

## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 26 (2005)

Δελτίον ΧΑΕ 26 (2005), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Γεωργίου Γαλάβαρη (1926-2003)



Η ρίζα Ιεσσαι στη Χριστιανική Ανατολή

*Tania VELMANS*

doi: [10.12681/dchae.435](https://doi.org/10.12681/dchae.435)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

VELMANS, T. (2011). Η ρίζα Ιεσσαι στη Χριστιανική Ανατολή. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 26, 125–140. <https://doi.org/10.12681/dchae.435>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

L'Arbre de Jessé en Orient chrétien

---

Tania VELMANS

Τόμος ΚΣΤ' (2005) • Σελ. 125-140

ΑΘΗΝΑ 2005

## L'ARBRE DE JESSÉ EN ORIENT CHRÉTIEN

La question tant débattue de l'origine de l'Arbre de Jessé – byzantine ou occidentale – étant à présent clarifiée<sup>1</sup>, elle ne sera pas reprise ici. D'autres controverses au sujet des premières images de l'Arbre<sup>2</sup>, telle que celle non résolue de la miniature du Livre des Rois<sup>3</sup> ne retiendront pas non plus notre attention. Enfin, les textes prophétiques inclus dans la liturgie ont été suffisamment étudiés pour ne pas inciter à un nouvel examen<sup>4</sup>. Il en est de même pour les représentations balkaniques<sup>5</sup> qui ont servi de champs d'investigation à la plupart des études, parce que ces images sont à la fois nombreuses et très riches en éléments divers. En revanche, l'usage modéré que l'on a fait de ce sujet dans la périphérie orientale du monde byzantin, son absence dans de vastes régions, la spécificité des schémas employés et les raisons capables de les expliquer n'ont pas été analysées jusqu'ici et méritent par conséquent un examen.

Bien que l'une des premières images de l'Arbre de Jessé semble se trouver en Orient, dans une petite chapelle à Tarsos (XIIe s. ?) en Asie Mineure du nord-est, sur le territoire de l'ancien royaume du Pont<sup>6</sup> (Fig. 1), et que certains voient même l'origine du schéma dans la signification symbolique de l'Arbre de Vie en Inde<sup>7</sup> ou en Perse<sup>8</sup>, le sujet est rare dans la périphérie orientale du monde byzantin et lorsqu'il est représenté c'est sous une forme très simplifiée. La mosaïque perdue de l'église de la Nativité à Bethléem (1169)<sup>9</sup> se trouvait elle aussi en Orient. Certes, elle fut exécutée sur ordre de Manuel Comnène par des artistes métropolitains<sup>10</sup>, mais étant donné le prestige dont jouissaient les œuvres de Palestine, elle aurait pu contribuer à répandre le sujet dans les pays voisins, or cela ne s'est pas produit.

En combinant entre eux le texte de la Genèse (17 : 6 et 35 : 9-12), la Généalogie du Christ de Matthieu (1 : 2-17), les pro-

<sup>1</sup> Deux thèses s'affrontent à propos de l'origine du sujet. La thèse de l'origine occidentale défendue par Emile Mâle (*L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922, 168-175), puis par S. Radojčić (*Portreti srpskih Vladara u sredjem veku*, Skopije 1934, 40-43, 41, n. 112) et plus récemment par M. D. Taylor (*A Historiated Tree of Jesse*, *DOP* 34-35 (1980-1981), 125-176, 141-143) et G. B. Ladner (*Terms and Ideas of Renewal in the Twelfth Century, Images and Ideas in the Middle Ages, Selected Studies in History and Art*, vol. II, Rome 1983, 717, n. 143). Une autre série d'études propose des arguments pour une création du schéma en Orient. Ainsi A.K. Coomaraswamy (*The Tree of Jesse and Indian Parallels of Sources*, *ArtB* XI (1929), 216-220) rappelle le symbolisme qui s'attache à l'Arbre de Vie en Orient depuis l'Antiquité, et A. Nasta (*Sources orientales dans l'iconographie Sud-Est européenne. L'Arbre de Jessé*, *CIEBSE*, Sofia 1966, 899-909) a rassemblé certains témoignages sur l'existence au Proche Orient d'images de l'Arbre de Jessé au Ve et VIe siècle, aujourd'hui disparues, qui ne manquent pas d'intérêt mais ne fournissent pas de preuves suffisantes pour leur existence. L'étude de A. Watson (*The Imagery of the Tree of Jesse in the West Front of Orvieto Cathedral*, in *Fritz Saxl 1890-1948, Memorial Essays from his Friends in England*, Londres 1957, 149-164) est beaucoup plus convaincante car l'auteur démontre les influences byzantines qu'a subi l'Arbre de Jessé de la cathédrale d'Orvieto, si souvent cité comme point de départ de cette iconographie. Enfin, André Grabar (*Une pixyde en ivoire à Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'art byzantin*, *DOP* 14 (1960), 132) attribue

à l'Arbre de Jessé une origine constantinopolitaine.

<sup>2</sup> Cf. A. Watson (*The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Londres 1934, 83-141) évoque des exemples du XIe siècle (83-87).

<sup>3</sup> Le dessin de l'Arbre de Jessé dans ce manuscrit du XIIe siècle est authentique pour André Grabar (*Une pixyde en ivoire à Dumbarton Oaks, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1968, vol. I, 237, n. 1 et ss., tandis que pour J. Lassus (*L'illustration du Livre des Rois*, Paris 1973, 84) il s'agirait d'un feuillet inséré plus tard dans le manuscrit.

<sup>4</sup> Cf. Gordana Babić, *Ikonografski program živopisa u priprata crkva kralja Milutina, L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica*, Belgrade 1973, 105 ss.

<sup>5</sup> Cf. Taylor, *A Tree of Jesse* (cité n. 1), 125-176. V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, *Zograf* 20 (1989), 48-59.

<sup>6</sup> Cf. A. Bryer et D. Winfield, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, *DOS* 20, 1985, vol. I, 175, fig. 38.

<sup>7</sup> Cf. Coomaraswamy, *The Tree of Jesse* (cité n. 1), 216-220 ; Watson, *The Imagery* (cité n. 1), 59.

<sup>8</sup> Cf. Hélène Danthine, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris 1937, 145, 155.

<sup>9</sup> Cf. Vincent et Abel, *Bethléem*, Paris 1914, 147-176. D. Talbot Rice, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinbourg 1968, fig. 115.

<sup>10</sup> Cf. Tzaferis, *The Wall Mosaics in the Church of the Nativity Bethléem, XVe CIEB, Athènes 1976, Actes, II: Art et archéologie. Communications*, B, Athènes 1981, 891-890.

phéties messianiques d'Isaïe (XI : 1-10 et VII : 14), les prédictions des rois, des prêtres et de toute une série de prophètes vétér testamentaires et de justes pour en faire une image synthétique et symbolique, l'Eglise répondait à une question qui devait préoccuper les chrétiens et se référait à l'humanité du Christ. En mettant en valeur l'Incarnation, les docteurs iconodoules avaient attiré l'attention sur un dogme difficile à comprendre, à savoir que Dieu pouvait se faire chair et assumer totalement son humanité. La liturgie évoque abondamment ce mystère et souligne que la rédemption en dépend<sup>11</sup>. Ces interrogations et la tendance générale de l'époque pré-paléologue et paléologue de créer des équivalences visuelles pour les moments clé de la liturgie incitèrent les iconographes à créer une image qui, en s'appuyant sur différents textes concordants, donnait à voir pour ainsi dire directement l'enracinement du Christ dans l'humanité et dans le temps.

Les textes cités plus haut, ainsi que des versets d'Habakuk (III : 3), Michée (V : 13), d'autres prophètes et des rois d'Israël, ainsi que ceux de certains justes, sont lus et chantés pendant les semaines du Carême précédant Noël et au cours des offices des fêtes de la Nativité du Christ et des fêtes mariales en général, dont l'Annonciation fait également partie. Les saints Ancêtres du Christ sont célébrés plus particulièrement le premier dimanche qui précède Noël et les Justes, depuis Adam jusqu'à Joseph, l'époux de Marie, le second dimanche avant cette fête<sup>12</sup>. Le développement des textes bibliques par la liturgie et l'hymnographie a contribué à l'enrichissement du sujet à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, dans les régions qui suivent à la lettre la règle constantino-politaine.

