

L'ORFÈVRENERIE GÉORGIENNE

(VIII^e-XVIII^e siècles).

par G. TENOUNSACHVILI

Vol. I. Textes, XXXV + 690 pages. Vol. II, Illustrations, 602 planches
(Académie des Sciences, Institut d'Histoire de l'art géorgien, Tbilissi, 1959).

Dans l'introduction l'auteur donne quelques indications concernant les circonstances dans lesquelles, au cours du XIX^e siècle, l'Orfèvrerie géorgienne, art autrefois florissant, sortit de l'oubli où l'avait plongé le destin du peuple géorgien et devint un objet d'intérêt et d'étude pour les savants, historiens et historiens d'art.

Ce renouveau d'intérêt pour l'art géorgien s'est accompagné, hélas, d'un pillage éhonté de nombreuses icônes et d'autres trésors d'art, par des « zélateurs » sans scrupules, qui ont ainsi soustrait du patrimoine artistique de la Géorgie des œuvres et monuments de valeur inestimable.

Les objets connus et inventoriés sont maintenant réunis dans les musées d'état ou des musées régionaux et font l'objet d'études et de recherches systématiques.

La remarquable étude de l'auteur, en deux volumes, reproduisant un ensemble intéressant l'orfèvrerie géorgienne de plus de dix siècles, trace le développement ininterrompu de cet art et essaie d'en dégager les lignes principales.

Le point de départ de l'étude est le haut moyen âge géorgien, c'est-à-dire la période à la limite des VIII^e et IX^e siècles. Il semble, en effet qu'aucun objet correspondant à la période antérieure ne soit connu à ce jour, tandis que de nombreuses œuvres d'orfèvres géorgiens du VIII^e-IX^e siècles se sont conservées et sont parvenues jusqu'à nous. L'orfèvrerie géorgienne de l'époque féodale commence à se développer au moment où l'art de ce pays marque un tournant. A l'architecture classique, harmonieuse et équilibrée, succède un art tout à la recherche de formes nouvelles, encore inachevé et n'ayant pas encore acquis l'unité intérieure.

Dans le domaine de la sculpture, à la place des compositions de contenu religieux et d'inspiration étrangère, se font jour d'autres compositions conventionnelles et plus ou moins éloignées de la reproduction de la réalité : le sujet, l'idée sont exprimés par un graphisme quasi « hiéroglyphique » au lieu de l'expression plastique (ne serait-ce que partielle) de rigueur

jusqu'à là. En appréciant ce fait, en liaison avec le développement ^{con-}stitutif de l'art géorgien médiéval, il faut souligner son importance cruciale. Il a débarrassé le terrain, rendant par là possible le développement organique de la sculpture, c'est-à-dire la prise de conscience graduelle du problème de l'expression sculpturale du monde, de la recherche de la solution de la plastique véritable et de sa mise au point ultérieure.

Ainsi, l'art sculptural géorgien des V^e-VI^e siècles qui imitait formellement les modèles étrangers sans les assimiler, et en les adaptant aux principes de la décoration géorgienne, fait place au développement indépendant, naturel et graduel des conceptions de la sculpture en tant que recherche de la vérité artistique.

Il est à noter que l'abandon de la reproduction imitative plastique des compositions à sujet et le passage à l'expression graphique plate (comme, par exemple, le relief d'Achot Kouropalat de la première moitié du IX^e siècle, d'Opiza, la stèle d'Oussanethi, une autre de Kataouli, le tympanon de Borjomi, etc...) se sont accompagnés d'un traitement décoratif des lignes et parfois d'une solution décorative monumentale de l'ensemble. Il s'ensuit naturellement que pour souligner, en fonction de leur contenu idéologique, le caractère expressif, certaines parties du corps sont exagérées (grossissement des têtes, mouvement des mains) tandis que le reste du sujet est de proportions réduites et traité schématiquement.

Sont parvenues jusqu'à nous certaines œuvres d'orfèvrerie de cette période primitive, dont la composition fait ressortir cet abandon d'expression plastique et la simplification du traitement du sujet par retour au mode d'expression du stade antérieur. Tel est par exemple le très vieil éventail sacerdotal de Mestia, aux bras ajourés, portant sur les deux faces les images des séraphins à six ailes. Ces sujets sont dénués de tout élément de réalisme et sont réduits à une expression toute conventionnelle d'un ensemble de traits et de points, formant comme une simple allusion au sujet. En même temps, la disposition générale de l'éventail, la distribution des éléments qui le composent, correspondent à une conception décorative monumentale, serait-on tenté de dire, de l'ensemble, si ce n'était la dimension réduite de l'objet.

De même caractère sont les quatre images (nativité, purification, etc...) exécutées au niellé après gravure au verso de l'encolpium des VIII^e-IX^e siècles, provenant du couvent de Martvili. Toutefois, on trouve en déployant les deux volets d'encolpium aux émaux cloisonnés, sur leurs faces intérieures et de part et d'autre de la composition centrale du « deisis », deux images inclinées d'anges aux bras tendus, exécutées en relief sur un fond doré. Ce sont des reproductions de beaux modèles byzantins primitifs.

Nous trouvons donc dans ce monument primitif l'expression des deux

tendances de l'époque : d'une part la reproduction soignée et détaillée d'un modèle de provenance étrangère et, d'autre part, la manifestation d'une tendance nouvelle (représentée par les scènes niellées du verso) évoluée, somme-nous en droit de dire, par la nouveauté d'expression au moyen de graphisme simplifié, conventionnel, ainsi que par la construction décorative de l'ensemble autour de la composition centrale de « deisis » aux émaux cloisonnés. Tout cela permet de dater l'encolpium des VIII^e-IX^e siècles : les facteurs ci-dessus mentionnés permettront peut-être de situer de façon plus précise la date.

Un autre encolpium du même monastère de Martvili remontant à la limite des IX^e et X^e siècles (portant au verso une inscription mentionnant David, Bagrat et Khosravanouch) porte sur sa face une Crucifixion, en lignes niellées, sur fond niellé également mais uni, et appartient visiblement au même stade de développement. L'image n'est pas plastique mais simplement dessinée, esquissée sans recherche de l'expression en volumes, mais soulignant l'aspect émotionnel, expressif du visage du Crucifié.

Sur le fond de ces œuvres de faibles dimensions d'orfèvrerie des VIII^e-IX^e siècles, se détache puissamment un grand monument (très exactement daté de l'an 866 par une inscription), quoique malheureusement parvenu à nos jours en très mauvais état de conservation. Il s'agit d'une icône de la Transfiguration, du monastère de Zarzma, conservée au cours des derniers siècles au monastère de Chémokmédi en Gourie ; une œuvre de grand intérêt artistique et historique. Sa composition est monumentale et décorative, tout en gardant un caractère très expressif. Bien que faite de plaques d'argent, l'icône présente les visages peints, réplique de l'icône initiale « miraculeuse » qui selon la légende aurait désigné le lieu où devait être fondé le monastère de Zarzma. Seules quelques parties de l'orfèvrerie présentent un léger relief, le fond de la composition d'ensemble étant fondée sur un graphisme dépouillé, accompagné d'un traitement décoratif des lignes et des détails. Les parties conservées des mains et des pieds servent à exprimer et à souligner l'ascétisme. Il est donc tout naturel de voir dans cette icône un monument essentiel, fondamental, permettant de suivre l'évolution de la plastique dans l'art médiéval géorgien, en particulier dans l'orfèvrerie.

