle », dans : *Euntes Docete. Commentaria Urbaniana*, 33, Vatican, 1980, pp. 339-403.

RICHARD F., « Missionnaires français en Arménie au XVII^e siècle », dans : R. KÉVORKIAN (dir.), *Arménie entre Orient et Occident*, Paris, 1996, pp. 196-202.

RICHARD F., « Un lectionnaire persan des Évangiles copié en Crimée en 776H./1374 », dans : *Studia Iranica*, 10/2, Paris, 1981, pp. 225-245.

RICHARD F., *Raphaël du Mans missionnaire en Perse au XVII^e siècle*, dans : *Moyen Orient et Océan Indien XVI^e-XIX^e s*, 9, Paris, 1995.

RICHARD F., « Capuchins in Persia », dans : *Encyclopædia Iranica*, 4, New York, 1990, pp. 786-788.

RICHARD F., « L'apport des missionnaires européens à la connaissance de l'Iran en Europe et de l'Europe en Iran », dans : *Études Safavides*, Paris-Téhéran, 1993, pp. 251-266.

RIGGS T. A., *Hieronymus Cock printmaker and publisher*, New York-Londres, 1977.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS A., « Las imágenes de la historia evangelica del P. Jeronimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma », dans : *Traza y Baza*, 5, Barcelone, 1974, pp. 77-96.

ROOSES M., « De Plaatsnijders der Evangelicae Historiae Imagines », dans : *Oud Holland*, 6, 's Gravenhage, 1888, pp. 277-288.

ROOSES M., *Catalogue du Musée Plantin-Moretus*, Anvers, 1883.

ROSAND D., *Painting in the Sixteenth-Century Venice – Titian Veronese Tintoretto*, Cambridge, 1997.

SAFFARAN E., « L'autel de l'église Bethléem à Ispahan (Iran) – Études historiques, artistiques et conservation », dans : *Retables in situ – Conservation et restauration*,

- Champs-sur-Marne, 2004, pp. 257-264.
- SALE G., *L'Art des jésuites*, ouvrage collectif, Paris, 2003.
- SALVIUCCI INSOLERA L., « Livres d'emblèmes, livres d'oraisons », dans : Tapié A. (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, catalogue d'exposition, Paris, 2003, pp. 61-66.
- SANFO V., *Albrecht Dürer – 1471-1528*, catalogue d'exposition, Paris, 2004.
- SANJIAN A. K., *Medieval Armenian Manuscripts at the University of California, Los Angeles*, Los Angeles, 1999.
- SANJIAN A. K., *Colophons of Armenian Manuscripts, 1301-1480, A source for Middle Eastern History, Selected, Translated, and Annotated*, Cambridge (Massachusetts), 1969.
- SANJIAN, A. K., *A catalogue of Medieval Armenian Manuscripts in the United States*, vol. 16, Berkeley, 1976.
- SANTROT J. & MAHÉ J.-P., *Arménie – Trésors de l'Arménie ancienne des origines au IVe siècle*, catalogue d'exposition, Paris, 1996.
- SAVELSBERG H. W., « Die Darstellung des hl. Franziskus von Assisi in der flämischen Malerei und Graphik des späten 16. und des 17. Jahrhunderts », dans : *Iconographia Franciscana*, 6. Rome, 1992.
- SAVORY R. M., *Iran under the Safavids*, Cambridge, 1980.
- SCHRÖDER K. A. & STERNATH M. L., *Albrecht Dürer*, catalogue d'exposition, Vienne, 2003.
- SCHUCKMAN C., « Cornelis Cort », dans : *Print Quarterly*, 12/3, Londres, 1995, pp. 303-305.
- SCHUCKMAN C., « Jan Philipsz. Schabaelje (1592-1656) and his 'Bibles in Prints' », dans : *Print Quarterly*, 7/1, Londres, 1990, pp. 66-69.
- SCHUCKMAN C., « Plantin and the Moretuses, Catalogue and Book Review », dans : *Print Quarterly*, 15/2, Londres, 1998, pp. 215-217.
- SCHUCKMAN C., *Gerard van Groeningen – Part I*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 1997.
- SCHUCKMAN C., *Maarten De Vos*, dans : *Hollstein*, vol. 44-45, Rotterdam, 1995.
- SCHWARTZ G., « Dutch Prints in the Age of Iconoclasm », dans : *Print Quarterly*, 5/2, Londres, 1988, pp. 173-181.
- SCIRÈ NEPI G., *Treasures of Venetian Painting – The Gallery dell'Accademia*, Venise, 1991.
- SELLINK M., *Cornelis Cort, Accomplished Platecutter from Hoorn in Holland*, Rotterdam, 1994.
- SELLINK M., *Cornelis Cort, Part II*, dans : *New Hollstein*, Rotterdam, 2000.
- SELLINK M., *Cornelis Cort. 'constich plaedt-snijder van Horne in Hollandt / accomplished plate-cutter from Hoorn in Holland'*, catalogue d'exposition, Rotterdam, 1994.
- SÉNÉCHAL P., *Les graveurs des écoles du Nord à Venise (1585-1620) – Les*