Les premiers schémas connus sont du type « simple », c'est à dire composés de l'Arbre planté dans le corps de Jessé et des portraits de David et Salomon, d'autres prophètes vétér testamentaires, de la Vierge et de Jésus au sommet. Ce type apparaît à l'église de la Vierge Mavriotissa à Kastoria (1259)<sup>13</sup> ou encore dans un manuscrit de Mytilène (v. 1200)<sup>14</sup>. Mais assez rapidement, c'est à dire dès la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle le schéma se complique et comprend, en plus des éléments cités plus haut, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament qui peuvent atteindre le nombre de dix-huit<sup>15</sup>,

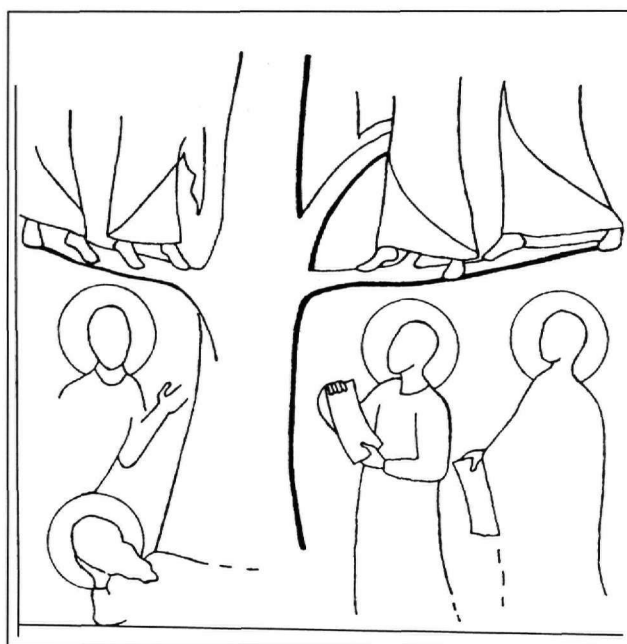


Fig. 1. Tarsos, chapelle. Arbre de Jessé (d'après A. Bryer et D. Winfield).

ainsi que des personnages secondaires tels que les justes, les patriarches, les philosophes païens et la sibylle qui avaient pressenti l'arrivée du Sauveur. C'est ce que l'on voit déjà à Sopočani, Sainte-Sophie de Trébizonde (Fig. 2) ou Arilje, et surtout au XIV<sup>e</sup> siècle à la Vierge Ljeviška de Prizren (Fig. 8) ou Dečani<sup>16</sup>. De même, l'attitude des prophètes change : immobiles au début, ils sont de plus en plus animés à mesure que l'époque avance. A Dečani leur gestuelle indique qu'ils parlent avec une certaine véhémence. Quant à l'encadrement des personnages et les scènes, ils est constitué par des rinceaux, qui n'ont en général aucune ressemblance avec un arbre; seules trois images, respectivement du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, le représentent véritablement, celles de Tarsos (Fig. 1), de la Mavriotissa à Kastoria<sup>17</sup>, et de Sainte-Sophie de Trébizonde<sup>18</sup> (Fig. 2).

<sup>11</sup> Par exemple, dans l'idiomèle chanté le jour de la Nativité de la Mère de Dieu (cf. R.P.E. Mercenier, *La prière des églises de rite byzantin*, Chevetogne (2e éd.), II, 1, 82) et dans la Synaxe de la Mère de Dieu on chante: « Comment narrer ce grand mystère ? L'incorporel prend un corps... » (*ibid.*, 234).

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, 178-179.

<sup>13</sup> Cf. S. Pélékaniadis, *Kastoria*, Salonique 1953, 28, pl. 86.

<sup>14</sup> Cf. P.L. Vocotopoulos, L'évangile illustré de Mytilène, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, 377, 380, fig. 6.

<sup>15</sup> Cf. Taylor, A Tree of Jesse (cit. n. 1), 127.

<sup>16</sup> Cf. Milanović, *The Tree* (cit. n. 5), fig. 6, 5, 8.

<sup>17</sup> Cf. n. 13.

<sup>18</sup> Cf. n. 9.



Fig. 2. Trébizonde, Sainte-Sophie. Arbre de Jessé (d'après D. Talbot Rice).

### L'Orient et l'Arménie

Il en est tout autrement dans la périphérie orientale du monde byzantin. En Syrie, Palestine, Egypte copte, Nubie, Ethiopie et même en Cappadoce<sup>19</sup>, le sujet est ignoré. A Sainte-Sophie de Trébizonde, géographiquement proche de la zone orientale, on suit des schémas constantinopolitains et l'Arbre de Jessé y ressemble à celui de la Mavriotissa à Kastoria. En Géorgie, il apparaît dans la peinture murale, mais sous une forme très simplifiée, ce qui l'éloigne des

schémas byzantins traditionnels. En Arménie, il est différent de ce que l'on voit généralement ailleurs. Il est absent dans la peinture murale<sup>20</sup> et se présente dans les manuscrits sous des aspects originaux.

Nous évoquerons un premier groupe de manuscrits où l'on ne représente pas à proprement parler l'Arbre de Jessé, mais un sujet qui lui est étroitement apparenté : les Ancêtres du Christ. Deux raisons justifient cette démarche : 1) ces images sont différentes des byzantines qui illustrent le même sujet ; 2) une ressemblance frappante existe entre les

<sup>19</sup> Sur la parenté des programmes cappadociens avec ceux de l'Orient chrétien voir Tania Velmans, *La koinè grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin*, *JÖB* 31 (1981), 677-723, repris dans *L'art médiéval de l'Orient chrétien, Recueil d'études* (2e éd.), Sofia-Paris 2002, 1-32.

<sup>20</sup> Certes, une grande partie des décors pariétaux ont disparu en Armé-

nie, mais un certain nombre d'églises du XIIIe et XIVe siècle ont gardé la majeure partie de leurs fresques, comme c'est le cas à Akhatala (XIIIe s., de tradition arméno-géorgienne) ou Saint-Grégoire de Tigrane Honentz (1215), sans parler des décors fragmentaires conservés dans d'autres églises.

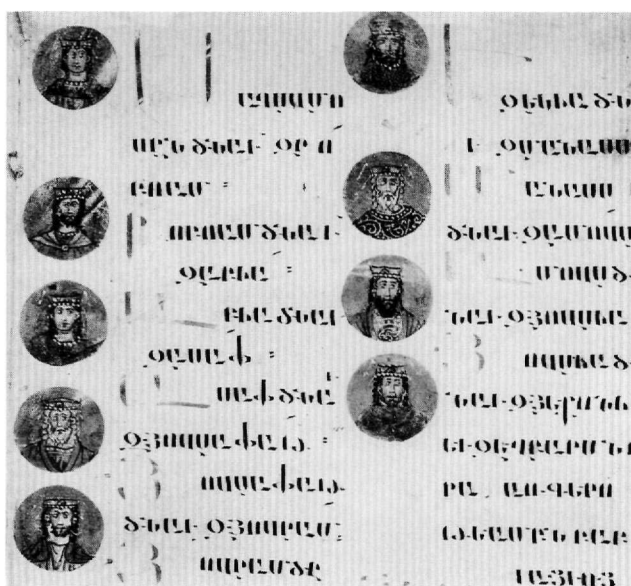


Fig. 3. Washington, Freer Gallery of Art. Ancêtres du Christ, détail : partie supérieure de la page.

schémas arméniens des ancêtres du Christ et une miniature précoce attribuée à l'Anatolie toute proche, l'Evangile de Mytilène, déjà mentionné. Dans ce premier groupe de manuscrits les ancêtres du Christ sont figurés par des portraits en buste, insérés dans des médaillons et alignés sur une partie ou sur toute la surface de la page. Leur nombre est encore restreint à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dans l'Evangile jadis à Lvov et aujourd'hui à l'archevêché arménien de Lemberg (1197-1198). On y voit le Christ, David, Abraham, Isaac et Jacob, figurés au début de l'Evangile de Matthieu<sup>21</sup>.

Si ce schéma incomplet continue à être représenté au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>22</sup>, il apparaît aussi à la même époque sous une forme plus achevée et suivant scrupuleusement le texte de Matthieu. C'est ce que l'on observe dans l'Evangile du Patriarcat arménien d'Istanbul, illustré en 1256 par Toros Roslin<sup>23</sup>. Au début de l'évangile de Matthieu les ancêtres du

Christ dans des médaillons occupent une pleine page et figurent les vingt-huit générations d'Abraham à David, et de David à la déportation à Babylone. L'artiste suit donc à la lettre les versets (1 : 2-11) de Matthieu en incluant même les portraits des épouses mentionnées par celui-ci : Thamar, Rachab, Ruth, Bathsheba. Dans le même manuscrit au début de l'évangile de Luc, ce schéma en pleine page est repris pour illustrer le texte de Luc (3 : 34-38). Il commence avec le portrait de Jacob pour finir par celui d'Adam, fils de Dieu.

Une autre variante de ce schéma a été adoptée dans l'Evangile de la Freer Gallery of Art n° 32, 18 (p. 2-4), illustré au XIII<sup>e</sup> siècle, où les ancêtres cités par Matthieu (1 : 2-17) figurent également au complet, mais ils sont répartis sur les marges de plusieurs pages (Fig. 3). La perte d'un feuillet a fait disparaître la plupart des ancêtres cités par Luc (3 : 23-36), dont seuls ceux de deux versets (Lc 3 : 37-38) sont conservés<sup>24</sup>. Ce type de schéma est souvent repris dans les manuscrits ciliciens du XIII<sup>e</sup> siècle, comme le montre entre autres l'Evangile de la Freer Gallery of Art n° 56.11, fol. 14v., illustré en 1263<sup>25</sup>.

Dans son étude sur les miniatures arméniennes de la Walters Art Gallery, Sirarpie Der Nersessian a attiré l'attention sur le fait que les miniatures byzantines qui figurent également les ancêtres du Christ indépendamment de l'Arbre de Jessé, ne ressemblent pas aux schémas décrits plus haut et représentent ceux-ci debout et entourés ou non par leur progéniture, voire Salomon trônant flanqué de douze rois d'Israël<sup>26</sup>. Il s'agit de deux Evangiles de la Bibliothèque Nationale à Paris, le gr. 74<sup>27</sup> et le gr. 64<sup>28</sup>, ainsi que de celui de la Laurentienne à Florence (Laur. Plut. VI 23), où trois groupes de personnages en pieds, figurés dans les marges, signifient les trois paragraphes dans lesquels Matthieu énumère les ancêtres<sup>29</sup>.

