

DORA PIGUET-PANAYOTOVA

## Recherches sur les tétraconques à déambulatoire et leur décor en Transcaucasie au VII<sup>e</sup> siècle

Les ruines des églises de Zvartnotz, Bana, Iškhan et Ljakit offrent une variante du plan quadrilobé qui apparaît uniquement en Transcaucasie — le tétraconque à déambulatoire circulaire. Il représente au centre, un quatre-feuilles très précis qui s'inscrit dans un cercle. Quatre conques s'ouvrent sur le carré central, retracé par quatre piliers massifs, constituant la base de la coupole. Les conques en bas, sont à claire-voie, leurs arcades donnant accès au déambulatoire.

Chaque édifice étant plus ou moins examiné, je me propose de présenter ces monuments dans leur ensemble. Cette étude porte en effet, sur des problèmes qui n'ont pas fait l'objet de recherche ou qui demandent une révision des données archéologiques, compte tenu des nouvelles découvertes. Ici se pose la question des origines de ce type de construction, de ses formes et de son élévation, dont la restauration sera discutée, ainsi que de l'environnement architectural de ces tétraconques, leur style, leur décor sculptural et notamment, leurs chapiteaux qui nécessitent une étude approfondie. Grâce à cet examen seront établis les modèles et les sources d'inspiration des artistes, leurs rapports avec les civilisations voisines et les grands centres spirituels de l'époque.

De plus, cette recherche permettra d'analyser l'architecture des tétraconques, de relever leurs traits communs afin de procéder à leur regroupement et de reconnaître ainsi, les traces de deux traditions régionales: la première, à laquelle se rattachent Iškhan, Zvartnotz, Bana, l'héritière du patrimoine hellénistique, et qui est ouverte aux échanges avec les provinces byzantines, nourrit l'architecture la plus avancée de la Transcaucasie; la deuxième, dont relève Ljakit, par contre conservatrice, a son domaine dans l'architecture des briques et ses liens avec l'art de bâtir de l'Iran.

La présente étude a pour but aussi d'attribuer une date argumentée à chaque construction et de définir ainsi, la période d'épanouissement du tétraconque à déambulatoire en Transcaucasie du VII<sup>e</sup> siècle.

## Bana

L'église de Bana<sup>1</sup> (fig. 1) est située à deux kilomètres au nord du village de Panak sur la rive droite de la Panak, affluent droit de la rivière Olty, non loin de la ville moderne de Tortum, dans le bassin de Čorokh. Autrefois, le site de Bana faisait partie de l'ancienne région de Tao (Taïk), actuellement en Turquie Orientale. L'ouvrage fondamental de Bana reste celui de Takaišvili<sup>2</sup> : les observations faites sur certains points de la construction en 1903 et en 1907, sont d'une grande importance pour la présente recherche. Ainsi, peut-on, pousser l'étude vers une distinction des détails remontant à deux époques déterminées et expliquer l'érection de l'église au VII<sup>e</sup> siècle, à la différence de sa reconstruction fondamentale au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle; cette dernière période de l'édifice ayant été l'objet des restaurations théoriques de Kldiašvili et de Kalgin<sup>3</sup>. Tout d'abord, un réexamen des ruines s'impose, dans le but d'établir la première phase de l'existence de Bana et de donner une idée approximative de son aspect original au VII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>.

Bana offre un plan treflé à quatre feuilles, entouré d'un déambulatoire circulaire. Les quatre conques orientées vers les points cardinaux s'ouvrent sur l'espace central de l'édifice. Elles sont précédées de quatre arcs profonds qui s'appuient sur quatre immenses supports constituant le carré central, couronné jadis par la coupole. Les conques sont percées d'arcades qui assurent la communication avec le déambulatoire, limité par le mur périphérique muni

1 L'église de Bana existait en très bon état au XIX<sup>e</sup> siècle, avant qu'elle ne fût gravement endommagée pendant les guerres russo-turques de 1854-57 et de 1877, après avoir servi de forteresse aux Turcs. Cependant, les notes archéologiques, prises avant sa destruction donnent une idée plus exacte du monument, en particulier, la description de Karl Koch, fameux botaniste et voyageur qui l'a visitée en 1843. K. Koch, *Reise im pontischen Gebirge und türkischen Armenien*, II, Weimar 1846, p. 242-247.

2 E. Takaišvili, *Materialy po Arkheologiju Kavkaza*, XII, Moscou 1907, p. 87-117. Il faut noter aussi les renseignements fournis par Weidenbaum de 1879 et Bakradze de 1881 chez Takaišvili, op. cit., p. 92-94.

3 E. Takaišvili, op. cit., fig. 64-71, pl. XVII, XXb.

4 Čubinašvili, Amiranašvili, Beridze datent le monument de la deuxième moitié du VII<sup>e</sup> siècle, tout en acceptant les restaurations théoriques proposées par Kalgin et Kldiašvili, qui en fait, s'adressent à l'église reconstituée fondamentalement au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. Et ils ne donnent pas d'arguments pour la date du VII<sup>e</sup>, à l'exception des entrecolonnes plus nombreux dans la conque est. Arutjunjan, Asratjan, Mnacakanjan partagent la même opinion à propos des deux périodes dans l'existence de Bana. G. Čubinašvili, *Arkhitektura Kakhétii I*, Tbilisi 1959, p. 226-230; S. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva I*, Moscou 1950, p. 153, note 178; V. Beridze, «L'architecture religieuse géorgienne des IV<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles», *Bedi Kartlisa*, XXXVI, Paris 1978, p. 34-37; V. Arutjunjan, *Kamennaja letopis armjanskogo naroda*, Erevan 1985, p. 39; M. Asratjan, *Architecture Arménienne*, Moscou 1985, p. 57. En fait, Takaišvili a établi la date de la fin IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle — règne de Bagrate Kuropalate (891-923) — grâce aux sources écrites; il a décrit la construction conforme à cette époque, tout en laissant des problèmes ouverts sur certains détails, sujet de la présente étude.

d'arcades aveugles sur tout son pourtour. Les dimensions de Bana sont les suivantes: côté du carré central — 7,50 m; diamètre du cercle enfermant le tétraconque — 25,00 m; diamètre extérieur y compris l'épaisseur des murs — 37,40 m. Quatre pièces rectangulaires s'avancent de la rotonde: au nord, au sud, à l'ouest — des accès à l'église et, à l'est — une abside dissimulée.

En fait, le carré central fut à l'origine plus vaste, ainsi que les quatre arcs, leurs dimensions réduites à cause de l'agrandissement des quatre supports centraux lors de la reconstruction de Bana au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. La déambuloire, lui aussi, a vu sa largeur de 5,00 m se réduire à 3,50 m par l'addition de pilastres très profonds au mur périphérique, aménagements effectués pour des raisons de sécurité. De plus, les colonnes des conques à claire voie, à l'ouest, au nord et au sud ont subi des remaniements, leur nombre modifié de six à quatre.

En se fondant sur les données archéologiques et les études précédentes des ruines, on peut procéder à une restauration théorique, relevant de l'aspect originel de Bana vers le milieu du VII<sup>e</sup> siècle. À cet égard on doit renoncer aux quatre supports creusés<sup>5</sup> qui montent jusqu'au toit — construction allégée selon la pratique du IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle — et restituer à leur place les piliers massifs du carré central, partie essentielle du tétraconque primitif.

Il faut en effet imaginer la construction composée de trois cylindres concentriques superposés qui correspondent à ses éléments constitutifs. Le premier cylindre comprend les déambulatoires du rez-de-chaussée et de la galerie, ouvrant sur les façades deux rangées de fenêtres. En effet la galerie demandait un éclairage direct, la coupole n'offrant de lumière qu'au centre et non à la vaste périphérie. Ainsi éclairées ces deux pièces annulaires, voûtées en berceau supposent une élévation plus grande du premier cylindre, limité par les fenêtres des conques du cylindre médian. Le troisième cylindre repondait au corps central du tétraconque, couronnée par le tambour percé de fenêtres, sur lequel reposait la coupole, dissimulée sous un toit pyramidal. L'église s'élevait à une hauteur bien supérieure à son diamètre, compte tenu des proportions respectées dans l'architecture de Transcaucasie.

En appui de la galerie et de son éclairage direct vient la notice de Takaišvili<sup>5</sup> au sujet des traces des fenêtres rondes dans la partie est du bâtiment. Des oculi apparaissent dans les églises de Zvartnotz<sup>7</sup> et d'Ani<sup>8</sup> qui

5 E. Takaišvili, op. cit., fig. 64-69, pl. XX.

6 E. Takaišvili, op. cit., p. 105; D. Panayotova-Piguet, «Les édifices à plan quadrilobé avec collatéral dans les Balkans et en Transcaucasie aux V<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles», IV<sup>e</sup> Symposium International sur l'Art Géorgien, Tbilisi, 23.5.-2.6., 1983.

7 L. Ter Movsesjan, «Cerkov Grigorija vbliz Ečmiadzina», *Izvestija Arkheologičeskoj Komissii*, 7, 1903, p. 17; J. Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, I, Vienne 1918, p. 95-136, p. 318, fig. 119-120; L. Jakobson, *Očerk istorii zodčestva Armenii V-XVII vekov*, Moscou-Leningrad 1950, p. 31-36, fig. 21-23.

8 N. Marr, *Ani. Knižnaja istorija goroda i razkopki na meste gorodišča*. Leningrad-Moscou 1934, p. 60, pl. XXIII, XXIV, fig. 84-89.

appartiennent au même type tétraconque que Bana. De plus, le modèle sculpté d'Ani<sup>9</sup> que tient le donateur roi Gagik dans ses mains, montre non seulement ces oculi et leur emplacement même, mais il confirme l'aspect extérieur de l'édifice ici discuté, par ses volumes de cylindres gradués. Il faut rappeler que le quatre-feuilles à déambulatoire d'Ani de 1001 reproduit exactement celui de Zvartnotz construit par le catholicos Nerses (641-660).

Enfin, on ne peut pas poursuivre l'étude de Bana sans évoquer Zvartnotz<sup>10</sup> avec lequel les ressemblances sont indéniables, tant dans la composition du plan que dans les formes de la construction. Zvartnotz n'a pas subi de remaniements, ayant été aussitôt victime d'un tremblement de terre. Les piliers massifs du carré central du tétraconque offrent une base de comparaison avec Bana, dans le but de distinguer les deux étapes de sa construction: le nouveau système des supports et les modifications qu'il a apportées à l'ensemble, d'une part et d'autre part, le système originel, similaire à Zvartnotz. Ainsi, les détails qui se retrouvent dans les restaurations de Kldiašvili et de Kalgin — quatre tours relatives aux quatre supports montant jusqu'au toit et comportant aux étages des chapelles — n'appartiennent-ils, pas à l'édifice primitif. Les piliers creusés d'usage courant au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle aussi à Byzance, ne sont pas connus en Transcaucasie au VII<sup>e</sup> siècle. Il serait donc erroné de saisir dans les chapelles aménagées à l'intérieur des supports, des pièces d'angle d'un tétraconque du type de Džvari<sup>11</sup>. Cette comparaison est formaliste et elle ne peut pas être retenue en tant qu'argument pour dater le monument du VII<sup>e</sup> siècle. Bien au contraire, les piliers «allégés» ont remplacé au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> le système des supports massifs du VII<sup>e</sup> siècle, dont l'écroulement fut inévitable partout dans ces constructions — Zvartnotz, Bana, Ani.

Un autre détail à Bana, qui se rattache vraisemblablement, à la première construction est la colonnade de la conque est (fig. 4). Elle se distingue du quatre-feuilles par ses entrecolonnements moins spacieux et plus nombreux, sept au lieu de cinq. Aussi, montre-t-elle, une exécution proche de celle d'Iškhan (fig. 10)<sup>12</sup> qui représente d'ailleurs, un cas analogue: une arcade

9 N. Marr, Ani, pl. XXVII-90, 91; J. Strzygowsky, op. cit., p. 318.

10 N. Tokarskij, Armjanskaja arkhitektura IV-XIV vekov, Erevan 1961, p. 51; P. Kuneo, «Le chiese paleocristiane armenie a pianta centrale», in: Corsi di Cultura Ravenante et Byzantina, XX, p. 263; E. Utudjan, Les monuments arméniens du IV<sup>e</sup> - au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris 1967, fig. 59-61; Architettura medievale armena, Roma-Palazzo Venezia 1968, fig. 74, 75. D. Panayotova-Piguet, «Les tétraconques dans les Balkans et en Arménie», in: Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena, à Milano-Vicenza-Castelfranco Veneto-Piazzola sul Brenta-Venise 25.9.-1.10., 1981, Milan 1984, p. 453-470.

11 G. Čubinasvili, Pamjatniki tyra Džvari, Tbilisi 1952; p. 125; R. Mepisašvili, W. Zinzadze, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig 1978, p. 65-66; D. Tumanišvili, «Über einige Kompositionsbesonderheiten der Kirche zu Bana», IV<sup>e</sup> Symposium International sur l'Art Géorgien à Tbilisi, 23.5.-2.6., 1983.

12 Les données littéraires sont très précis quant à deux phases de construction. N. Marr, Georgij

similaire, à huit colonnes épaupe la conque est, souvenir du tétraconque du VII<sup>e</sup> s., qui est incorporée dans l'abside de l'église reconstruite au X<sup>e</sup> siècle.

Parmi les détails remontant à la première période du monument il faut mentionner encore les encadrements des arcs aveugles sur le mur périphérique à l'ouest, constitués de belles palmettes<sup>13</sup>, dernier reflet de l'art classique (fig. 8).

Ici s'ajoutent les motifs décoratifs végétaux de vignes et de grenades qui courent le long des archivoltes à l'est<sup>14</sup>, identiques avec ceux de Zvartnotz comme aussi les profils allongeant les parois.

La colonnade de la conque est, actuellement murée n'est pas sans intérêt pour la présente étude, plus précisément les chapiteaux et leur type architectural, difficile à être rattaché aux groupes connues à Byzance de l'époque<sup>15</sup>. Il comprend deux volutes de belle taille, séparées par un rang d'oves, suivi d'un autre, de fers-de lance, limités par de minces profils lisses, au-dessous desquels courent des listels se ralliant à la spirale inférieure. Le passage entre le motif des volutes et la partie circulaire du décor s'effectue par un retrait léger qui précède l'astragale orné de perles et depuis, un disque assez haut d'un profil lisse, suivi d'un retrait, se prêtent à distancer la partie inférieure, la plus curieuse — un bourrelet épais, orné de tresses sculptées en profondeur, achevé en bas et en haut par de minces bandes galbées<sup>16</sup>. Ainsi se présentent les faces frontales du chapiteau couronné enfin, par l'abaque.

Quant aux faces latérales, leur décor est aussi élaboré et exécuté avec grande maîtrise. D'abord l'abaque est à double registre: supérieur lisse, et inférieur marqué par un bandeau de laurier, ses feuilles disposées par trois en éventail. Au-delà, au milieu de l'abaque, une feuille d'acanthé renversée descend et vient à la rencontre d'une autre feuille d'acanthé qui, la tête en haut, prend naissance au-dessus de l'astragale. Cette deuxième feuille d'un galbe gracieux comprend toute la hauteur de la balustre. Aussi, recouvre-t-elle en partie, les deux feuilles sortant à sa base et se déployant à sa gauche et à sa droite, leur direction divergente, leur ourlet limité par le gabarit de

Merčul. Žitie sveti Grigorija Khandzijskogo s dnevnikom poezdki v Šavšiju i Klardžiju. Teksty i Razyskvanija po armjano-gruzinskoj filologii, VII, Saint-Petersbourg 1911, § 13, p. xiv-xv; E. Takaišvili, Materialy po Arkheologiju Kavkaza, XII, p. 114-117; Idem, Arkheologičeskaja ekspedicija 1917 goda v Južnye Provincii Gruzii, Tbilisi 1952, p. 22-44, pl. 1-32; R. Mepisašvili, W. Zinzadze, op. cit., p. 98.

13 E. Takaišvili, Materialy po Arkheologiju Kavkaza, XII, pl. XX<sup>b</sup>.

14 E. Takaišvili, op. cit., p. 110, pl. XIX-35; S. Der Nersessian, L'Art Arménien, Paris 1977, fig. 26, 27.

15 R. Kautsch, Kapitellstudien, Vienne 1936; J. P. Sodini, «La sculpture architecturale à l'époque paléochrétienne en Illyricum», in: Actes du X<sup>e</sup> Congrès International d'Archéologie Chrétienne, I, à Tessalonique 28.9.-4.10., 1980, Città del Vaticano-Thessalonique 1984, p. 207-298.

