

Deux triptyques d'Oubissi: Icônes géorgiennes du style des Paléologues

GAÏANÉ ALIBÉGAŠVILI

DANS L'HISTOIRE de la Géorgie, la seconde moitié du XIII^e siècle est la période de l'invasion des Mongols. Les conditions pénibles qui en résultèrent dans le pays, eurent une influence sur le processus du développement de la culture et de l'art géorgiens. Il est tout à fait naturel qu'une telle situation soit un terrain propice à l'influence plus intense des traditions artistiques extérieures.

La peinture médiévale géorgienne s'est développée, tout au cours de son histoire, dans un intime contact avec les orientations artistiques du monde Byzantin corréligionnaire. Or, ceci n'empêchait nullement les traditions artistiques locales de se manifester. En ce qui concerne la période de la fin du XIII^e et aux XIV^e–XV^e siècles, vues les conditions historiques susmentionnées, on observe dans la peinture géorgienne, un certain affaiblissement, par comparaison à l'époque précédente, des indices typiques de son caractère original, les principes artistiques du style des Paléologues s'y affirmant activement. Pourtant, le processus de l'assimilation des approches artistiques venant de l'extérieur ne se manifeste point dans une servile imitation des modèles. On peut même remarquer, là également, un certain remaniement, conformément aux règles locales peut être sous une forme un peu affaiblie, des normes de la peinture byzantine. A cette époque également, on continue à créer des oeuvres de peinture murale et des miniatures de haute valeur artistique—les peintures murales à Khobi, Oubissi, Likhné, Saphara, Zarzma, Sori, Tsalendjikha, Nabakhtévi; les enluminures du Tétraévangile de Mokvi—de même que les icônes peintes—tel ce

groupe d'icônes originaires du monastère d'Oubissi, trois icônes de Pkhotrer, en Haute Svanéti.

Parmi les icônes peintes, deux triptyques d'Oubissi se révèlent être des exemples remarquables de la peinture géorgienne du style des Paléologues (Figs. 1 et 2). Le groupe d'icônes d'Oubissi, y compris les deux triptyques susmentionnés, avait déjà attiré l'attention des chercheurs (S. Amiranashvili, T. Virsaladzé, G. Alibégašvili, N. Burčuladzé).¹ Tous ont été unanimes à faire remonter ces oeuvres au XIV^e siècle. D'amples renseignements concernant les triptyques d'Oubissi se retrouvent dans l'article de N. Burčuladzé où l'on peut puiser les données sur la famille Lasxišvili, dont un membre fut, selon l'inscription géorgienne du grand triptyque (exécutée en majuscules géorgiennes anciennes *assomtavruli*), le commanditaire de l'icône; l'inscription communie également certaines données concernant le destin de cette oeuvre qui se trouve actuellement, avec les autres icônes se rattachant au monastère d'Oubissi, au Musée National des Beaux-Arts de Géorgie à Tbilisi (le grand triptyque, no. 612, mesure 133 × 176 cm; et le petit triptyque, no. 613, 75 × 111 cm).

Le petit triptyque, dans la partie supérieure de son panneau central, présente la composition de la Dormition de la Vierge (Fig. 3). On sait que la Dormition de la Vierge, tout comme la Nativité de la Vierge et la Présentation de la Vierge au Temple, appartient au nombre des fêtes liturgiques les plus importantes.²

La composition de la Dormition de la Vierge du triptyque d'Oubissi présente tous les personnages essentiels d'une version qui exclut les épisodes de l'assomption de

¹ S. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskogo iskusstva* (Moscou 1950), 252; T. Virsaladze, *Osnovnye etapy razvitiia gruzinskoi srednevekovoi monumental'noi zhivopisi* (Tbilisi 1977); G. Alibégašvili et A. Volskaja, "The Icons of Georgia," dans K. Weitzmann, G. Alibégašvili, A. Volskaja, M. Charzidakis, G. Babić, M. Alpatov et T. Voinescu, *The Icon* (Londres 1981), 91; G. Alibégašvili, "La miniatura e le icone dipinte," dans G. Alibe-

gašvili, V. Beridze, A. Volskaja et L. Xuskivadze, *I tesori della Georgia* (Milan 1983), 161; N. Burčuladze, "Kartuli xatceris sagandauridan," *Sabčota xelovneba* 5 (1989), 53–64.