En revanche certains schémas occidentaux, notamment dans l'Evangile du Couronnement originaire de Bohême et dans le Psautier de la Bibliothèque Nationale de Paris (lat. 8846) que l'on doit à un peintre anglais, ressemblent d'assez près aux représentations des portraits en médaillon couvrant une pleine page que l'on voit entre autres chez Toros Roslin<sup>30</sup>. Des influences occidentales ont souvent été

<sup>21</sup> Cf. Sirarpie Der Nersessian, *Armenian manuscripts in the Walters Art Gallery*, Baltimore 1973, 26, N. 55.

<sup>22</sup> Cf. n. 25.

<sup>23</sup> Cf. Nersessian, op.cit., 25, fig. 57.

<sup>24</sup> Cf. ead., *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, fig. 54-56, 138;

<sup>25</sup> Cf. *ibid.*, fig. 204.

<sup>26</sup> Cf. Nersessian, *Walters Art Gallery* (cité n. 21), 26.

<sup>27</sup> Cf. H. Omont, *Evangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris 1908, pl. 2-4 et 100.

<sup>28</sup> Cf. id., *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du XI au XIV<sup>e</sup> siècles*, Paris 1925, pl. LXXXV.

<sup>29</sup> Cf. Tania Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne* (Florence, Laur. VI 23), Paris 1971, fig. 7-9.

<sup>30</sup> Par exemple aux miniatures de l'Evangile de la Walters Art Gallery n° 539, cf. Der Nersessian, *Walters Art Gallery* (cité n. 21), 26-27.

constatées dans l'oeuvre de Toros et dans les miniatures de Cilicie en général et elles sont aussi aisément explicables vu les relations privilégiées que le royaume de Cilicie entretenait avec les principautés latines qui s'étaient constituées en Orient à l'époque.

Une autre remarque s'impose ici. Une certaine ressemblance existe entre les différents schémas arméniens du premier groupe (personnages en buste dans des médaillons alignés) et la miniature de l'Evangile du lycée de Mytilène n° 9, fol. 8v, enluminé vers 1200<sup>31</sup> et figurant une sorte d'ébauche du futur l'Arbre de Jessé. Ce dernier y apparaît sous une forme rudimentaire comme un bouquet de branches nues sortant d'un vase et entourées d'un cadre rectangulaire. Huit prophètes en buste tenant des rouleaux à inscriptions et insérés dans de gros médaillons l'entourent de trois côtés, mais sans établir de lien avec lui, tenus à distance par le cadre. Au milieu d'eux, sur le bord supérieur horizontal, la Vierge à l'enfant est flanquée de David et Salomon.

P. Vocotopoulos attribue à ce manuscrit une origine anatolienne et le classe dans le groupe appelé maintenant « 2400 » et anciennement « de Nicée »<sup>32</sup>, dont les exemples les plus anciens seraient du milieu du XII<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>. La plupart de ces manuscrits proviennent d'ateliers logés à Chypre ou en Palestine. Or, la Palestine fait partie de l'Orient chrétien, les rapports très étroits de Chypre avec ces régions sont connus<sup>34</sup> et l'Anatolie a une frontière commune avec l'Arménie. Il est donc probable qu'il y ait eu des influences réciproques entre le premier groupe de miniatures arméniennes et le schéma de Mytilène qui pourrait bien marquer le passage de la représentation des Ancêtres du Christ à celle de l'Arbre de Jessé.

En ce qui concerne la représentation des ancêtres du Christ dans des médaillons, il se peut que les iconographes aient été influencés par le programme plus ancien du sanctuaire, avec le Christ ou la Vierge à l'enfant dans la conque et les prophètes en buste et en médaillons sur l'arc de l'abside. En Arménie, on trouve dès le VII<sup>e</sup> siècle, le Christ dans la

conque et les prophètes, annonciateurs de la venue du Messie, en médaillons sur la douelle de l'abside, comme c'est le cas à la cathédrale de Mren<sup>35</sup>. Toujours en Orient, à l'église cappadocienne de Saint-Syméon (Xe-XI<sup>e</sup> s.) ces portraits sur l'arc absidal sont reliés par un entrelacs<sup>36</sup>, ce qui les rapproche quelque peu des rinceaux de l'Arbre de Jessé.

C'est aussi en Cilicie qu'apparaît l'Arbre de Jessé constituant notre deuxième groupe ; il est toutefois assez particulier se situant entre le motif décoratif de type végétal destiné aux marges des manuscrits et un sujet figuratif indépendant. Son emplacement dans la marge droite de la page conditionne probablement aussi le contenu et la forme de ce schéma qui se présente comme une longue tige à rinceaux surgissant du corps de Jessé et faisant pendant à celle purement décorative dans la marge gauche qui peut être également une lettrine ou un personnage tout en longueur. Le sujet ne comporte généralement pas d'inscriptions.

Le Tétraévangile n° 2568 du Patriarcat arménien de Jérusalem, illustré en Cilicie au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>, réunit toutes les caractéristiques mentionnées. Le fol. 14r de ce manuscrit, qui contient le début du texte de Matthieu, montre dans la marge droite une longue tige avec quatre fleurons qui surgissent du corps de Jessé (Fig. 4). Au centre des deux premiers fleurons se trouvent superposés deux rois vétérotestamentaires, à l'évidence David et Salomon, flanqués chaque fois de deux prophètes tenant des rouleaux fermés. David est toujours représenté en premier non seulement en tant que fondateur de la lignée dont est issue la Vierge, mais aussi parce que selon certains commentateurs qui s'appuient sur le psaume 88(89): 20-21, il est une figure du Christ. Grégoire de Nazianze s'exprime dans ce sens<sup>38</sup> et Basile de Seleucie ajoute que David avait reçu la promesse de l'Incarnation du Seigneur<sup>39</sup>. Dans les miniatures arméniennes les rois sont représentés avec de grandes couronnes de forme complexe, ce qui est loin d'être fréquent ailleurs pendant la période byzantine, mais distingue assez régulièrement les schémas postbyzantins<sup>40</sup>.

<sup>31</sup> Vocotopoulos, L'évangile illustré (cité n. 14), 377-382, fig. 6.

<sup>32</sup> Cf. *ibid.*, 382.

<sup>33</sup> Cf. A. Weil Carr, A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century, *DOP* 36 (1982), 39-81, 40, n. 16.

<sup>34</sup> Cf. A. A. Vassiliev, *Histoire de l'empire byzantin*, Paris 1932, vol. I, 348. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce. Une nouvelle province de l'art byzantin*, Paris 1942, vol. II, 2e partie, 457. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosie 1965, 3-4. K. Weitzmann, Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20 (1966), 51, 74, 75. Tania Velmans, Quelques programmes iconographiques des coupoles de Chypre du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, *CahArch* 32 (1984), 137-162, repris dans

*Byzance, les Slaves et l'Occident, Études sur l'art paléochrétien et médiéval*, Londres 2001, 230-275, 274.

<sup>35</sup> Cf. M. et N. Thierry, La cathédrale de Mren et sa décoration, *CahArch* XXI (1971), 43-77, 75.

<sup>36</sup> Cf. Catherine Jolivet-Levy, *Les églises de Cappadoce*, Paris 1991, 322.

<sup>37</sup> Cf. H. et H. Buschhausen, *Armenische Handschriften der Mechitaristen in Wien*, Vienne 1981, n° cat. 12, 106-107, fig. 16a.

<sup>38</sup> *PG* 12, 1118 C.

<sup>39</sup> *PG* 85, 189 C.

<sup>40</sup> Par exemple, dans les fresques du Mont Athos, à Dochiariou, ou en Moldavie, à Voronet.

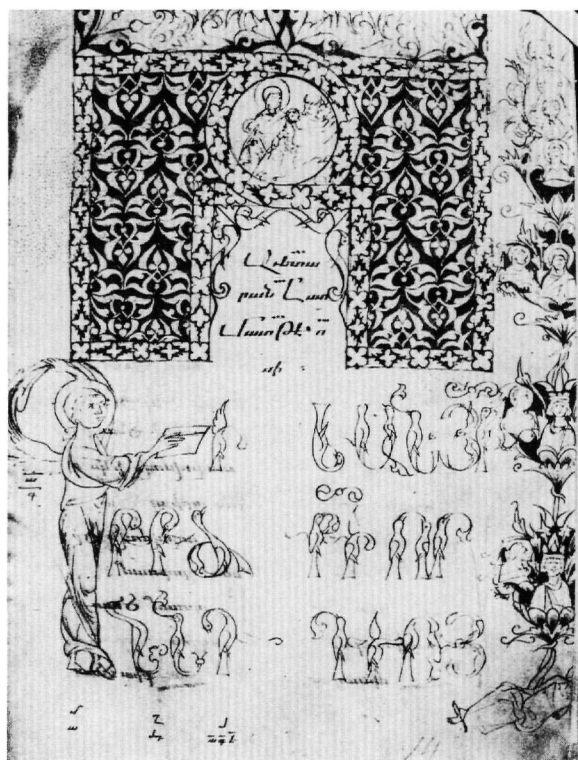


Fig. 4. Jérusalem, Patriarcat arménien. Tétravangile n° 2568, Arbre de Jessé.



Fig. 5. Erivan, Matenadaran. Evangile n° 7651, Arbre de Jessé.

Après David et Salomon, le troisième fleuron de l'Arbre dans cet évangile est occupé par la Vierge au centre et deux prophètes. Le quatrième fleuron montre le Christ adulte et le cinquième une auréole portée par des anges avec Dieu le Père, l'Emmanuel et la colombe, image de la Trinité. Dans la marge gauche apparaît Gabriel rappelant l'Annonciation (geste) ; il est relié thématiquement à l'Arbre, puisque lui aussi prédit à Marie sa future conception. Tout les personnages sauf l'archange sont figurés en buste. Le même schéma iconographique de l'Arbre de Jessé figure dans la marge droite de l'Evangile du Matenadaran n° 7651, (fol. 10r), enluminé en Cilicie au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>, seulement les calices floraux sont remplacés ici par des touffes de feuilles d'acanthé (Fig. 5).