16 E. Takaišvili, op. cit., pl. 33, 34, 36, 37; N. Severov, Pamjatniki gruzinskogo zodčestva, Moscou 1947, fig. 77-79; R. Mepisašvili, W. Zinzadze, op. cit., p. 96.

l'abaque. Evidemment, la feuille médiane galbée apparaît sur la face frontale du chapiteau par son profil qui traduit une continuation de l'avant dernière spirale. On a l'impression ainsi que les deux volutes se relient à l'aide du listel qui court au-dessus de l'astragale, mais elles ne se rejoignent pas dans leur partie inférieure. En effet, les deux feuilles d'acanthé médianes sortent au même niveau que le listel en s'élevant vers l'abaque, tandis qu'elles donnent l'illusion des spirales qui, au contraire, descendent afin de se relier par le bas. Les deux admirables chapiteaux qui couronnent les colonnes entièrement dégagées au premier étage du pilier sud-est, permettent de mieux comprendre les caractères du type ici discuté et son aspect insolite<sup>17</sup>.

En définitive, l'examen des faces latérales démontre qu'il ne s'agit en aucun cas de chapiteaux renversés, mais au contraire, debouts et bien en place, ce dont témoignent les feuilles d'acanthé et leur composition se développant du bas en haut. Indiscutablement, les architectes qui ont su ériger une église si splendide que Bana, connaissaient l'esthétique des formes accordées aux détails de construction. Il est difficile à accepter d'ailleurs l'opinion que ces chapiteaux fûrent exécutés au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle d'après le modèle offert par Zvartnotz du VII<sup>e</sup> et, employés à l'envers<sup>18</sup>. En effet, ceux de Bana se détachent par leur structure particulière qui s'éloigne du modèle présumé, mais on y reviendra après.

Si l'on admet que les chapiteaux de Bana remontent au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle, leurs équivalents doivent être cherchés dans les églises géorgiennes et arméniennes, connues à Tao de l'époque. Dans cette intention on peut évoquer à titre de comparaison ceux de Bivranken du X<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup> : on y voit les volutes s'enrouler indiquant les fronts des deux balustres, et entre elles un large tailloir garni de deux croix, encadré de bandeaux ; puis, l'astragale ; enfin, une corbeille (le terme est impropre), je dirais un bourrelet peu bombé, haut et décoré d'entrelacs de vannerie, qui couronne le tronc de la colonne. Sur les chapiteaux de l'arc triomphal ce bourrelet se distingue nettement de l'imposte qui reçoit les motifs ornementaux. Ici les volutes se relient par le bas : leurs dernières spirales courent vers la base d'une feuille d'acanthé qui s'élance dans l'axe de symétrie du tailloir, son ourlet limité par une abaque cannelée<sup>20</sup>. En réalité, à Bivranken les détails fondamentaux figurent dans le

17 En 1985, ces chapiteaux du premier étage des supports nord-est et sud-est, toutefois, n'existaient plus.

18 L'examen des faces latérales démontre qu'il ne s'agit pas de chapiteaux renversés comme certains le pensaient. M. Castelfranchi-Falla, «Les chapiteaux de Bana», IV<sup>e</sup> Symposium International sur l'Art Géorgien à Tbilisi, 23.5.-2.6., 1983.

19 J. M. Thierry, «L'église de Surb-Yovhannes de Biwrakan», Revue des Études Arméniennes, N.S. XII, 1978-1979, p. 221-222, 226-227, fig. 10, 11, 12.

20 J. M. Thierry, op. cit., fig. 11.

décor du chapiteau, mais ils n'obéissent pas à une composition cohérente. On est loin des belles proportions de Bana où les ornements se tiennent dans une unité inséparable. Enfin, l'exécution diffère, la plasticité recherchée à Bana s'oppose au relief applati et simplifié de Bivrakan. Evidemment, Bana relève d'un style beaucoup plus élaboré et expressif, enfin, plus proche des œuvres de l'antiquité chrétienne que de Bivrakan.

Il faut rappeler aussi le tétraconque du roi Gagik d'Ani<sup>21</sup> de 1001 et plus précisément, ses chapiteaux qui présentent des particularités intéressantes pour l'étude de l'évolution des formes de Bana. Tout d'abord le bourrelet si gracieux qui apporte à la composition son harmonie, devient corpulent à Ani, ayant perdu son décor et de plus, il rentre sous le coussin des volutes qui à leur tour subissent des déformations; desséchées comme la spirale dans le médaillon qui les sépare, celles-ci sont ramenées à des simples gravures. Un boudin tordu les joint par le haut, mais, il figure aussi sur la face latérale du chapiteau, notamment à la base de l'abaque; au milieu de celui-ci descend une large bande profilée verticalement, et qui, par un enfllement rigoureux relie les balustres dénudées d'ornements avec la surface supérieure du bourrelet. On est loin de la feuille d'acanthe, à courbe gracieuse, qui les joint à Bana.

Le changement que subit le bourrelet n'est pas la seule différence entre Ani et Bana à relever ici, mais aussi sa disposition par rapport aux autres composantes, caractère déterminant de l'aspect même du chapiteau. Tout compte fait, abaque, volutes, bourrelet à Ani ont une tendance à se tasser dans un bloc, ses proportions trapues et ses surfaces agrémentées de gravures de pierre. Evidemment, le même type du chapiteau est sur son déclin à Ani à l'an 1001, mais par contre, en plein épanouissement à Bana, tout en confirmant sa date antérieure au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle, au plus tard vers le milieu du VII<sup>e</sup> siècle.

Bien entendu, on ne peut pas dresser un schéma par siècle du développement des formes, mais reconnaître leur usage courant dans certaines combinaisons qui se manifestent pendant une période déterminée. Dans le cas précis, c'est le bourrelet et son emplacement, qui fournit cet élément de base sur lequel se fonde d'ailleurs, la poursuite des équivalents de Bana.

En effet, les deux chapiteaux de Dvin<sup>22</sup> (fig. 9) provenant de l'église restaurée dans les années quarante du VII<sup>e</sup> siècle, lors du pontificat de Nerses, répondent à cette recherche: proportions élancées, composition har-

21 N. Marr, Ani, p. 56, fig. 69, 73, 87; Documenti di Architettura Armena. Ani, 12, Milan 1984, p. 44, fig. 22.

22 J. Strzygowsky, Die Baukunst der Armenier und Europa, p. 319, 320, fig. 361; Documenti di Architettura Armena. 7, Ererouk, Milan 1977, p. 29, fig. 1.

monieuse, bourrelet distancé des volutes et orné d'entrelacs de vannerie, qui apparaît dans sa forme pure et, d'une exécution minutieuse; il est suivi par un anneau de perles. Quant aux volutes, elles offrent une variante conforme à la petite taille du chapiteau. Séparées par un médaillon, elles s'enferment dans des disques traités de façon purement décorative: ainsi trois triples anneaux entrelacés et entre eux, de petites feuilles en forme d'éventail, exécutés avec finesse dans un relief plat.

D'autres comparatifs de Bana, du VII<sup>e</sup> siècle peuvent être indiqués comme par exemple le chapiteau d'Ošakan<sup>23</sup> au Musée d'Ečmiadzin ainsi que les chapiteaux du palais à Aruč (662-681), semblables à ceux du palais du catholico à Dvin (VII)<sup>24</sup>. De plus, ce type se reconnaît sur la colonnade d'Iškan (fig. 10). Au même groupe se rattache la variante connue à la basilique d'Erérouk et à Irind<sup>25</sup>, qui resplendit dans l'ensemble omeyade du Dôme du rocher<sup>26</sup> de 692 et qui connaîtra pourtant, sa décadence à Ani.

À dire vrai, ce chapiteau se manifeste dans sa forme initiale, harmonieuse, au VII<sup>e</sup> siècle. Il présente des variantes qui, cependant, se fondent sur le traitement des éléments de base et non sur leur organisation, le bourrelet et sa disposition ayant un rôle important. Dans le cas précis de Bana, c'est la pureté des formes et leur valeur artistique qui compte, ainsi que la clarté de la composition, enfin, l'ensemble annonçant un dernier écho de l'art hellénistique.

Cette datation des chapiteaux de Bana du VII<sup>e</sup> siècle (fig. 6) fondée ici sur l'examen des formes et de la composition, trouve sa confirmation dans le style de l'époque dont les caractères étaient évoqués à plusieurs reprises par opposition à ceux du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle, au sujet de Bivakan et d'Ani. En revanche, à Bana les sculptures montrent une fidélité indéniable au style qui domine à Zvartnotz<sup>27</sup>. L'expression artistique est fondée sur les mêmes principes esthétiques, sa tâche essentielle, de faire revivre les blocs de pierre: tresses d'osier, entrelacs de vannerie, volutes, feuilles d'acanthé, tous traduisent par leur forme dynamique, la force expressive du matériau. Les chapiteaux employés dans les deux temples relèvent de types différents, mais les uns et les autres interprètent à leur manière le style commun. La mise en valeur des

23 J. Strzygowsky, op. cit., p. 321, fig. 363.

24 N. Tokarskij, *Arkhitektura drevnej Armenii*, Erevan 1946, p. 72, fig. 7, 8; V. Arutjunjan, Aruč. *Obščestvo okhrany pamjatnikov istorii i kultury armjanskoj SSR*, Erevan 1984; Idem, *Kamennaja letopis armjanskogo naroda*, Erevan 1985, pl. XVI-2, 5, 6. L'un des chapiteaux de Dvin est actuellement au Musée Historique d'Erévan, tandis que ceux du palais d'Aruč ne conservent que leur partie haute, offrant le motif des volutes.

25 J. Strzygowsky, op. cit., p. 131, fig. 141, 362; *Documenti di Architettura Armena*. 7, Erérouk, p. 29.

26 A. Papadopoulo, *L'Islam et l'Art musulman*, Paris 1976, fig. 113.

27 E. Takaišvili, op. cit., p. 110-113; J. Strzygowsky, op. cit., p. 318, fig. 453, 454; à comparer les faces latérales des chapiteaux de Bana avec ceux de Zvartnotz, en vue leur style commun.

nuances qui personnalisent les formes est reconnaissable sur les chapiteaux de Bana surtout. De plus, les sculptures sur les arcades aveugles du mur périphérique de Bana et sur les encadrements des baies, composées de feuilles et de fruits de grenade ainsi que de pampres de vigne et de grappes de raisin, sont identiques avec ceux de Zvartnotz et, exécutées de la même façon. Ces traits du style commun parlent en faveur de la contemporanéité de Bana et de Zvartnotz, remontant au milieu du VII<sup>e</sup> siècle environ.

Dans cet état des choses, il est hors de question d'admettre que les chapiteaux de Zvartnotz aient servi de modèles à ceux de Bana au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle. En effet, à Zvartnotz se sont des chapiteaux corbeilles qui se retrouvent à Byzance, leurs variantes riches connues à Constantinople, tandis que ceux de Bana n'ont pas de corbeilles, obéissent à des principes de composition différents et, bien au contraire, se détachent, par leur aspect particulier, des œuvres byzantines de l'époque, ce qui exclut l'usage des modèles constantinopolitains qui leur sont contemporains. En revanche, la beauté plastique des formes, les spirales qui s'avancent en relief, les feuilles d'acanthé qui épousent le galbe des balustres avec souplesse, révèlent la présence d'un modèle hellénistique.

De plus, l'exécution imitant les modes du passé trahit une fidélité aux œuvres d'art plus anciennes avec lesquelles les sculpteurs ont eu vraisemblablement, des contacts directs. Ainsi, faut-il s'attendre à des inspirations des modèles conservés dans ces régions de la Caucase, proches de la Mésopotamie. En appui de cette pensée vient le temple de Garni<sup>28</sup>, ses beaux chapiteaux ioniens, du III<sup>e</sup> siècle — excellent exemple d'architecture hellénistique sur le sol de l'Arménie même. Il serait néanmoins, erroné de chercher ses influences directes sur le décor ionisant de Bana. En effet, on reconnaît ici non seulement un attachement à l'art hellénistique, mais aussi un respect des principes décoratifs, propres à l'art de la Mésopotamie ancienne et de ses successeurs, tel l'Iran et la Syrie, voisins de l'Arménie. Ce retentissement du passé se discerne dans l'organisation des éléments de la composition. En fait, les motifs fondamentaux, volutes et bourrelet, établissent par leur repartition les proportions élancées du chapiteau, dont le col ainsi obtenu, peut être considéré comme un dégagement du tronc de la colonne, afin de souligner le niveau bas du bourrelet. Cette repartition beaucoup plus prononcée, entre le motif soi-disant des volutes et un autre élément, étalé horizontalement à un niveau inférieur, est depuis longtemps connue par les chapiteaux d'Apadana et des tombeaux rupestres, toujours en Iran<sup>29</sup>. Il faut ressentir ici un écho des principes de décor architectural très anciens, qui retentit dans l'art paléochrétien.

28 J. Strzygowsky, op. cit., fig. 360; K. Trever, *Očerki po istorii kultury drevnej Armeniej*, Moscou-Leningrad 1952, p. 36-37; Strzygowsky date Garni du III<sup>e</sup> siècle, tandis que Trever insiste sur le I<sup>e</sup> au plus tard la première moitié du II<sup>e</sup> siècle.

29 P. Amiet, *L'art antique du Proche-Orient*, Paris 1977, p. 554-555, fig. 146, 147, 153.

En conclusion, les chapiteaux de Bana sont des œuvres d'excellente qualité, ayant leurs origines dans l'art hellénistique de l'Orient chrétien, tout en bénéficiant du patrimoine culturel dès temps les plus reculés ainsi que des contacts avec voisins — Iran, Syrie, Palestine, Mésopotamie, sans oublier que le bassin de Čorokh, le Tao, l'Arménie se rattachaient à Byzance avec laquelle les échanges culturels ne faisaient pas défaut. Cependant, les chapiteaux de Bana relèvent d'un autre courant artistique plus attaché au passé qu'au style de Constantinople le plus avancé de l'époque.

Tous ces éléments appelés ici en témoignage d'une construction du VII<sup>e</sup> siècle, justifient le rattachement de Bana au groupe des tétraconques à déambulatoire circulaire — Zvartnotz, Iškhan — appartenant à la même époque. Leur identité établie, la recherche sur le type commun se poursuit. L'idée fondamentale d'incorporer le motif central, le tétraconque proprement dit, dans une galerie de forme variée, se voit réalisée en Syrie, en Mésopotamie ainsi qu'aux Balkans au V<sup>e</sup> jusqu'au milieu du VI<sup>e</sup> siècle<sup>30</sup>. Et il en résulte des variantes riches, liées à des traditions locales et définies en partie par le matériau de construction ainsi que par les conceptions des artistes à l'égard du style en vigueur.

Le martyron des Saints-Serge-Bacchus-et-Léontios de Bosra<sup>31</sup> de 512-513 offre un exemple significatif du quatre-feuilles, encerclé d'un déambulatoire qui, cependant, reste dissimulé à l'extérieur, derrière les murs orthogonaux d'un carré, le sanctuaire et ses dépendances étant en saillie à l'est. Le recours à ce type de construction presque un et demi siècle plus tard en Transcaucasie s'explique par des conditions concrètes, sans ignorer la reprise et l'abandon systématique des formes dans l'architecture, à toutes les époques. Cependant ici l'aspect extérieur met l'accent sur la rotonde qui enferme le motif central. En fait, mêmes dimensions qu'à Bosra, même idée de l'édifice à plan quadrilobé avec déambulatoire, mais l'agencement des volumes traduit une architecture différente, dont le choix est précis, en dépit de l'usage courant des tétraconques dissimulés derrière des parallélogrammes en Arménie.

Il est bien connu que les édifices d'Iškhan et de Zvartnotz furent érigés sur la commande de Nerses, pontif arménien. Ces deux églises, on l'a dit, s'offrent à l'environnement architectural de Bana et, toutes les trois ayant été construites entre la quatrième et la septième décennie du VII<sup>e</sup> siècle. Ici se pose la question des origines de leur type tétraconque incorporé dans des cylindres, qui bénéficia d'un si grand succès. La réponse réside dans les

30 J. Lassus, Sanctuaires chrétiens de Syrie, Paris 1947, p. 150-161; D. Piguet-Panayotova, «Les tétraconques avec collatéral dans les Balkans et leur environnement architectural, des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles», *Südost-Forschungen*, 1986, p. 175-176.

