

Les images intérieures dans le Livre de Lamentation de Grégoire de Narek / Ioanna Rapti. — Extrait de : Revue théologique de Kaslik. — N° 3-4 (2009-2010), pp. 453-471.

I. Église arménienne — Doctrines. II. Grigor, Narekats'i, saint, 951-1003.

PER L1495 / FT264225P

Ioanna RAPTI*

**LES IMAGES INTÉRIEURES
DANS LE LIVRE DE LAMENTATION
DE GRÉGOIRE DE NAREK**

Dans la première traduction du *Matean Olbergut'ean* de Grégoire de Narek, parue il y a plus d'une cinquantaine d'années, Jean Mécérian introduisait le *Livre de Lamentation* en soulignant la spécificité d'un recueil « d'intelligence difficile », où « [pensées et sentiments]... dévalent devant nous, comme un torrent, en images, en tableaux d'un saisissant réalisme »¹. En effet, Grégoire crée un véritable univers dans lequel il se meut : ses prières « soliloques » se dressent en fantaisies visionnaires au sein de fonds scéniques imaginaires. Ces images intérieures confortent l'appréhension des concepts intériorisés du poète, par exemple ses notions christologiques et mariologiques ou sa cosmologie² et c'est dans ce contexte que l'art de Grégoire comme imagier mystique a souvent été évoqué. Toutefois, le *Livre de Lamentation*, malgré la richesse exceptionnelle de son contenu et l'incontestable popularité dont il a joui jusqu'à nos jours, n'a pas généré de cycle iconographique qui lui soit propre, si

* Centre d'histoire et civilisation de Byzance, Collège de France, Paris

Voir les illustrations de cet article dans les planches hors texte à la fin du volume.

Abréviations

LL = *Livre de Lamentation*

Mahé, *Tragédie* = Annie et Jean-Pierre Mahé, *Grégoire de Narek, Tragédie, le Livre de Lamentation*, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 584, Louvain (Peeters) 2000 [traduction française du LL, avec introduction et notes]

Matean = Գրիգոր Նարեկացի. Մատենի ողբերգություններ, P. Xac'atryan et A. Łazinyan [ed.], Érévan 1985 [édition critique du LL en arménien]

OCA 275 = J.-P. Mahé, B.L. Zekiyán, *Saint Grégoire de Narek, théologien et mystique*, Orientalia Christiana Analecta 275, Rome (Pontificio Istituto Orientale), 2006

1 Grégoire de Narek, *Le Livre de prières*, introd., trad. de l'arménien et notes par Isaac KÉCHICHIAN, Paris, 1961, p. 7.

2 Abraham TERIAN, « Saint Gregory of Narek on the Human Nature » in OCA 275, p. 99-111.

l'on se fie au nombre, pourtant non négligeable, des manuscrits connus³. Cependant, une correspondance s'instaure spontanément entre plusieurs images et plusieurs versets et révèle un imaginaire commun aux artistes arméniens et au poète mystique. Un imaginaire fortement marqué par l'environnement montagneux, fait de pierre et d'eau, baigné dans l'écrasante lumière de l'altitude. Un imaginaire nourri de traditions multiples, profanes et bibliques, qui se croisent sur le territoire arménien⁴.

I. IMAGE ET VISION

a. Une expérience sensorielle au-delà des mots

Malgré le fossé qui parfois sépare, voire oppose les historiens des textes et ceux de l'art, la relation entre les images littéraires et les images artistiques est indéniable et complexe. Sans se contenter de transposer des phrases en images – même dans le cas des représentations à caractère d'emblée narratif – les compositions peintes ou sculptées peuvent puiser à des sources multiples, qu'elles maîtrisent et exploitent à de degrés différents de sensibilité et de pertinence. Outre les récits bibliques ou hagiographiques, l'élaboration du discours visuel repose largement sur l'homilétique, l'exégèse et l'hymnographie⁵. D'un autre côté, les œuvres mêmes peuvent inspirer à leur tour des textes : les *ekphraseis*, discours ou sermons en prose, et les épigrammes, vers mesurés composés pour accompagner les créations artistiques⁶. Il n'est évidemment pas question de rattacher le *Livre de Lamentation*, œuvre poétique *sui generis*, à aucun de ces genres littéraires. Il n'en demeure pas moins que le *Matean* touche non seulement aux traditions scripturaires et li-

3 Voir notamment Arménuhi DROST-ABGARJAN, « Veneration and Reception of Surb Grigor in the Armenian Culture and Spirituality », in OCA 275, p. 57-81. Pour la liste des manuscrits, voir l'introduction à l'édition du LL, *Matean*, p. 16-168, et MAHÉ, *Tragédie*, p. 4-7.

4 Jean-Pierre MAHÉ, « Échos mythologiques et poésie orale dans l'œuvre de Grigor Narekac'i », *Revue des Études Arméniennes* 17 (1983), p. 249-278.

5 Henry MAGUIRE, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, 1981. Pour l'iconographie et l'exégèse dans l'art arménien, voir surtout Thomas F. MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography. The Tradition of the Glajor Gospels*, Washington DC, 1991 (Dumbarton Oaks Studies 29).

6 Gilbert DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007, notamment p. 83-109 ; Ruth WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham et Burlington, 2009 ; Liz JAMES [dir.], *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge, 2008 et Henry MAGUIRE, *Image and Imagination. The Byzantine Epigram as Evidence for the Viewer Response*, Toronto, 1996.

turgiques dont il est fortement imprégné, mais aussi à l'art de l'image littéraire que le poète manie avec finesse et habileté tout au long de son parcours existentiel. La puissance et la richesse des images du *Livre de Lamentation* invitent naturellement à s'interroger sur leur construction et sur leur éventuelle relation avec des œuvres d'art, peintes ou sculptées, susceptibles d'avoir nourri l'imaginaire du poète ou de porter la marque de son génie. Cette approche pose néanmoins deux questions préalables : d'une part la définition et la place des images intérieures dans le *Matean* et d'autre part le contexte de leur perception.