Une particularité de ces deux manuscrits mérite que l'on s'y arrête. La Trinité ne figure ni dans les schémas balkaniques, ni dans les quelques images qui existent ailleurs en Orient.

Elle n'y a d'ailleurs pas sa place puisqu'elle rappelle la nature divine du Christ, certes réelle, mais hors de propos puisque l'image de l'Arbre se veut précisément un témoignage sur sa généalogie charnelle et humaine, seule mise en doute par certaines hérésies. D'ailleurs la Trinité est assez rarement évoquée dans les offices de Noël ou de la Nativité de la Mère de Dieu<sup>42</sup> ; elle ne tient une place importante que dans la liturgie de l'Epiphanie célébrée le 5 et le 6 janvier parce que la fête elle-même est la manifestation et presque l'apparition de la Trinité ; mais son évocation est liée au Baptême<sup>43</sup> et pas à la Nativité de Jésus. En plaçant la Trinité au sommet de l'Arbre Jessé, le sens du sujet est légèrement dévié puisque la nature céleste du Christ est également représentée. On est donc en droit de se demander s'il ne s'agit pas là d'un choix conditionné par une sensibilité monophysite, même inconsciente, ne tolérant pas de voir représentée la seule nature humaine du Seigneur. Comme on le sait, tous les Arméniens

<sup>41</sup> Cf. Buschhausen, *Handschriften* (cité n. 37), pl. 19.

<sup>42</sup> Voir une mention chez Mercenier, *La prière* (cité n. 11), II, 1, 93.

<sup>43</sup> Cf. *ibid.*, 250.

n'adhéraient pas à la doctrine monophysite, mais seulement la majorité d'entre eux. Cependant, par la force des choses, tous étaient en contact avec les idées qu'elle véhiculait.

L'Arbre de Jessé de l'Evangile du prince Vasak (XIII<sup>e</sup> s.) du Patriarcat arménien de Jérusalem n° 278 se trouve sur la marge droite de la page initiale de l'Evangile de Matthieu, fol. 5r.<sup>44</sup> Il est un peu plus proche des schémas de type constantinopolitain que les précédents (Fig. 6). C'est un tronc de palmier, comme on le voit parfois dans la Crucifixion<sup>45</sup>, qui surgit du corps de Jessé. Cette allusion au sacrifice volontaire du Christ n'est pas gratuite et rappelle que la Passion a été vécue par un être de chair et de sang. Sur ce tronc se suivent de bas en haut : un roi vétérotestamentaire, la Vierge orante et le Christ dans une gloire soutenue par quatre anges, dont on ne voit que les têtes et les ailes. Douze prophètes en buste figurent des deux côtés de ces personnages, dont certains font le geste de la parole. Ils sont logés à l'intérieur de rinceaux qui s'enroulent sur eux mêmes. Sur la marge gauche une colonne florale se termine au sommet par une tête d'ange. Sur toutes les images citées ne figure aucune inscription et les rouleaux des prophètes, même lorsqu'ils sont déployés, restent vides.

Ces quelques exemples permettent de penser que le sujet de l'Arbre de Jessé n'était pas particulièrement apprécié en Arménie, puisqu'on ne lui accordait que les marges des manuscrits et l'assimilait plus ou moins à un décor floral. La présence fréquente de la Trinité au sommet de la composition indique, elle aussi, une certaine déviation du principal message du sujet. Enfin, une influence occidentale a pu encourager son apparition.

## La Géorgie

En Géorgie des fragments insignifiants de l'Arbre de Jessé sont conservés mais rarement mentionnés et cette situation pourrait être source de confusions. Victor Lazarev en évoque deux, notamment à Kincvisi et Safara sans préciser leur emplacement<sup>46</sup>. Šalva Amiranašvili n'en parle pas lorsqu'il étudie ces églises<sup>47</sup> et le sujet est totalement absent



Fig. 6. Jérusalem, Patriarcat arménien. Evangile n° 278, Arbre de Jessé.

dans le Répertoire de la peinture géorgienne à Tbilisi. Néanmoins Eka Privalova a eu plus récemment le mérite de ne pas omettre l'Arbre de Jessé de l'église d'Ozaani dans un article monographique sur ces peintures<sup>48</sup>. Vesna Milanović reprend ces informations<sup>49</sup>. J'ai moi même cité les fragments conservés dans un livre<sup>50</sup>, mais j'ai eu tort de ne pas en

<sup>44</sup> Cf. Sirarpie Der Nersessian, *L'art arménien*, Paris 1977, 152, fig. 110. Buschhausen, *Handschriften* (cité n. 37), pl. 116a

<sup>45</sup> Sur les ampoules de Monza et Bobbio, par exemple (cf. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958, *passim*).

<sup>46</sup> Il s'agit des représentations de Kincvisi et de Safara (cf. V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, 310 n. 148, 439 n. 233).

<sup>47</sup> Š. Amiranašvili, *Istorijskij gruzinskij iskusstva*, Moscou 1950, 192-193. *Id.*, *Istorijskij gruzinskij monumentalnoi živopisi*, Sahelgami 1957, 14,

15, 60.

<sup>48</sup> Eka Privalova, *Rospis cerkvi Voznesenija- « Amagleba » v Ozaani*, *Ars Georgica* 9, Tbilisi 1987, 147, fig. 10.

<sup>49</sup> Milanović, *The Tree* (cité n. 5), 49.

<sup>50</sup> Tania Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, Paris 1978 – Kincvisi, 161 ; Safara, 219. Cependant dans ce livre je cite également les peintures quasi disparues de l'église de Čule, alors que selon les dernières recherches sur place, le sujet n'y figurait pas.

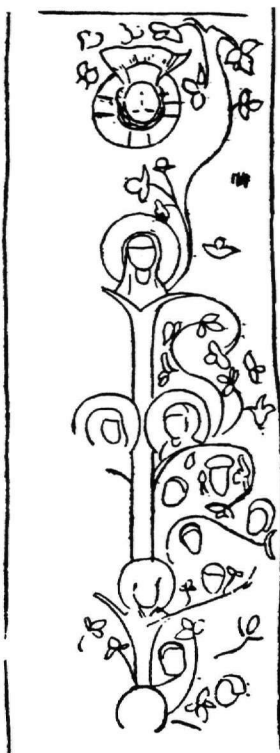


Fig. 7. Ozaani, église de l'Ascension. Arbre de Jessé (d'après Eka Privalova).

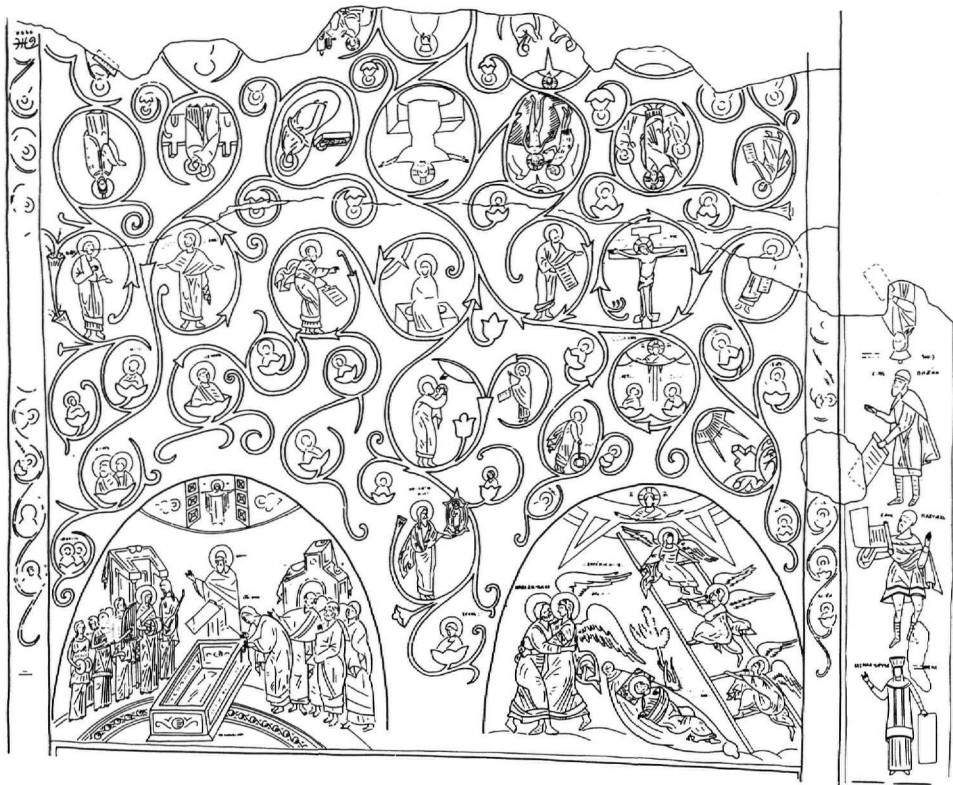


Fig. 8. Prizren, église de la Vierge Ljeviška. Arbre de Jessé (d'après Gordana Babić).

tenir compte dans une brève esquisse sur un triptyque géorgien représentant l'Arbre de Jessé<sup>51</sup> dont il sera question plus loin.