31 J. Crowfoot, Churches at Bosra and Samaria-Sebaste. British School of Architecture in Jerusalem. Supplement Paper IV, Londres, 1937, pl. 2a; J. Lassus, op. cit., p. 150-151, fig. 66.

emprunts possibles à une construction de grand renom pour l'époque. Dans ce cas on peut attendre à des inspirations reçues des rotondes, quant au modèle des cylindres concentriques élevés de façon pyramidale.

En effet la rotonde de l'Anastasis de Jérusalem<sup>32</sup>, resplendissant de gloire au temps de Nerses, pouvait fournir les éléments fondamentaux à la combinaison tétraconque-cylindres. La description d'Arculf de 685 et le mur du IV<sup>e</sup> siècle, conservé sur une hauteur d'au moins 11,00m, confirment ici l'agencement des corps cylindriques, superposés: le premier, aménageant le déambulatoire et la galerie au-dessus, le deuxième, répondant au corps principal de la rotonde, couronnée par la coupole. Des arcatures agrémentaient le mur du pourtour de 28 côtés à l'extérieur, comme à Zvartnotz et à Bana. Aussi, le diamètre de la rotonde de Jérusalem est-il, le même qu'à Zvartnotz et à Bana, de 37,40 m, y compris l'épaisseur des murs.

Ce rapprochement avec l'église de l'Anastasis se justifie de plus, par les événements historiques de portée exceptionnelle: le Retour de la Vraie Croix au temple de Jérusalem, grâce à la victoire des légions d'Héraclius sur les Perses<sup>33</sup>. La restitution de la sainte Relique à la rotonde de l'Anastasis fut triomphale, en présence de l'empereur même, en 630. Cet événement eut un grand retentissement dans le monde chrétien, en particulier chez les Arméniens qui participèrent aux campagnes d'Héraclius contre les Perses. Ce fut une sorte de «croisade» où les intérêts militaires cédaient à l'élan religieux, où la guerre fut motivée par la foi chrétienne. Le triomphe de la Vraie Croix apporta de nouveaux éclats à la gloire de la rotonde du Saint-Sépulcre, objet de pèlerinage.

Vraisemblablement, Nerses qui a vécu les événements, assista à la Restitution et s'inclina devant la sainte-Relique, compte tenu de sa situation élevée de futur catholikos. Chalcédonien ardent, modeste, pieux, très érudit, formé de très tôt à la culture grecque, militaire de carrière, grand voyageur, comme le décrit Sébéos<sup>34</sup>, il eut certes, l'occasion de connaître l'architecture de nombreux pays et de voir les églises les plus célèbres. Sensible aux édifices à plan central et à leur variété riche, Nerses encouragea le choix de leur combinaison audacieuse, notamment celle du tétraconque-rotonde, qui apparut pour la première fois à Iškan<sup>35</sup>, lors de son épiscopat.

32 J. Strzygowsky, *Orient oder Rom*, Leipzig 1901, p. 127; C. Coüasnon, *The Church of the Holy Sepulcre*, Londres 1974, p. 34-67, pl. VIII, XI, XV, XVII.

33 N. Pigulevskaja, *Vizantija i Iran na rubeže VI i VII vekov*, Moscou-Leningrad 1946, p. 206; 217-218; J. Laurent, *L'Arménie entre Byzance et l'Islam*, Lisbonne 1980, p. 40, 409-412; B. Martin-Hisard, «Domination arabe et libertés arméniennes (VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> s.)», in: *Histoire des Arméniens*, éditeur G. Dedeyan, Toulouse 1982, p. 185-194.

34 E. Takaišvili, *op. cit.*, p. 114.

35 N. Marr, *Georgij Merčul. Žitie Gregorija Khandzijskogo s dnevnikom poezdki v Šavšiju i Klardžiju*, p. xv, xxii, xxxv.

Ce même type architectural fut repris à Bana, site éloigné de huit heures de marche d'Iškhan, situé aussi dans le bassin de Čorokh. Quel fut alors le pourcentage des Géorgiens ici face aux Arméniens<sup>36</sup>, il est impossible de dire, mais ils vivaient en paix, leur souci commun étant la lutte contre l'oppression byzantine. Difficile de se prononcer aussi sur le diocèse de Bana à cette époque, son rôle de grand centre religieux étant connu au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle, lors de l'Ivèrisation de la région.

L'idée des emprunts à la rotonde de l'Anastasis mène inévitablement à la question des influences venues de l'extérieur sur l'architecture des tétraconques dans le bassin de Čorokh - Iškhan, Zvartnotz, Bana. L'église de Jérusalem fut construite d'après le projet fourni par un atelier impérial, son exécution confiée aux maîtres locaux. Serait-il correct de l'appeler «œuvre byzantine» et ses influences «byzantines»? À mon avis, le terme ne convient pas à une construction du IV<sup>e</sup> siècle, quand l'unification de l'architecture à l'Est et à l'Ouest était en cours. En outre, les rotondes érigées à Rome<sup>37</sup>, San-Stefano Rotondo, Santa-Constanza, d'après le modèle de l'Anastasis et d'autres de la Terre Sainte, déjà disparues, ne sont pas considérées comme des œuvres byzantines.

Il s'agit plutôt de reprise des formes qui seront soumises à des nouvelles recherches. En réalité, lesdites influences byzantines résident dans l'adoption des éléments sélectionnés par affinité au patrimoine culturel et à la tradition locale, de façon que l'évolution aboutisse à des créations qui ont leurs racines dans l'architecture du pays même — de la Transcaucasie. En définitive, les édifices à plan quadrilobé avec déambulatoire du bassin de Čorokh, comparés avec ceux des pays voisins — Byzance, Syrie, Mésopotamie — montrent leur authenticité.

### *Zvartnotz*

L'église des Saints-Archanges de Zvartnotz (fig. 11), montre en plan (fig. 12) la même disposition que Bana. Dans un cercle parfait s'inscrit un très précis quatre-feuilles à piliers massifs qui forment le carré central de la base de la coupole. Les conques au nord, au sud et à l'ouest sont à claire-voie, portée chacune par six colonnes, tandis que celle à l'Est est en plein mur et a servi de sanctuaire. Le déambulatoire encercle le tétraconque proprement dit. Quatre

36 J. Laurent, *L'Arménie entre Byzance et l'Islam*, p. 46 — «... D'après la chronique géorgienne, les contrées dont les eaux coulent vers le sud et tombent dans l'Araxe seraient à l'Arménie, celles dont les eaux coulent vers le nord et vont s'unir au Mtxwari (Kur) seraient à la Géorgie».

37 *Propyläen Kunstgeschichte. Supplement - Band I. Spätantike und Frühes Christentum* von B. Brenk, 1977, p. 52, 121, 123, fig. 1, 2, 10.

colonnes situées derrière les quatre piliers servent de supports à la galerie qui s'appuie également sur les points les plus en saillie des conques, tout en assurant le pourtour circulaire. On accède à l'église par cinq entrées: trois principales, au nord, au sud et à l'ouest, ainsi que deux autres, au sud-ouest et au nord-ouest. À l'est s'ajoute une dépendance rectangulaire qui a servi de cage d'escalier. Le diamètre de la rotonde est 37,50 m comme à Bana, à l'église de l'Anastasis de Jérusalem et aux Saints-Serge-Bacchus-et-Léontios de Bosra; l'épaisseur du mur extérieur égale 2,30 m. Zvartnotz impressionne par ses gigantesques supports et par sa masse de pierre malgré son état de ruines.

Le monument a fait l'objet de nombreuses études<sup>38</sup> qui ont suscité sa restauration, celle de Toramanjan<sup>39</sup> restant valable jusqu'à nos jours (fig. 13). Elle démontre une recherche en élévation pyramidale, exprimée à l'extérieur par trois cylindres, incorporés l'un dans l'autre, qui correspondent au déambulatoire surmonté de la galerie, aux conques et au tambour. Sur les façades d'une hauteur immense, se rangent les fenêtres de forme variée. Elles sont réparties dans des petites arcades qui délimitent les vingt-huit surfaces de chaque étage, bornées d'ailleurs, par des corniches, effectuant la division horizontale des façades.

On a souvent essayé de montrer dans le tétraconque de Zvartnotz des influences byzantines, en mettant à la charge de son commanditaire le catholikos Nerses (640-661) et de ses exécuteurs des emprunts à Saint-Sophie de Constantinople. Mais, tout d'abord, le type de construction n'est pas le même: à Sainte-Sophie le plan est de la basilique à coupole combiné avec celui de la croix inscrite dont les deux bras ne sont plus voûtés en berceau, mais remplacés par deux conques, sans modifier son tracé rectangulaire. Par contre à Zvartnotz, l'essentiel est le motif du quatre-feuilles et son déambulatoire circulaire. S'il y avait eu des emprunts à l'architecture byzantine, ils seraient venus du tétraconque répandu dans les Balkans, qui n'aurait pas manqué d'exister à Constantinople. À cet effet il est difficile d'accepter la restauration<sup>40</sup> qui reprend les formes arrondies des conques de l'Église Rouge de Peruštica<sup>41</sup> où celles-ci vont néanmoins de paire avec les collatéraux et le corps central, ces trois composantes étant dégagées à l'extérieur. Cependant en Transcaucasie on voit une architecture différente: le tétraconque est dissimulé derrière les surfaces orthogonales des cylindres qui se dressent en hauteur.

38 J. Strzygowsky, *Baukunst der Armenier und Europa*, p. 108-118, 421-427; S. Mnacakanjan, *Zvartnotz*, Erévan 1971, avec une bibliographie complète des études précédentes.

39 J. Strzygowsky, *op. cit.*, fig. 112, 119, 659, 679, 687.

40 S. Mnacakanjan, *Zvartnotz*, p. 32, fig. 18.

41 D. Panayotova, *Červenata curkva*, Sofia 1956, pl. 7-17.

Il faut imaginer à l'intérieur, l'espace central s'élançant très haut, enfermé par la coupole et agencé par les conques qui cependant en bas, lui permettent de s'ouvrir vers le déambulatoire (fig. 14). Les arcades effectuant ce passage s'appuient sur des colonnes d'andésite couronnées par des chapiteaux de basalte (fig. 15), tous d'un même type, lesquels donnent naissance aux arcs surmontant les entrecolonnements. Tous ces détails d'un gris-foncé accentuent la partie ajourée des conques, en s'opposant aux surfaces lisses de pierres nuancées de rose et de jaune. Les arcades liées organiquement au quatre-feuilles fournissent un élément de construction essentiel qui apporte ici, un allègement aux maçonneries. Elles reçoivent, comme le sanctuaire en plein mur, les poussées du haut des conques et de la coupole, en répondant ainsi, aux exigences statiques, sans pour autant oublier leur sens esthétique, vu leurs proportions élégantes et leur décor splendide dans cet édifice de prestige.

Pour mieux comprendre le rapport des arcades avec le tétraconque proprement dit, ainsi que leurs particularités de construction et de forme, un réexamen de leurs principales composantes s'impose. Tout d'abord, les chapiteaux, dont le problème des comparatifs, des origines, de l'environnement artistique, est resté ouvert.

Ce sont des chapiteaux à deux zones: inférieure, constituée d'une corbeille, et supérieure, d'un coussin comportant deux volutes, couronné enfin, d'une abaque. La corbeille, caractère déterminant du chapiteau est de belle forme, légèrement enflée, évasée vers le haut et ornée de vanneries à triple fibre, taillées en profondeur (fig. 16). Le décor représente des entrelacs d'osier, larges de 4,00 cm et espacés de 6,00 cm, très réels d'aspect. Sur la face latérale du chapiteau, dans son axe de symétrie les espacements rhomboïdaux se retrécissent de façon que les entrelacs s'élancent. Les tresses ayant modifié leur direction forment en effet, un triangle équilatéral renversé (fig. 16). Sa base correspond à la partie médiane retrécie de la balustre qui se pose dessus, la corbeille se prêtant à recueillir les volutes.

Le cousin ionien qui atteint une hauteur de 32 cm, fait saillie sur la corbeille. Il comprend deux volutes qui s'enroulent comme des spirales de section plate et qui se relient par le haut d'un boudin tordu, horizontal. Entre elles figure un médaillon avec le monogramme du catholikos Nerses, fondateur de l'église, tandis qu'une croix de Malte, toujours dans un médaillon, lui fait pendant sur l'autre côté frontal du chapiteau (fig. 15). Au-dessus, apparaît une triple languette adventice qui retombe légèrement sur le boudin. Elle sort au milieu de l'abaque, de sa partie inférieure en retrait et, sur laquelle courent trois minces listels contournant ses côtés. L'abaque rappelle ainsi vaguement un imposte de petite hauteur.

La face latérale ionienne se traduit comme d'habitude par une balustre.

Elle est recouverte d'un réseau de feuilles lancéolées, imbriquées qui s'élargissent symétriquement vers ses extrémités et qui évoquent de loin deux épis divergeants. En effet, au milieu un triple bandeau vertical noue la balustre par le haut. Il fait allusion à une feuille d'acanthé dont les alvéoles disparues sont suggérées par les torsades, entourant la partie médiane, plate. Le bandeau, épousant le galbe de la balustre, monte et son extrémité se replie comme un ourlet, limité par l'abaque et, retenu par un boudin horizontal, tordu. Cet ourlet correspond exactement à la languette adventice qui reproduit sa forme même, sur la partie frontale des volutes. En revanche, le boudin qui se glisse sous l'abaque — côté latéral — reprend le rôle de celui qui est en rapport avec la languette — côté frontal. Ces deux détails — languette et boudin — contribuent à l'unité recherchée entre face et profil du décor ionien. Il faut imaginer enfin, les faces des six chapiteaux s'offrant à l'œil par des tranches différentes et qui se succédaient sur le trajet semi-circulaire des arcades, destinées à être vues de loin.

Il ne faut pas oublier qu'un chapiteau posé à terre, comme ils se voient nombreux à Zvartnotz, ou élevé sur le fût d'une colonne se présente différemment. Ainsi, la corbeille qui est «in situ» semble-t-elle avoir des proportions plus élégantes que les autres, une forme plus souple, un volume moins lourd. Intégrés dans les arcades, les chapiteaux se rangent à un niveau plus élevé que la hauteur de l'œil, d'où les modifications d'apparence de leur structure, dont on doit tenir compte, en les confrontant avec des spécimens proches, ceux des V<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup>, VII<sup>e</sup> siècles étant de plus grand intérêt pour la découverte de leurs comparatifs.

Tout d'abord, le groupe de provenance constantinopolitaine se prête à cette recherche, et notamment, les deux chapiteaux dans l'entrée sud-est de Sainte-Sophie<sup>42</sup>, leur corbeille de belle taille, légèrement enflée, s'élargissant vers le haut, sa base consolidée par une double corde tordue (fig. 18). Les entrelacs fins à triple brin forment des espacements rhomboïdaux, étant taillés en à jour. La deuxième zone du chapiteau comprend un coussin garni à ses quatre angles par quatre colombes sortant de la corbeille et entre elles, par une couronne de laurier, sur les faces frontales. Au-dessus se pose l'abaque.

Des exemples du même type sont connus à la cathédrale de Lyon et d'Otranto, au lapidaire près du temple d'Auguste à Pola, à Saint-Clément de Rome, celui-ci daté entre 514 et 523 apporte des précisions sur le temps d'épanouissement du chapiteau corbeille<sup>43</sup>. Ils se retrouvent nombreux à

42 W. Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmale von Constantinopel*, Berlin 1855, pl. XX-1,2,9; E. Antoniadès, *Ekphrasis tes Hagias Sophias II*, Athènes 1908, p. 155; R. Kautsch, *Kapitellstudien*, Vienne 1936, p. 136, pl. 32, N° 522; E. Kitzinger, «The Horse and the Lyon Tapestry at Dumbarton Oaks (A Study in Coptic and Sassanian Textile Design). Appendix. List of Early Byzantine Animal and Bird Capitals», *DOP* 1946, p. 69, fig. 107.

43 J. Strzygowsky, *Coptische Kunst*, Vienne 1904, p. 71, fig. 97; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie*

Saint-Marc de Venise (fig. 19)<sup>44</sup>, ramenés ici de Constantinople par les croisés et, datés du premier quart du VI<sup>e</sup> siècle, de même que du V<sup>e</sup>. Tous ces chapiteaux se ressemblent, leur décor réparti en deux zones: la première, réservée à la corbeille, la deuxième, au coussin orné sur ses quatre angles par des protomes de beliers ou d'oiseaux, ce qui n'est pas le cas de Zvartnotz où le motif des volutes les remplace (fig. 18, 19, 20, 30).