Sur cette base, débarrassée, à la demande de l'Église chrétienne, de l'imitation et des influences étrangères dans la sculpture, se dessine dans la Géorgie du X^e siècle le processus de la recherche de solutions vraiment sculpturales. Un premier exemple, très précisément daté de l'an 973, est la grande croix processionnelle d'Ichkhani, de composition très décorative et portant sur sa face une Crucifixion. Cette figure est donnée par l'indication générale des volumes et en soulignant l'élément émotif. Un autre monument

remarquable du même type, dans lequel sont réunies l'expression plastique accentuée de l'ensemble de la figure et l'intensité de l'émotion du visage et du mouvement (soulignées par les dimensions de l'œuvre) est la petite croix processionnelle, exécutée par l'orfèvre Assat vers la fin du X^e siècle pour David, Seigneur de Tuo.

L'étape suivante, nettement marquée dans le développement sculptural de l'orfèvrerie géorgienne est caractérisée par l'accentuation du volume des figures de l'ensemble. Le maître ne se sert plus du moyen d'exagérer telle ou telle partie du corps pour en accentuer l'expression émotionnelle, mais il recherche maintenant à souligner au possible la plastique des figures, en bloc, en indique les volumes fondamentaux. Un assez grand nombre d'œuvres en relief de ce genre, se sont conservées : parmi les plus caractéristiques, appartenant à la période à la limite du X^e et du XI^e siècles sont : deux saints guerriers (cavaliers) de Kherkhoniss, deux guerriers (Georges et Théodore) de Mravaldzali, un St. Georges équestre de Sakao, les tablettes de croix de Sakdar, le calice de Bédia, les tablettes de Sagolachéni, de Chorapani et de Motsametha.

Graduellement se précise ensuite la recherche de la traduction plus exacte de la corrélation entre les éléments du corps humain, ce qui donne plus de vie et d'expression au corps et au visage. Cette phase de développement de la conception sculpturale du monde et de sa fixation artistique, correspondant aux environs de la première décennie du XI^e siècle, est représentée par des œuvres telles que : la croix de Bréti, la Vierge de Tsagueri et de Tékali, St-Barbe de Iéli, la Vierge de Labétchina, de Tchekouli et de Sakdari, St. Georges de Khidis-Thavi, les plaques de Chémok-médi etc.

Cette conception et ces solutions des problèmes sculpturaux se précisent et s'affirment dans la période suivante. La deuxième décennie du même siècle (et les années immédiatement suivantes) est représentée par des œuvres remarquables, de composition variée telles que : la Vierge des Laklakidzé, St. Georges de Djoumati, St. Siméon-le-Stylite, œuvre de Philippe exécutée pour Antoine de Tsagvéri-Ichkhani, Jean dictant à Prochor exécuté sur commande de Saba de Dranda, l'icône de Cyrinaque etc.

Vers le milieu du XI^e siècle, les orfèvres atteignent une maîtrise dans la représentation de la plasticité du corps, dans ses détails, de l'élasticité des formes, du mouvement. Les proportions du corps sont conformes à la réalité, l'expression du visage calme et équilibrée. Comme un exemple caractéristique, on peut citer la Crucifixion de la Croix processionnelle de Martvili. Bien entendu, on trouve des œuvres de transition d'un groupe à l'autre. Certains éléments ou partie des œuvres représentent des solutions correspondant au progrès dans l'évolution, alors que d'autres marquent le retard

ou même quelquefois le recul. Mais, dans l'ensemble, l'on ne peut *qu'* souligner la continuité du processus dans la recherche créatrice.

Le problème de la plastique a été dans l'orfèvrerie aux X^e-XI^e siècles de même que dans l'ornementation en pierre sculptée des façades des cathédrales ou dans la sculpture sur bois des portes des églises — l'élément fondamental, déterminant, de l'évolution. Les icônes, les croix processionnelles ornées des figures du Christ en croix, les grandes croix placées devant l'autel et enrichies d'images des saints ou des scènes évangéliques, les calices et autres objets du culte devaient poser à l'artiste des problèmes de compositions à sujets, comportant des nombreux thèmes et personnages bibliques, avec, quelquefois, adjonction de la représentation des portraits de donateurs et d'objets de la vie quotidienne. La portée et la valeur artistique de l'œuvre étaient, naturellement, déterminées par la solution plastique trouvée par l'orfèvre et non simplement par le métier dans l'exécution.

Toutefois, en attribuant toute la signification voulue à cet élément déterminant de l'essor de l'orfèvrerie géorgienne du moyen âge qui l'a amenée au sommet de son développement, il ne faut pas sous-estimer l'importance du sens de l'ensemble décoratif dont faisaient preuve les maîtres de cet art, ni la valeur de la riche ornementation des détails.

En effet, déjà l'icône de la Transfiguration de Zarzma, qui comme on l'a vu, date d'une époque précédant la conception plastique dans l'orfèvrerie, montre que la structure et l'exécution des divers éléments de la composition sont subordonnées au principe décoratif de l'ensemble, ou plus exactement au principe décoratif monumental. Nous ignorons la solution artistique primitive de l'ensemble de cette composition, l'icône nous étant parvenue dans un très mauvais état (même malgré sa restauration ultérieure), mais considérant l'ensemble des petites œuvres d'orfèvrerie, avec leurs ornementation et en particulier la décoration somptueuse de la croix processionnelle d'Ichkhani (de la même période initiale) on est en droit de présumer que la Transfiguration de Zarzma, en plus de la présentation du sujet de sa composition, comportait, également un cadre orné. D'autres œuvres du X^e siècle ou du début du XI^e (croix processionnelles, éventails sacerdotaux, plaques de Sagolacheni, de Chémokmédi etc..., les calices, les icônes, bien entendu) avaient, toutes, des cadres avec ornementation : motifs du monde végétal, arcatures, bords des icônes de plus en plus travaillés, soit de solutions différentes, soit de solutions uniformes mais avec une large gamme de variantes. Le profil des bords évolue, des bandes étroites simples situées sur le même plan que le corps aux cadres en reliefs (même à plusieurs plans et avec les espaces intermédiaires également recouverts d'ornements). Durant le XI^e siècle, il s'est formé un ensemble de motifs d'ornementation, végétaux et géométriques. Des médaillons avec des images complétant le sujet de l'icône viennent s'incruster dans les bords.

A part ces deux principaux éléments structuraux, on trouve parfois dans l'orfèvrerie médiévale de Géorgie des éléments complémentaires : de coloration et de couleur.

En règle générale les objets d'orfèvrerie en argent sont entièrement dorés, mais certaines œuvres n'ont que des dorures partielles : par exemple, l'ensemble du corps, ou au contraire des parties de vêtements et autres accessoires (crucifixion sur la croix d'Ichkhan); sur quelques icônes de St. Georges équestre où les vêtements sont dorés ou bien l'harnachement, parfois les sabots, la crinière, alors que le cheval n'est pas recouvert d'or (St. Georges de Labétschina, St. Mamai sur le lion).

A part la dorure de certaines parties du sujet, un deuxième élément de coloration est constitué par le procédé du niellé.

Dans la période dite « plastique » de l'orfèvrerie le niellé ne sert plus de fond général autour des figures (comme dans le cas de l'encolpium de Martvili déjà mentionné). Le niellé est appliqué à cette époque sur les encadrements ornementaux, sert d'abord de fond aux dessins dorés, puis, au contraire, de très nets dessins niellés recouvrent la surface dorée des bords ou des nimbes.