Puisant ses mots « des profondeurs du cœur » pour évoluer dans un univers mystique et contemplatif, Grégoire s'abstient, dans tout le *Matean*, de s'attacher à la matérialité, qu'il préfère transposer dans la sphère de l'intelligible. La teneur visionnaire de ses prières ne laisse guère de place à l'image plastique, même si l'ensemble des prières est ponctué d'images mentales. Les mots qu'on traduit, souvent de manière interchangeable, par « image » et « forme », պատկեր et կերպար (avec leurs dérivés), sont d'un usage relativement mesuré. Ils sont souvent associés, comme complémentaires, dans le même verset ou la même strophe, tandis que d'autres mots relatifs à la forme et la représentation peuvent venir renforcer ou nuancer le sens⁷. Ainsi, par exemple, en LL 3,1 հեւմֆ, պատկեր et տիպ accompagnés d'adjectifs s'articulent en une invocation à Dieu : « Անգտանելի հեւմֆ աներեւոյթ շաւիղ անչափագիր պատկեր որբանութիւն անսահման աննմանական տիպ »⁸. Contemplant le cortège des saints dans LL 71,1, Grégoire place l'image dans une hiérarchie élaborée : նեմարտութիւն... դիմագրաւութիւն... տեսաւորութիւն... իմաստասիրութիւն... պատկեր մաբուր եւ անաղարտելի գորոց կերպարանս եւ գլխատակս անուանցն աղաչել Աստուած իսկ վարդապետեաց...⁹. Cette dernière affirmation que « Dieu lui-même nous enseigna à le prier en rappelant leurs noms et leurs figures » est peut-être l'unique et très discrète évocation, dans le *Matean*, d'images sacrées représentant les saints prêts à intercéder dans la prière. C'est également un des rares passages, sinon le seul, où l'écriture du poète pourrait rappeler une *ekphrasis*. Bien que l'*ekphrasis* soit un genre plutôt méconnu dans la littérature arménienne, Grégoire ne l'ignorait sans doute pas ; il s'y est même essayé dans son *Panegyrique de la Sainte*

7 Ce procédé revient aussi dans les *Odes* de Grégoire ; cf. Igor DORFMANN-LAZAREV, « 'Manto Terrestre dell'Immagine solare' : note sul linguaggio cristologico di Gregorio di Narek », in OCA 275, p. 2006, p. 114.

8 « (...) indépistable trace et invisible sente, tableau qu'aucun travail ne limite, quantité sans mesure modèle sans ressemblance » : MAHÉ, *Tragédie*, p. 221, l. 34-35 et *Matean*, p. 255, l. 34-35.

9 MAHÉ, *Tragédie*, p. 594 l. 18-27 et *Matean*, p. 527-528, l. 21-26.

*Croix*¹⁰. Il n'en demeure pas moins qu'à l'exception des versets concernant les saints, évoqués ci-dessus, le vocabulaire de l'image, auquel Grégoire a recours de manière sélective et cumulative, semble réservé à la perfection de Dieu et à celle de l'être humain avant la chute. Contrairement à l'image d'une perfection inaccessible et recherchée, les images que le poète ébauche au fil de ses prières ne sont pas annoncées comme telles mais surgissent à travers ses gémissements. De surcroît, Grégoire se garde d'utiliser le terme *նկար* et les mots apparentés que l'on peut trouver dans un contexte différent de l'image. Par exemple en LL 60,5 les mots *արիւնակ նկարագրէ* servent à introduire l'association typologique qui explicite le symbolisme du bâton de Moïse¹¹. Les images que Grégoire construit et contemple ne font pas seulement appel au regard, mais à tous les sens à travers l'intellect. Elles s'inscrivent dans le cadre plus large d'une véritable expérience sensorielle qui anime le *Livre de Lamentation*, transposée dans une dimension mystique grâce au jeu subtil des métaphores. En effet, c'est ainsi que Grégoire lui-même introduit le *Matean* dès les premiers versets :

Voix des soupirs et des gémissements du cœur, clameur endeuillée :
C'est l'offrande que je fais monter vers toi, visionnaire de tout secret ;
Et je dépose sur le feu du chagrin de mon âme embrasée,
Comme grasses victimes, les vœux enfantés par l'effroi de mon intellect,
*Afin de te les adresser, parfumés par l'encens de ma volonté*¹².

Les sens sont ainsi évoqués l'un après l'autre dans une hiérarchie élaborée. En premier lieu, l'ouïe, avec « la voix des soupirs » (*ծայն հառաչանաց*), puis la vision (*տեսող*) « de tout secret », puis le toucher avec ce que le poète appelle « les vœux déposés » (*մատուցեալ եղեմլ*). Enfin, l'odorat est stimulé par le « parfum de l'encens de ma volonté » (*բուրվառու կամաց*). Regard et odorat semblent privilégiés puisque Grégoire poursuit en implorant Dieu de « regarder [ses prières] et d'en respirer l'odeur avec miséricorde »¹³. Si l'évocation du toucher est relativement secondaire et celle du goût, pour sa part, étrangement absente de ce préambule, les deux sens sont en revanche fortement présents, mais de manière plus ponctuelle, dans la suite des prières. Ainsi, en LL 5, 3, Grégoire s'exclame « tu n'as pas émondé les rameaux de mes doigts lorsque je

10 H. AWETIK'ĒAN, *Գրիգոր Նարեկացի. Երկրորդ Մատեան նախից*, Venise, 1927, p. 37-69.

11 MAHĒ, *Tragédie*, p. 537.

12 *Ibidem*, p. 208 (et *Matean*, p. 246).

13 *Ibidem*, p. 208.

te palpais, toi, Verbe de vie (...) / Tu n'as pas broyé les rangées de mes dents, quand je goûtais ton corps (ըմբռեցիսնեղ զհեզ) »¹⁴.

b. Construction littéraire et images intérieures

Si les images émanent spontanément de la contemplation solitaire du moine, elles n'en sont pas moins élaborées de manière savante à partir d'un riche héritage littéraire et scripturaire, au moyen de procédés stylistiques dont Grégoire a pu acquérir la maîtrise dans le cadre de son éducation auprès de l'abbé Anania, son maître spirituel au couvent de Narek¹⁵. Ces procédés, largement partagés dans la rhétorique médiévale, apparaissent dès le début du *Matean* et rythment l'ensemble de l'œuvre. La comparaison est récurrente et s'appuie notamment sur des *exempla* bibliques, comme Jonas dans le ventre de la baleine dont le poète rapproche volontiers sa propre condition d'abandon dans l'obscurité du péché¹⁶ ; ou encore l'ingrat de l'évangile, « qui perd tout ce qu'on lui confie »¹⁷ ; ou enfin les vierges folles de la parabole, évoquées lorsque le poète s'écrie « malheur à moi quand l'huile aura manqué aux lampes : une fois éteintes, impossible de les rallumer (...) lorsqu'on aura fermé les portes de la chambre nuptiale »¹⁸. Ces comparaisons, précises et pointues, ne s'étendent pas toutefois dans des développements édifiants qui risqueraient d'entraver l'élan lyrique de Grégoire. En outre, le poète recourt souvent à l'hyperbole afin d'amplifier et de magnifier le fait ou le sentiment évoqué¹⁹. La métaphore, maniée avec subtilité et imagination, s'avère aussi un outil essentiel, et sa poésie y puise sa force : les « mots tressés du psaume »²⁰ évoquent ainsi l'application et l'art mis en œuvre dans la récitation des versets, tandis que « le rempart de la confiance » que Grégoire prie Dieu de construire « pierre par pierre », ou le « câble rompu » de l'espérance qu'il espère voir renoué²¹, contribuent à rendre compte de l'ampleur de l'exercice du moine. Tout comme « l'âme assié-

14 *Ibidem*, p. 234 (et *Matean*, p. 263, l. 40).