À Venise la corbeille s'impose par le galbe fin de sa forme, la légèreté des entrelacs tressés à double ou triple brin et dont la régularité est remarquable. De marbre, exécutée en à jour, elle se détache par sa facture, ayant la souplesse d'une enveloppe dentelée et par son dessin, obéissant à l'exactitude d'une composition géométrique où les vanneries se fondent.

Par contre à Zvartnotz, la régularité absolue n'est pas recherchée et les modifications du motif viennent évoquer des effets «naturalistes». La facture des vanneries ne poursuit pas la finesse des œuvres constantinopolitaines, étant déterminée jusqu'à un certain degré par le matériau d'exécution dont la solidité se ressent à travers la forme liée à la dureté du basalte.

Le chapiteau corbeille est en pleine expansion pendant le premier quart du VI<sup>e</sup> siècle, de même qu'il apparaît au V<sup>e</sup>. En outre, l'atelier impérial est considéré comme son lieu de création, compte tenu du nombre accru des spécimens issus de Constantinople et de leurs traits distinctifs. Cependant, il ne faut pas ignorer la possibilité d'être produit ailleurs, tout en suivant les formes et le style dominant de l'époque, ce que suggèrent les chapiteaux du Musée du Caire<sup>45</sup> et du Louvre<sup>46</sup>, que l'on rattache à l'art copte du premier quart du VI<sup>e</sup> siècle (fig. 20).

En même temps il faut reconnaître que des éléments purement constantinopolitains sont repris au VII<sup>e</sup> siècle par des ateliers dont les activités se poursuivent loin de la capitale. Dans le cas précis de Zvartnotz, le médaillon qui comporte le titre «katholikou» en écritures grecques, en est un exemple. Ses parallèles sont nombreux: ainsi, le chapiteau corbeille N° 638 à Saint-Marc de Venise<sup>47</sup> du début du VI<sup>e</sup> siècle (fig. 30) offre-t-il sous l'abaque un médaillon en saillie, encadré d'une couronne qui renferme le titre «basileu».

méridionale, Paris 1903, p. 74, fig. 14; W. Grunheisen, *Les caractéristiques de l'art copte*, Paris 1922, pl. 58-2; G. Rivoira, *Lombardic Architecture I*, Londres 1933, p. 47, fig. 67; E. Kitzinger, *op. cit.*, fig. 112, 114, 116, 117.

44 J. Kramer, U. Peschlow, *Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco in Venedig*, Wiesbaden 1981, p. 53, pl. 9, N° 167; p. 81, pl. 20, N° 323.

45 R. Kautsch, *op. cit.*, pl. 32, N° 523; M. Simaïka Pascha, *Guide sommaire du Musée du Caire 1937*, pl. 27; E. Deichmann, «Zu einigen spätantiken Figuralkapitellen», *Deltion* 1966, p. 75, pl. 25, fig. 4.

46 E. Chassinat, *Fouilles à Baouït I, Planches*, Paris 1911, pl. I, fig. 39.

47 E. Bréhier, «L'histoire de la sculpture», *Nouvelles Archives des Mission Scientifiques*, Paris 1911, p. 37, pl. III-I; J. Kramer, U. Peschlow, *op. cit.*, p. 137, N° 638.

Certes, les maîtres arméniens connaissaient bien l'art de Constantinople avec lequel néanmoins, leurs contacts avaient un caractère particulier, en se manifestant dans des cas fort précis, comme à Zvartnotz où le sens politique de l'emprunt est bien évident.

La montée de Nerses, chalcédonite ardent à la tête de l'Église arménienne, allait de paire avec la prise du pouvoir par son parti politique qui cherchait d'ailleurs, le rapprochement avec Byzance. En exerçant ses prérogatives, le catholikos avait la tâche difficile d'apaiser ses adversaires, les monophysites, tout en souhaitant unifier les esprits. En élevant ses monogrammes sur les chapiteaux, il voulait montrer son pouvoir en tant qu'autorité suprême du pays et en même temps, assurer ses compatriotes que la réconciliation de l'Église arménienne avec le patriarcat de Constantinople, ne diminuait pas leur autonomie ecclésiastique. Par des signes extérieurs, il s'efforçait d'exprimer son indépendance tant politique que pontificale face à Byzance, en adoptant la formule même des «basileï», afin de préciser son égalité de souverain, enfin son identité arménienne. En se livrant à des activités de construction d'une grande envergure, il érigea le nouveau centre pontifical à Zvartnotz, symbole de dignité nationale et de force spirituelle arménienne.

Mais Nerses maintenait des rapports culturels avec d'autres foyers de renom mondial, aussi chers aux orthodoxes qu'aux monophysites. Voyons maintenant quelle fut l'attitude des artistes arméniens à l'égard d'un autre centre spirituel où les sanctuaires les plus glorieux de l'époque pouvaient leur offrir des modèles de construction d'un décor riche, ce que fut Jérusalem. En effet, de nombreux chapiteaux corbeille, réemployés dans des édifices divers, apportent des données révélatrices des rapports dans ce domaine. Tout d'abord, ceux à l'église de l'Anastasis<sup>48</sup>, qui couronnent les deux colonnes dans la nef nord (fig. 21, 22); puis, leurs congénères au nombre de sept, à la mosquée El-Acsa (fig. 23)<sup>49</sup> où ils font partie de la colonnade, dans l'aile transversale, et d'autres, encastrées dans des portails (fig. 24). Ces chapiteaux de belle taille sont tous d'un même type, avec des variations minutieuses, propres aux véritables œuvres d'art. Leur décor est réparti en deux zones: la première, une corbeille qui s'apparente avec celle de Zvartnotz, tant par sa forme légèrement enflée et élancée que par sa vannerie — tressée à triple brin, ses espacements sous la forme de rhombes qui cependant, gardent une régularité.

48 N. Kondakov, *Arkheologičeskoe Putešetstvie po Sirii i Palestine 1891 goda*, Saint-Petersbourg 1904, p. 210, 211, fig. 25, 28, pl. XXIX, XL; H. Vincent, F. Abel, *Jérusalem II*, Paris 1912-1914, fig. 2, pl. XVI, XVII, XIX-1, 2.

49 N. Kondakov, *op. cit.*, p. 223, 224, fig. 39, pl. XXXIX; R. Hamilton, *Structural History of the Aqsa Mosque: A Record of Architectural Gleanings from the Repairs of 1938-1942*, Londres 1949, pl. VI-5, VII, VIII-1, 2, IX-3, X-5, 6, 7, XI-4.

Quant à la deuxième zone, elle ne suit pas Constantinople et n'offre plus de protomes d'animaux, ni d'oiseaux, mais un décor végétal, corinthien, se déployant sur une bande peu élevée. Les doubles hélices sortent de leur gaine et s'enroulent élégamment, tandis que quatre feuilles d'accanthe émergent sous les quatre volutes d'angle. Sur la face principale, entre les hélices internes figure une couronne de laurier qui pouvait encadrer une croix ou un monogramme.

Ici comme à Zvartnotz les sculpteurs repoussent les protomes animaliers, tout en préférant les motifs issus des ordres classiques, corinthien ou ionien, selon leur affinité et leur goût. Les chapiteaux de la mosquée d'Acsa et de l'église de l'Anastasis se rattachent à des travaux de restauration effectués à Jérusalem sous le patronage de Modeste (616-626), après les grandes invasions iraniennes en terre Sainte<sup>50</sup>.

Aussi, faut-il, faire appel à deux chapiteaux provenant de la colonnade est de l'atrium à Saint-Stephane (fig. 25)<sup>51</sup> (école biblique), découverts lors des fouilles sur la terrasse du monastère et qui remontent à la fin du V<sup>e</sup> - début du VI<sup>e</sup> siècle. Ils relèvent de la même tradition que ceux évoqués plus haut. Par contre, ils se distinguent de leurs congénères à Sainte-Sophie de Constantinople et à Saint-Marc de Venise et montrent aussi bien des traits de parenté avec Zvartnotz. Ainsi, le rapprochement est-il significatif, en ce qui concerne la corbeille. Tout d'abord, le profil dans les spécimens constantinopolitains esquisse en général, une courbe concave qui évoque souvent le contour d'une cloche renversée. En revanche, à Jérusalem comme à Zvartnotz il suit une courbe convexe, tout en respectant l'élargissement léger vers le haut.

De plus, la facture des vanneries est différente, les triples brins d'osier s'entrelacent sans former le dessin régulier, caractéristique de Constantinople. À Saint-Stephane on s'efforce néanmoins, d'éviter la monotonie du motif, en agrémentant la structure des vanneries. Ainsi, leurs espacements deviennent-ils, plus petits vers le bas où la corbeille se rétrécit, tandis qu'en haut sous le rebord tordu, s'entreposent des «fers de lance» tressés entre les entrelacs, afin d'amoinrir les espacements (fig. 25). La même idée de vitaliser les vanneries est exprimée à Zvartnotz par le motif du triangle renversé, accentuant les côtés latéraux de la corbeille. Le traitement traduit une véritable observation des objets vannés.

La parenté des deux chapiteaux ne réside pas uniquement dans la corbeille mais aussi, dans le rapport entre les hauteurs de leurs deux zones, lequel est de 5:3 à Zvartnotz où la corbeille atteint 51 cm, contre 32 cm, les

50 N. Kondakov, op. cit., p. 211; R. Kautsch, op. cit., p. 225.

51 H. Vincent, F. Abel, Jérusalem Nouvelle, Paris 1926, p. 794, pl. LXXIX-5,6; Voir aussi le chapiteau de provenance inconnue de la fin du V<sup>e</sup> siècle chez H. Vincent, F. Abel, Jérusalem II, Paris 1912-1914, pl. XXVIII-2. (fig. 26).

volutes. En fait, la zone supérieure du chapiteau de Saint-Stephane est réservée à un décor corinthien qui est plus riche qu'à la mosquée d'Acса et au Saint-Sépulcre, enfin plus proche par ses détails de l'ordre classique.

Il faut évoquer finalement, les chapiteaux de Mayafarquin<sup>52</sup> (fig. 27) de la fin du VI<sup>e</sup> siècle, qui montrent une ressemblance très proche avec Zvartnotz, quant à la corbeille, sa forme, sa facture de vanneries taillées en profondeur. De plus, la zone supérieure de ces chapiteaux offre un décor végétal dont les motifs se retrouvent sur les bandes ornementées des encadrements de Zvartnotz et de Bana (fig. 7, 28).

En ce qui concerne le décor ionien, il fut très répandu en Tao et en Arménie au VII<sup>e</sup> siècle, la plupart des monuments se situant entre la troisième et la septième décennie. Ses variantes sont connues, par exemple à Bana où les volutes restent fidèles à un modèle hellénistique, alors qu'à Dvin (fig. 9), Aruč, Ošakhan<sup>53</sup>, les changements ornementaux se succèdent en désavouant le type originel. Or, ces derniers ont des traits communs avec Zvartnotz, par le motif du médaillon entre les volutes, largement utilisé à l'époque. En fait, c'est une couronne qui se greffe sans égard à l'ordre décoratif et qui apparaît à Byzance ainsi qu'ailleurs, s'offrant à loger le symbole chrétien ou un monogramme.

Il ne faut pas oublier qu'en Transcaucasie, voire en Arménie, le décor ionien se pose normalement sur un bourrelet qui rappelle un nid de cigogne (fig. 27), tandis qu'à Zvartnotz une vraie corbeille se prête à le recueillir. Elle révèle un détail emprunté et introduit dans l'architecture arménienne pour la première fois, mais qui fusionne avec des motifs d'usage courant depuis des siècles. En effet la préférence des dérivés d'un ordre classique devant les prototypes d'animaux si chers à Constantinople, montre un choix en accord avec la tradition enracinée dans les provinces orientales: Palestine, Syrie, Mésopotamie, Arménie.

Ainsi, Jérusalem, d'où relève la corbeille de Zvartnotz, disposait-elle, d'un fond immense de formes hellénistiques dans lequel se fondaient aussi des innovations constantinopolitaines. Ce fond se prêtait à toutes les réalisations d'idées possibles, et la création artistique se poursuivait ici parallèlement à celle de la capitale, compte tenu des conditions du développement culturel.

En outre, les temples restaurés au temps de Modeste (616-626) ont retrouvé leur gloire. En effet, le retour de la sainte Relique à l'église de l'Anastasis fut solennel après l'écrasement des Perses par les légions d'Héraclius (629), dont faisaient partie les corps militaires arméniens. Sortis vainqueurs de cette campagne de religion, les Arméniens ont intensifié leurs contacts avec Jérusa-

52 G. Bell, *The Churches and Monasteries of the Tur-Abdin*, Londres <sup>2</sup>1982, p. 142, pl. 55-67; pl. 67a (pour Dara), pl. 83 (pour Nisibis).

53 Voir p. 173, note 23, 24.

lem. Les sanctuaires resplendissant de richesses pouvaient ainsi influencer les constructeurs de Zvartnotz dans leur choix des formes et des détails, d'autant plus que la rotonde de l'Anastasis avait déjà inspiré par son plan de précédentes constructions du catholicos à Iškhan.

Les plus spectaculaires à Zvartnotz sont les chapiteaux à aigle (fig. 17), réservés aux grandes colonnes, réparties derrière les quatre immenses piliers du carré central. Comme chaque colonne se dresse sur le pourtour intérieur du tétraconque, son chapiteau est orienté vers le déambulatoire et il reçoit une abaque pentagonale, symétrique, dont la forme dépend des arcs qui partent du dessus et de leur direction. Le chapiteau rappelle une pyramide tronquée, renversée, sa face principale, la plus large, donnant sur le déambulatoire, ses autres faces étant couplées d'après leur dimension et leur orientation latérale ou derrière. Le décor est organisé par rapport à la face frontale et son axe de symétrie.

Le chapiteau est orné d'un aigle, de grande taille, debout, en pose frontale et, selon la disposition de la colonne, la tête tournée à gauche ou à droite. L'œil veilleur, l'oiseau est prêt à s'envoler, ses ailes grandes ouvertes qui s'étalent sur les faces latérales du chapiteau. Son corps est couvert de touffes de poils, imbriquées, leur forme de rhombe arrondi et d'une surface convexe imite le duvet hérissé. Les touffes s'amointrissent selon la partie du corps, dans le but d'évoquer l'anatomie de l'aigle. Par ailleurs, les petites mèches autour du cou rejoignent les boules sur le rebord des ailes et forment ensemble un collier aux extrémités étalées.

Le duvet du dessous des ailes est rendu en revanche, à l'aide de rondelles concaves qui, le contour en relief, auraient épousé celles, convexes, du torse, ayant la même facture imbriquée. Les grandes plumes horizontales partent d'ici et s'allongent sur les côtés latéraux du chapiteau. La queue symétrique qui s'élargit vers le bas, marque l'étendue de l'image. Le bec et les serres au bout des pattes, décèlent les effets «naturalistes», propres aux modes d'expression du VII<sup>e</sup> siècle, qui vont de paire avec le goût pour l'art antique dans les provinces. Ces caractères se reconnaissent aussi dans l'ornementation florale.

À sa base le chapiteau reçoit un parement végétal qui en fait, arrondit ses angles lesquels cependant, ressortent en saillie du dessus. Ce décor se pose sur la face frontale, de part et d'autre de l'aigle, d'où il court en se déployant sur les autres faces, mais diminue graduellement selon leur orientation, afin de se perdre sur celles de derrière, ne s'exposant plus au regard. Ce sont des palmettes modifiées, mais de belle forme, leurs composantes répondant à la facture des aigles. Ainsi, les lobes de la palmette sont-ils assortis avec les rondelles du dessous des ailes. Par ailleurs, les pédoncules sortis à la base de la palmette apparaissent comme les nervures de ses pétales, cependant qu'ils portent un bouton de fleur, semblable aux touffes du duvet sur le corps de

l'oiseau (fig. 15). À côté, poussent des tiges avec leurs pédicelles couronnées de feuilles trefflées. L'unité dans le traitement du décor animalier et végétal se ressent, tandis que chacun a sa part dans la composition: en effet, les palmettes ne constituent pas un réseau de fond, mais un complément. Aussi, ce parément échappe-t-il, à la symétrie rigoureuse, en évoquant des formes réelles.

Le chapiteau obéit à l'architecture qui détermine sans sens esthétique dans un système de construction où chaque détail est en harmonie parfait avec le tout. Son parément correspond à la tectonique du support qu'il agrmente: en effet, l'aigle d'un air très expressif, la puissance naturelle qui en émane, souligne la force statique de la colonne chargée d'énormes poussées.