² J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, vol. I (Bruxelles 1964), 25.

la Vierge et de l'archange Michel tranchant la main de Jéphonie; manquent également les Saintes Femmes en pleurs. La Dormition de la Vierge du petit triptyque d'Oubissi représente traditionnellement le Christ tenant l'âme de la Vierge, les apôtres rassemblés autour du lit de mort de Marie décédée, les saints évêques et les anges. Cette scène, de même que les figures des saints sur les volets, sont peintes sur un fond neutre de ton doré (ocre); une architecture développée et déployée dans l'espace, caractéristique du style des Paléologues, est absente. Un détail inhabituel s'avère être la réduction du nombre des apôtres qui sont habituellement représentés au grand complet. D'après le texte apocryphe, les douze apôtres ont été miraculeusement transportés par les anges sur les nuages.

Derrière les apôtres, on voit deux figures de saints évêques, ce qui ne correspond pas non plus au texte de l'apocryphe que l'on attribue à Jean Damascène et où sont nommés—Jacob, frère de Jésus; Timothée, évêque d'Ephèse; Hiérothée et Denis l'Aréopagite, évêques d'Athènes.³ Or, il convient de noter que cette composition comprend les quatre évêques seulement à une époque avancée.

Dans la mandorle du Christ, on aperçoit deux figures d'anges. Le nombre d'anges dans cette composition varie également, bien qu'à partir du XIV^e siècle on puisse observer une tendance à l'accroissement—quatre anges sont peints sur l'icône de Novgorod⁴ et sur celle du Musée National d'Ohrid, les deux du XIV^e siècle; les anges sont absents tant sur l'icône du monastère de Sainte-Catherine au Sinai (fin XII^e—début XIII^e siècle), que sur celle du monastère de Jean l'Évangéliste à Patmos qui date du XV^e siècle.⁵

Ainsi donc, la Dormition de la Vierge du petit triptyque d'Oubissi représente l'une des variantes les plus dépouillées de cette composition, non seulement par le nombre de figures peintes, mais encore par l'absence de fond architectural développé.

Dans la partie inférieure du même panneau central du triptyque sont disposées les images des Saintes Femmes: les demi-figures de sainte Catherine et de sainte Barbe sont flanquées des images de sainte Marine et de sainte Thècle, représentées en pied.

L'insertion de figures isolées dans la composition de la Dormition de la Vierge d'Oubissi est loin d'être un exemple exclusif: quatre figures de saints en buste sont jointes à la composition de la Nativité de la Vierge sur l'icône de la Galerie Trétiakov; une rangée de figures en buste du Christ, des archanges et de deux Pères de l'Église est introduite dans la composition de la Nativité de la Vierge sur une icône du XV^e siècle de la col-

lection de N. Korine. On peut penser avec E. Smirnova, qu'il faudrait lier une composition ayant une pareille structure à la tradition de représenter les figures de saints sur l'encadrement de l'icône autour de la composition centrale.⁶ En ce qui concerne le petit triptyque d'Oubissi, il convient de noter qu'y sont représentées les saintes femmes-martyres dont sainte Catherine et sainte Barbe, considérées comme patronnes des âmes des morts.

Sur les volets du petit triptyque d'Oubissi, apparaissent par deux et en deux registres: dans le registre supérieur—l'archange Gabriel avec Jean l'Évangéliste (volet gauche) et l'archange Michel avec saint Matthieu l'Évangéliste (volet droit); dans le registre inférieur—l'apôtre Pierre avec saint Nicolas (volet gauche) et l'apôtre Paul avec Jean Chrysostome (volet droit). Le rôle de ces saints dans les événements évangéliques et leurs fonctions permettent de conclure que le choix des images de saints était en rapport direct avec la composition centrale—celle de la Dormition de la Vierge.

En dehors du fait que les archanges Michel et Gabriel appartiennent au rang supérieur des Armées célestes et sont ainsi liés aux images des anges peints habituellement dans la Dormition de la Vierge et font également partie des mêmes forces célestes, ils la se rattachent directement au thème de la Dormition de la Vierge.

L'archange Michel, comme messenger de la mort, apparaît à Marie trois jours avant son décès, et pendant la Dormition, il tranche la main du Juif Jéphonie qui a eu l'audace de toucher le lit de mort de la Vierge (Figs. 4 et 5). Quant à l'archange Gabriel, son lien avec l'image de la Vierge est déterminé par son rôle en tant que messenger de l'immaculée conception.