Un troisième procédé d'ornementation des objets d'orfèvrerie en argent doré est celui des émaux cloisonnés, pierres précieuses et perles. Selon toute apparence l'exécution d'œuvres à émaux cloisonnés, telles que l'encolpium de Martvili des VIII^e-IX^e siècles, passe au second plan dans la période d'essor plastique de l'art géorgien de la deuxième moitié du X^e siècle et au cours du XI^e, avant d'être tout-à-fait abandonnée. Des émaux cloisonnés étaient à cette époque un procédé d'accentuation colorée : nimbes entièrement ornementés ou dans les médaillons ornementés sur le cadre de l'icône et, principalement, médaillons de bustes de personnages sur l'encadrement ornemental des icônes (en remplacement des mêmes médaillons en métal bosselé — icônes de la Vierge de Khobi et à la mémoire du roi Léon, icône du Sauveur, de Tsalendjikha, petites images de la Vierge de Martvili, etc...).

Les ouvrages en métal bosselé sont rarement ornés de plaques d'émail ou de pierres précieuses ou de perles; la plupart des icônes, croix et autres objets admirables par leur plasticité se passent de ces ornements supplémentaires. Font exception sous ce rapport, la croix d'Ichkhan, l'icône de Khobi à la mémoire du Roi Léon, l'icône de la Vierge de Martvili ornée de nombreux émaux, qui datent du X^e siècle. Par contre, les ouvrages sculptés du IX^e siècle, icônes, croix processionnelles, ciboires, calices etc... sont sans ornements accessoires. En ce qui concerne les émaux cloisonnés, ce décor complémentaire est de nouveau utilisé dans les siècles suivants. En effet, du fait de l'opposition de l'Église orthodoxe à l'application et

au développement de la sculpture arrondie et en grandeur nature, les recherches plastiques se trouvèrent dans une impasse et les maîtres renoncèrent aux procédés plastiques. On retrouve les procédés de décor complémentaire dans des œuvres brillantes de la nouvelle conception comme le triptyque de Khakhoulî, l'icône de la Vierge d'Alaverdi, etc...

Enfin, la même tendance à la coloration, comme procédé pour animer les icônes et en souligner le contenu, se manifeste dans un grand nombre d'icônes éiselées, où les visages sont peints. On peut présumer qu'une partie de ces œuvres est due au processus inverse chronologiquement, c'est-à-dire, que dans ces cas il y eut d'abord une grande icône peinte qui en raison de sa grande renommée fut ensuite enrichie et recouverte d'ornements bosselés précieux qui n'en laissèrent visible que le visage. Tel fut le cas de l'icône de Transfiguration de Zarzma, dont la première version « miraculeuse » entièrement peinte fut dès l'an 886 habillée d'argent doré. Quand, par la suite, la planche peinte fut remplacée par un autre fond, selon toute apparence, seuls les visages furent peints. Certaines icônes furent exécutées dès le début selon la même conception : habillage en argent bosselé avec seul le visage peint. On peut citer la Vierge de Khobi, le Sauveur de Tsagueri, de Tsolendjikha, de Katskhi, de Mgvimevi, de Gelathi, le « deisis » de Mgvimevi et d'autres du XI^e siècle. Une autre catégorie est constituée par des icônes peintes dont les cadres ont d'admirables bosselures en argent et ornements dorés (telles que, par exemple, l'icône de la Vierge de Jibiani, l'icône de la Crucifixion et celle de l'Archange de Lagourka) ou parfois aussi un fond bosselé autour de la tête et des épaules (l'icône de St. Georges de Khobi, une autre icône de Vierge de Jibiani et le Crucifix de Mgvimevi, par exemple).

Comme il a été indiqué plus haut, les ornements accessoires, qui avaient été presque entièrement abandonnés lors de la brève période de la prédominance de la pure solution plastique, reprennent de nouveau avec le passage à l'arrière plan des conceptions plastiques une grande importance dès le XII^e siècle. Ainsi, les émaux cloisonnés acquièrent encore une valeur indépendante et donnent même à certaines œuvres une physionomie toute particulière : ainsi sont à souligner le décor émaillé du triptyque de Khakhoulî (début du XII^e), les icônes de la Vierge de Vardzia, de Doli, à Betcho (Haute-Svanétie) la petite « Pieta » du trésor du Musée, l'encolpium de Chémokmedi. L'emploi de pierres précieuses est repris comme accessoire d'ornement des œuvres d'orfèvrerie et ne fera désormais que croître. Les turquoises sont d'un emploi courant (surtout plus tard, à partir du XVI^e siècle, à mesure du développement de leur extraction).

L'évolution de l'expression plastique du monde, ainsi que des sujets tirés de la tradition chrétienne dans l'œuvre des orfèvres, est illustrée

éminemment dans l'ensemble des icônes qui présentent surtout des ~~groupes~~ à relief limité, n'atteignant jamais le caractère de la sculpture en ronde-bosse. Ainsi, le corps de Jésus n'est jamais traité comme une figure détachée de la croix, mais bosselé dans un volume commun avec la croix, le corps ne représentant que la moitié ou les trois-quarts, au mieux, du volume global. Les parties en relief des œuvres ciselées en argent ou en or n'atteignent jamais des dimensions comparables à la grandeur nature du corps humain (sur les icônes géorgiennes du moyen-âge les plus largement dimensionnées, les sujets ne dépassent pas 50 ou 75 cm. au maximum), ce qui ne favorise pas la recherche par le sculpteur de la représentation plus parfaite des détails du corps, son modèle.

Ces circonstances semblent limiter l'élan créateur de l'artiste, freinant et entravant ainsi le développement plus large de la sculpture dans la Géorgie médiévale. Une influence extérieure agissait dans le même sens — celle de l'Église; l'orthodoxie luttant alors contre la représentation plastique dans l'art sacré et préconisant le procédé graphique, pictural. L'autorité de St. Luc, apôtre — présenté comme peintre par la grâce divine — servait à appuyer cette préférence de l'Église.

En raison de cet ensemble de faits, peut-être même par suite des prescriptions et règles appliquées à la décoration à l'intérieur des églises, on observe une certaine régression dans l'art d'orfèvrerie géorgienne du XII^e siècle, au lieu de passer graduellement à la sculpture en ronde-bosse (ne serait-ce que dans les compositions représentant la crucifixion) et à la représentation, en grandeur nature et en proportions normales, du corps humain. L'expression plastique semble être freinée, l'orfèvrerie se trouve comme arrêtée dans son essor. Les procédés des maîtres du milieu du XI^e siècle sont encore répétés ou imités, mais l'élan est brisé et des nouvelles recherches pour l'avancement de l'art font défaut.

L'évolution ayant précédé cette phase en déclin s'était faite pendant un laps de temps assez court — un peu plus d'un siècle, cet essor impétueux ayant intéressé trois générations. Pendant cette période, le progrès était graduel, des nouvelles conceptions étant le fait des générations successives, les vieux maîtres continuant toutefois à travailler suivant leur manière, et leur production pouvait ainsi être classée quelquefois comme « en retard » par rapport à leur époque (par exemple, la Croix processionnelle de Lapskald et celle de Marivalt Tsirkvaleli, de Guélathi).