Assignés d'être vus frontalement et de profil, les aigles s'offraient au regard de tous les fidèles, dès leur arrivé à l'  glise. Ceux introduits par les accès sud, nord et ouest, les voyaient de profil, à leur gauche et à leur droite, se détacher par leur couleur, un gris très foncé, sur le fond des grands piliers, aux nuances roses et jaunes. Pour ceux qui ont franchi le seuil du tétraconque sous le porche sud-ouest ou nord-ouest, l'aigle, en revanche, apparaissait de face et derrière lui, à peu de distance, se dressait le pilier, sa surface concave   lanc  e, tout en créant un environnement approprié à l'oiseau.

Les conques avoisinant ce même pilier, formaient par leur surface convexe, plus précisément par leur demi-arcade, un espace derrière la colonne, en soulignant son orientation vers le déambulatoire, en même temps que les quatre points les plus chargés du tétraconque furent accentués par un aigle.

Il faut préciser d'abord qu'on fait appel à la forme d'aigle, les ailes grandes ouvertes, pour souligner la tectonique d'un détail architectural, mais l'oiseau demande en revanche, un emplacement approprié, tel sous les arcs, à l'proximité d'une niche.

Les parallèles des chapiteaux    aigle de Zvartnotz s'annoncent difficilement. En effet, ceux-ci ne peuvent être intégrés dans le rythme d'une arcade, compte tenu de leur orientation et de leur emplacement isolé. De plus, ils ne se retrouvent pas sur le sol de l'Arménie. Les chapiteaux    aigle sont nombreux à Constantinople, mais le traitement du motif est diff  rent: la régularité recherchée sur leur quatre faces fait réapparaître l'oiseau autant de fois, d'où un parément surpeuplé sous lequel disparaît la forme architecturale<sup>54</sup>.    Zvartnotz le détail de construction et son décor sont d'un équilibre parfait.

   ce même principe obéit cependant le grand aigle qui porte le ciel étoilé, sculpté au soffite du linteau du thalamos nord, du temple de Bel    Palmyre en

54 E. Kitzinger, op. cit., fig. 90, 91.

Syrie<sup>55</sup>, remontant au temps de Tibère (14-37). C'est un autre exemple de cette synthèse entre architecture et sculpture, qu'offrent les aigles repartis, dans les écoinçons de la calotte du même thalamos où ils, les ailes grandes ouvertes, tiennent le firmament, en tant qu'oiseau de Jupiter Caelus<sup>56</sup>. Autrement dit, c'est l'oiseau céleste qui transmet l'appui divin. Le même sens décoratif et iconographique s'exprime par les aigles qui figurent sur les pendants, soutenant la calotte de l'arc de triomphe de Septime Sévère (193-211) à Leptis Magna<sup>57</sup>. La forme de l'oiseau, les ailes déployées, s'adapte parfaitement à son emplacement. Aussi, oblige-t-elle d'être mise en valeur par l'espace qui se crée autour d'elle comme à Zvartnotz.

De même, dans la peinture murale l'aigle reprend cet emplacement qui est d'ailleurs, fréquent à Baouît au VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, quatre niches creusées dans les murs du tombeau N° XXXII sont-elles, réservées aux aigles<sup>58</sup>. Cependant ici, les oiseaux tiennent une croix dans leur bec, tandis qu'un croissant et une autre croix leur pendent au cou. Toujours au nombre de quatre, ils s'installent, dans les écoinçons de la voûte du tombeau N° XXVII<sup>59</sup>, ornés d'un collier à trois boules, comparable au parément des oiseaux sassanides. Trois couronnes de feuilles de fusain, identifiées par les monogrammes du Christ se rangent au-dessus de chaque oiseau. Evidemment, les aigles sont christianisés, mais leur image n'a pas changé. La pose, l'étendue des ailes, le plumage, le style montre néanmoins, des traits de parenté avec les chapiteaux de Zvartnotz. Ce rapprochement trouve son explication dans les formes décoratives et leurs modèles de l'époque qui ont tendance comme les types architecturaux à s'unifier, voire s'internationaliser.

À Baouît, l'oiseau de Jupiter Caelus est devenu symbole du Fils de Dieu. L'allusion faite par les trois couronnes à l'être divin et son triple éclat, face à l'aigle, est conforme à la tradition égyptienne, quant à l'oiseau sacré, mais elle ne peut être retenue comme explication définitive de ce symbole. En fait, la notion syrienne, suppose un sens astrologique de l'aigle lié au soleil, qui se traduit par la lumière et qui par association des idées, mène au Christ-Logos-Sagesse-Lumière.

En outre, l'aigle, c'est l'aquila des Romains, leur drapeau sacré. En fait,

55 H. Seyrig, «Nouveaux monuments palmyréniens des cultes de Bel et de Baalshamin», Syria 1933, p. 253-254, fig. 2; il faut mentionner aussi l'aigle sculpté, les ailes éployées suivant la forme du tympan creusé dans le champs au-dessus de la porte d'entrée, côté intérieure à l'église de Mayafarquin. G. Bell, op. cit., p. 126, fig. 51.

56 H. Seyrig, op. cit., p. 254, fig. 5.

57 Leptis Magna, éd. R. Bianchi-Bandinelli, texte E. Caffarelli, G. Caput, Vérone 1964, p. 67; M. Scuarciapino, Leptis Magna, Basel 1966, p. 64.

58 J. Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît, Caire 1904, p. 19, pl. XCIII-2.

59 J. Clédat, Le monastère et la nécropole de Baouît, Caire 1916, p. 13, pl. IX. En Égypte, les aigles christianisés apparaissent aussi dans la sculpture, comme celui sur la stèle de l'Hermitage de Leningrad. *Iskusstvo Vizantii v Sobranijakh URSS 1*, Moscou 1977, fig. 287.

c'est l'insigne de l'empereur, qui trouve une place importante dans l'art en tant que motif décoratif, sans égard à la christianisation des formes. En effet, on emprunte à l'art impérial pour satisfaire aux besoins du culte chrétien. Mais, l'exercice du pouvoir allait de pair avec ses insignes extérieurs dont la représentation fut une nécessité. Les nombreux aigles qui peuplent les chapiteaux du grand palais à Constantinople dès IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle, ainsi que des églises, devaient répondre aux exigences et au goût des autorités investies du pouvoir.

À cet effet, les objets d'art exécutés sur la commande des souverains et réservés à leur propre usage décèlent un décor lié à l'emblème impérial dans le respect de la pure tradition romaine. Le fameux plat d'argent signé d'Anastadius (491-518) au British Museum<sup>60</sup> en est un exemple: le motif principal du décor n'est plus la croix, mais l'aigle, insigne du souverain, qui règne sur l'empire et de plus, sur l'univers. Au VII<sup>e</sup> siècle l'aigle garde encore le sens du symbole impérial et de la lumière divine, cependant qu'aux siècles suivants il ne restera que son sens décoratif.

Il faut ajouter que l'aigle connut un succès considérable dans l'art sassanide. Ses représentations sont nombreuses dans l'argenterie: ainsi les plats recueillis dans les musées mondiaux, comme par exemple ceux de l'Hermitage à Leningrad<sup>61</sup>, qui montrent des ressemblances frappantes avec les aigles de Zvartnotz, non seulement dans l'iconographie, mais aussi dans le style. Cette parenté vient confirmer l'unité des formes et du style dans l'art de l'époque (VII<sup>e</sup> siècle), ainsi que les racines internationales du motif aquilin.

Il reste enfin, à évoquer les deux chapiteaux à palmette qui couronnent les demi-colonnes délimitant les vingt-huit côtés du mur extérieur du déambuloire. Il s'agit des palmettes sassanides qui ont une petite tige d'où poussent des feuilles symétriques. Sur le premier chapiteau, la palmette moins épanouie offre son bouton, autour duquel les feuilles hautes ont tendance à se ramasser. Par contre, celles qui sortent à sa base s'ouvrent largement, leur sommet déplié vers l'extérieur. Elles retracent l'étendue de la palmette, une demi-ellipse, dans laquelle les feuilles se succèdent vers le haut en s'ouvrant de moins en moins de façon que les dernières, les plus petites s'unissent. Celles-ci forment la base ronde du bouton dont le sommet lancéolé est constitué de trois petites feuilles imbriquées (fig. 28).

Sur le deuxième chapiteau par contre, le bouton s'épanouit entre les feuilles grandes-ouvertes, leur sommet à peine tourné vers l'intérieur. Aussi, les autres feuilles qui se succèdent vers le bas restent-elles ouvertes mais en se dépliant,

60 J. Engemann, «Christianisation of Late Antique Art», in: The 17th International Byzantine Congress, Washington 1986, p. 97, fig. 16.

61 M. Orbeli, K. Trever, *Sassanidskij metal*, Moscou 1935, pl. XX.

le sommet à l'extérieur, elles retrécissent leur étendue et se resserrent vers la tige. La palmette en effet, rappelle un bouquet.

Ces deux palmettes sont largement répandues en Arménie dès le V<sup>e</sup> siècle; elles se retrouvent à Brzveš, Erérük, Tanaat. En réalité, leurs motifs se sont associés aux formes et aux détails propres à l'architecture arménienne, enfin fondés dans le répertoire artistique du pays. Il faut rappeler que ces mêmes motifs sassanides apparaissent dans les œuvres byzantines où ils reçoivent néanmoins, une interprétation différente. En Arménie le motif est esquissé en gros plan, la forme, stylisée et adaptée à la surface à décorer. À Byzance, en revanche, on se penche sur l'examen minutieux des détails, de même qu'on procède à la décomposition du motif afin d'introduire ses éléments dans de nouvelles figurations, comme il se voit sur les fragments sculptés de Saint-Polyeucte<sup>62</sup> à Constantinople. De plus, l'œuvre arménienne met en valeur la force naturelle de la pierre dont la forme est soulignée par le parément, tandis qu'à Constantinople la technique en à jour, le marbre, la facture amoindrie des formes, tout contribue à l'aspect dentelé de la surface dominée par le décor.

Il s'agit enfin, d'une création qui réside dans la synthèse entre la construction et la sculpture architecturale, qui a son sens propre et qui s'intègre dans l'ensemble très personnalisé de Zvartnotz. En fait, ces motifs décoratifs témoignent des échanges artistiques, nécessaires pour le développement des cultures. Pour préciser, ce sont des emprunts lointains, sélectionnés par affinité avec la tradition régionale, adaptés au cours de leur usage à l'architecture du pays et qui seront transmis aux autres peuples.

### *Ljakit*

Le tétraconque de Ljakit est resté longtemps inconnu aux chercheurs malgré sa découverte au siècle dernier<sup>63</sup>. Il est situé à huit km de Kum entre Ljakit et Malakh, dans la région de Kakh (ancienne Kakheti), près de la frontière géorgienne, en Azerbajdžan actuel. L'édifice est du plus grand intérêt tant par son type de construction que par ses matériaux. Il s'agit d'une réalisation de tétraconque en briques qui cependant, s'oppose à celle de l'église Rouge et des autres quatre-feuilles des Balkans. Par contre, le plan de Ljakit<sup>64</sup> se retrouve

62 R. Harrison, *Excavations at Saraçhane in Istanbul I*, Princeton/New York 1986, fig. 112, 126, 127.

63 P. Baranovskij, «Expedicija na Kavkaz v 1892, 1893 i 1895 g.», *Materialy po Arkheologiju Kavkaza*, VII, Moscou 1898, p. 35.

64 A. Khakhanov, «Pamjatniki v selenija Kum i Ljakit», in: *Recueil Arkhitektura Azerbajdžana*, Moscou/Baku 1947, p. 29-33; L. Kalning-Mikhajlovskaja, «Okhrana i izučenie pamjatnikov arkhitektury», *Praktika Restavracionnykh Rabot*, I, Moscou 1950, p. 32; M. Useinov,

à Zvartnotz et à Bana, et son architecture s'apparente nettement aux spécimens transcauciens.

C'est une rotonde de 22,00 m de diamètre, dans laquelle se dresse au centre le quatre-feuilles. Quatre piliers massifs en forme de lettre L, enserrant chacun un trois-quart de colonne, fixent le carré central (fig. 29). Ils offrent leur appui aux arcs qui les relient et au-dessus desquels s'élevait la coupole. Entre les piliers s'ouvrent quatre conques qui viennent contrebuter les arcs. Elles sont retracées par trois colonnes, en permettant l'accès libre au déambulatoire large de 1,70 m. Derrière chaque pilier, dans son axe diagonal, apparaît une colonne qui sert de support à la galerie annulaire comme à Zvartnotz. Le mur circulaire est agrémenté à l'intérieur par des demi-colonnes couronnées de chapiteaux en prisme, et distantes de 2,80 m. Les mêmes demi-colonnes réparties à un mètre d'intervalle, réapparaissent à quatre mètres au-dessus du sol. Il est bien évident qu'elles faisaient le tour au-dessus du déambulatoire. À l'extérieur, le mur du pourtour fut animé aussi de pilastres, aujourd'hui disparus.

Les ruines de Ljakit atteignent par endroits 8,00 m, de hauteur, notamment dans la partie sud-est et nord-est où l'on trouve conjointes deux chapelles presque carrées — 3,50/3,35 m de dimension, suivant l'axe est-ouest de la rotonde. Leurs petites absides à trois pans, orientées vers l'est se rangent sur la même tangente que la rotonde. On y accède par le déambulatoire, une baie cintrée étant percée dans le mur périphérique. À l'église mènent trois entrées placées symétriquement au nord au sud et à l'ouest, et qui furent abrités jadis par des porches.

Le mur du déambulatoire ainsi que les chapelles sont en moellons, liés d'un mortier mélangé de tuiles enrobées une sorte de «concretum» pris entre deux appareils, soigneusement exécutés et animés par les nuances colorées du tuf. Tout le reste: conques, arcs, colonnes, supports de la coupole est en briques de forme carrée (26,50/26,50/6,00 cm - 32,50/32,50/6,00 cm), posées sur des couches assez épaisses (6,00 cm) de mortier qui comporte aussi de petits morceaux de tuiles enrobées.

Quelques particularités rares témoignent à Ljakit des modes de construction très anciens comme par exemple, la colonne placée dans l'axe de symétrie des conques à claire-voie, tandis qu'ici un espacement est obligatoire. Les archaïsmes se reconnaissent aussi dans les dépendances et leur adjonction au tétraconque. Cependant, à Zvartnotz, Bana et Iš Khan ce même type de

L. Bretanckij, E. Salam-Zade, *Istorija Arkhitektury Azerbajdzana*, Moscou 1963, p. 31-33; K. Trever, *Očerki po Istorii i kulture Kavkazkoj Albanii IV-VII v. do n. e.*, Moscou/Leningrad 1959, p. 301-305; N. Tokarskij, *Arkhitektura Armenii*, p. 140; L. Iš Khanov, «K izučénii khrama v selenii Lekit», *Sovetskaja Arkheologija*, 1970-4, p. 227-233.

construction est complètement dégagé de telles annexes. Par contre, celles-ci figurent à la basilique de Kum<sup>65</sup>, située à l'approximité de Ljakit, dont la parenté révèle des coutumes propres à cette région, quant à l'exécution des sanctuaires. L'aménagement des dépendances au chevet des églises reflète l'ancienne pratique syrienne, connue du tétraconque de Bosra (513)<sup>66</sup>. Dans le cas précis de Ljakit, les maîtres du pays confrontés avec un plan nouveau, ont agi selon leur accoutumance professionnelle, en rajoutant les annexes à l'édifices. Evidemment, la tradition locale a déterminé leur attitude réservée, face à la suppression des chapelles orientales du tétraconque à déambulatoire, qui s'impose en Transcaucasie au VII<sup>e</sup> siècle.

En outre, le quatre-feuilles de Ljakit se distingue par son architecture de briques, exécutée selon la pratique du pays. Dans cette région d'Azerbajdžan, ancienne Albanie y compris les terres voisines de Kakhéti, la brique est le matériau principal de construction et son usage connaît une longue tradition, liée à l'art de bâtir de l'Iran des temps les plus reculés. Les traces de cette tradition s'observent à Kum et à Ljakit, dans les détails et leur forme perfectionnée ainsi que dans la bonne qualité des maçonneries.

Pour préciser, les caractères relevés à Ljakit traduisent une architecture fidèle au passé, à la différence de celle de Zvartnotz, Iškhan et Bana, respectant la composition du plan et des détails les plus avancés. Selon leur formation et leurs conceptions les constructeurs ont donné deux interprétations variées au tétraconque à déambulatoire qui a connu son succès au VII<sup>e</sup> siècle.