- Sadeler : entremise et entreprise*, thèse doctorale, Paris, 1987.
- SETH M. J., *Armenians in India*, Calcutta, 1937.
- SKIRA A., *Les Grands siècles de la Peinture – Le seizième siècle de Léonard au Greco*, Genève-Paris-New York, 1956.
- SMEYERS M., « A mid-Fifteenth Century Book of Hours from Bruges in the Walters Art Galley (MS.721) and its Relation to the Turin Milan Hours », dans : *Journal of the Walters Art Gallery*, 46, Baltimore, 1988.
- SNOECK-DUCAJU & ZOON (éd.), *De Bruegel à Rubens – L'école de peinture anversoise 1550-1650*, catalogue d'exposition, Anvers, 1993.
- SOUDAVAR A., *Art of the Persian Courts*, New York, 1992.
- STCHOUKINE I., *Les peintures des manuscrits de Shāh 'Abbās I^{er} à la fin des Safavīs*, Paris, 1964.
- STCHOUKINE I., *Les peintures des manuscrits Timûrides*, Paris, 1954.
- STONE N., « Apocryphal Stories in Armenian Manuscripts », dans : *Apocryphes arméniens*, Lausanne, 1999.
- STRAUSS W. L., *Sixteenth Century German Artists*, dans : *The Illustrated Bartsch*, 10, New York, 1981.
- STRAUSS W. L. (éd.), *The Illustrated Bartsch*, New York, 1978-.
- SULZBERGER S., « À propos de deux peintures de Martin de Vos. La décoration de la salle à manger d'Égide Hooftman », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 6, Anvers, 1936, pp. 121-132.
- SULZBERGER S., « Les modèles italiens de la "Chute des Anges" de Frans Floris au Musée d'Anvers », dans : *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 19, Bruxelles-Rome, 1938, pp. 257-264.
- TACHDJIAN G., *Vivre l'année liturgique de l'Église arménienne à la lumière des fêtes du Christ et des saints*, Paris, 1991.
- TAMIS D., « 'In compagnie geordonneert en geschildert' Een onderzoek naar de ontstaansgeschiedenis van het Aardse Paradijs Van Peter Paul Rubens en Jan Brueghel d. Ä. », dans : *Oud Holland*, 115/2, 's Gravenhage, 2001-2002, pp. 111-130.
- TAPIÉ A. (dir.), *Baroque vision jésuite. Du Tintoret à Rubens*, catalogue d'exposition, Paris, 2003.
- TAPIÉ A., *Le sens caché des fleurs – Symbolique et botanique dans la peinture du XVII^e siècle*, Paris, 1997.
- TAYLOR A., *Books Arts of Isfahan – Diversity and Identity in Seventeenth-Century Persia*, Malibu, 1995.
- TESNIÈRE M.-H., *Bestiaire médiéval. Enluminures*, Paris, 2005.
- The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*, Amsterdam, 1993-2006.
- THIERRY J.-M. & DONABÉDIAN P., *Les arts arméniens*, Paris, 1987.
- TOMAN R., *Renaissance italienne*, Cologne- Paris, 1995.

TORABI D., *Inventaire de livres des XVII^e et XVIII^e siècles provenant des Couvents catholiques d'Ispahan et de Jolfâ*, à paraître.

TRADIGO A., *Icônes et saints d'Orient*, Paris, 2005.

TÜMPEL C. (éd.), *Im Lichte Rembrandts. Das Alte Testament im Goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, catalogue d'exposition, Zwolle, 1994.

TÜMPEL C., *Im Lichte Rembrandts: Das Alte Testament im goldenen Zeitalter der niederländischen Kunst*, catalogue d'exposition, Munich, 1994.

TURNER J. (éd.), *The Dictionary of Art*, Londres-New York, 1996.

TURNER N., *Federico Barocci*, Paris, 2001.

UNION LATINE, *Le retour des anges. El retorno des los ángeles*, catalogue d'exposition, Paris, 1996.

VAN DER COELEN P., « Netherlandish Printmakers and the Old Testament », dans : *Patriarchs, Angels & Prophets – The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, Amsterdam, 1996, pp. 8-30.