Parallèlement avec ces œuvres « tardives » (dans lesquelles se manifestent quelques traits plutôt extérieurs d'expression plus évoluée), sont parvenus à nous des objets d'orfèvrerie qui, appartenant à l'époque de la conception sculpturale évoluée, se rapportent par leur caractère et leur exécution à la période pré-plastique. Telle est, par exemple, l'icône des

Saints Cyriaque et Julitta au Monastère de Lagourka, en Haute-Svanéthie (notamment les figures centrales et les images au bord inférieur de l'icône). Parmi des monuments d'orfèvrerie d'époques diverses qui se sont conservés nombreux par suite d'un concours heureux de circonstances, en Svanéthie, un certain nombre d'objets exécutés sans doute localement, reflètent cette survivance à une époque plus avancée de la conception pré-sculpturale. Deux œuvres méritent plus particulièrement l'attention : la croix de Tsaïchi (à présent au Musée de Zougldidi) portant l'inscription de Bagrat III Kouropalat de Karthli et roi d'Abkhazie (975-1014) et celle de Gnélathi dont l'inscription nommant le « Roi David le Constructeur (1089-1125) comme conquérant du royaume des Hers et des Kakhs » la fait remonter à la fin du règne de ce Roi. Ces deux croix portent la représentation de petites figurines peu gracieuses, toute conventionnelles, dont l'exécution ne montre ni grande maîtrise ni la recherche de solutions sculpturales. Il est assez significatif que malgré les indications incontestables des inscriptions, le Professeur E. Takaïchvili se soit refusé à les considérer comme des œuvres sorties des ateliers du temps de Bagrat III et de David le Constructeur, respectivement.

La Croix de Tsaïchi, montée sur un manche allongé (neuf ?) a la forme typique des nombreuses croix processionnelles, assez répandue dans la période des X^e-XI^e siècles, c'est-à-dire, porte des grands médaillons ronds à chaque bras, dont les extrémités sont arrondies. Tous les personnages sont représentés comme des « hiéroglyphes » conventionnels : les yeux du Sauveur (aussi bien sur la Croix que sur le trône), ceux de la Vierge, de l'Enfant et des deux anges ne sont figurés que par des ovales tracés, de même les détails des visages ou du corps sont soit des traits, soit des courbes. Par contre, le linceul enveloppant le corps, les vêtements des quatre figurines et d'autres objets sont enrichis d'ornementation linéaire ; on remarque surtout la disposition symétrique des plis drapés du suaire, ainsi que le traitement du torse et le triangle dessinant le coup du Crucifié. Ces « difformités » se rangent naturellement dans la même catégorie de particularités qui caractérisent l'icône (huitième dans l'ordre) des Saints Cyriaque et Julitta, les plaquettes représentant les cavaliers de Khirkhonissi, les fragments de Sagholacheni et d'autres œuvres à caractère moins prononcé. L'ornementation du revers de la Croix au moyen de pierres précieuses peut être mis en parallèle étroit avec une plaque fixée sur la Croix d'autel de Lapskald. Sur la transversale de la Croix de Tsaïchi, sur les deux faces et en bas figurent de courtes inscriptions, poinçonnées, dont celle du recto mentionne « Bagrat roi d'Abkhazie et Kouropalat ». La configuration des caractères de ces textes est en tout point conforme à celle de l'époque de Bagrat III, tandis que les titres mentionnés font rapporter l'exécution de cette croix aux environs des années 80 du X^e siècle.

La Croix de Guéluthi (portant à la partie inférieure une inscription, avec prière adressée à Dieu par David : « Roi des Abkhazes et des Kartvels, des Hers et des Kakhs, soleil de la Chrétienté, couronné par Toi ») a une forme toute singulière. Selon la légende cette croix aurait accompagné le roi David dans toutes ses campagnes. Sur chaque branche, sur les plaques dorées, des images en relief forment, en tout, six médaillons avec des sujets en buste, avec les figures en pied de Sainte-Barbe (sous une arcature ornementale) et de deux anges. Chaque image (sauf celles des anges) est accompagnée d'inscriptions, dont l'exécution est typique de la période transitoire des X^e-XI^e siècles (partiellement des IX^e-X^e s.). Les sujets figurés dans les détails (le visage de Sainte-Barbe, la couronne) sont traités de la même manière, — en graphisme conventionnel — que ceux de la Croix de Tsaïchi; les plis des vêtements expriment le même rythme par les lignes courbes; le corps de Ste Barbe a le même ornement linéaire que le suaire du Crucifié de la Croix de Tsaïchi. Cette manière de traiter conventionnellement les figures, correspondant à une période antérieure, fait penser que David a fait orner de son inscription une croix ancienne, déjà auréolée de la gloire des victoires remportées par lui (lors desquelles, comme le veut la légende, cette croix l'aurait accompagné). En d'autres termes, nous considérons que la croix elle-même aurait été exécutée déjà sous Bagrat III (époque également riche en guerres victorieuses), ou peut-être même encore au IX^e s. (cf. l'élément décoratif de l'icone de la Transfiguration de Zarzma de l'an 886, dont il a été question plus haut).

Le XII^e siècle qui représente dans l'histoire de la Géorgie l'apogée de sa puissance politique, a été préparé par l'essor de la culture géorgienne au XI^e siècle et par des remarquables réalisations, en particulier en ce qui concerne les arts plastiques.

Dans l'orfèvrerie, l'importance décisive appartient, jusqu'au milieu du XI^e siècle, d'une part, à la solution plastique du problème du relief, d'autre part, à l'ordonnance et au traitement décoratif et ornemental de la composition. Le XII^e siècle (et, autant que l'on peut en juger par quelques œuvres parvenues jusqu'à nous, la fin du XI^e déjà) ne présente pas la continuation du développement de cet art sous ses deux aspects mais marque un tournant brusque dans cette évolution. La conception plastique, parvenue à une impasse, perd sa valeur artistique indépendante; quant à la recherche décorative de l'ensemble, celle-ci perd son caractère primesautier, sa liberté de construction et manifeste une tendance vers les compositions fondées sur des précisions mathématiques et surchargées.

Au XI^e siècle, ni dans les plus grandes icones, œuvre des orfèvres, ni dans les reliefs taillés dans la pierre des monuments d'architecture, on ne dépasse guère l'échelle de la demi-grandeur nature pour la représentation du corps humain dans l'art plastique.

Dans la peinture murale seulement, qui s'est développée parallèlement sur la base de la même vision sculpturale du monde, trouve-t-on quelques tentatives de se rapprocher des proportions naturelles, mais avec la transposition du volume en une expression bi-dimensionnelle, assez proche d'ailleurs des résultats déjà obtenus avec des œuvres plastiques à relief peu prononcé.

Un tel état de choses, comme on peut en conclure après considération de phénomènes analogues dans l'histoire de l'art d'autres peuples (dans la Grèce antique, et particulièrement en Allemagne et en France en période féodale), freinait inévitablement l'évolution de la sculpture. Un autre moment défavorable est constitué par le fait qu'en Géorgie la sculpture en ronde-bosse ne s'est jamais affirmée. Même les portraits en relief des donateurs et les images des archanges dans les niches de la cathédrale de Koumourdo, et d'autres images et personnages en saillie par rapport au plan de la façade de Nikortsminda ou de la cathédrale Svêti-Tskhoveli à Mtskhéta, ont leur avant-face aplatie, la tête seule étant exprimée à plein volume. Quelques exemples de la représentation en relief de têtes d'hommes ou d'animaux (par exemple à la cathédrale de Bagrat à Koutaïssi) ne constituent qu'une exception et ne démentent pas l'observation générale ci-dessus.