Dans cet état des choses il est difficile d'accepter la datation proposée par Baranovskij<sup>67</sup>, de la fin du V<sup>e</sup> - début du VI<sup>e</sup> siècle ainsi que le rattachement de Ljakit aux activités de construction effectuées par l'Église en Albanie caucasienne. En effet, les événements politiques et religieux contredisent l'érection d'une telle église, le pays étant soumis à une forte islamisation. En revanche, le tétraconque pouvait être réalisé dans le cas où Ljakit relevait de l'Église géorgienne qui bénéficiait des libertés accordées par les Arabes. Il faut rappeler que Ljakit fait partie de l'ancienne Kakhéti et son emplacement proche de la frontière avec la Géorgie actuelle vient en appui de cette hypothèse. Ainsi, doit-on admettre que Ljakit comme Iškhan, Zvartnotz et Bana fut construit pendant la période d'expansion du tétraconque à déambulatoire en Transcaucasie, entre la quatrième et la septième décennie, au plus tard avant la fin du VII<sup>e</sup> siècle. En effet, les formes et les types de

65 P. Baranovskij, op. cit., p. 29-33; M. Useinov, L. Bretanckij, E. Salam-Zade, op. cit., p. 30-31, fig. 24.

66 J. Lassus, Sanctuaires chrétiens de Syria, p. 151, fig. 66.

67 P. Baranovskij, op. cit., p. 32.

construction s'épanouissent pendant un temps déterminé, afin de céder leur place aux autres suivant les règles d'abandon et de reprise de l'architecture.

La date du VII<sup>e</sup> siècle attribuée à Ljakit ainsi que son environnement architectural viennent à l'appui des données archéologiques sur lesquelles se fonde sa restauration théorique. Il faut imaginer en effet, le corps cylindrique du déambulatoire et de la galerie, dans son revêtement de pierres et au-dessus, la construction de briques offrant deux cylindres concentriques: celui du bas, enfermant les conques, celui du haut, le tambour couronné par la coupole, sous un toit pyramidal. Cet agencement des volumes est en accord avec l'architecture de briques, enracinée dans le pays et de plus, il se reconnaît dans les monuments islamiques — mausolés et édifices publics — des siècles suivants. On y observe des cylindres qui se superposent sur une grande hauteur, selon une construction pyramidale; parfois aussi, un haut socle se distingue par des appareils de briques variés ou par des revêtements de pierres. Certes, cette tradition forte a donné son emprunt sur les formes de la construction à Ljakit. Ainsi, est-il impossible d'imaginer les conques se déployer à l'extérieur<sup>68</sup> selon l'exemple de l'église Rouge qui obéit à l'esthétique d'une architecture sculpturale, liée à la tradition hellénistique des Balkans. Bien qu'à Ljakit la construction soit en briques, son architecture se plie aux impératifs de la tradition transcaucasienne, rejoignant ainsi, les tétraconques d'Işkhan, Bana et Zvartnotz.

En définitive, toutes ces constructions de Zvartnotz, Bana, Işkhan et Ljakit relèvent d'un même type d'édifice dont la réalisation se poursuit uniquement en Transcaucasie au VII<sup>e</sup> siècle. Le quatre-feuilles à déambulatoire reprend les composantes du plan et les dimensions<sup>69</sup>, connues en Syrie et en Palestine des siècles précédents. Cependant son élévation corporelle démontre une recherche qui s'effectue sur le sol de la Transcaucasie même. À cet effet on a recours à des méthodes expérimentées selon la région, d'où découlent les caractères distincts entre la création architecturale du Sud et du Nord. Ainsi, le groupe de Bana, Işkhan et Zvartnotz, d'une part et d'autre part, celui de Ljakit, où se reconnaissent les traces de deux traditions différentes: la première, de racines hellénistiques se localise en Tao-Klardžeti et en Arménie, la deuxième, en Albanie caucasienne et en Kakhéti, se rapporte à l'Iran.

Ces deux groupes d'édifices à plan quadrilobé révèlent des principes artistiques divers. Işkhan, Bana et Zvartnotz offrent l'aspect le plus avancé du quatre-feuilles à déambulatoire circulaire. Les architectes sensibles aux innovations et à la perfection de leur œuvre, aboutissent à des créations originelles, en s'appuyant sur le fond patrimonial et les échanges sélectifs avec les provinces

68 L. Işkhanov, op. cit., fig. 7.

69 À l'exception de Ljakit qui est construit en briques.

byzantines, héritières aussi de la tradition hellénistique — Syrie, Palestine, Mésopotamie. De plus, ils maintiennent des contacts intensifs avec Jérusalem dont l'apport est primordial au développement artistique qui s'exerce dans ces régions parallèlement à Byzance. Ces maîtres caucasiens se rallient au style le plus avancé qui s'impose dans les provinces mais qui se distingue de celui de Constantinople. Leurs conceptions esthétiques trahissent la fidélité à l'art antique, exprimée aussi dans la sculpture architecturale qui retient les motifs des ordres classiques.

Située entre Byzance et l'Iran, la Transcaucasie n'échappe pas aux influences culturelles de ses deux puissants voisins. En fait, les maîtres du pays se sont gardés d'emprunter à Constantinople et malgré tout, les contacts avec la capitale se font jour. Par ailleurs, les rapports culturels avec l'Iran remontent aux temps les plus reculés. Il faut remarquer que les éléments artistiques des civilisations voisines pénètrent suivant leur propre voie, retracée par des cultures du passé. Dans le cas précis de Bana, Zvartnotz, Iškhan et Ljakit, l'important est la disponibilité des receveurs qui les ont exploités avec succès et contribué ainsi, à l'épanouissement de l'édifice à plan quadrilobé.

Quant aux éléments sassanides qui envahissent également Byzance et l'Orient chrétien, ils se voient sélectionnés par la tradition locale, son affinité et sa perméabilité étant déterminant à leurs égards. À cet effet, les constructeurs du premier groupe agissent différemment de ceux du deuxième groupe, en adoptant les motifs décoratifs, liés à la sculpture architecturale. Par contre, les architectes de Ljakit repoussent ce décor, mais ils acceptent les détails de construction et le perfectionnement des maçonneries, en accord avec la tradition de l'architecture de briques, de ses formes et de son esthétique.

En définitive, les tétraconques à déambulatoire circulaire de la Transcaucasie répondent à des conceptions artistiques fort précises, établies au cours des siècles, en rapport avec le patrimoine culturel et en échange, réciproque et sélectif, avec les civilisations voisines. À la formation de ce type d'architecture ont contribué également les deux groupes de constructeurs selon leurs visions et leur formation, et il en a résulté des variantes de quatre-feuilles dont l'authenticité est indéniable<sup>70</sup>.

70 Der Stiftung Gerda Henkel danke ich herzlich für die Gewährung eines Stipendiums, das mir erlaubte, meine Forschungen auf Transkaukasien auszudehnen.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Bana, vue de la ruine.
2. Bana, plan du tétraconque du X<sup>e</sup> siècle, d'après Kalgin en 1905: a) étage, b) rez-de-chaussée, pilier nord-est.
3. Bana, plan du tétraconque du VII<sup>e</sup> siècle, essai de restauration.
4. Bana, colonnade de la conque est.
5. Bana, chapiteau de la conque est, dessin.
6. Bana, pilier nord-est du X<sup>e</sup> siècle, chapiteaux du VII<sup>e</sup> réutilisés.
7. Bana, mur extérieur, archivoltes.
8. Bana, arc orné de palmettes, mur extérieur à l'ouest.
9. Chapiteau de Dvin, Musée historique d'Erévan.
10. İskhan, colonnade du VII<sup>e</sup> siècle.
11. Zvartnotz, vue des ruines.
12. Zvartnotz, plan d'après Toramanjan.
13. Zvartnotz, restauration d'après Toramanjan.
14. Zvartnotz, axonométrie d'après Toramanjan.
15. Zvartnotz, chapiteaux.
16. Zvartnotz, chapiteau corbeille, vue de la balustr.
17. Zvartnotz, chapiteau à aigle.
18. Chapiteau de Sainte-Sophie de Constantinople, début du VI<sup>e</sup> siècle.
19. Chapiteau de Saint-Marc de Venise, début du VI<sup>e</sup> siècle.
20. Chapiteau du Louvre.
21. Jérusalem, l'église de l'Anastasis, chapiteau corbeille du VII<sup>e</sup> siècle dans le collatéral nord.
22. Chapiteau corbeille de l'église de l'Anastasis.
23. Jérusalem, Acsa mosquée, aile transversale, chapiteaux.
24. Acsa mosquée, chapiteaux, détails.
25. Jérusalem, chapiteau provenant de Saint-Stephane du début du VI<sup>e</sup> siècle.
26. Chapiteau, fin du V<sup>e</sup> siècle, Musée de Jérusalem.
27. Mayafarquin, chapiteau corbeille, fin du VI<sup>e</sup> siècle.
28. Zvartnotz, chapiteau de demi-colonne du mur extérieur, dessin d'après Toramanjan.
29. Ljakit, plan du tétraconque du VII<sup>e</sup> siècle.
30. Saint-Marc de Venise, chapiteau, début du VI<sup>e</sup> siècle.

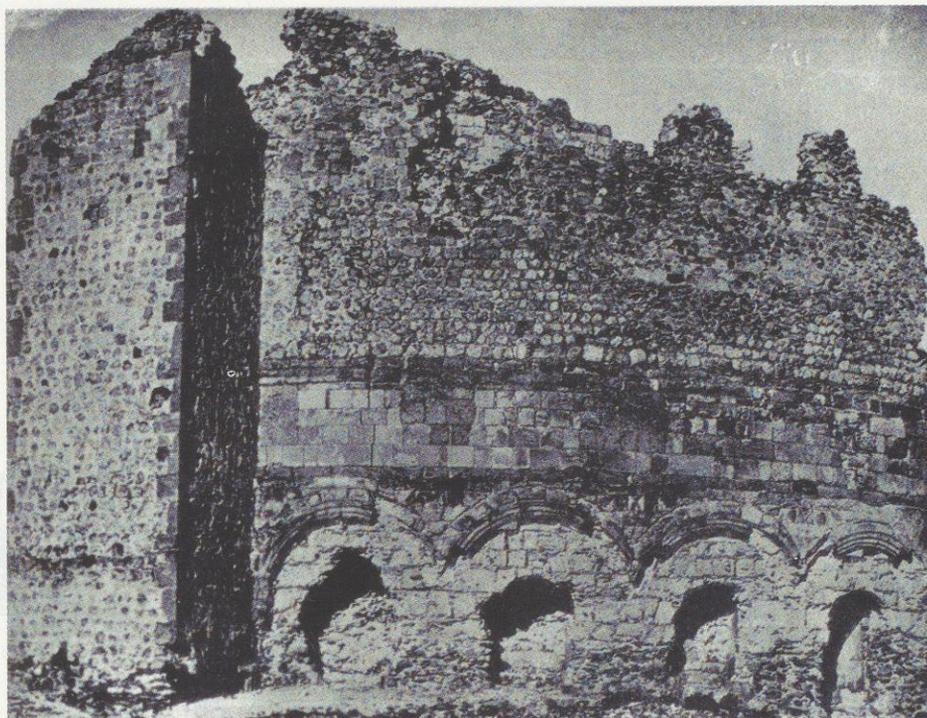


Fig. 1. Bana, vue de la ruine.

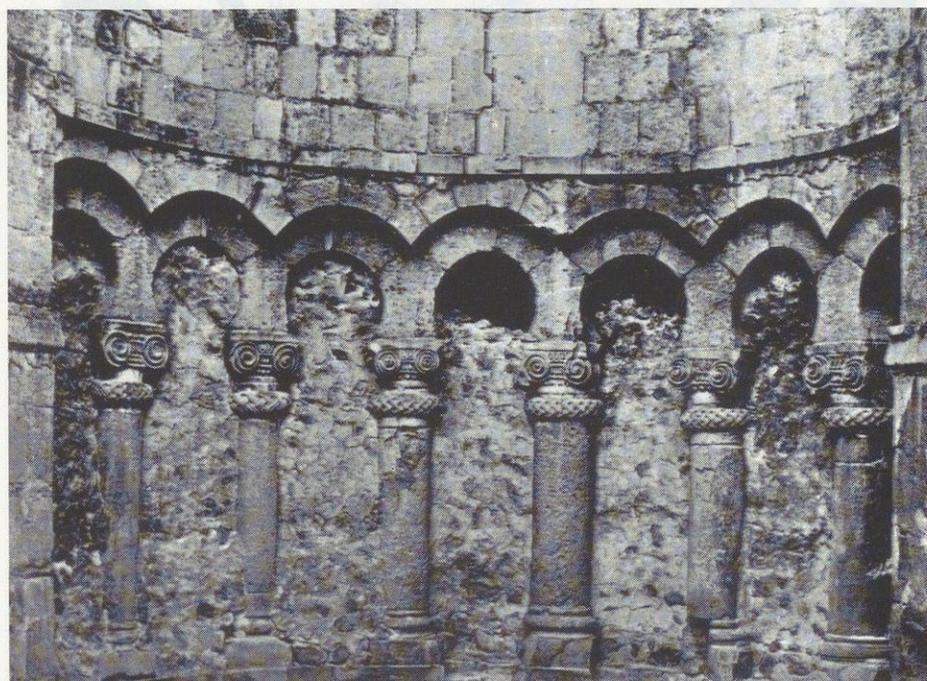


Fig. 4. Bana, colonnade de la conque est.



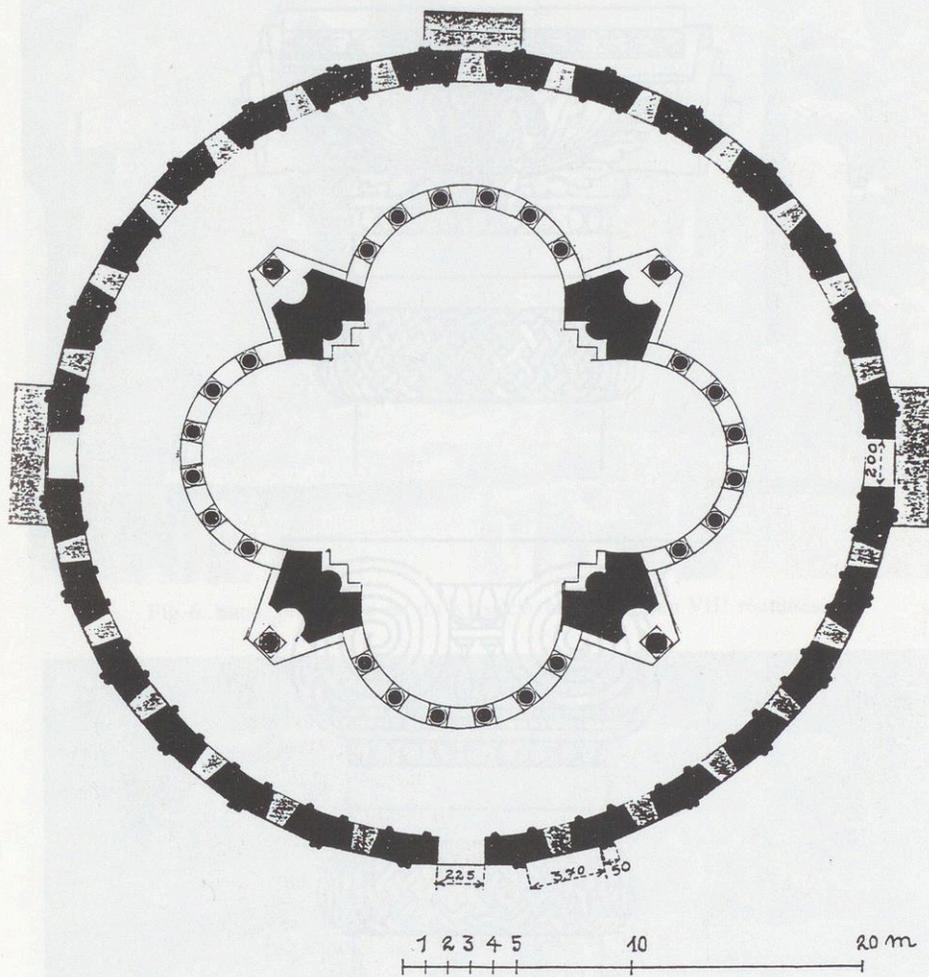


Fig. 3. Bana, plan du tétraconque du VII<sup>e</sup> siècle, essai de restauration.