Notons d'une façon plus précise que l'Arbre de Jessé apparaît sur le mur sud de l'église Saint-Nicolas à Kincvisi (1207) et sur le tympan au dessus de l'abside à l'église d'Ančiskhati. A Saint-Sabbas à Safara (v. 1330-1350), il a un emplacement inhabituel qui l'apparente aux schémas arméniens en forme de gerbe, puisqu'il est représenté par un schéma tout en longueur sur le côté sud de la colonne nord<sup>52</sup>.

A l'église de l'Ascension d'Ozaani, on distingue plusieurs couches de peinture. L'Arbre de Jessé appartient à la plus récente datée approximativement du XIVe-XVe siècle<sup>53</sup>. Son emplacement sur l'arc sud-ouest est également bizarre

et sa forme, une fois de plus, proche de celle des schémas arméniens figurés dans les marges (Fig. 7). Il se développe à la verticale et comprend très peu de rinceaux et de personnages. Une longue tige est plantée dans le corps de Jessé. Une seule tête figure au dessus de lui dans l'axe de la tige-tronc, probablement David. Quelques autres sont indiquées schématiquement des deux côtés de cet axe dans les branches garnies de quelques feuilles. Au sommet, le Christ en buste apparaît la tête en bas lorsqu'on se tient face à la peinture conservée; ceci est évidemment dû à la courbure de l'arc, comme on le voit couramment dans les images balkaniques disposées sur des surfaces voûtées, notamment à l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren (Fig. 8).

<sup>51</sup> Cf. *ead.*, Un triptyque avec l'Arbre de Jessé et deux autres images mobiles conservée en Géorgie, *L'art médiéval de l'Orient chrétien, Recueil d'études*, 2e éd., Sofia-Paris 2002, 333-339.

<sup>52</sup> Je remercie Madame Ana Kladiashvili de l'Institut d'histoire de l'art à Tbilisi de m'avoir fourni ces informations.

<sup>53</sup> Cf. n. 48.

## Deux icônes géorgiennes exceptionnelles

Deux icônes du Musée d'Art Géorgien à Tbilisi, figurant l'Arbre de Jessé ne ressemblent ni à ce que nous avons observé jusqu'ici, ni aux schémas balkaniques d'origine constantinopolitaine. Elles se distinguent également par une richesse thématique peu commune et retiendront donc plus longuement notre attention.

La première de ces œuvres, de loin la plus intéressante, est un triptyque daté du XIV<sup>e</sup> siècle<sup>54</sup>, ce qui correspond d'ailleurs parfaitement à son style et à la vague d'influence constantinopolitaine qui déferle sur le pays à cette époque<sup>55</sup>. Il s'agit à nouveau d'un Arbre de type simple, sans personnages secondaires et sans scènes de prophéties, mais il est mis en rapport avec d'autres images qui en complètent le sens (Fig. 9). Les représentations du panneau central sont réparties en trois registres. Tout en haut, des rinceaux, dont chacun se termine par une seule feuille, surgissent du corps de Jessé. Comme dans l'Arbre de la cathédrale d'Orvietto et dans celui de Dečani (v. 1350)<sup>56</sup>, ce sont des enroulement en forme d'ellipse qui en composent l'axe vertical d'où partent symétriquement les autres rinceaux. Ils abritent de bas en haut : deux rois, vraisemblablement David et Salomon, la Vierge et le Christ Emmanuel. A partir de ces personnages superposés partent les volutes qui contiennent dix-huit prophètes ; ils ne portent pas de rouleaux, mais certains font le geste de la parole et illustrent sans doute une partie des versets de Matthieu (1 : 2-17). A gauche du Christ on reconnaît le Précurseur, alors que celui de droite pourrait être Isaïe qui évoque l'Arbre d'une façon particulièrement imagée (Is 11 : 1). Les personnages sont représentés en buste. La composition se développe horizontalement, toute en largeur. Plus bas, au second registre, quatre prophètes en pied se répartissent des deux côtés d'un rectangle couvert d'une planche. L'image disparue qui s'y trouvait à l'origine ne pou-

vait être que celle de la Vierge à l'enfant ou de la Nativité de Jésus. A droite se dresse Ezéchiel tenant la porte fermée que le divin Logos sut franchir sans l'ouvrir (Ez 44 : 2-3), symbole de la virginité de Marie après la Nativité<sup>57</sup>, et évoqué plusieurs fois pendant les différents offices le jour de la Nativité de la Vierge<sup>58</sup>. Derrière Ezéchiel, Daniel tient la pierre détachée de la montagne (Dn 2 : 31-45). Ce commentaire sur le songe de Nabuchodonosor par Daniel a été interprété par les théologiens chrétiens comme une préfiguration dans laquelle la pierre qui remplit toute la terre est le symbole du Christ et la montagne, celui de la Vierge. Les commentateurs y virent également une confirmation de l'éternité du Royaume de Dieu, interprétation qui est reprise par la liturgie au cours des Grandes vêpres de la Nativité, le 25 décembre<sup>59</sup>. Plusieurs hymnes dédiés à la Vierge mentionnent ce passage du livre de Daniel<sup>60</sup> et Jean Damascène en parle dans son homélie sur la Dormition de la Vierge<sup>61</sup>. Face à ces deux prophètes, à gauche du rectangle vide, deux autres tiennent des symboles de Marie à droite. Le premier près du cadre est Gédéon, reconnaissable à la toison qu'il porte (Juges 8 : 36-40), et mentionné dans l'office de Matines de la fête de l'Annonciation<sup>62</sup>. Le second est le roi David représenté avec l'Arche de l'Alliance (3 Rois 8)<sup>63</sup>. Ici aussi, un rapport direct est établi avec Marie, puisque l'arche qui fut déposée dans le Saint des Saints contenait les tables de l'ancienne Loi (3 Rois, 8 : 9) et préfigurait ainsi Marie portant dans son sein Jésus, Maître de la nouvelle Loi qui devait régir le monde.

Ces préfigurations figurent fréquemment dans l'Arbre de Jessé tel qu'il nous est connu par les œuvres balkaniques mais on ne voit généralement pas des prophètes avec les « types » de la Vierge, figurés à la fois comme des personnages non inclus dans l'Arbre et en faisant quand même partie à cause de leur proximité avec cette image, de leur attitude et des symboles du Christ et de Marie qu'ils portent. Ceci

<sup>54</sup> Ce triptyque est reproduit en couleur et accompagné de trois lignes de texte par G. Alibegashvili et A. Volskaja, dans *Ikone*, Belgrade 1981, 92, pl. 122.

<sup>55</sup> Cf. Tania Velmans, *Le miroir de l'invisible. Peintures murales et architectures de la Géorgie*, Paris 1996, chap. 7, 145-160 (avec une bibliographie).

<sup>56</sup> Cf. Taylor, *A Tree of Jesse* (cité n. 1), fig. 2, 3 et 13, 14.

<sup>57</sup> Le verset du prophète fut amplement commenté par les théologiens (cf. G. Babić, *L'image symbolique de la « porte fermée » à Saint-Clément d'Ohrid, Synthronon* 1968, 148).

<sup>58</sup> Cf. Mercenier, *La prière* (cité n. 11), II, 1, 81, 92, 93, 98, 367.

<sup>59</sup> Durant les vêpres de la Nativité, on lit la prophétie de Daniel, dans laquelle le prophète explique le songe de Nabuchodonosor, en précisant :

« Le Dieu du ciel suscitera un royaume qui ne sera jamais détruit... selon que tu a vu qu'une pierre s'est détachée de la montagne d'elle-même et qu'elle a brisé l'argile... » (cf. Mercenier, *La prière* (cité n. 11), II, 1, 205.

<sup>60</sup> Cf. Vesna Milanović, *Starozavetne teme i loza Jevsejeva* (en serbe avec résumé anglais), in *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, éd. V. Djurić, Belgrade 1995, 217.

<sup>61</sup> PG 96, 713 B.

<sup>62</sup> Cf. Mercenier, *La prière* (cité n. 11), II, 1, 367.

<sup>63</sup> Les inscriptions sur les rouleaux des prophètes sont illisibles, mais c'est généralement David qui tient l'arche, alors que Salomon est représenté avec le temple, comme c'est le cas à l'église de la Vierge Ljeviška (cf. Fig. 8).



Fig. 9. Tbilisi, Musée d'Art Géorgien. Triptyque, *Arbre de Jessé, Vie de Moïse, Enfance de la Vierge*.

est pourtant le cas à l'église de la Vierge Ljeviška à Prizren où des prophètes accompagnés des préfigurations de la Théotocos sont représentés dans les arcs de l'exonarthex qui bordent l'Arbre de Jessé et le Jugement dernier adjacent (Fig. 8). Bien entendu, leur rapport avec l'Arbre de Jessé est beaucoup moins étroit que dans l'icône géorgienne, mais il y a probablement quelque similitude dans l'intention des deux artistes.

Le cycle des préfigurations de la Vierge continue sous une autre forme dans le troisième registre du panneau central du triptyque géorgien; mais au lieu de le représenter par des symboles, on a recours à des images narratives de l'Ancien Testament. Un procédé analogue a été utilisé dans l'Arbre de Jessé de Prizren, où le Songe de Jacob et sa Lutte avec l'Ange, mais aussi une image de la Dormition de la Vierge<sup>64</sup> s'emboîtent dans la composition de l'Arbre de Jessé (Fig. 8).