À ces deux moments internes entravant le développement en Géorgie de la conception sculpturale, est venu s'ajouter un facteur extérieur — notamment dans la seconde moitié du XI^e — constitué par l'attitude de l'Église orthodoxe interdisant la représentation plastique des personnages et des sujets bibliques, l'expression picturale étant seule préconisée.

Cette préférence donnée à l'expression picturale influença aussi fortement la manière d'expression dans l'orfèvrerie. Ainsi, la plupart des icônes du XII^e étaient exécutées avec les visages peints, mais même celles entièrement en plaques d'argent bosselées ont un relief traité de manière peu conforme aux procédés d'expression sculpturale. La manière conventionnelle de représenter les diverses parties du corps fait que les orfèvres cessent bientôt de tenir compte des proportions réelles (cf. par exemple la position des pieds de la Vierge et de St. J.-Baptiste sur l'encadrement de l'icône Antchis-Khati) et les subordonnent à la conception décorative de l'ensemble (un exemple frappant est la reliure de l'Évangile de Tskarosthavi).

Si la solution plastique marque une période de déclin, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'expression décorative, maintenant au premier plan des préoccupations de l'artiste. L'ingéniosité de celui-ci se manifeste dans la variété des traitements des modèles ornementaux, dans la création de nouveaux motifs, dans la recherche de nouvelles solutions de l'aménagement du décor. Les procédés accessoires (provisoirement abandonnés au moment de la primauté de la solution plastique) tels que l'emploi des élé-

ments de coloration, du niellé, de la plaque émaillée, des pierres précieuses sont de nouveau largement utilisés. Une nouvelle manière de traiter les bords des cadres par l'accentuation du volume de tel ou tel élément du décor semble donner une issue à la propension naturelle vers la solution plastique bridée, comme indiqué plus haut, par les contingences.

Le souci de la construction ornementale qui s'était manifesté dans les œuvres d'orfèvrerie du XI^e continue à guider les maîtres du XII^e. Ainsi, dans le cadre ciselé entourant (sur l'ordre du Roi David le Constructeur) le plateau rond ayant, selon la légende, servi à la « Sainte Cène », remarquable par la même structure ornementale, et son dessin continue à représenter les ornements géométriques établis un siècle auparavant. Cette œuvre met en évidence l'instinct plastique inextinguible de l'artiste qui cherche une issue dans le traitement du bord et du nimbe, où chaque feuille est losée, avec l'opposition, non fondée sur la réalité, du volume du fond, au corps.

Cette tradition dans le traitement de l'ornementation est continuée dans l'œuvre de deux maîtres d'Opiza : de Berhken Opizari, l'ainé, et de Beka, le jeune. Les deux Évangélistes reliés à un certain nombre d'années de distance, par les deux « Opizari » (celui de Bertha ciselé par Berhken et faisant partie du trésor du monastère de Guélathi, celui de Tskatosthavi, par Beka, conservé au même monastère) répètent le même procédé et portent, en outre, des inscriptions en relief et sont rehaussés de pierres précieuses, de la même manière. Les personnages, d'une exécution très soignée, des deux compositions suivant un même schéma général (Le Crucifiement et le Sauveur sur le trône), semblent dénués de sentiment et être traités sans aucune recherche de réalisme (la pose tout artificielle du corps du Crucifié). Ces caractéristiques, visibles dans les œuvres de jeunesse de Beka, se confirment également dans son œuvre exécutée à un âge plus avancé : le cadre de l'icône « Antchis-Khati » (qui porte l'inscription : « exécutée de la main de Beka »). Les motifs d'ornementation se rapprochent de ceux du XI^e siècle, notamment de ceux des icônes de Mgvinévi, mais leur conception avec la précision mathématique de chaque élément (avec triple entrelacement concentrique par des grandes feuilles) reste malgré l'entrelacement et le mouvement des tiges, figée, différant en cela de leur modèle à ornementation si dynamique.

Un autre monument remarquable de la même époque est l'icône de Khakhoulî exécutée, dans la deuxième décennie du XII^e siècle et, selon la tradition, sur l'ordre du même David le Constructeur. Ce triptyque a été revêtu de riches et précieuses décorations, mais ce revêtement a disparu au milieu du siècle dernier, lors du pillage des œuvres d'art dont il a été question plus haut et qui a, entre autres, fortement spolié le trésor du monastère de Guélathi. Le triptyque restant est rehaussé de pierres pré-

cienses et d'émaux. A l'exception de quelques pierres qui semblent ne pas faire partie du plan de composition originale, la plupart des insertions s'y intègrent certainement. Leur disposition symétrique, sur la partie centrale, ou sur les volets, aux emplacements prévus de manière évidente par les lignes d'ornementation de l'ensemble, le démontre pleinement. L'idée générale de cet ensemble exécuté certainement par plusieurs maîtres-orfèvres, semble être de donner plus de relief aux volets, l'ornement de caractère végétal de la partie centrale étant plus plat. On met en relief et on souligne la structure de l'ensemble et de son cadre par la disposition de séries d'émaux d'un même type. On utilise le niellé, soit comme moyen de coloration, soit comme procédé décoratif indépendant.

Encore un trait caractérisant la production de cette époque semble être le changement dans les procédés de traitement des différentes parties des œuvres d'orfèvrerie : si au XI^e siècle nous trouvons de magnifiques œuvres d'inspiration sculpturale, dont les cadres surtout étaient traités au repoussé à partir des matrices, au XII^e siècle, au contraire, les personnages centraux exécutés au repoussé sont souvent placés dans des cadres à ornement bosselé. Ainsi, par exemple, chaque élément ornemental de la bannière de Tchani est une variation originale d'un motif de haut relief, composé de tiges minces et de menues feuilles de formes variées ; l'ornement de chaque languette est également exécuté à la main et se distingue des autres. Par contre, les images au centre sont la répétition de modèles tout prêts.

Dans d'autres cas, les personnages sont exécutés selon des modèles anciens, — souvent un excellent travail sculptural — (mais ces matrices s'useront par suite de leur emploi répété), tandis que l'ornementation du cadre bosselé met en évidence l'enthousiasme et l'inspiration avec lesquels était exécuté ce travail.

De l'ensemble de l'œuvre de la même époque, il faut nommer encore une icône remarquable — celle de la Vierge avec l'enfant de la cathédrale d'Alaverdi, (donation d'un certain Mourvan Sananoïdzé et de sa famille). Toute en or, cette icône de dimensions assez importantes (60 x 45 cm.) avait le visage, les bras et les pieds de l'enfant peints. Le dessin des diverses parties de l'ornement des bords est constitué sur le principe d'un élément dominant au centre, entouré d'autres plus petits, les motifs du bord supérieur différant des motifs latéraux. Une inscription au bord inférieur précisait l'identité du donateur qui avec sa famille a fait « entièrement recouvrir d'or » cette icône renommée qui devait, par conséquent, être peinte auparavant. Le cadre de l'icône est orné de rosaces, alternativement lisses, avec une petite pierre au centre et d'autres avec ornements sur le fond niellé. Les nimbes étaient lisses, sans ornements mais sertis de pierres précieuses, alternant avec des rangées de trois petites

perles. Ce brillant monument de l'époque était exécuté avec beaucoup de finesse et avec un grand art de décoration.