Fig. 7. Bana, mur extérieur archaïque.

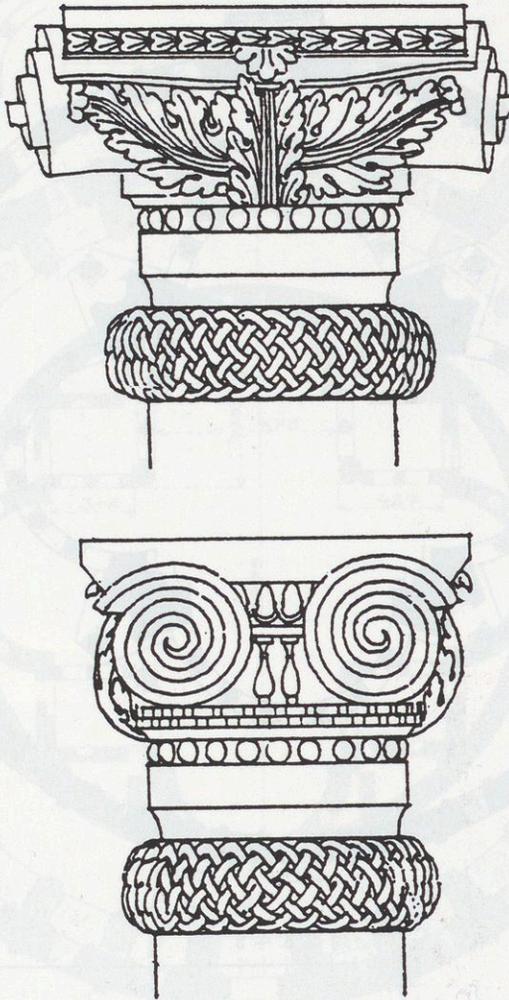


Fig. 5. Bana, chapiteau de la conque est, dessin.



Fig. 6. Bana, pilier nord-est du X<sup>e</sup> siècle, chapiteaux du VII<sup>e</sup> réutilisés.



Fig. 7. Bana, mur extérieur, archivoltes.



Fig. 8. Bana, arc orné de palmettes, mur extérieur à l'ouest.

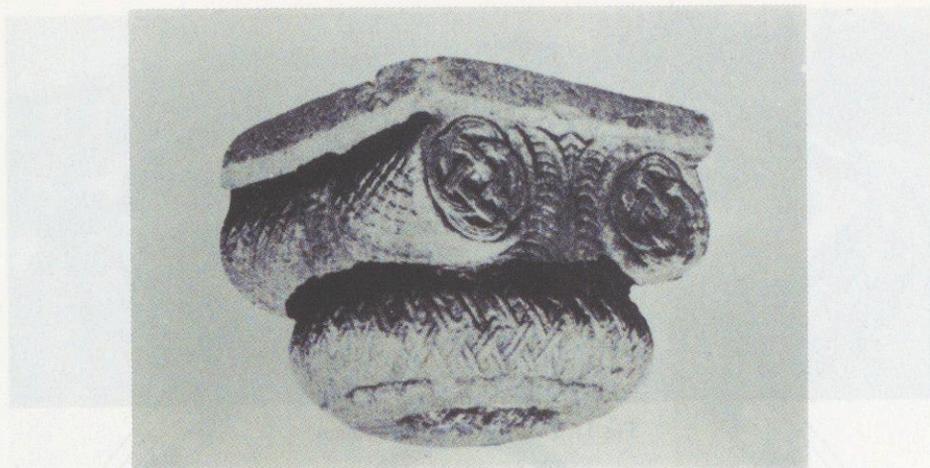


Fig. 9. Chapiteau de Dvin, Musée historique d'Erévan.



Fig. 10. Ishkhan, colonnade du VII<sup>e</sup> siècle.

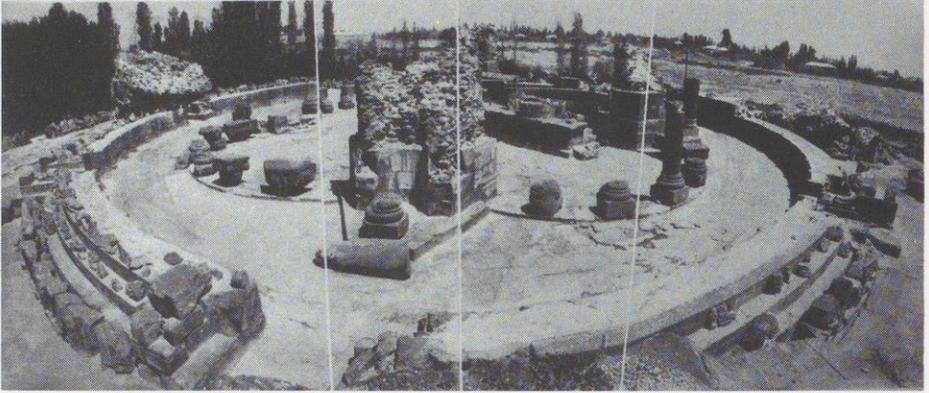


Fig. 11. Zvartnotz, vue des ruines.

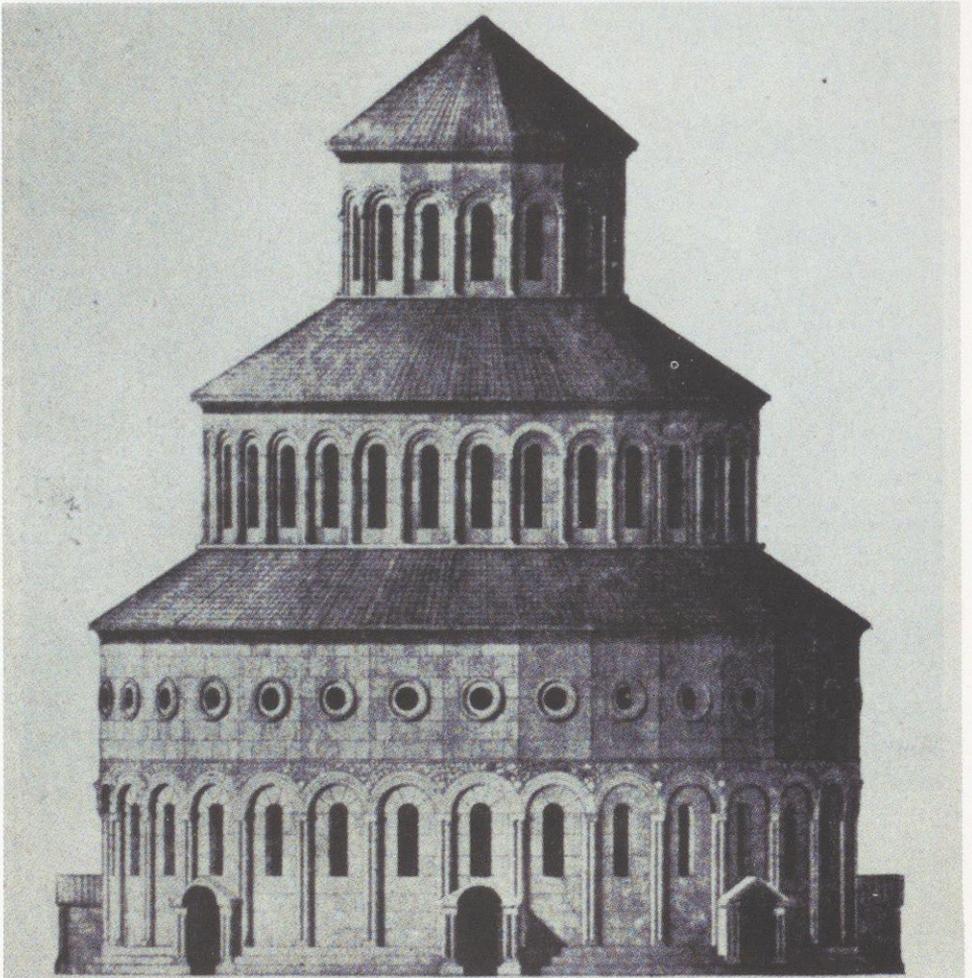


Fig. 13. Zvartnotz, restauration d'après Toramanjan.

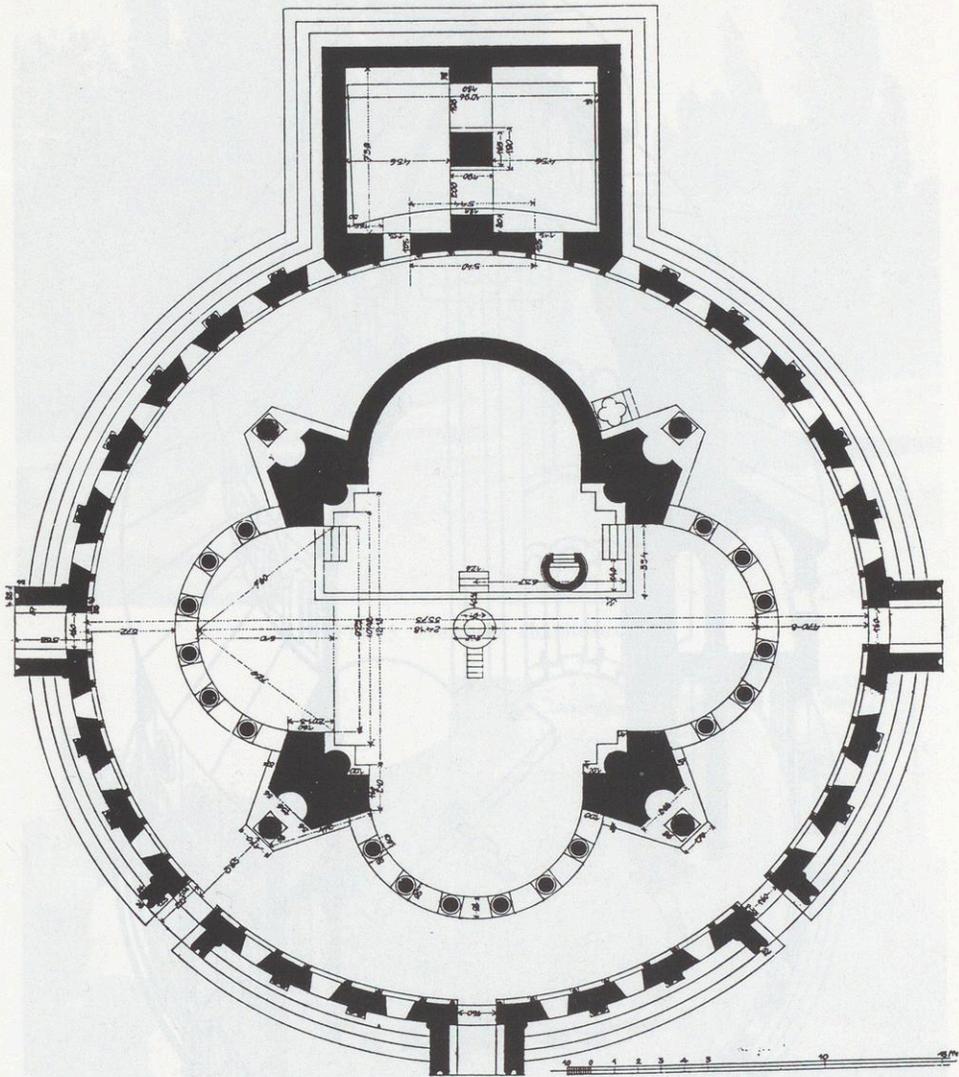


Fig. 12. Zvartnotz, plan d'après Toramanjan.

Fig. 16. Zvartnotz, chapiteau corinthien, vue de la hauteur

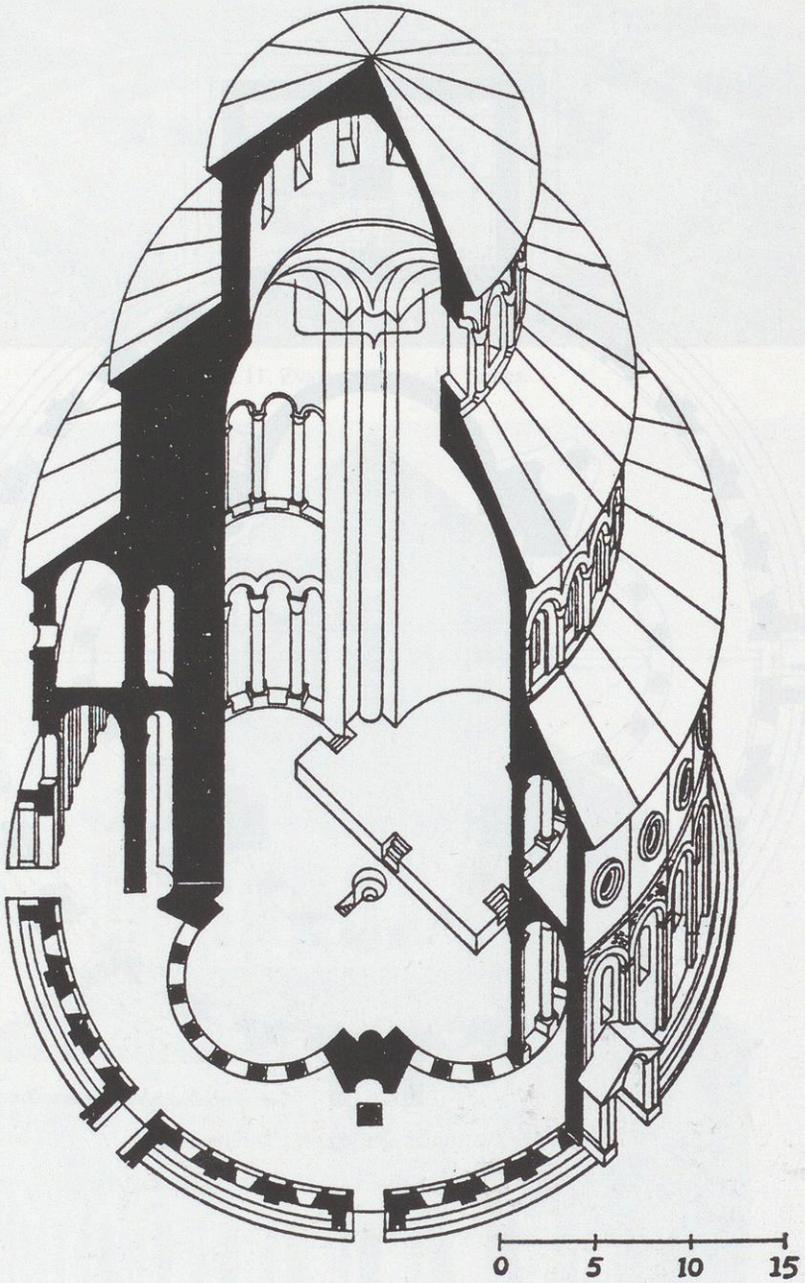


Fig. 14. Zvartnotz, axonométrie d'après Toramanjan.



Fig. 15. Zvartnotz, chapiteaux.



Fig. 16. Zvartnotz, chapiteau corbeille, vue de la balustrade.

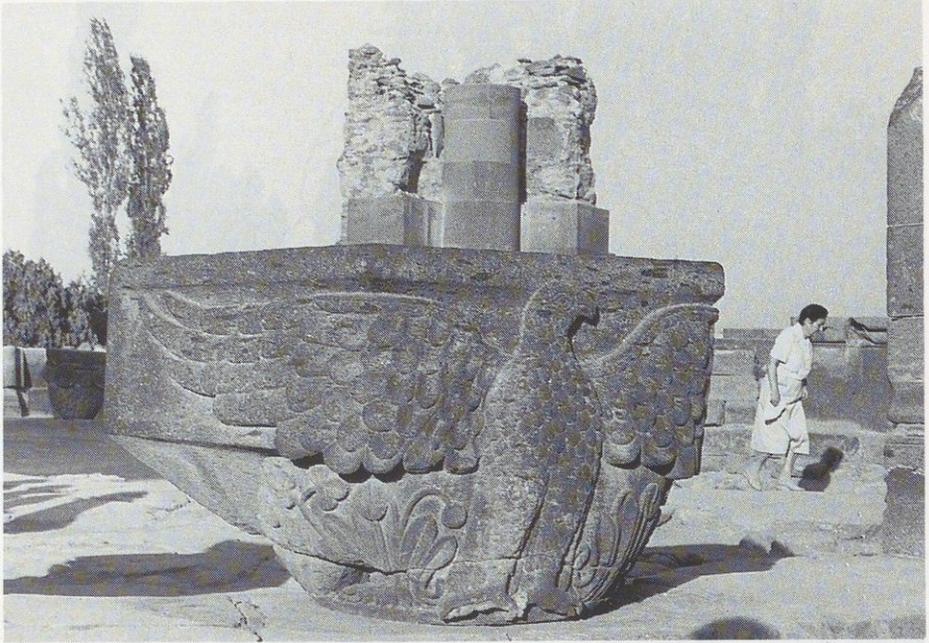


Fig. 17. Zvartnotz, chapiteau à aigle.