15 *Ibidem*, p. 69.

16 LL 25,4 : *ibidem*, p. 340.

17 LL 2,1 : *ibidem*, p. 215, l. 40, « comme l'évangile nous montre cet ingrat qui perd ce qu'on lui confie ».

18 LL 7,3 : *ibidem*, p. 250.

19 Par exemple l'insaisissable vitesse de la pensée : cf. *ibidem*, p. 349-352.

20 LL 47, 2 հիւսեալ ընդ նմին գրանս... սարմուիւն : *ibidem*, p. 459, l. 4 (et *Matean*, p. 428, l. 11).

21 LL 3,3 : *ibidem*, p. 225, l. 30 (et *Matean*, p. 257, l. 113).

gée » ou « l'armure de la confiance »²² et d'autres formules empruntées au vocabulaire militaire, ces métaphores soulignent le combat spirituel du veilleur²³ et replacent sa démarche vers Dieu au sein de l'économie de la création. Enfin, un autre procédé particulièrement cher à Grégoire est l'antithèse, un schéma logique si constant dans la pensée médiévale et dans le discours littéraire, qu'on pourrait le juger attendu et conventionnel²⁴. L'antithèse, souvent poussée jusqu'au paradoxe, offre à Grégoire le moyen le plus efficace pour transcrire son expérience et cerner la condition humaine. Alternant entre l'extrême humilité du pénitent et l'exaltation de l'illuminé gratifié de voir Dieu, Grégoire bondit des ténèbres les plus sombres vers la lumière divine : croyant fermées les portes de la vie, il voit ouvertes les portes du paradis et les ténèbres irradient²⁵. En revanche, l'art de Grégoire, ne repose pas, délibérément, sur la description. Même dans quelques passages d'un réalisme fort, comme celui du navire pris dans la tempête²⁶, composés dans une écriture méticuleuse, il ne s'adonne pas pour autant à l'observation fastidieuse des choses et des phénomènes. L'exactitude du discours ne tient pas de l'objectivité d'un chroniqueur ou d'un géographe mais fonctionne à son tour comme un procédé stylistique : elle sert à renforcer et à magnifier des impressions à la manière d'une hyperbole.

Au fil des versets une multitude d'images s'esquissent en traits vifs et rapides à travers des éléments fortement suggestifs, mais l'auteur leur réserve volontairement et explicitement une part d'imprécision. Ainsi, l'image du Christ en gloire s'impose à plusieurs reprises. Mais elle n'apparaît qu'au sein d'une « vision de majesté (...) image des hauteurs insondables, incernable puissance, lumière figure du salut, porte du royaume, chemin, refuge, royaume »²⁷. Ce sont peut-être les mots mêmes du poète, en LL 3,1, qui révèlent sa démarche : après une suite vertigineuse de métaphores par lesquelles il s'adresse à Dieu, il tente enfin de le cerner comme « dextre toute généreuse et main justicière, œil d'un

22 LL 3,4 : *ibidem*, p. 226, l. 1 et 11 (et *Matean*, p. 258, l. 119 et 126).

23 Grégoire développe avec précision la métaphore du veilleur combattant en LL 68, 3 : MAHÉ, *Tragédie*, p. 582, l. 5-12 et *Matean*, p. 518, l. 46-53.

24 Parmi les exemples les plus caractéristiques rappelons l'image du Seigneur trônant sur un âne dans l'Entrée à Jérusalem, celle du Christ enfant dans les bras du vieillard Siméon dans la Présentation du Christ au Temple ou encore le « Puer senex », le Christ enfant avec une expression de maturité adulte ; cf. MAGUIRE, *Art* (op. cit. n. 5), p. 53-90.

25 Le *Matean* est jalonné d'antithèses. Parmi les versets les plus puissants, nous citons ici LL, 65, 1 l. 1 et 8-10, cf. MAHÉ, *Tragédie*, p. 565 et note 970.

26 Voir la contribution du Père Andranik Granian dans ce volume.

27 *Matean*, p. 470, l. 1-9 ; MAHÉ, *Tragédie*, p. 519, l. 1-9.

regard impartial, voix de consolation, geste de la providence »²⁸. Se contentant de l'expression sévère et sereine d'un Christ Pantocrator et du geste vigoureux de sa main bénissante, il culmine avec l'invocation : անչափազիր պատկեր, որքանութիւն անսահման, աննմանական տիպ, « tableau qu'aucun travail ne limite, quantité sans mesure, modèle sans ressemblance »²⁹. Cette ébauche qui tend volontairement vers une certaine abstraction se trouve précisément à l'opposé des descriptions méticuleuses qu'offraient à Byzance, au début du X^e siècle, les sermons de Léon VI le Sage, insistant sur les matériaux, les gestes et les expressions des personnages représentés³⁰.

II. IMAGES INTÉRIEURES ET ŒUVRES D'ART

a. *Échos d'Alt'amar*

Toutefois, le détail n'échappe pas à l'attention de Grégoire ; il est significatif et souvent mis en exergue pour porter, à la manière d'une synecdoque ou d'un symbole, le message du discours. Ainsi, en LL 60,5, le bâton de Moïse signifie les prouesses du héros des Hébreux et constitue une préfiguration du salut³¹. Dans la même prière « un plant de citrouille » apparaît comme un symbole de la miséricorde divine³². En effet, la plante suffit à elle-même pour évoquer dans son ensemble l'histoire de Jonas : les reliefs de la façade sud de l'église Sainte-Croix d'Alt'amar viennent immédiatement à l'esprit. L'histoire du prophète y est relatée à travers ses épisodes principaux : Jonas jeté en mer, avalé par la baleine puis délivré ; sa prédication auprès du roi de Nisibe et son repos sous la coloquinte (fig. 1). Jouxant la porte qui reliait à l'origine la Sainte-Croix au palais, la composition, face à laquelle le roi se trouvait à chaque passage vers l'église, lui offrait un *exemplum* édifiant en même temps qu'un

28 Nous donnons ici une traduction littérale des mots que le poète emploie en alternance avec des métaphores : Ամենաբաշխ աջ, արդարաբաշխ ձեռն, անչառատեսն ակն, նախախնամող մատն.

29 MAHÉ, *Tragédie*, p. 221, l. 34-35 et *Matean*, p. 255, l. 34-35 ; pour le commentaire des termes relatifs à l'image, cf. *supra* note 8.

30 Cyril MANGO, *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1972, p. 202-204.

31 Cf. *supra* note 8.

32 MAHÉ, *Tragédie*, p. 539, l. 17 et *Matean*, p. 485, l. 179. Dans les versets qui suivent, cette manifestation de la volonté divine est considérée dans la perspective de l'Incarnation, accomplie et commémorée dans les fêtes de l'Église et du Jugement Dernier.