Au XIII^e siècle, avec l'affaiblissement intérieur de l'État — l'envahissement des hordes mongoles ne peut être repoussé et à partir de la deuxième ou de la troisième décennie, l'histoire politique géorgienne subit des fluctuations oscillant entre les alternatives de détresse et de dévastation et celles où, par un ressaut de courage et par une bonne organisation, la vie redevenait plus normale et presque prospère. L'évolution de l'art en était particulièrement influencée, surtout en ce qui concerne l'art de l'orfèvrerie, à cause même de la matière première qu'il travaille et qui est étroitement liée au degré de prospérité du pays. Dans ces conditions il ne pouvait pas être question de grandes conceptions artistiques. L'orfèvrerie ne pouvait que continuer sur les traces des prédécesseurs du XII^e siècle en tant que procédés, usages, et même modèles, c'est-à-dire avec l'attention surtout fixée sur le décor et l'ornementation.

Parfois même, cette tendance conduit à des œuvres où décor est surchargé, donnant l'impression de monotonie : par exemple, l'icône de Guéthi, portant une inscription se rapportant à David Narine (1247-1293), fils de la Reine Roussoudan, ornée sur toute sa surface (pourtant très étendue, puisque l'icône mesure 137 x 65 cm.) de décorations à éléments végétaux, sur le fond, avec le nimbe et les bords décorés et un certain nombre de médaillons dans l'intervalle.

Cette exagération dans l'ornementation et cette surcharge ont provoqué parfois une réaction, conduisant à ne munir des icônes que de bords tout-à-fait sans ornements, lisses ou, à la rigueur, décorés de quelques ornements espacés. Ce procédé de décoration se trouve, par exemple, dans les icônes de la Vierge de Vardzia et de Khobi (celle-ci au visage exécuté en peinture). Cette dernière icône, comme d'ailleurs un certain nombre d'autres de la même époque, porte au dos, une longue inscription en caractères « initiales » accompagnée d'une grande croix, le tout mis en relief par un petit cadre. D'autres icônes encore (par exemple celle de Khobi, dite du roi Léon) ont ce décor au verso exécuté à titre d'une donation nouvelle, ou portent une inscription mentionnant que la face même de l'icône a été enrichie, comme un don nouveau, de pierres précieuses. Ceci constitue donc des nouveaux procédés de décoration et de présentation.

Ce procédé d'ornementation complémentaire d'icônes déjà existantes, — une inscription mentionnant ce fait — se retrouve également au cours du XV^e siècle, semblant souligner l'esprit de pénitence, de piété, accompagné de la recrudescence du culte des sanctuaires vénérés, — à la suite certainement des événements graves et des épreuves qui s'étaient abattus sur le pays.

Ainsi, l'icône « Antchis-Khati » embellie par les orfèvres sous le règne de la Reine Tamar, reçoit dans la première moitié du XVI^e siècle, et sur l'ordre du Seigneur de la province de Samtskhé, de nouveaux ornements, par adjonction de volets avec des scènes différentes, au nombre de trois par feuillet, exécutés en bosselé. Ces compositions à personnages multiples et à proportions très variées reproduisent en les adaptant au champ disponible les conceptions iconographiques répandues à cette époque. Les motifs ornementaux des cadres et des fonds sont la continuation de structures et de motifs brillamment développés dès le XI^e siècle (cf. l'icône de Mgvimevi) et repris dans maints monuments des XII^e et XIII^e siècles. L'exécution de l'ornementation est minutieuse, soignée et relativement vivante.

De nouvelles icônes suivent le type iconographique établi, en ce qui concerne du moins la pose et les vêtements, tandis que le visage est traité de manière schématique. C'est le cas, par exemple, de l'icône de St. Georges de Khoni, dont le modèle du visage n'est pas conforme aux traditions précédemment établies, mais est tout simplifié : la bouche, les lèvres, à peine indiquées. Les éléments d'ornementation se rapprochent tantôt des modèles du XII^e (l'ornementation du nimbe, disposition des inscriptions sur le fond) tantôt rappellent ceux des monuments du XI^e et du XII^e (dessins d'ornementation du manteau, du cadre, etc...).

La Géorgie du XV^e siècle, après l'invasion dévastatrice de Timour, avec la ruine économique du pays par suite du système imposé par l'envahisseur, se rétablit progressivement grâce à une politique opiniâtre. L'art d'orfèvrerie renaît également. A côté d'œuvres présentant des signes de décadence, il y en a d'autres démontrant les possibilités de l'orfèvrerie géorgienne du XV^e siècle.

Une petite icône de la Vierge, avec visages peints, exécutée sur l'ordre du roi Vakhtang (1443-1446) fils d'Alexandre I^{er}, c'est-à-dire remontant au milieu du siècle, présente des traits la différenciant des œuvres de conception traditionnelle. Les draperies sont indiquées par des lignes plus dures, anguleuses, quelquefois dédoublées, au lieu de formes régulièrement arrondies, décoratives. Le cadre, en une seule plaque mais dont la largeur des parties horizontales n'est que la moitié de celles des montants, porte un décor expressif, tout en conservant le dessin géométrique des parties horizontales à motif végétal. Une nouveauté hardie, rompant avec tous les principes traditionnels qui consistaient à séparer nettement la composition du sujet de l'encadrement : ici l'orfèvre place le nimbe dans le champ du cadre, cachant une partie de l'ornement. Ce nimbe, lisse, est rehaussé de petits rubis disposés de part et d'autre d'une grosse turquoise.

Un autre grand monument, du milieu du siècle également, reflétant encore le caractère pieux de l'époque, c'est la Croix stationale de Sadgnéri,

œuvre de l'orfèvre Mamné, entièrement recouverte d'images ciselées figurant les douze fêtes de l'Église, les scènes de la vie de St. Georges etc... Devant la poussée de l'Islam du sud, et pour la préserver du danger de tomber entre les mains des infidèles, cette croix a été transportée d'un endroit à l'autre vers le cœur de la Géorgie et séjourna successivement à Koranta, Atotsi, Tbilissi, avant de trouver refuge à Tchkari, en Iméréthie où elle a été vue, au XVII^e siècle par des ambassadeurs des tsars russes. Elle se trouve actuellement au Musée de Tbilissi. L'auteur de cette croix a signé d'autres œuvres, d'exécution très soignée. Les sujets de ces compositions n'ont pas d'ornementations comme fond, ni pour encadrement. Cependant, sur la Croix de Barakoni, des bandes horizontales séparant les différentes scènes, portent des ornements qui sont bien la preuve de ce que leur auteur savait bien exécuter des ornements fort expressifs et distribués avec art. Les motifs mêmes de cette ornementation sont variés et originaux. Bien que ne cherchant pas l'expression plastique des personnages, il s'efforce d'exprimer la nature du sujet en mouvement et l'exécution des scènes iconographiquement établies est faite attentivement.

Nous signalerons ici qu'à partir du XV^e siècle les icônes bosselées sont exécutées pour la plupart, sinon toujours, entièrement dans le métal, ne comportant plus de parties peintes (visage, bras, ou autres parties du corps). Elles sont maintenant au même rang que les icônes peintes, sans cadre bosselé ou avec des bords ciselés étroits. L'interdiction de l'expression plastique ne semble plus être observée, mais cela ne fait pas naître la plastique dans ces œuvres bosselées qui ne présentent qu'un faible relief.