Le rapprochement des apôtres Pierre et Paul et de l'image de la Vierge s'appuie sur une profonde base théologique: ceux-ci sont considérés comme premiers parmi les apôtres en tant que représentants de l'Église terrestre dont la personnification fut la Vierge. C'est sur cette base que l'on élabore justement une composition où la Vierge apparaît flanquée des figures de Pierre et de Paul.

La mise en valeur des figures des évangélistes Matthieu et Jean est dictée, selon toute vraisemblance, par le fait que Matthieu fut l'auteur de cette rédaction de l'Évangile qui comprend des renseignements plus détaillés sur certains épisodes de la Vie de Marie précédant la naissance du Christ (Matthieu 1,18–24), tandis que Jean était non seulement le disciple bien-aimé du Christ, mais celui que le Christ, déjà crucifié, nomma fils de Marie (Jean 19,26–27). Aussi, n'est-il pas fortuit que certaines icônes représentent Jean l'Évangéliste, à

³ E. Smirnova, *Zhivopis' velikogo Novgoroda, seredina XIII—nachalo XIV veka* (Moscou 1976), 229.

⁴ Ibid., 228, no. 22.

⁵ K. Weitzmann, M. Xadzikakis, K. Mijatev et S. Radojčić, *Ikone sa Balkana* (Belgrade 1966), figs. 35, 85, 184.

⁶ Smirnova, *Zhivopis'* (comme dans n. 3), 240–241, no. 28.

côté de la Vierge, comme, par exemple, sur l'un des côtés de l'icône de 1396 du Musée archéologique de Sofia. Au sujet de cette icône, V. Lazarev a fait remarquer que la représentation des figures de la Vierge et de Jean peintes ensemble—à l'exception de la scène de la Crucifixion—est un exemple de l'interprétation symbolique profonde des images.⁷

Il n'est pas exclu que la mise en valeur des figures des Pères de l'Église—saint Nicolas et saint Jean Chrysostome—soit dictée par la volonté du commanditaire. Mais il faut tenir compte de ce que Jean Chrysostome fut l'auteur de la liturgie qui s'était établie à partir des XI^e–XII^e siècles et qui mentionne l'une des fêtes importantes liées à la Vierge, notamment, la Présentation de la Vierge au Temple. En ce qui concerne saint Nicolas, son lien avec la Vierge peut s'expliquer par un texte grec anonyme, de l'époque des Macédoniens, où Nicolas est caractérisé comme le saint qui suit immédiatement la Vierge dans l'hierarchie céleste et lui est comparé par sa miséricorde.⁸ Dans l'art de Byzance et des Balkans, de même que dans la peinture d'icônes russes, il existe des icônes bilatérales avec les images de la Vierge et de saint Nicolas, comme, par exemple, une icône du XIV^e siècle à Hilandar, une du XVI^e siècle au Palais Archevêpiscopal à Rhodes et une icône du XIV^e siècle au Musée d'État Russe.⁹

Outre ce qui a été dit plus haut, il faut noter que les figures isolées des saints semblent compléter, dans la scène de la Dormition, un nombre insuffisant d'apôtres, d'anges, de saints évêques et de Saintes Femmes. Il faut remarquer que les traits iconographiques et les attitudes traditionnelles de certains apôtres dans la Dormition permettent de les identifier aux images des saints Jean, Pierre et Paul, déjà représentés sur les volets.

Le lien des saints représentés sur les volets avec la composition de la Dormition est confirmé, en plus, par la structure de la composition: ils sont tous peints tournés vers le centre; les Saintes Femmes apparaissent un peu à l'écart de la Dormition, mais vu qu'elles sont peintes sur le même panneau, sans ligne de démarcation ni encadrement spécial, ces figures sont également perçues comme ayant un lien étroit avec la scène principale.

Nombre de détails renforcent le caractère émotionnel de la composition de la Dormition dont, par exemple, la tête baissée des apôtres affligés, leurs épaules soulevées; de ce point de vue, les gestes des apôtres attirent l'attention: l'un d'eux serre le bout du manteau contre sa joue, l'autre, en signe d'affliction, porte sa main au menton. Tous ces détails narratifs, exprimant l'état psychologique des apôtres, se révèlent complètement conformes aux tendances de l'art des Paléologues. Mais il convient

de tenir compte de ce que l'art géorgien est caractérisé par l'attachement au traitement émotionnel des sujets et des images qui, en fonction de l'évolution des orientations stylistiques de l'époque, se manifeste plus ou moins intensément; il suffit de rappeler l'image de la même scène dans les peintures murales de la fin du XII^e siècle à Vardzia. On peut dire que le style paléologue en pénétrant en Géorgie, y a trouvé, de ce point de vue, un terrain propice, bien qu'on ne doive pas oublier que la Dormition, par son contenu, se révèle l'un des épisodes les plus émotionnels de la légende chrétienne.