Sur le triptyque géorgien l'histoire de Moïse comprenant le Buisson ardent et la Remise de la Loi (Ex 3 : 1-6 ; 31 : 18) occupe la partie gauche du registre inférieur. Moïse apparaît d'abord face aux Israéliens dans un paysage de rochers, puis dénouant sa scapulaire sur l'ordre de l'Eternel, enfin se redressant et contemplant le buisson « qui ne se consume point » et l'ange qui en émerge (Ex 3 : 3-8), ce qui correspond textuellement au verset de l'Exode qui dit : « l'ange de l'Eternel lui apparut dans une flamme de feu au milieu d'un buisson » (Ex 3 : 2). Ce verset étant interprété par les théolo-

<sup>64</sup> En fait, il s'agit ici de l'illustration du second canon sur la Dormition de saint Jean Damascène (cf. Draga Panić et Gordana Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade 1975, 139).

giens comme l'annonce de la virginité de Marie après la naissance de Jésus et lu aux Grandes vêpres de la fête de la Nativité<sup>65</sup>, il est représenté par une image-symbole devenue un « topos »; celle-ci figure généralement non pas l'ange mais la Vierge en buste avec l'enfant ou le Christ Emmanuel au milieu du buisson<sup>66</sup>. Par ailleurs, les épisodes de la scandale et du buisson sont ici inversés. D'après le texte, Moïse aperçoit d'abord l'ange et le buisson (Ex. 3 : 2) et c'est seulement après que Dieu lui commande d'enlever sa sandale (Ex 3 : 4-5), comme on le voit à Kahriye Djami<sup>67</sup> ou dans l'Octateuch de Smyrne (Vat. gr. 746, fol. 97)<sup>68</sup>.

Cependant, certaines images anciennes de cet épisode, comme la miniature du *Recueil des sermons de Grégoire de Nazianze* (Paris. gr. 510, fol. 264v)<sup>69</sup>, montrent elles aussi d'abord la sandale délacée et ensuite Moïse debout devant le buisson. Moïse devant le buisson ardent est évoqué deux fois durant les Grandes vêpres de la fête de l'Annonciation célébrée le 25 mars<sup>70</sup> et commentée dans de nombreuses homélies, mais le premier qui l'interprète comme une métaphore de Marie fut Grégoire de Nysse<sup>71</sup>.

Dans la Remise de la Loi, Moïse est figuré au sommet du mont Horeb; La main divine qui sort d'un segment du ciel lui tend les Tables (Ex 34). Plus loin Moïse prie debout pour que Dieu renonce à punir Israël de s'être écarté de la voie prescrite (Ex 32 : 11-14). Généralement la Vision du buisson et la Remise de la Loi ne sont pas figurés côte à côte. Si c'est le cas sur l'icône, c'est parce que la Remise de la Loi est également investie d'un symbolisme marial. Dans son homélie sur la Dormition, Jean Damascène s'adresse à Marie en disant : « Le buisson ardent vous a annoncé, les tables écrites par Dieu vous ont préfigurées »<sup>72</sup>. D'autres homélies confirment cette interprétation<sup>73</sup>. Ce passage est rarement représenté, mais on le trouve à la Péribleptos d'Ohrid (1295). Ces deux images ne sont que très rarement accompagnées d'une troisième avec Moïse qui prie.

Comme on le voit, l'histoire de Moïse en rapport avec la Vierge est représentée sur notre panneau d'une façon à la fois très détaillée et narrative, ce qui étonne dans une image mobile. Il en est de même pour le paysage de rochers dans lequel se situe l'action. Il rappelle celui très proche des modèles antiques de la miniature illustrant la remise de la Loi à Moïse dans la Bible du Patrice Léon à la Bibliothèque Vaticane (Reg. ssev. gr. I)<sup>74</sup>.

Dans la partie droite du registre inférieur de ce panneau sont figurés le Songe de Jacob (Gn 28 : 11-15) et la Lutte de Jacob avec l'Ange (Gn 32 : 25-30). Ici aussi l'ordre du récit de la Genèse est inversé mais il s'agit d'un procédé courant. De gauche à droite se suivent la Lutte de Jacob avec l'Ange, Jacob dormant et le contenu de son rêve avec l'échelle, symbole de la Vierge, qui relie le ciel et la terre. La lutte de Jacob a un lien direct avec la généalogie du Christ, puisque Dieu donne à Jacob le nom d'Israël. Lors d'une deuxième rencontre il lui dit : « ... sois fécond et multiplie: une nation, et une multitude de nations naîtrons de toi, et des rois sortirons de tes reins » (Gn 35 : 11). A la suite de ce passage Athanase d'Alexandrie considère Jacob comme l'ancêtre d'Israël et donc aussi de Marie et du Christ<sup>75</sup>. Les théologiens des premiers siècles confirment cette interprétation, notamment Justin et Origène<sup>76</sup>. Mais selon Justin le nom d'Israël signifie littéralement « homme triomphant » et la mystérieuse lutte entre Jacob et Dieu « annonce l'arrivée du Seigneur sous forme humaine »<sup>77</sup>.

Le Songe avec l'échelle (Gn 28 : 10-17) se rapporte à la Vierge. Sur l'icône géorgienne, Jacob est figuré dormant veillé ou inspiré par un ange (Gn 28 : 12-15). A côté de lui apparaît l'échelle, symbole de Marie, avec « les anges qui montent et qui descendent » qu'il voit en rêve. Elle commence au sol et aboutit à un segment du ciel dans lequel se tient le Christ (Gn 28 : 12). C'est elle qui « permet au Logos de descendre jusqu'à nous, de transformer la faiblesse de la substance hu-

<sup>65</sup> Cf. Mercenier, *La prière*, II, 1 (cité n. 11), 205.

<sup>66</sup> C'est la Vierge à l'enfant que l'on voit à Kahriye Djami (cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 3, New York 1966, 448) ; quant à l'Emmanuel, il est représenté dans le buisson dans les deux copies de Paris et du Vatican des homélies du moine Jacques (cf. C. Stornajolo, *Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. 1162) e dell'Evangelio greco Urbinate (cod. Vat. Urban. gr. 2)*, Rome 1910).

<sup>67</sup> Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, vol. 2, New York 1966, 444.

<sup>68</sup> Cf. J. Lowden, *The Octateuchs. A Study in Byzantine Manuscript Illustration*, Pennsylvania 1992.

<sup>69</sup> Cf. Sirarpie Der Nersessian, *The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, DOP 16, 197-228, fig. 2.

<sup>70</sup> Mercenier, *La prière*, II, 1 (cité n. 11), 361.

<sup>71</sup> Grégoire de Nysse, *La vie de Moïse ou le Traité de la perfection en matière de vertu*, trad. Daniélou, Paris 1955, 57.

<sup>72</sup> PG 96, 712C.

<sup>73</sup> Par exemple, celle d'André de Crète (PG 97, 868C).

<sup>74</sup> Cf. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève 1953, fig. 170.

<sup>75</sup> Cf. Athanase d'Alexandrie, *Sur l'Incarnation*, SC 1973, 382, 390, 392, 396.

<sup>76</sup> Origène, Homilies sur la Genèse, PG 12, 128A, 242-243.

<sup>77</sup> Justin Martyr, *The Dialogue with Trypho* (trad. par A. Lukyn Williams), Londres 1930, CXXV, 3.

maine et d'en faire un esprit qui voit Dieu »<sup>78</sup>. La péricope avec la vision de Jacob est lue durant les Grandes vêpres de la fête de la Nativité de Marie, de l'Annonciation et de la Dormition<sup>79</sup>. Elle est commentée dans de nombreuses homélies qui mettent en parallèle la Vierge et l'échelle<sup>80</sup>. L'hymne Acatiste la mentionne également. Par ailleurs, Jacob est considéré comme l'antétype du Christ. Dans l'évangile de Jean (I : 51), qui reprend aussi la métaphore des anges montant et descendant l'échelle entre ciel et terre, mais à la place de l'échelle, figure le Fils de l'homme.

Ces associations correspondent à la lecture du Prophétologion, dont les divers passages sont intégrés dans les offices de Noël, de l'Épiphanie et des fêtes mariales, mais sans doute aussi aux homélies déjà mentionnées d'André de Crète (VIe s.) et de Jean Damascène (VIIIe s.)<sup>81</sup>, où le buisson ardent et le Songe de Jacob sont évoqués successivement. C'est précisément entre le VIe et le VIIIe siècle et en partie grâce à ces théologiens que furent élaborés les textes qui comparent les qualités de la Vierge à des objets évoqués dans les prophéties de l'Ancien Testament<sup>82</sup>. Ensuite, les idées des iconodoules n'ont pu que stimuler une telle entreprise.

Quant aux premières représentations de ces prophéties, elles étaient destinées à la Bible et aux psautiers avec illustrations marginales<sup>83</sup> et c'est au XIe-XIIe siècle que se développent les images typologiques de la Vierge dans lesquelles apparaissent des symboles vétérotestamentaires, comme ceux contenus dans le *Recueil des homélies du moine Jacques de Kokkinobaphos* (Paris. gr. 1208 et Vat. gr. 1162). C'est aussi ce que l'on voit sur l'icône du Sinaï datée du XIe ou du début du XIIe siècle qui représente le portrait de la Vierge trônant avec l'enfant, entourée par le Pantocrator siégeant au milieu des puissances et des prophètes avec des rouleaux aux inscriptions tirées de leurs prophéties et des symboles vétérotestamentaires qui sont des métaphores de Marie<sup>84</sup>.