« type » de souverain élu par Dieu³³. La composition s'inscrit d'ailleurs au sein d'un programme iconographique qui s'articule sur le décor sculpté des façades et sur les fresques à l'intérieur. L'ensemble élabore une vision biblique de l'économie du salut, où s'inscrivent la fondation de l'Église arménienne et la gloire du roi du Vaspourakan. Grégoire connaissait sûrement ce décor. Dépassant le faste royal et cérémoniel, il le déchiffrait à travers sa propre sensibilité de reclus et de mystique, enrichie d'une vaste culture littéraire. La relation entre le développement de Jonas endormi sous l'arbuste dans le décor sculpté d'Aht'amar, et le choix du poète, relativement insolite, de la citrouille comme métaphore du salut paraît, certes, séduisante, bien qu'il soit délicat de reconnaître dans le relief la source exclusive de Grégoire. Quant au roi enturbanné du même décor sculpté, il impressionnait peut-être moins Grégoire que l'image de Jonas recraché par le mystérieux *senmourw* et celle du prophète nu, couché sous les branches de l'arbuste. La nudité est d'ailleurs un thème que le poète n'hésite pas à exploiter pour évoquer la condition de l'être humain abandonné dans le péché. Indépendamment de la diversité des hypothèses qu'on peut former sur la perception de la Sainte-Croix par le poète³⁴, le célèbre décor du X^e siècle semble trouver des échos multiples dans la poésie de Grégoire. Ainsi, l'image des trois jeunes Hébreux sur la façade nord (fig. 2) revient pareillement à l'esprit à la lecture des versets de LL 20,1, où le Veilleur joint sa voix à celle des « trois garçons, ces bienheureux qui subirent l'épreuve de la flamme ardente et n'en souffrirent point »³⁵. Ignorant l'épreuve du feu ainsi que les autres éléments narratifs, le décor sculpté souligne le triomphe des jeunes gens à travers la sérénité de leur expression. Désignés par des inscriptions et reconnaissables à leur habits persans, les trois martyrs offraient sans doute aux gémissements du poète un modèle de prière et un parallèle fort réconfortant.

33 Sirarpie DER NERSESSIAN, *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, 1965, p. 13 et 33 ; Lynn JONES, *Between Islam and Byzantium : Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Aldershot et Brookfield, 2007, p. 92-95. Voir aussi Catherine JOLIVET-LÉVY, « Présence et figures du souverain à Sainte-Sophie de Constantinople et à l'église de la Sainte-Croix d'Aghtamar », in Henry MAGUIRE [dir.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington D.C., 1997, p. 238-246.

34 Voir surtout James R. RUSSELL, « Two Notes on Biblical Tradition and Native Epic in the 'Book of Lamentation' of St. Grigor Narekac'i », *Revue des Études Arméniennes* 22, 1990-1991, p. 143-144, qui propose une interprétation zoroastrienne de la scène de Jonas et la mise en relation de l'image avec le début de la prière 73 associant le salut à l'élément liquide.

35 MAHÉ, *Tragédie*, p. 312 et *Matean*, p. 319.

En LL 33,2, Grégoire, au nom du genre humain, rend grâce au Créateur pour les dons rédempteurs qu'il en a reçus. Dans une fine métaphore, les « chaînes des préceptes » et le « joug délicat » du culte s'attachent à sa personne, non comme des liens, mais comme des parures chatoyantes. En guise de perles appendues aux oreilles, le souvenir de la voix du Seigneur semble se retrouver sur le décor peint à l'intérieur de l'église : dans le jardin d'Éden, Adam montre son oreille de l'index de la main gauche en signe d'obéissance au commandement divin³⁶. D'une manière analogue, « la coupe du sang [du créateur] au lieu de la folle ivresse »³⁷ s'accorde singulièrement avec l'image festive qui anime la frise supérieure de la façade est de la Sainte-Croix (fig. 3). Malgré les réminiscences formelles de l'art islamique, communes à bien d'autres éléments du décor, la figure de l'homme, couronné et nimbé, que l'on s'accorde à identifier au roi Gagik Arcruni, assis en tailleur, tenant une coupe devant lui, tandis que son autre main s'élève pour cueillir des grains de raisin, correspond à la vision élaborée dans ce passage, celle de l'homme dans le paradis, racheté de ses péchés et de sa condition mortelle³⁸.

Si les reliefs d'Alt'amar célèbrent le roi fondateur, la frise fleurie peuplée d'animaux offre, elle aussi, une image de la créature célébrant le Créateur. La sensibilité du poète à l'égard du monde naturel, manifeste dans ses comparaisons et ses exemples, rejoint également le décor sculpté d'Alt'amar : les tourments se présentent comme les vagues de la mer agitée ; les troupeaux de porcs, les serpents ou les scorpions convoqués comme figures concrètes des forces maléfiques répondent au bestiaire varié qui peuple les frises des rinceaux de l'église Sainte-Croix. Pareillement, l'espérance trouve son expression dans l'effervescence de la végétation, avec le verger de la vie ou les branchages de cèdre, à quoi le foisonnement des rinceaux sur les registres ornementaux de l'église palatiale pourrait également faire pendant. Plus encore, Grégoire imagine la création et la chute de l'homme en termes de flore et de matière : l'homme planté pour fleurir comme un jardin paradisiaque est réduit dans la ma-

36 *Ibidem*, p. 392 (et *Matean*, p. 379). Nicole THIERRY, « Le cycle de la Création et de la Faute d'Adam à Alt'amar », *Revue des Études Arméniennes*, 17, 1983, p. 295 et fig. 2 ; cf. aussi Thomas F. MATHEWS, « The Genesis Frescoes of Alt'amar », *Revue des Études Arméniennes* 16 (1982), p. 248-249, qui détecte dans les spécificités iconographiques des fresques l'interprétation de la Genèse à travers un « cultural filter ».

37 Բաժակի արեան արարչի : *Matean*, p. 379, l. 25 et MAHÉ, *Tragédie*, p. 391, l. 14.