L'essor donné par Mamné, ainsi que par d'autres maîtres, restés anonymes — caractérisé par l'attention approfondie portée au contenu choisi de la composition et à sa réalisation par la recherche et l'élaboration des procédés d'expression, et non seulement par l'application de la maîtrise apprise et imitée du métier, — a eu un large développement au cours du XVI^e siècle. Non seulement, distingue-t-on parmi de nombreuses œuvres qui nous sont parvenues des tendances artistiques différentes, mais encore peut-on noter des procédés tout nouveaux d'exécution.

Ainsi, dans l'icône offerte au monastère Sokhaster à Guélathi, par l'argentier du roi, Sarguis Mkhetsidzé (décédé en 1531), des figurines le représentent lui-même, en vêtements d'apparat et coiffé d'un couvre-chef impressionnant, ainsi que son épouse. Cette œuvre met en évidence les nouvelles tendances de la recherche du réalisme d'expression, de la part de l'artiste, et la gloire caractéristique des seigneurs de cette époque féodale avancée qui commandent des objets d'orfèvrerie.

Par contre, une autre œuvre de l'époque — une icône de la Vierge à l'enfant, exécutée dans un type iconographique nouveau, présente un carac-

tère particulier de stylisation, grâce au dessin du visage aux grands yeux, avec un nez long et fin et une toute petite bouche. Les nimbes recouverts d'une masse vitreuse de couleur grenat font ressortir une ornementation d'un dessin délicat, aux éléments végétaux ordonnés d'une façon nouvelle. L'ornementation des bordures qui compose des éléments végétaux en combinaisons géométriques et formes fantastiques, se présente comme la continuation du genre déjà rencontré au XV^e siècle, notamment dans l'exécution de l'icône de Vakhtang, fils d'Alexandre I^{er}. Ce procédé d'accentuation au moyen de la couleur — pierres précieuses, perles, émaux antiques, de même que l'habitude de faire figurer dans la composition les portraits des donateurs, prennent une extension considérable.

Un procédé d'ornementation tout différent, avec autre traitement des motifs végétaux est appliqué dans un grand nombre d'icones, dont non seulement les bords, mais le fond même autour des personnages est entièrement couvert de décors variés. Ainsi, par exemple, dans la composition de la Croix dite « Gloris-Djvari » tous les fonds sont entièrement remplis de décors figurant comme de petits éléments de tapisserie à fleurs ou à branchages et feuilles. Cette croix avait été commandée par le roi Alexandre de Kakhetie (1574-1604), mari de Thinathin, fille de Bardzim Amilakhvari, grand seigneur féodal, dans le fief duquel se trouvait Gloris-Djvari. Des fonds de même nature se retrouvent dans la composition du grand triptyque commandé par le prieur Philippe, aumônier du roi, pour orner l'église du village de Kvaréli. Ultérieurement, ce triptyque aurait été offert (comme l'indique une inscription au verso) par le roi Alexandre d'Iméréthie au roi Alexei Mikhaïlovitch de Moscou. En 1685, le triptyque, racheté par Nicolas Amilakhvari, évêque de Samthavissi, fut placé dans cette cathédrale (actuellement au musée de Tbilissi).

Outre nombre de groupe d'œuvres du XVI^e, dont les procédés d'exécution s'apparentent, techniquement parlant, aux procédés du même type, développés au cours des siècles, il faut en noter d'autres, utilisant des procédés différents : les ornements feuilles, fleurs, tiges, semblent découpés en relief dans la feuille (« toreutique » au sens strict du terme, pourrait-on dire).

Ce groupe d'œuvres a été réparti en différents sous-groupes, présentant, dans la deuxième moitié du XVI^e, les étapes de transition depuis le procédé sous sa forme primitive et jusqu'à la variante se présentant comme une espèce de tapisserie et rappelant un dessin gravé. En plus d'éléments communs constitués, par exemple, par le motif de fleurs à cinq pétales, ce groupe est également caractérisé par le large emploi de perles et de gemmes de couleur (rubis et turquoises surtout) : les icones de Levan d'Alavérdi et de Thinathin de Chouamta, ainsi que le vase de Tchkhoro-Tskou,

intègrent dans leur composition comme un des principaux éléments distinctifs ces taches colorées de grandeurs diverses.

Bien que le niveau général des œuvres d'orfèvrerie de ce siècle semble baisser au point de vue de la recherche et du « métier » (ainsi, par exemple, dans l'exécution des inscriptions en caractères d'écriture « mkhedrouli », plus rapide au lieu de « mthavrouli » initiales monumental et décoratif), on peut mettre à l'actif de cette période certains procédés nouveau d'ornementation, et une étude plus approfondie de nouveaux objectifs de la thématique théologique des icônes, à composition plus complexe.

Un groupe d'icônes du XVII^e à l'ornementation couvrant tout le fond et les bords également, se distingue par le procédé original d'exécution, l'ornementation lisse et dorée paraissent saillir en relief sur le fond en pointillé. L'icône de Kortskheli, offerte par Levan II (1611-1659) et Nestan Daredjan est un spécimen caractéristique de ce groupe, avec l'ornementation indiquée et en outre, sur le bord, de petites bandes ornées entre des images gravées, de plus grandes dimensions. Pour la maîtrise d'exécution des personnages et de l'ornementation, il faut citer particulièrement l'icône de la cathédrale des Archanges à Martvili, don de « Levan II Dadiani, fils du seigneur Manoutchar ». D'autres dons du même donateur sont connus; il semblerait qu'il a occupé pour cela de nombreux orfèvres; toutefois toutes ces œuvres ne sont pas de la même qualité.

L'utilisation des vieilles matrices pour l'exécution au repoussé des figurines et des motifs d'ornementation, est largement développée au XVII^e comme elle l'a été d'ailleurs au XVI^e, employant les matrices qui remontent jusqu'au XI^e siècle. On répète plusieurs fois le motif d'une même matrice ou on mélange les motifs, sans respecter la symétrie. Il est impossible de ce fait de distinguer les œuvres provenant des divers ateliers d'orfèvres — car on trouve dans l'exécution d'une seule des procédés, des motifs différents. On peut même présumer que certaines œuvres sont inspirées par des modèles anciens.

L'orfèvrerie de la fin du XVII^e commence à subir les influences étrangères (européennes), d'abord en ce qui concerne les procédés techniques, puis sous le rapport iconographique et ornemental. Si l'on peut dire que l'orfèvrerie géorgienne du XVIII^e est influencée plus fortement par l'art occidental dans l'ornementation et dans la manière de traiter les personnages de la thématique iconographique, cette influence n'atteint presque jamais le degré où elle supplanterait les traits spécifiquement nationaux de l'art géorgien.

Parallèlement subsistent et continuent à se développer les conceptions et les procédés de l'art d'orfèvrerie des siècles précédents. Ainsi, par exemple, une grande icône de St. Georges d'Alaverdi, d'abord peinte aux ateliers

d'icônes de la Lavra « Troïtski » à Moscou, sur commande de l'évêque d'Abkhazie Andréï Tcheloukashvili, a été en 1721 entièrement enlâchée par les orfèvres en Géorgie, seul le visage du saint et la signature de l'atelier (« Troïtsa ») restant visibles. Dans l'ornementation du vêtement du saint et du fond de l'icône on retrouve les éléments caractérisant la production des maîtres kakhétiens du XVI^e siècle. Par contre, les bords étroits du cadre sont ornés d'une manière toute nouvelle et semblent inspirés par l'art européen.