VAN DER COELEN P., « Review of Karen L. Bowen, Christopher Plantin's Books of Hours: Illustration and Production (Nieuwkoop 1997) », dans : *Quaerendo*, 29, Amsterdam, 1999, pp. 219-227.

VAN DER COELEN P., « Something for Everyone? The Marketing of Old Testament Prints in Holland's Golden Age », dans : *Patriarchs, Angels & Prophets – The Old Testament in Netherlandish Printmaking from Lucas van Leyden to Rembrandt*, catalogue d'exposition, Amsterdam, 1996, pp. 37-61.

VAN DER COELEN P., *De Schrijft verbeeld. Oudtestamentische prenten uit renaissance en barok*, Nimègue, 1998.

VAN SPRANG S., « D'une forêt ducale à une forêt idéale. Quelques réflexions sur les paysages de Soignes au XVI^e et XVII^e siècles », dans : *Le peintre et l'arpenteur, Images de Bruxelles et de l'ancien duché de Brabant*, 2000.

VAN WERVEHE H., *Bruges & Anvers*, Bruxelles, 1944.

VANDER STOCK J., *Printing Images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City: Fifteenth Century to 1585*, dans : *Studies in prints and printmaking*, 2, Rotterdam, 1998.

VELDMAN I. M., *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670), A Century of Print Production*, Rotterdam, 2001.

VELDMAN I. M., *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the Sixteenth Century*, Amsterdam-Maarssen, 1977.

VELDMAN I. M., *Profit and Pleasure – Print Books by Crispijn de Passe*, Rotterdam, 2001.

VELMANS T., « Les miniatures inédites d'un manuscrit arménien de la région du Vaspourakan (XIV^e siècle) à la Bibliothèque nationale de Paris », dans : *Cahiers Archéologiques*, 38, Paris, 1990.

VERBEEK J. & VELDMAN I. M., *De Passe*, dans : *Hollstein*, 16, Amsterdam, 1974.

VISSER P., « B.A. Rosier. De Nederlandse bijbelillustratie in de zestiende eeuw », dans : *Quaerendo*, 24/3, Amsterdam, 1994, pp. 230-235.

VISSER P., *Broeders in de Geest : de doopsgezinde bijdragen van Dierick en Jan Philipsz. Schabaelje tot de Nederlandse stichtelijke literatuur in de zeventiende eeuw*, thèse doctorale, Deventer, 1988.

VLEGHE H., *Saints II*, dans : *Corpus Rubenianum...*, vol. 8, Londres-New York, 1968-2000.

VOET L., *Antwerp in the Golden Age: The Rise and Glory of the Metropolis in the Sixteenth Century*, Anvers, 1973.

VOET L., *Botany in the Low Countries (end of the 15th century - ca. 1650)*, exposition Musée Plantin-Moretus, Anvers, 1993.

VON SANDRARTS J., *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-künste von 1675 – Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, A. R. PELTZER (éd.), Munich, 1925.

WADELL M.-B., « The *Evangelicae Historiae Imagines*: the designs and their artists », dans : *Quaerendo*, 10/4, Amsterdam, 1980, pp. 279-292.

WADELL M.-B., *Evangelicae Historiae Imagines – Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Göteborg, 1985.

WALCH N., « Remarques sur l'eau-forte "Saint-François recevant les stigmates" attribuée à Federico Barocci », dans : *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance*, dans : *Études d'Histoire de l'art*, 4, Bruxelles-Rome, 1980, pp. 239-249.

WELCH A., *Shah Abbas and the Arts of Isfahan*, Harvard, 1974.

WILLIAMS J. (éd.), *Imaging the Early Medieval Bible*, University Park, 1999.

WILLIAMS J., *The Illustrated Beatus. A corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, Londres, 1994.

WÖLFFLIN H., *Réflexions sur l'histoire de l'Art*, Paris, 1982.

WOLFFHAL D., « An unpublished 'Last Judgment' from the circle of Pieter Pourbus in the Brooklyn Museum », dans : *Oud Holland*, 106, 's Gravenhage, 1992.

ZAKARIAN L., « Les miniatures du Vaspourakan et les apocryphes », dans : *Apocryphes arméniens*, Lausanne, 1999.

ZANDER G., *Travaux de restauration de monuments historiques en Iran*, Rome, 1968.

ZERNER H., *École de Fontainebleau : gravures*, Paris, 1969.

ZIJLMA R., *Lambert Hopper to Sebastian Jenet*, dans : *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700.*, 15A, Amsterdam, 1986.

ZWEITE A., *Maarten de Vos als Maler: Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1980.