Sur le panneau central de notre triptyque, il s'agit d'une composition beaucoup plus complexe. D'une part les prophètes tenant des symboles de Marie entourent effectivement une représentation supposée (?) de la Vierge à l'enfant ou de la Nativité, mais ils sont aussi insérés entre une figure symbolique de la généalogie du Christ et des épisodes vétérotestamentaires préfigurant la Théotocos, et représen-

tés comme des épisodes narratifs, semblables à ceux qu'on trouverait dans l'illustration d'une Bible. Enfin le cycle narratif de l'Enfance de Marie couvre les deux volets latéraux et complète ce qui est signifié dans le panneau central. Chaque volet est occupé par quatre scènes. Sur le volet gauche apparaît, en haut, l'épisode des Offrandes refusées. Sur l'image suivante le peintre réunit deux moments du récit apocryphe: la Rencontre à la porte Dorée et l'Annonciation à Anne par un ange. La Nativité de Marie est représentée selon le schéma habituel, alors que la quatrième scène est trop abîmée pour être identifiée, mais il pourrait s'agir des Premiers pas de Marie. Le récit continue sur le volet droit, où la Présentation de la Vierge au temple est figurée selon un schéma évolué montrant aussi le chœur des jeunes filles qui accompagne Marie et ses parents et, un peu plus loin, Marie nourrie par un ange. Deux épisodes sont à nouveau réunis sur l'image suivante : la Prière de Zacharie et les Baguettes des prétendants. Plus bas, Marie est présentée à Joseph qui est suivi de nombreux personnages. L'histoire se termine avec les Reproches de Joseph et la Visitation et tourne un peu court puisqu'elle devrait se terminer normalement avec la Nativité de Jésus. Cette absence de l'image de l'aboutissement de tout ce qui précède augmente la probabilité d'une icône de la Nativité au milieu des prophètes, là où se trouve actuellement la planche.

Deux particularités frappent dans ces images. Les architectures y prennent beaucoup de place et elles sont à la fois variées et situées de manière à approfondir l'espace en privilégiant les lignes obliques et les angles tournés face au spectateur ; les personnages n'y sont pas réduits au strict minimum qu'exigerait l'intelligibilité des scènes, mais s'avèrent au contraire nombreux. Bien entendu ces traits à la fois iconographiques et stylistiques sont typiques pour la peinture des Paléologues, mais étonnent quelque peu lorsqu'ils se trouvent sur des surfaces aussi réduites que celles d'un triptyque.

Cette oeuvre est exceptionnelle pour plusieurs raisons. L'Arbre de Jessé n'est pour ainsi dire pas représenté dans les icônes d'époque byzantine. Son association avec les prophètes portant des symboles bibliques de la Mère de Dieu n'a pas de parallèle directe, excepté la fresque de Prizren ; elle rappelle vaguement les peintures murales où l'Arbre in-

<sup>78</sup> PG XCVI, 713A.

<sup>79</sup> Cf. Mercenier, *La prière* (cit. n. 11), II, 1, 98, 102 ; 168, 347 ; II, 2, 14, 21.

<sup>80</sup> Ces commentaires remontent à Justin et Origène, cf. n. 76 et 78.

<sup>81</sup> Cf. n. 72 et 73.

<sup>82</sup> Cf. Babić, *L'image symbolique*, op.cit. (cit. n. 57), 147.

<sup>83</sup> Voir des exemples chez Sirarpie Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in *The Kariye Djami*, vol. 4, Princeton 1975, 311-312.

<sup>84</sup> Cf. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, I, Athènes 1956, fig. 54-55 ; II, Athènes 1958, 73-75.

clut de petites scènes figurant des prophéties vétérotestamentaires, mais généralement ce ne sont pas les mêmes, car on y privilégie la prophétie sur la Crucifixion, celle de Nahum et quelques autres. De même, si une ou deux scènes de la Vie de la Vierge apparaissent quelques fois dans les branches de l'Arbre, comme c'est le cas à Dečani par exemple, le cycle entier n'y est pas relié.

Le fait de s'exprimer à la fois en langage symbolique et narratif sur le même panneau n'est pas moins original. Enfin, la façon dont différents sujets se complètent pour illustrer un grand thème, en l'occurrence l'Incarnation, appartient à notre triptyque ; il n'est pas signalé ailleurs et rend cette pièce unique. Son iconographie témoigne d'une réflexion théologique approfondie et d'une inspiration liturgique. Ce type d'inspiration est rare en Géorgie, où beaucoup de sujets liturgiques de l'époque des Paléologues manquent dans la peinture, qu'elle fut murale ou autre ; l'iconographie mariale y est peu développée et privée de sujets importants, tels que l'hymne Acatiste, le Stichère de Noël ou le cycle de la Dormition de la Vierge composé de plusieurs images.

Pourtant une deuxième icône géorgienne, cette fois en argent doré sur cuivre, travaillée au repoussé, représente l'Arbre de Jessé, Marie et le cycle des Grandes fêtes (Fig. 10). Elle est originaire de Martvili et son panneau central date du XVIII<sup>e</sup> siècle, alors que le cycle christologique et les figures du cadre sont du XVII<sup>e</sup>. Ces dates sont attestées par des inscriptions, dont la première se trouve sur le revers du panneau central et indique que l'icône a été embellie en 1784 par le souverain d'Odiši, Katsia Dadiani et son épouse Anna. La deuxième inscription apparaît dans la partie inférieure du cadre et nomme Eudemon (Evdemon) Anakidze, métropolite de Čkondidi (Martvili) qui fit exécuter l'icône en 1644<sup>85</sup>. Ces dates ne permettent plus de traiter le thème iconographique représenté comme une rareté. Cependant, on y observe certains traits originaux et une singulière parenté dans la démarche figurative avec l'icône du XIV<sup>e</sup> siècle qui vient d'être commentée.

Le panneau central est occupé par l'Arbre de Jessé et la Vierge l'Hodighitria. Jessé n'est pas couché mais assis et tient l'Arbre, figuré comme un cep de vigne. Au dessus de lui, la Vierge en pied compose avec lui tout l'axe médian. Jessé fait le geste du témoignage de la gauche et semble te-

nir un livre ouvert sur ses genoux (?). Le monticule sur lequel il est assis est couvert de brins d'herbes, tribut payé au réalisme baroque de l'époque.

Selon les spécialistes géorgiens, la Vierge serait une pièce du Xe siècle, à cause de son style hiératique, et insérée dans l'Arbre plus tard<sup>86</sup>. Cette datation d'après le style me semble peu sûre. Tout d'abord, parce que le style sévère et l'attitude strictement traditionnelle de cette figure, sur lesquels elle s'appuie, sont courants dans les icônes en métal géorgiennes d'époque postbyzantine<sup>87</sup>, ensuite parce que la tunique de Marie n'est justement pas traditionnelle, mais transparente et permet de voir la quasi totalité de sa jambe gauche et une partie de la jambe droite, ce qui n'est évidemment pas le cas de la Vierge sur l'icône de Martvili du Xe siècle à laquelle on l'a comparée<sup>88</sup>. Il en est de même pour le maphorion retombant en une cascade de plis des deux côtés du visage de la Mère de Dieu sur l'icône de Martvili, et de ce visage lui-même qui ne correspond pas au type traditionnel, avec son ovale trop long et ses yeux en amande remontant vers les tempes que l'on ne voit pas sur l'icône du Xe siècle.

Aussi, je pense que la Vierge qui se tient debout sur un marchepied au milieu de l'Arbre de Jessé de l'icône de Martvili, bien qu'insérée dans cet ensemble à posteriori est, elle aussi, d'époque postbyzantine. Elle se distingue d'ailleurs par un trait curieux : son nimbe est entouré de pierres précieuses, ce qui est normal ; mais celles-ci forment une deuxième rangée qui entourent la Théotokos dessinant une sorte de gloire autour d'elle qui s'arrête au niveau des pieds. Ce trait rare est connu au VI<sup>e</sup> siècle à la Panaghia Kanakaria à Lyntankomi à Chypre<sup>89</sup> et fut abandonné par la suite. Sur l'icône géorgienne cette gloire n'est pas sans rapport avec le sujet car elle signifie le triomphe de la Mère de Dieu, instrument de l'Incarnation, et vise à la magnifier.

L'Arbre de Jessé sous la forme d'un plant de vigne de notre icône abrite huit prophètes rois couronnés. Le Christ n'est pas présent, sans doute à cause du remaniement de l'axe médian de l'Arbre où il a dû se trouver. Les Douze fêtes, figurées par autant d'images, entourent le panneau central en commençant dans l'angle supérieur gauche, avec l'Annonciation, suivie de la Nativité de Jésus qui inclut les mages et deux bergers avec un troupeau mais pas le bain de l'enfant, la Présentation de Jésus au temple et le Baptême qui comprend la cognée à la racine des arbres (Mt. 3 : 10) et des pois-

<sup>85</sup> Cf. *Au pays de la toison d'or*, catalogue d'exposition, Paris 1982, n° 121.

<sup>86</sup> Cf. *ibid.*, 122.

<sup>87</sup> Cf. *ibid.*, n°s 110, 113, 116, 121.

<sup>88</sup> Cf. *ibid.*, n° 55.

<sup>89</sup> Cf. Sotiriou, *Sinaï*, 45, fig. 13.