Par ailleurs, c'est précisément aux tendances locales de l'art géorgien qu'on doit rapporter le fait qu'à la différence de l'expressivité dynamique des compositions du style "purement" paléologue, la Dormition du petit triptyque d'Oubissi se distingue par un caractère émotionnel un peu atténué.

Les traits caractéristiques du style des Paléologues s'y sont manifestés plus nettement dans la manière de peindre. Les taches de rehauts indiquées par les touches de blanc de céruse, apposées à plusieurs reprises sont en contraste avec le ton du fond. Suivant l'âge des saints, les taches de "lumière" et les "ombres," d'un brun verdâtre, des visages, tantôt s'opposent, tantôt passent graduellement les unes aux autres. Le couleur du triptyque est définie par l'intensité des taches de bleu profond, de brun verdâtre, de vert clair, de vermillon, d'ocre clair, animées par les rehauts de blanc et se détachant sur un fond ocre doré.

Le grand triptyque d'Oubissi (Fig. 2) se distingue par un programme iconographique beaucoup plus complexe incluant, en plus de figures isolées, des scènes se référant à la Vierge. Dans la partie supérieure du panneau central, au-dessus du logement d'une icône est représenté l'Arbre de Jessé; de part et d'autre de ce logement sont disposées les figures des prophètes—à gauche, David et Isaïe; à droite, Ezéchiel et Daniel—ils tiennent l'arche d'alliance, la nuée, la porte et le rocher.

Sous les figures des prophètes, dans la partie inférieure du panneau, sont représentées les scènes bibliques; Moïse rompant les Tables de la Loi (Exode 32,19), Moïse devant le buisson ardent (Exode 3,3–5) (Fig. 6), Moïse recevant les Tables de la Loi (Exode 31,18), l'Échelle de Jacob (Genèse 28,12–15) et la Lutte de Jacob contre l'ange (Genèse 32,24–28). Sur les volets apparaissent les scènes du cycle de la Vierge; sur le volet gauche, les Offrandes Refusées, le Retour de Joachim et d'Anne avec l'Annonciation à Anne et à Joachim; la Nativité de la Vierge; les Caresses et la Bénédiction des Grands Prêtres: sur le volet droit, la Présentation de la Vierge au Temple; la Prière de Zacharie et le Mariage de la Vierge; l'Épreuve de l'Eau Amère

⁷ V. Lazarev, *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi*, vol. I (Moscou 1986), 169, figs. 555, 556.

⁸ Smirnova, *Zhivopisi'* (comme dans n. 3), 244–245.

⁹ *Ibid.*, 242, no. 30.

(Fig. 7), les Reproches de Joseph à Marie et la Rencontre de Marie et d'Élizabeth.

Ainsi donc, le programme comprend des scènes et les personnages bibliques représentés dans un rapprochement symbolique complexe.

Le rapprochement des personnages et des scènes vétérotestamentaires et évangéliques existait déjà dans l'iconographie paléochrétienne, mais c'est justement dans l'art des Paléologues qu'il devient particulièrement répandu et acquiert une forme plus complexe.

Du point de vue de l'interprétation théologique, les images de Moïse et de Jacob sont liées au thème de l'apparition miraculeuse du Seigneur et à celui de l'immaculée conception. C'est précisément sous cet aspect qu'on mentionne, dans l'hymne Acatliste de la Vierge, le buisson ardent et l'Échelle de Jacob. Et ce n'est pas par hasard qu'on a placé l'image de la Vierge dans le buisson ardent et sur le pilier de l'Échelle de Jacob. L'hymne Acatliste mentionne également comme symboles de la Vierge l'arche d'alliance, la nuée, la porte et le rocher que tiennent les prophètes David, Isaïe, Ezéchiel (Fig. 8) et Daniel. Et bien que les évangélistes Matthieu et Luc fassent remonter les origines de Joseph à David (Matthieu 1, 16-17; Luc 1, 27), l'Arbre de Jessé nous montre Marie qui suit immédiatement après Salomon dans la branche de David, précédant directement le Christ.