38 DER NERSESSIAN, *Aght'amar* (op. cit. n. 33), p. 17 et JONES, *Aght'amar* (op. cit. n. 33), p. 57, 58 et 78-80.

tière inanimée de la pierre, ses sources s'étant tariées³⁹. On ne peut que souligner l'affinité de cette idée avec l'émouvante illustration de la faute d'Adam sur la façade nord : Adam et Ève s'apprêtant, main dans la main, à déguster le fruit interdit, se tiennent figés, dans leur hésitation, de part et d'autre de l'arbre (fig. 4). Les mots du poète font également écho au cycle des fresques de l'histoire d'Adam sur le tambour de la coupole, malheureusement très détérioré : dans la première scène, déviant de l'iconographie habituelle de la Genèse, on voit le Créateur en train de façonner le corps encore inerte d'Adam, « planté » au milieu d'une végétation luxuriante. Dans le geste inhabituel et expressif du modelage du premier homme, on retrouve également l'idée d'un « Dieu artisan » évoquée à plusieurs reprises dans le *Matean* et magistralement développée en LL 49 à travers un vocabulaire de confection ou de création plastique : կերպացուցել (« donner forme », « représenter »), նորոգել (« rénover »), հաստել (« fonder », « consolider »), կազմել (« fabriquer », « former », « relier »), յարիհել (« façonner », « dresser », « orner »), նկարագրել (« dessiner »)⁴⁰. Comme s'il s'harmonisait avec la monochromie de la pierre, Grégoire ménage à l'extrême sa palette. En revanche, il accorde une place importante à la lumière et à l'éclat des métaux⁴¹. La façade orientale, où le soleil levant illumine l'image de la création pour rendre gloire au Créateur et semble se mouvoir à son souffle vivifiant, n'a pu que conforter la sensibilité de Grégoire qui transpose ses états d'âme et appréhende la condition humaine à l'aide des subtils jeux de clair obscur⁴². La topographie mystique de Grégoire englobe l'univers biblique mais ignore toute référence géographique à l'entourage du poète. Bien que le poète ne nomme pas l'église de la Sainte-Croix, celle-ci s'impose comme une force

39 LL 37,2 : MAHÉ, *Tragédie*, p. 423, l. 9-13 et *Matean*, p. 400, l. 34-38 ; notons les mots empruntés au vocabulaire de la flore : բղխեալ սնկողն ծաղկել.

40 MAHÉ, *Tragédie*, p. 476, l. 15-20 et *Matean*, p. 439, notamment l. 44-49, où il convient de noter l'exploitation du vocabulaire de « confection ».

41 Ainsi en LL 2,2, où le mot « couleur » fait une apparition exceptionnelle, c'est dans le contexte des métaux évalués pour leur pureté et leur éclat : « changer le vil airain de ma voix contre l'or de ta grâce, substituer à ce fer hideux et noir (բնդ սնգաբղոթեան կրկաթոյս սևուրեան գունոյս) le bronze du Liban » ; MAHÉ, *Tragédie*, p. 217 et *Matean*, p. 251.

42 Cf. J.R. RUSSELL, « Truth is What the Eye Can See. Armenian Manuscripts and Armenian Spirituality », in Thomas F. MATHEWS, Roger S. WIECK [dir.], *Treasures in Heaven, Armenian Art, Religion and Society. Papers Delivered at the Pierpont Morgan Library at a Symposium*, New York, 1998, p. 159, qui propose une lecture du décor de la façade axée sur l'idée du commencement.

d'inspiration, tout comme le paysage insulaire d'Alt'amar et les rives rocailleuses du lac de Van où se trouvait l'ermitage de Grégoire⁴³.

b. Grégoire et l'imaginaire monastique médiéval

S'il est délicat d'évaluer sa dette éventuelle à l'égard d'autres œuvres d'art, que le poète s'abstient d'évoquer, les abondantes références au monde naturel et à l'histoire biblique laissent supposer que Grégoire pouvait connaître des manuscrits enluminés. Le dragon myriapode (վիհապ բազմոտան) au souffle redoutable pourrait surgir d'un *Physiologus*, d'une copie illustrée du Livre de Job ou encore d'un Psautier à illustrations marginales. Cette dernière catégorie de manuscrits, issus des milieux monastiques, puise dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament. Illustrant des épisodes scripturaires, les peintres leur associent des images, telles des allégories, à vocation exégétique ou édifiante. La tradition manuscrite arménienne est malheureusement très lacunaire jusqu'au temps de Grégoire mais les manuscrits enluminés conservés offrent des images qui peuvent s'accorder avec celles du poète. Grégoire a sans doute contemplé les toits verdoyants des *xoran* ou les lampes qui s'y révèlent entre deux rideaux à la fin des tables de canons⁴⁴. Les abondantes figures de croix déclinées avec maintes variantes à Alt'amar, apparues depuis près d'un siècle sur les xač'k'ar et rythmant aussi les frontispices et les marges des manuscrits (fig. 5) ont d'ailleurs probablement enrichi les références récurrentes au signe de la croix dont le poète loue l'éclat et la perfection dans une auréole de lumière. Sans ignorer les reliquaires de la vraie croix et, plus particulièrement, la relique de la croix offerte par Basile II et Constantin VIII au monastère d'Aparank', qui a fortement marqué la piété de Grégoire⁴⁵. Il est tout aussi probable que des expressions puissantes, chargées d'émotion, comme celle des femmes « drapées de foi » (հոււանոցն հանդերձանուի) appliquée aux sœurs de La-

43 Cf. RUSSELL, *Two Notes* (op. cit. n. 34), p. 144, qui non seulement établit un lien entre le *Matean* et le décor de la Sainte-Croix, mais suppose aussi une influence de l'élément aquatique de l'environnement de Grégoire sur ses réflexions sur l'eau salutaire, en particulier en LL 73.

44 Pour les tables de canons voir, notamment MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography* (op. cit. n. 5), p. 166-170. Les toits verdoyants caractérisent les manuscrits des X^e-XI^e siècles, par exemple, les évangiles d'Etchmiadzine et de la Reine Mlkē (Jannic DURAND, Joanna RAPTI et Dorota GIOVANNONI, *Armenia Sacra. Mémoire sacrée des Arméniens*, Paris, catalogue de l'exposition « Armenia Sacra » au Musée du Louvre, p. 176-177 fig. 1-2 et nos 63-64) ou celui de Jérusalem, Patriarcat arménien, ms 2555, fol. 7 (Sirarpie DER NERSESSIAN, *L'art arménien*, Paris, 1977, fig. 85).

45 Jean-Pierre MAHÉ, « Basile II et Byzance vus par Grigor Narekac'i », *Travaux et Mémoires* 11 (1991), p. 557-558.

zare⁴⁶, reflètent la perception par le poète des illustrations dans des manuscrits des évangiles.

Les puissantes images de la Vierge à l'Enfant comme la Hodégetria trônant sculptée sur la façade sud de la Sainte-Croix, celle des évangiles d'Etchmiadzine ou de ceux de Baltimore⁴⁷ ont également pu nourrir l'imaginaire de l'incarnation que Grégoire développe singulièrement dans toute son œuvre. Toutefois, Grégoire non seulement se réfère au Christ incarné et à son sacrifice rédempteur mais, surtout, il s'adresse à Dieu, créateur et tout puissant dont l'image fait pendant à celle de la Vierge dans le même décor d'Alt'amar (fig. 6.). L'art de Grégoire culmine en effet au delà des références visuelles perceptibles, avec ses compositions visionnaires où la méditation et la prière conduisent le poète face à Dieu. Sans guère dériver de la christologie arménienne, Grégoire élabore une vision de Dieu tantôt terrible mais très souvent conciliante et profondément humaine. La vraie image semble être pour Grégoire celle que Dieu et homme partagent, comme il rappelle en s'adressant à Dieu : « tu as partagé notre chair et figure »⁴⁸, « mon image qui te reflète recouvre-là de ta lumière divine »⁴⁹ ou encore « au lieu de l'argent tu me donnas ton effigie »⁵⁰. La vérité de l'image réside dans la divinité qui l'anime et l'élève par rapport aux « images fausses des idoles » dépourvus de souffle. Cette équation de l'image divine et humaine, certes sous-jacente et exprimée de manière ponctuelle, incarne en effet l'espoir du poète dans sa souffrance. C'est ainsi qu'on peut comprendre que Grégoire arrive même à imaginer le Christ pleurer sur le tombeau de son ami Lazare, un pas que n'ont guère franchi les enlumineurs ou les exégètes.