Fig. 18. Chapiteau de Sainte-Sophie de Constantinople, début du VI<sup>e</sup> siècle.

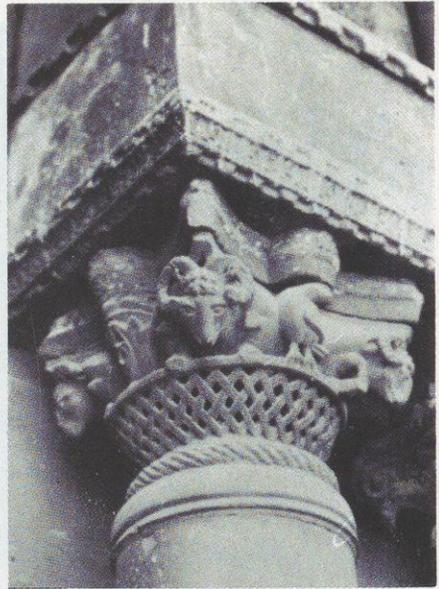


Fig. 19. Chapiteau de Saint-Marc de Venise, début du VI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 20. Chapiteau du Louvre.



Fig. 21. Jérusalem, l'église de l'Anastasis, chapiteau corbeille du VII<sup>e</sup> siècle dans le collatéral nord.

Fig. 22. Jérusalem, l'église de l'Anastasis, chapiteau corbeille du VII<sup>e</sup> siècle dans le collatéral nord.

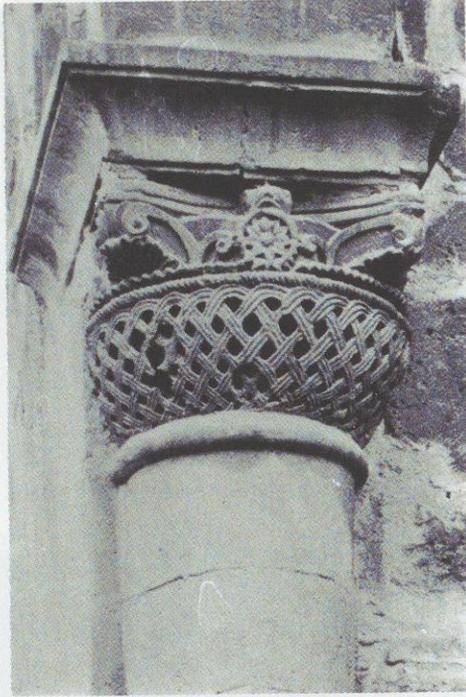


Fig. 22. Chapiteau corbeille de l'église de l'Anastasis.

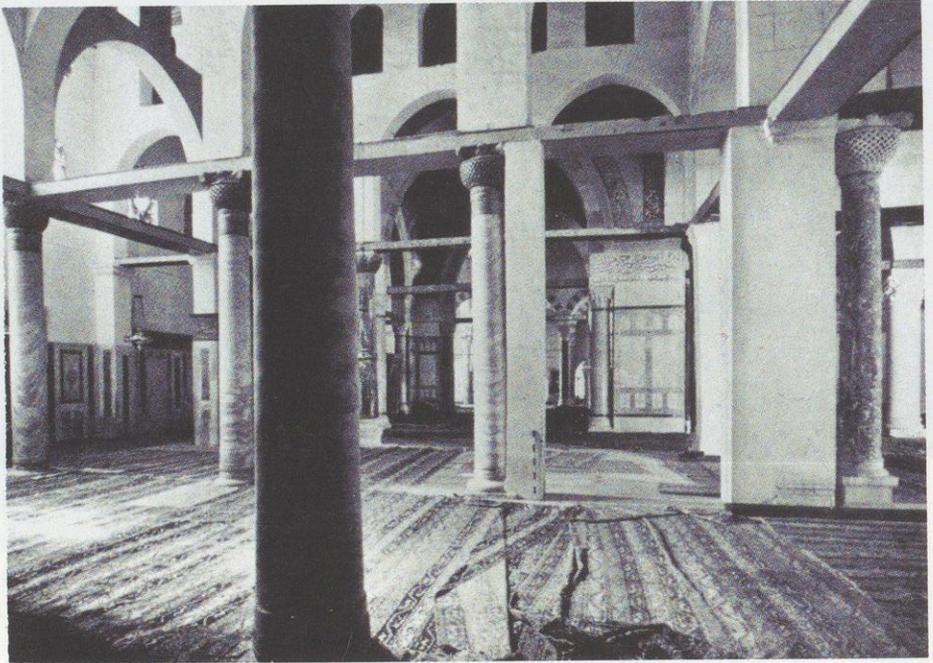


Fig. 23. Jérusalem, Acsa mosquée, aile transversale, chapiteaux.

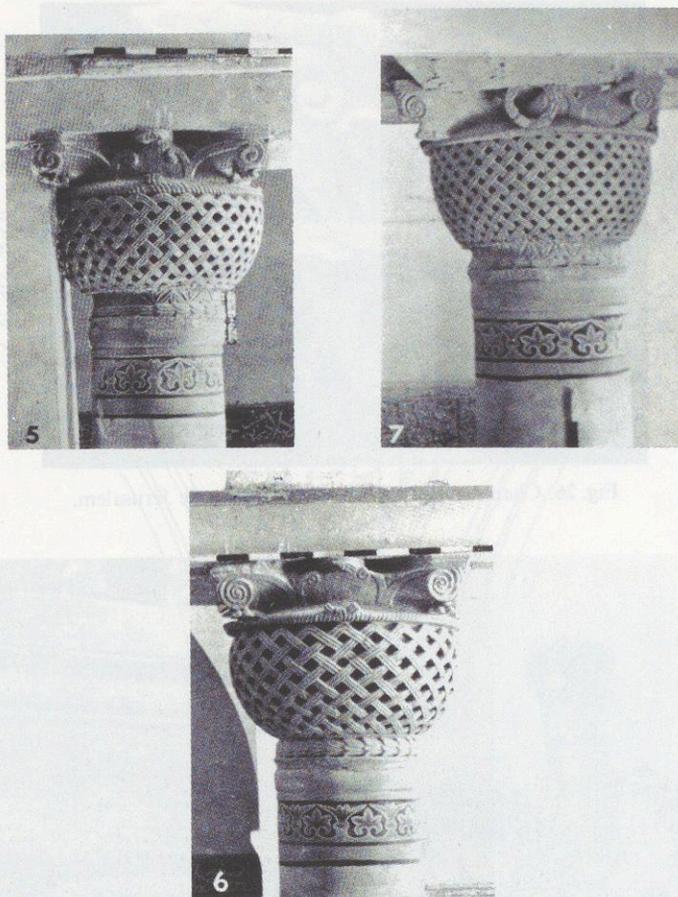


Fig. 24. Acsa mosquée, chapiteaux, détails.



Fig. 25. Jérusalem, chapiteau provenant de Saint-Stephane du début du VI<sup>e</sup> siècle.



Fig. 26. Chapiteau, fin du V<sup>e</sup> siècle, Musée de Jérusalem.

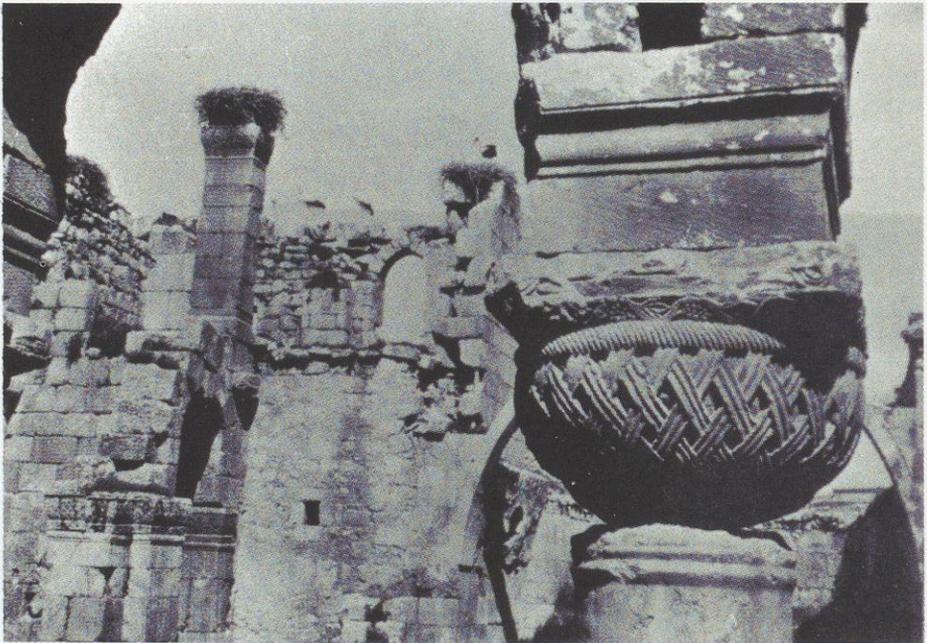


Fig. 27. Mayafarquin, chapiteau corbelle, fin du VI<sup>e</sup> siècle.

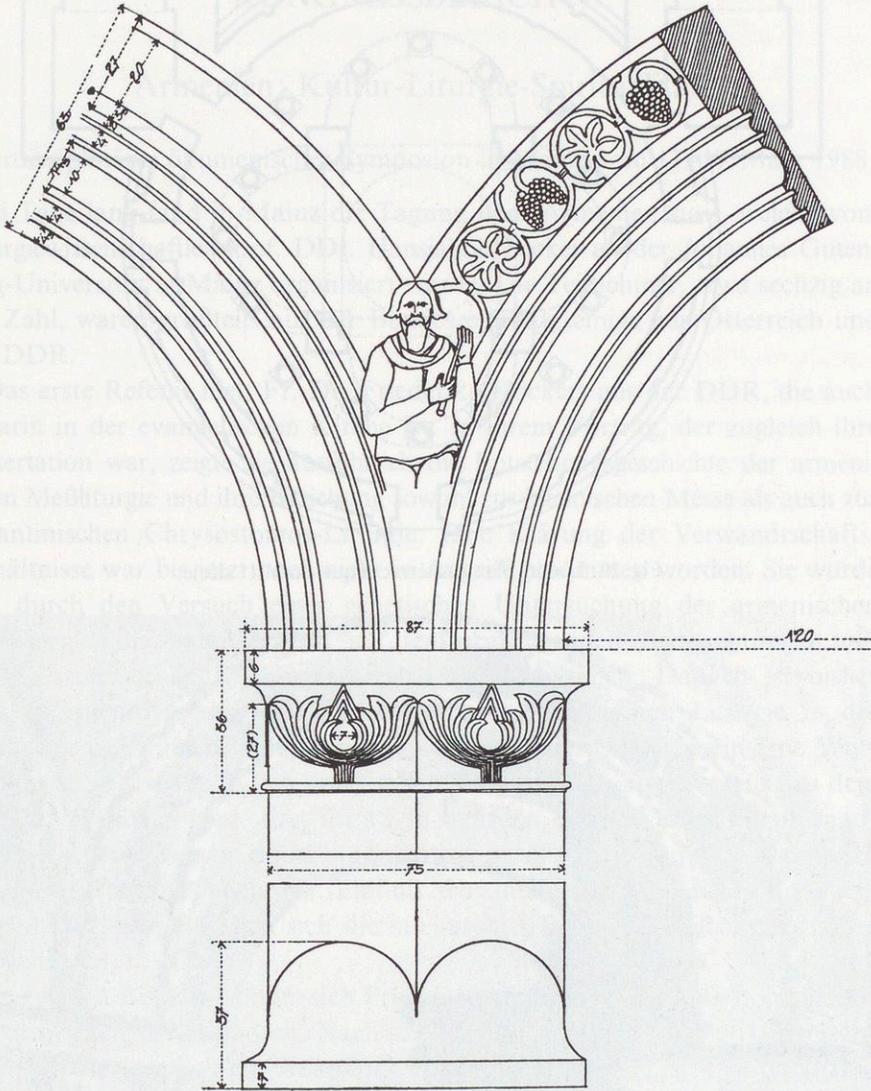


Fig. 28. Zvartnotz, chapiteau de demi-colonne du mur extérieur, dessin d'après Toramanjan.

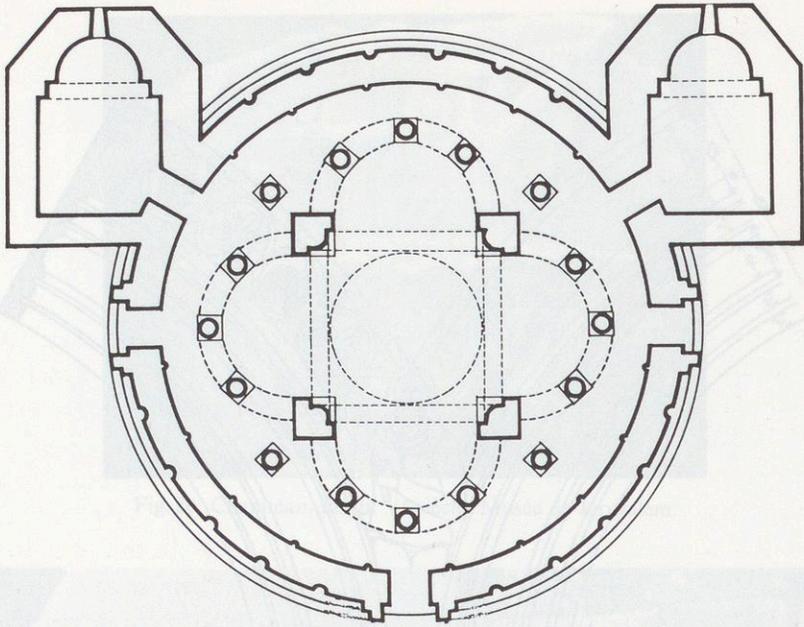


Fig. 29. Ljakit, plan du tétraconque du VII<sup>e</sup> siècle.

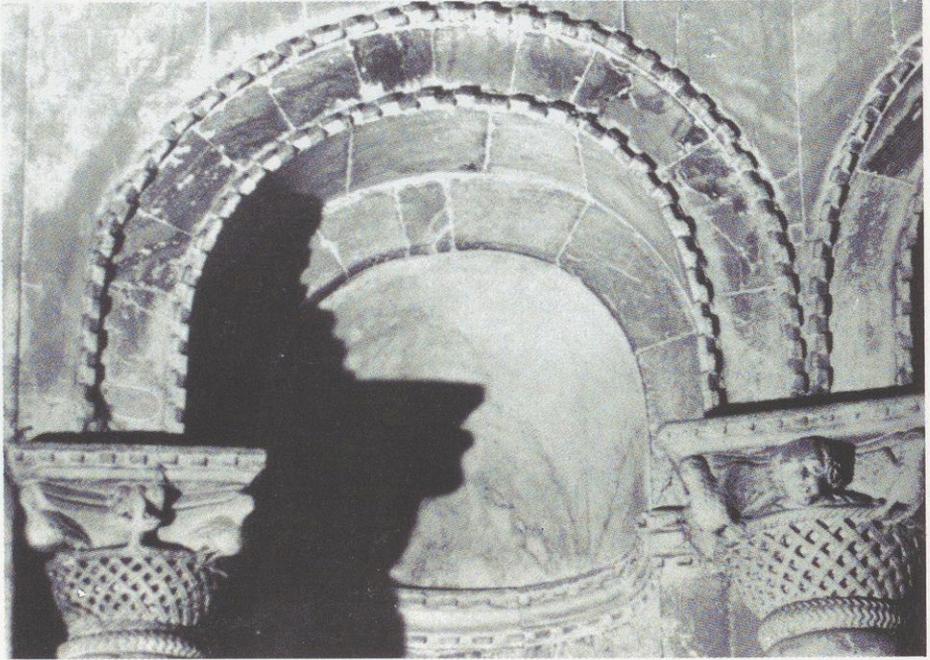


Fig. 30. Saint-Marc de Venise, chapiteau, début du VI<sup>e</sup> siècle.