En ce qui concerne les compositions du cycle de la Vierge, on représente là certains épisodes liés aux traditions chrétiennes orientales (comme, par exemple, la Nativité de la Vierge où apparaît une servante soutenant par le dos l'accouchée brisée de fatigue—dans l'art byzantin on préfère une composition exempte de ce détail, ce qui correspond à l'idée des couches sans douleur; l'épisode du retour de Joachim et Anne est mentionné dans les textes provenant de l'Orient chrétien). Par ailleurs, dans les scènes du cycle de la Vierge on peut rencontrer des détails qui sont très présents dans l'art byzantin (un nid avec les oiselets sur l'arbre vu par Anne pendant qu'elle priait dans son jardin; l'ange s'envolant vers Marie avec la nourriture, dans la scène de la Présentation de la Vierge au Temple).

Or, dans toutes les scènes représentées sur le grand triptyque d'Oubissi se révèle la tendance en faveur de rédactions relativement simples—dans la scène des Offrandes Refusées, manque un groupe de Juifs et dans l'Annonciation à Anne, le bassin est absent; dans les compositions de la Nativité de la Vierge, de la Bénédiction des Grands Prêtres et du Mariage de Marie, le nombre de personnages participant à ces événements, si on le compare aux versions plus répandues qui ont un fond architectural développé dans l'art paléologue, est réduit. D'autre part, la présence dans les scènes du cycle de la Vierge du grand triptyque d'Oubissi dénote le

recours aux versions qui permettent de faire ressortir le caractère propre à l'art des Paléologues.

Les murs incurvés, déployés dans le sens de la profondeur, ou saillant du fond vers le premier plan, les montagnés aux gradins croissant en diagonale, témoignent clairement de l'intérêt porté aux problèmes de l'espace tel qu'on le trouve dans l'art des Paléologues.

Pour la peinture proprement dite, le triptyque en question, tout en manifestant une certaine affinité avec le premier triptyque, montre une plus grande finesse dans la réalisation. Compte tenu du traitement assez plus morcelé des formes, on peut noter également que les taches de "lumière" et d'"ombre" acquièrent une forme plus géométrique et se perçoivent dans une dépendance plus faible par rapport au volume des figures et des plis des vêtements. Il suffit de comparer l'effet de "modelé" que l'on ressent dans les images du premier triptyque créé par des taches de "lumière" à l'effet plus "pittoresque," avec le traitement de la surface des formes par les "lumières" dans le deuxième triptyque, pour que l'on puisse remarquer une certaine évolution du style dans les limites de l'approche commune caractéristique du style des Paléologues. On remarque aussi une certaine différence dans le dessin—dans le premier cas il est exécuté plus largement, plus librement, tandis que dans l'autre, il est relativement haché.

Or, ces différences ne sont pas si considérables qu'elles puissent affaiblir l'impression de parenté stylistique des deux oeuvres. Comme il a été déjà noté, cette parenté se manifeste nettement dans les coloris, dans le caractère général de la silhouette des figures, dans les principes fondamentaux de la manière de peindre. Tout cela témoigne de l'appartenance de ces deux oeuvres à un seul atelier. Quant aux distinctions, bien qu'il ne soit pas exclu qu'elles aient été conditionnées par un recours à des modèles différents, on peut les expliquer par le fait que les artistes appartenaient à deux générations différentes, et le plus âgé d'entre eux pouvait être plus conservateur que l'autre, plus jeune et exprimant plus activement les tendances de son époque. La manière identique de tracer les caractères des inscriptions, exécutées en majuscules géorgiennes anciennes—*asomtavruli*—appuie notre hypothèse selon laquelle les deux peintres travaillaient dans un seul et même atelier.

En conclusion, on peut dire que le processus qui pose dans la peinture géorgienne les problèmes de l'art paléologue, tels que, l'expressivité émotive des images, les formes, les volumes, et l'espace, trouve sa source dans cette même peinture. Pour étayer cette assertion, il suffit de rappeler l'arrangement expressif des compositions, le caractère émotionnel des images, le poids spécifique de l'architecture par rapport aux figures et l'éloquence plastique du dessin dans les enluminures du second Téraévangile de Djrouçi, datant de la fin du XII^e siècle—