Atteindre Dieu et se trouver face à lui est l'idéal monastique fondamental qu'on a imaginé comme une échelle spirituelle avec saint Jean Climaque à Byzance ou comme la résistance acharnée à l'assaut des démons à l'exemple de saint Antoine en Occident. En Arménie, dans la famille même de Grégoire, son père Xosrov Anjewac'i avait proposé la définition, d'inspiration philonienne, de retrouver l'art du grand Moïse qui

46 LL 11, 2 : MAHÉ, *Tragédie*, p. 266, l. 30.

47 DER NERSESSIAN, *Aght'amar* (op. cit. n. 33), pl. 21, et Jannic DURAND, Ioanna RAPTI et Dorota GIOVANNONI, *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), p. 179 et n° 64.

48 LL 53,3 : MAHÉ, *Tragédie*, p. 498, l. 4 et *Matean*, p. 455, l. 45.

49 LL 40, 3 : *ibidem*, p. 435, l. 13-14 (et *Matean*, p. 409, l. 39-40).

50 LL 33,2 : *ibidem*, p. 391, l. 13 (et *Matean*, p. 379, l. 24). Cf. aussi TERIAN, *Human Nature* (op. cit. n. 2), p. 106-108.

parle à Dieu⁵¹. Or dans sa confrontation permanente avec Dieu tout au long du *Livre de Lamentation*, Grégoire s'impose comme un avatar monastique de Job et fraye son propre chemin d'ascèse. Qu'il ait connu des copies illustrées du livre de Job et de saint Jean Climaque ou d'un florilège théologique enluminé comme les *Sacra Parallela* de saint Jean Damascène ne saurait être démontré. Toutefois, outre les images des dragons et de la faune qui abondent dans les recueils byzantins de Job, certaines compositions méritent d'être soulignées pour leur correspondance étonnante avec les vers de Grégoire : Job face à Dieu en gloire, seul ou escorté des anges, Job devant Dieu qui lui désigne le corps nu et juvénile d'Adam, tel qu'il l'a façonné, Job devant le Christ triomphant des Enfers. Toutes ces images récurrentes dans les copies médiobyzantines à partir de l'an mille amplifient le thème de la théophanie déjà exploité dans les manuscrits plus anciens⁵². D'un autre côté, si l'échelle spirituelle de saint Jean Climaque n'a pas connu de véritable succès en Arménie⁵³, il est néanmoins significatif que le *Livre de Lamentation* coïncide chronologiquement avec l'élaboration d'un cycle iconographique pour les recueils de l'échelle spirituelle, lequel illustre les vices combattus et des vertus acquises à chaque degré. Certaines copies comportent de surcroît le canon pénitentiel accompagné de représentations de moines mortifiés par la prière pour aboutir au salut représenté par l'image de Dieu bénissant⁵⁴.

c. En quête de la lumière : le modèle spirituel de Grégoire

Contemporain de ce nouvel élan de l'expérience monastique dans le monde médiéval, le parcours de Grégoire se définit surtout comme une progression constante de l'obscurité vers la lumière : il se distingue ainsi

51 MAHÉ, *Tragédie*, p. 140-154 et J.-P. MAHÉ, « Quatre nouvelles publications sur Koriwn », *Revue des Études Arméniennes* 25 (1994), p. 417-428.

52 Stella PAPADAKI-OEKLAND, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Book of Job. A Preliminary Study of the Miniature Illustrations. Its Origin and Development*, Turnhout, 2009, p. 244-252.

53 La traduction en arménien de l'échelle spirituelle n'est réalisée qu'au XIII^e siècle à partir du géorgien. Robert W. THOMSON, *A Bibliography of Classical Armenian Literature to 1500 AD*, Turnout, 1985, p. 198.

54 John Rupert MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, p. 14. Les plus anciennes images, dès le X^e siècle, exploitent la figure graphique et symbolique de l'échelle, et leur simplicité pourrait correspondre également à l'intériorisation de l'expérience ascétique. Le cycle iconographique développé et le canon pénitentiel ne peuvent être guère antérieurs au XI^e, *ibidem*, p. 148-149. Cf. aussi Kathleen CORRIGAN, « Constantine's Problems : the Making of the Heavenly Ladder of John Climacus, Vat. gr. 394 », *Word and Image*, 12, (1996), p. 61-93.

de la patience statique de Job et de la persévérante ascension vertueuse de saint Jean Climaque sur l'échelle spirituelle. La structure même du *Matean* semble la projection d'une église conventuelle : la voie mystique du poète emprunte l'itinéraire depuis le seuil de la pénitence jusqu'au sanctuaire, lieu de révélation⁵⁵. Les prières s'ordonnent sur ce parcours et les images évoluent au cours de la progression vers la lumière divine : dans le *gawit'* l'obscurité de l'espace et le silence des sépultures accompagnent et renforcent le tourment de l'être humain meurtri par le péché et confronté à son destin éphémère, ce que le poète traduit en évoquant, en termes sobres et négatifs, des souffrances successives particulièrement fortes. Peu à peu, la confusion du désespoir tend à s'atténuer avec l'apparition des repères bibliques qui remettent le pénitent dérouté sur le chemin balisé du salut ; pareillement, l'obscurité tend à s'éclaircir et des images optimistes et lumineuses confortent la prière toujours en alternance avec le tumulte des mortifications. Tout en s'inspirant de l'architecture conventuelle tripartite, alors relativement nouvelle dans l'architecture arménienne, Grégoire en offre une véritable exégèse qui permet peut-être de comprendre, au-delà des critères factuels ou de l'organisation liturgique, l'ancrage définitif de cette forme architecturale. Traversant une église idéale, l'esprit fixé sur le point focal du sanctuaire dans l'attente de la communion eucharistique, le poète semble privilégier l'idée de l'endurance sur celle de l'ascension, avec une foi profonde en la perfection originelle dont l'homme a été déchu. Solitaire et personnelle, l'expérience spirituelle du *Matean*, qui s'abstient de toute emphase édifiante, parvient, pour rendre possible la vision de Dieu, à l'intériorisation parfaite de la souffrance humaine. C'est probablement en raison de ce caractère profondément méditatif que le *Livre de Lamentation* n'a guère généré d'images de souffrance. Pour la même raison sans doute, les manuscrits du *Matean* n'ont pas reçu d'illustration, à l'exception des portraits de Grégoire, plutôt conventionnels et pour la plupart postérieurs au XV^e siècle⁵⁶. En revanche, comme l'œuvre du saint a considérablement influencé la pensée mystique des théologiens arméniens du Moyen Âge, elle a aussi conforté et nourri la spiritualité qui anime singulièrement l'imagerie arménienne.