Dans la première moitié du XIX^e siècle les traditions nationales se manifestent assez fortement dans l'œuvre de l'éminent orfèvre Pépou Meou-narguia de Tsaïchi, bien que l'on trouve également chez lui des œuvres se rapprochant des modèles russes (cf. la grande icône de Martvili de 1839), ou introduisant des éléments nouveaux d'inspiration russe dans les procédés traditionnels.

Bien que les procédés techniques du métier subsistent jusqu'à la fin du XIX^e siècle et que l'on continue même au delà de ce moment l'exécution de grandes icônes et de petites appelées « chani », au repoussé, on peut arrêter au début du XIX^e l'histoire de l'orfèvrerie géorgienne, de l'époque moyenâgeuse.

Dans l'aperçu de l'évolution millénaire de l'orfèvrerie géorgienne, l'auteur en a situé le début, caractérisé par la conception naïve et primitive du monde, aux confins des VIII^e et IX^e siècles. Ce départ correspond en réalité à un tournant décisif dans la voie d'expression artistique dans tous les arts plastiques, à leur véritable libération des entraves et de la sujétion où ils étaient tenus auparavant.

En effet, la période précédente, commencée à l'époque de la conversion du pays au christianisme, au début du IV^e siècle, a imposé à l'art géorgien dans toutes ses formes une adaptation brusquée aux objectifs nouveaux et aux nouvelles exigences de la production à sujets et sur les thèmes chrétiens.

L'art géorgien à la période pré-chrétienne, était déjà au niveau de développement assez élevé, comme le prouvent les résultats des fouilles récentes des sépultures anciennes à Mtskhetha etc... La plupart des objets trouvés, lors de ces fouilles, dénotent un art développé, à ornementation variée. Dans l'art d'orfèvrerie, en particulier, on trouve des procédés techniques très variés dans l'exécution des décorations. Outre les dessins d'animaux on a trouvé également des figurines en or et en bronze, en pierre de taille, dont le style peut être mis au même rang que celui d'objets, trouvés également, d'origine romaine, parthique ou sassanide. Le grand art ornemental et décoratif, autochtone et développé s'engage graduellement dans la voie d'expression sculpturale.

Les nouvelles exigences formulées par l'Eglise, imposées, entre autres, aux orfèvres, ont conduit tout d'abord à l'imitation plus ou moins exacte

des modèles étrangers tout prêts (l'habileté et le « métier » des orfèvres leur a rendu la tâche moins lourde).

Dans la sculpture, nous trouvons des éléments en relief sur les façades des cathédrales du VI^e et du VII^e siècles — qui sont des copies habilement exécutées. Bientôt, toutefois, grâce à l'habileté des maîtres et à leur talent, certaines compositions (en commençant d'abord par celles de caractère moins strictement religieux) acquièrent dans leur exécution un caractère plus nationalement défini (cf. la composition de « l'Ascension » figurant sur le tympan de l'entrée sud de l'Église de Djvari à Mtkshéthà [deuxième décade du VI^e s.]).

De cette façon, les reproductions d'après modèles tout fait des compositions de conception romano-helleniques surtout, sur les sujets des thèmes chrétiens, tendent à perdre au cours de cette période et surtout vers la fin du VII^e siècle leurs formes sculpturales.

Le VIII^e et le IX^e siècles finissent de libérer l'art géorgien de cette obligation d'imiter, et ce refus de copier mène à traiter les sujets de plus en plus de manière conventionnelle, en dépoissant les corps de leur volume. Cela conduit à l'expression « hieroglyphique », proche par certaines de ses formes des dessins d'enfants.

C'est sur cette base épurée que devient dorénavant possible le développement graduel de la construction sculpturale, à partir de la conception naïve caractérisant l'œuvre du VIII^e-IX^e siècles, comme indiqué plus haut.

Il faut souligner que ce processus semble très voisin de ce qui s'est passé, dans des conditions analogues de conversion brusque au christianisme, dans la première période féodale en France et en Allemagne, ainsi que dans d'autres pays d'Europe. Toutefois, il diffère substantiellement du développement de l'art à Byzance. Bien que issu de l'art grec et nourri à ses sources, il rejeta, plus tard, à l'époque romaine néo-attique, les aspects fondamentaux et vitaux de l'art de la sculpture. L'iconoclastie arrêta l'évolution de l'expression picturale également et détruisit de nombreuses œuvres. Par contre, les icônes sauvées de la destruction furent l'objet de culte plus fervent et, partant, objet d'imitation fréquente. Il en résulta une stagnation dans ces formes de l'art.

Le stade naïf et primitif de l'évolution culturelle atteint en Géorgie vers la même époque, fut le départ d'un développement considérable de la sculpture et de l'esprit créatif. Les scènes traitant les thèmes chrétiens sont d'une grande profondeur émotionnelle et morale, d'une puissance d'expression remarquable. Le profond sens de la décoration propre au peuple géorgien se reflète dans l'œuvre des orfèvres : dès le IX^e siècle sont créées des œuvres de grande beauté, au décor plein de recherche et d'idées originales. La phase suivante a été la conception plastique du sujet traité d'un

seul bloc. Cet état a été atteint en Géorgie dès la deuxième moitié du X^e siècle. En Europe occidentale, la même évolution ne se manifesterait qu'un siècle plus tard, notamment dans la seconde moitié du XI^e siècle.

En un siècle environ, en trois générations d'orfèvres, l'art d'orfèvrerie franchit, en Géorgie, de nombreuses étapes de développement jusqu'à l'assimilation complète du mécanisme de l'articulation, jusqu'au modelage des volumes des éléments du corps, les uns après les autres, jusqu'à une expression vivante, structurale, de l'image. Le relief des objets d'orfèvrerie, ainsi que celui de la sculpture, sur pierre, sur bois ou ivoire, présente ces caractéristiques. Toutefois, les maîtres qui ont créé ces œuvres n'ont pas connu, ni n'ont su créer les conditions du développement de la sculpture en ronde-bosse. Tout autre était la voie suivie par le développement de la sculpture en Europe occidentale de l'époque féodale. Ayant traversé les étapes initiales de façon semblable à celles observées en Géorgie, la sculpture européenne ne s'est pas arrêtée au stade du relief et des proportions réduites, mais a bientôt commencé à grandir la masse du corps et à passer à l'expression en ronde-bosse. Déjà au XII^e siècle la sculpture en grandeur normale du corps humain prépare le stade de l'expression achevée, atteint vers le XIII^e siècle.

Les mêmes progrès ont pu être atteints par la suite dans la peinture figurative réaliste, contrairement à ce qui s'est passé pour l'art byzantin ou celui de la Géorgie qui n'a pas progressé vers la sculpture monumentale (en partie à cause de l'obstacle élevé par l'opposition de l'Église à l'expression plastique dans l'art sacré).

Ce frein appliqué à une manière d'expression a favorisé le développement du caractère décoratif et ornemental des œuvres d'orfèvrerie, et a provoqué l'essor constaté dans ce sens au cours des XII^e et XIII^e siècles. Toutefois le fil fut rompu et l'orfèvrerie géorgienne n'a pu atteindre dans son développement ultérieur, souvent gêné d'ailleurs par les conditions dans lesquelles se trouva le pays au cours des siècles suivants, le niveau supérieur de la sculpture parachevée.