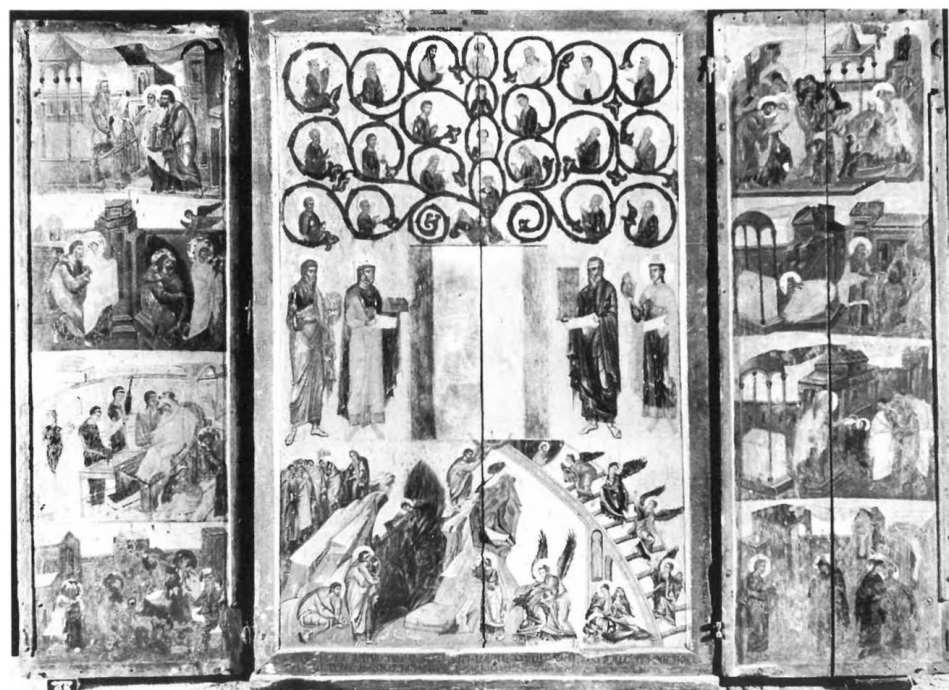
époque d'un tel essor de la culture et de l'art géorgiens que les savants géorgiens ont pu parler d'une Renaissance dite "orientale." Or, si ces indices se manifestent d'une manière frappante dans la littérature—le Chevalier à la peau de panthère, de Šota Rustavéli—ils n'ont pas reçu, du fait des circonstances historiques et, probablement, grâce au caractère régulier du processus interne de l'évolution des traditions artistiques, de développement ultérieur dans les arts plastiques de Géorgie. C'est pourquoi, quand la peinture géorgienne a affronté, par l'intermédiaire de l'art des Paléologues,

les problèmes de la représentation du volume et de l'espace, ce n'était point là le résultat d'un progrès ultérieur, mais, au contraire, le reflet de l'influence de l'art étranger qui avait, à cette époque, entraîné un certain affaiblissement du caractère original de la peinture géorgienne.

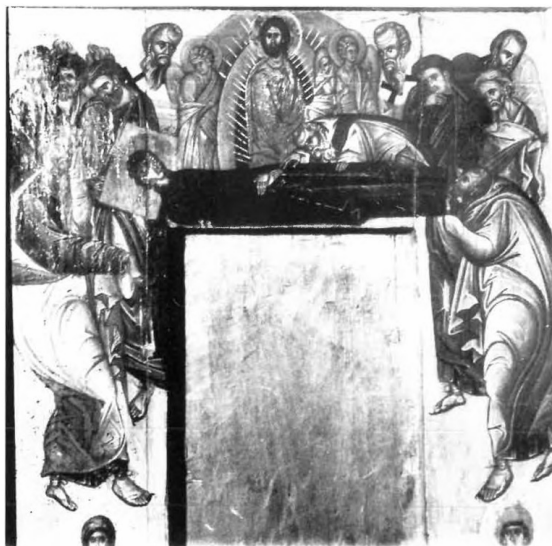
*Institut G. Čubinašvili d'Histoire
de l'Art Géorgien,
Académie des Sciences de la Géorgie*



1. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 613, petit triptyque d'Oubissi



2. Tbilisi, Musée National des Beaux-Arts de Géorgie, no. 612, grand triptyque d'Oubissi



3. Petit triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 1).
Dormition de la Vierge



4. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1).
L'archange Michel



5. Petit triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 1).
Visage de l'archange Michel



6. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Moïse rompant les Tables de la Loi et Moïse devant le buisson ardent



8. Grand triptyque d'Oubissi, panneau central (détail de la Fig. 2). Le prophète Ezéchiel



7. Grand triptyque d'Oubissi, volet droit (détail de la Fig. 2). Épreuve de l'Eau