55 MAHÉ, *Tragédie*, p. 168-174.

56 DROST-ABGARJAN (op. cit. n. 3), p. 61-62.

III. LE MATEAN COMME SOURCE D'INSPIRATION ET CODE D'APPRÉHENSION DE L'ART ARMÉNIEN

a. *Le Matean enluminé*

L'exemplaire enluminé le plus célèbre du *Livre de Lamentation* fut réalisé en Cilicie en 1173 pour Nersès de Lambron. Il est orné de quatre peintures qui montrent le poète tour à tour en train d'écrire et de prier, ou de face, le livre en main, à l'instar des saints évêques. Sans offrir d'illustration littérale, ces images s'accordent entre elles pour évoquer le parcours mystique du *Matean*. Elles établissent également une filiation spirituelle entre Grégoire, l'auteur, et Nersès, le commanditaire, qui partagent la vocation religieuse et l'idéal de la perfection : les inscriptions ne désignent pas le veilleur par son nom mais par ses qualités de veilleur et de philosophe. Si les deux images de l'auteur priant et prosterné devant le Christ adoptent des schémas habituels⁵⁷, les inscriptions puisées dans le texte associent précisément l'image au *Livre de Lamentation*⁵⁸. Le fond fleuri qui égaye le sol dans les deux compositions semble être moins une fantaisie de l'artiste qu'une allusion à la fraîcheur verdoyante du paradis où l'homme rejoint Dieu. Il en va de même pour l'arbre au feuillage touffu et chargé de fleurs, qui se dresse à côté du trône du Christ : il constitue une référence évidente à l'arbre de vie, tant évoqué dans les prières du *Narek* (fig. 7). Il est d'ailleurs significatif que, dans une copie du *Narek* réalisée en Crimée (fig. 8), Grégoire, cette fois-ci vêtu de l'habit monastique à cuculle, se tient devant le Christ sur un fond semblablement tapissé de feuilles polychromes. La confrontation sur le champ pictural d'un individu avec Dieu est plutôt rare en images et contribue ici à agréger le poète au collège des saints. De surcroît, le *Narek* semble marquer, indirectement, les images qui montrent le fidèle face à Dieu. Sur les re-

57 L'image de Grégoire priant et recevant la bénédiction du Christ, qui lui apparaît dans un segment de ciel, pourrait remonter à des modèles bibliques, comme les représentations de Moïse priant dans les Octateuques et des illustrations de Job ; elle pourrait aussi s'inspirer d'images monastiques comme celle de l'échelle spirituelle de saint Jean Climaque. L'image de Grégoire prosterné devant le Christ trônant reprend pour sa part le modèle de la célèbre mosaïque de Léon VI à Sainte-Sophie de Constantinople, associant offrande et pénitence.

58 Lilith ZAKARYAN, « *Le Narek enluminé de saint Nersès de Lambron* », in OCA 275, p. 49-56. Pour l'ensemble des épithètes qualifiant Grégoire dans la tradition littéraire, voir DROST-ABGARJAN (op. cit. n. 3), p. 61-65 et p. 71-74. Pour le manuscrit, voir aussi Sirarpie DER NERSESSIAN, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Washington, DC., 1993 (Dumbarton Oaks Studies, 31), p. 12-13, fig. 21-24, et Jannic DURAND, Ioanna RAPTI et Dorota GIOVANNONI, *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), n° 113.

liefs de la Sainte-Croix d'Alt'amar l'ambitieuse composition montrant le roi en train d'offrir son église au Christ séparait respectueusement les deux figures de part et d'autre de la porte. C'est avec le *Narek* de 1173 qu'un être humain partage le champ pictural avec le Christ. Les deux images font écho à l'appel de Grégoire au Christ, tantôt confiant, tantôt désespéré, pour que le Seigneur lui adresse son regard bienveillant. L'innovation – presque audacieuse – du *Narek* de Nersès de Lambron revient notamment dans les évangiles qui constituent l'offrande par excellence dans la piété arménienne. Ainsi les deux images de religieux offrant le livre au Christ réalisées également en Cilicie en 1166 et vers la fin du XII^e siècle font entendre le même gémissement, inscrit, dans la première image, sur le fond même de la composition : « regarde-moi avec bienveillance »⁵⁹. Certes, ces images partagent un vocabulaire plastique plus largement répandu dans les régions de la Méditerranée orientale, mais l'importance du *Livre de Lamentation* dans les milieux religieux de Cilicie a vraisemblablement déterminé leur élaboration⁶⁰. D'un autre côté, elles inaugurent une formule iconographique que les peintres arméniens déclineront volontiers avec maintes variantes dans les portraits de donateurs. Le thème de l'offrande du livre est antérieur à Grégoire de Narek et n'est pas uniquement arménien⁶¹ mais le *Matean*, avec l'évocation fréquente du livre offert ou protecteur, et l'élaboration de la vision divine, a sans doute pu stimuler les compositions qui associent l'image de la prière des fidèles à des images théophaniques dans les portraits de dédicace des manuscrits arméniens⁶².

59 Pour le texte de l'inscription voir : Artasès MAT'EVOSYAN, Հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ Ե-ՃF դդ., Érévan, 1988, n° 215, p. 191-192. Cf. *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), p. 260. Comme l'inscription dédicatoire, le passage LL 37, 3, s'inspirant probablement aussi de la prière de l'offertoire, évoque également l'idée de l'offrande des dons reçus du Seigneur. Sur ces inscriptions, voir Ioanna RAPTİ, « La voix des donateurs : pages de dédicaces dans les manuscrits arméniens de Cilicie », J.-M. SPIESER, El. YOTA [dir.], *Actes du colloque 'Donation et donateurs dans l'Empire byzantin et en Occident'* (sous presse).

60 Pour la réception du *Narek* en Cilicie, voir RUSSELL, *Two Notes* (op. cit. n. 34), p. 137, MAHÉ, *Tragédie*, p. 187 et DROST-ABGARJAN (op. cit. n. 3), p. 59-60.