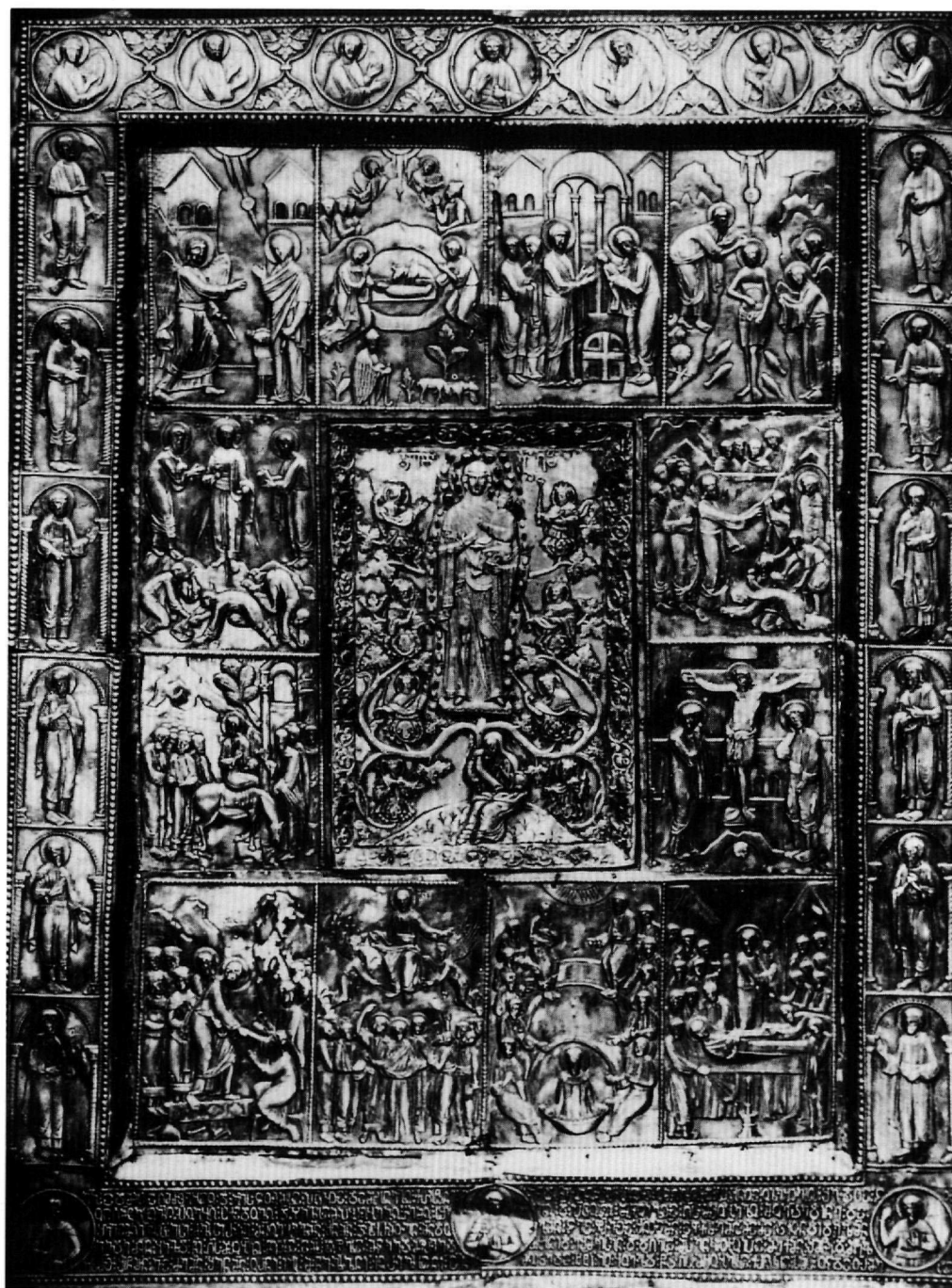


Fig. 10. Tbilisi, Musée d'Art Géorgien. Icône, Arbre de Jessé, Grandes fêtes, apôtres et Déisis.

sons dans le Jourdain. Le cycle continue à gauche par la Transfiguration et l'Entrée à Jérusalem, puis à droite, par la Résurrection de Lazare et la Crucifixion.

Le récit évangélique se poursuit sur la partie inférieure de l'icône avec la Descente aux Limbes, l'Ascension, la Pente-

côte avec une personnification de l'Univers, et la Dormition de la Vierge. Un cadre historié entoure cet ensemble. Dans sa partie horizontale supérieure apparaît une Déisis à sept personnages en buste et en prière, dont Anne et Joachim et deux anges. La présence des parents de Marie soulignent à

leur manière la réalité effective de l'incarnation. Douze apôtres, témoins de l'action du Christ sur terre, se tiennent sous des arcs sur les parties verticales du cadre, tandis que sa partie horizontale inférieure loge l'inscription et trois saints militaires en buste et en médaillon. Ils se trouvent là en tant que combattant pour le Christ après qu'il eut quitté le monde et comme athlètes prolongeant l'action des apôtres.

Cette icône tardive exprime donc le thème de l'Incarnation en associant langage symbolique et langage narratif, comme l'avait déjà fait le peintre de l'icône du XIV<sup>e</sup> siècle traitant le même sujet, seulement ici l'accent est mis sur le Christ et non sur la Vierge, d'où les scènes évangéliques, les apôtres et la Déisis.

L'enquête sur la représentation de l'Arbre de Jessé en Orient s'est avérée décevante par l'absence du sujet dans de

nombreuses régions, mais aussi fructueuse grâce à l'originalité des schémas arméniens et géorgiens qui ont retenu notre attention. En fait, il est assez normal qu'une image complexe qui donne à voir l'humanité du Christ dans toute son épaisseur historique ait été ignorée dans la plus grande partie de la périphérie orientale du monde byzantin qui fut majoritairement monophysite. Par ailleurs, ces régions ne participèrent pas à l'iconoclasme et à l'élaboration d'un véritable système de défense des images; basé sur l'Incarnation. On y fut donc moins enclin à souligner le rôle primordial de l'humanité sans faille du Christ dans l'économie du salut, qu'à Byzance et dans les pays slaves – tous chalcédoniens – et suivant de très près les programmes iconographiques constantinopolitains.

**Tania Velmans**

## Η ΡΙΖΑ ΙΕΣΣΑΙ ΣΤΗ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

Μετά από μια σύντομη ανακεφαλαίωση όσων γνωρίζουμε σήμερα σχετικά με την εικονογραφία της Ρίζας Ιεσσαί στη βυζαντινή και τη σλαβική τέχνη, συνάγεται το συμπέρασμα ότι το θέμα είναι πολύ πιο σπάνιο και αποδίδεται διαφορετικά στην ανατολική περιφέρεια του βυζαντινού κόσμου τουλάχιστον έως την κατάλυση της αυτοκρατορίας. Μέχρι τότε απουσιάζει από την κοπτική Αίγυπτο, τη Συρία, την Καππαδοκία. Στην Αρμενία εμφανίζεται μόνο σε χειρόγραφα και οι δύο εικονογραφικοί τύποι που χρησιμοποιούνται είναι διαφορετικοί. Στον πρώτο οι προπάτορες του Χριστού εικονίζονται σε προτομή μέσα σε μετάλλια που καλύπτουν όλο το χώρο της σελίδας. Στον δεύτερο τα μετάλλια είναι διευθετημένα πάνω σε ένα βλαστό, επιμήκη και όρθιο, ο οποίος εικονίζεται στην ώρα και λαμβάνει τη μορφή φυτικού μοτίβου (Εικ. 4-6).

Η ανάλυση έδειξε ότι ο πρώτος τύπος μπορεί να συσχετισθεί με το ευαγγέλιο της Μυτιλήνης (αριθ. 9, φ. 8ν,

περί το 1200) και έχει δεχθεί πιθανότατα παλαιστινιακή επίδραση. Ο δεύτερος τύπος δεν έχει παράλληλα για έναν επιπρόσθετο λόγο αφού συχνά παρουσιάζει την Αγία Τριάδα στην κορυφή του φυτού αντί του Χριστού. Στη συνέχεια εξετάζονται αποσπασματικά σωζόμενες παραστάσεις της Ρίζας Ιεσσαί και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους στη μνημειακή ζωγραφική της Γεωργίας. Στο μεγαλύτερο μέρος της μελέτης εξετάζεται ένα τρίπτυχο που βρίσκεται στο Μουσείο Τέχνης της Τιφλίδας (14ος αι.) (Εικ. 9). Στο κεντρικό φύλλο η Ρίζα Ιεσσαί πλαισιώνεται από τέσσερις προφήτες που κρατούν σύμβολα που συνδέονται με τη Θεοτόκο· απεικονίζονται επίσης η Ιστορία του Μωυσή (ο Μωυσής ενώπιον των Ισραηλιτών, η Φλεγόμενη Βάτος, η Παράδοση του Νόμου), το όνειρο του Ιακώβ, η πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο και πιθανώς μία παράσταση της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας ή η Γέννηση του Χριστού, η οποία όμως δεν σώζεται. Στα πλάγια φύλλα του τριπτύχου

εικονίζονται, ανά τέσσερις σε κάθε φύλλο, οκτώ σκηνές από το βίο της Θεοτόκου, στις οποίες ωστόσο δεν περιλαμβάνεται η Γέννηση. Αποδεικνύεται ότι το έργο αυτό, πολύ πλούσιο σημασιολογικά, που συνδέει την αφηγηματική με τη συμβολική γλώσσα, αποτελεί άπαξ.

Σε μία δεύτερη γεωργιανή εικόνα από επιχρυσωμένο ασήμι (Εικ. 10), που προέρχεται από το Martvili (17ος

και 18ος αι.), εικονίζονται η Ρίξα Ιεσσαί με τη Θεοτόκο ολόσωμη σε μεγάλη κλίμακα στο κέντρο και στο πλαίσιο το δωδεκάορτο. Τίθεται υπό αμφισβήτηση η έως τώρα χρονολόγηση που συνδεόταν με τη μορφή της Θεοτόκου (10ος αι.) και προτείνεται η χρονική τοποθέτησή της στη μεταβυζαντινή εποχή.