61 RAPTİ, *La voix des donateurs* (op. cit. n. 59).

62 Par exemple, Thomas F. MATHEWS, Roger S. WIECK [dir.], *Treasures in Heaven, Armenian Illuminated Manuscripts*, catalogue de l'exposition à la Pierpont Morgan Library, New York, 1994, fig. 67 ; Sirarpie DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts*, Dublin, 1958, pl. 51a, 54a.

b. Au-delà de l'illustration : l'intériorisation de l'œuvre plastique

L'imaginaire riche et suggestif de Grégoire de Narek, que ce soit le ton contemplatif du *Livre de Lamentation* ou encore plus le rythme festif des *Odes*, semble également se retrouver dans plusieurs images arméniennes à sujets christologiques. Sans chercher à instaurer un lien direct entre les vers du poète et l'iconographie, on sent, à leur lecture, surgir jusqu'au détail la spontanéité et la fraîcheur des enluminures : ainsi la comparaison des oreilles à une porte par où pénètre la voix divine n'est pas sans rappeler les images de l'Annonciation montrant un faisceau lumineux avec la colombe de l'Esprit Saint se diriger vers l'oreille de la Vierge⁶³. En effet, il est possible, qu'en raison de sa popularité et de sa large diffusion, le *Narek* ait servi d'intermédiaire dans la transmission des traditions les plus diverses. Il a pu contribuer à canoniser des croyances païennes ancestrales en les intégrant dans une structure religieuse, mais il a pu aussi vulgariser par le filtre de la prière des pensées exégétiques et des références bibliques complexes⁶⁴. Ainsi, la vision médiatrice du Christ en croix que propose le poète pourrait, entre autres, s'appliquer aux *xac'kar amenap'ркиճ*, sans pour autant expliquer que leur diffusion soit aussi restreinte. C'est également cette vision qui permet de comprendre la sensibilité des peintres arméniens à l'égard du Trône de grâce, un thème qu'ils s'approprient à une époque tardive, parmi un grand nombre d'images de piété occidentales⁶⁵. Il en va de même pour l'image de l'Église couronnée qui apparaît timidement dans la Crucifixion des évangiles de Malat'ya et trahit également une origine latine⁶⁶. Elle fait toutefois écho aux nombreuses évocations de la royauté de la Vierge assimilée à l'Église, que l'on pourrait retrouver dans certaines images de la Vierge à l'Enfant (fig. 9) ou encore dans les compositions de la Pentecôte, où la Vierge est exaltée parmi les Apôtres (fig. 10)⁶⁷. C'est également l'imagerie mariale du Narek qu'évoquent les images surprenantes de la Vierge offrant son lait (fig. 10) ; le choix du thème et la lisibilité des images, tout comme pour le Trône de Grâce, reposent assurément sur les mots du

63 MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography* (op. cit. n. 5), p. 136.

64 MAHÉ, *Échos mythologiques* (op. cit. n. 4).

65 Par exemple, Matenadaran, ms 7639 de 1610, Timothy GREENWOOD, Edda VARDANIAN, *Hakob's Gospels. The Life and Work of an Armenian Artist of the Sixteenth Century*, Londres, 2006, fig. 29.

66 *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), n° 116 ; DER NERSESSIAN, *Miniature Painting* (op. cit. n. 58), p. 74, fig. 207.

67 Par exemple, DER NERSESSIAN, *Chester Beatty Library* (op. cit. n. 62), pl. 37a ; MATHEWS, WIECK, *Treasures in Heaven* (op. cit. n. 62), n° 84.

poète : « le lait de tes mamelles est le sang du Christ »⁶⁸, même si ces peintures interprètent des modèles occidentaux⁶⁹. La théophanie du tympan de Noravank', avec Dieu Tout-Puissant qui engloutit tout péché, montre aussi le Créateur compatissant et chérissant Adam ; c'est une parfaite illustration des visions récurrentes de Dieu, créateur et juge (fig. 11). Ne répond-elle pas à la supplication du poète à Dieu, de rendre le souffle de vie à son âme morte⁷⁰ en LL 42, 2 ? Pareillement, l'invocation métonymique, quelques versets plus loin – « dextre souveraine, main toute-puissante, doigt proche de chacun » – résonne devant l'image de Dieu, bien que le *Narek* ne fût sans doute pas la seule source de cette magistrale composition.

Le retentissement du *Narek* ne fut pas éphémère mais durable et varié. Outre les correspondances entre son discours et les images, ce sont ses procédés stylistiques qui semblent se transposer, de manière inattendue, dans les œuvres révélant une autre dimension de l'empreinte du poète dans l'imaginaire arménien. Les vives ébauches du *Matean* et des *Odes* se retrouvent dans l'écriture abstractionniste chère aux peintres arméniens. Les compositions sans cadre où les personnages se meuvent sur un fond immatériel blanc animé de bourgeons inattendus, les contours rapides et appuyés, les couleurs en à-plat vivement contrastées ou encore l'exacerbation des expressions et le sourire intérieur qui anime les visages aux traits prononcés peuvent faire écho aux visions du poète en proposant une interprétation vernaculaire mais toute aussi sincère et humaine. Le dialogue de Grégoire avec Dieu permet de comprendre que l'approche directe et frontale de l'histoire sainte à travers les conversations entre les personnages et le Christ se retrouve dans les inscriptions qui animent les illustrations : l'évangile de Vehap'ar⁷¹, presque contemporain de Grégoire, en offre un magistral exemple avec la dynamique des phases croisées qui projettent le dialogue avec Dieu au delà de l'histoire de l'Incarnation sur le plan de l'espérance du Salut.

68 MAHÉ, *Tragédie*, p. 638.

69 MATHEWS, WIECK (op. cit. n. 62), n° 81 : tétraévangile réalisé à la Nouvelle Djouf'a en 1618-1622, où la Vierge, présentant son sein, fait face au Christ et s'accompagne d'une prière pour son intercession auprès de lui ; cf. *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), p. 388, fig. 3.

70 MAHÉ, *Tragédie*, p. 439 l. 7 ; pour l'interprétation du décor de Noravank', voir aussi J.-P. MAHÉ, « La création d'Adam à Noravank' », dans Theo M. van Lint [dir.], *Festschrift in Honour of Michael E. Stone* (sous presse).

71 *Armenia Sacra* (op. cit. n. 44), n° 66 ; MATEVOSIAN, IZMAÏLOVA, *The Gospel of Vasgen Catholicos (Fac-similé). Codicological, Paleographic and Miniature Studies*, Érévan, 2000 [en arménien, avec titre et résumé en anglais] ; et MATHEWS, *Armenian Gospel Iconography* (op. cit. n. 5), *passim*.

En liant dans ses vers percutants le tréfonds de l'imaginaire arménien et une cosmologie christologique, Grégoire a su offrir une singulière expression de spiritualité. Ses gémissements d'ascète devenus un texte fondateur, partagé et ouvert à plusieurs niveaux de lecture, retentissent, de manière inattendue, dans les expressions plastiques les plus diverses de l'art arménien. L'analyse des images intérieures du *Livre de Lamentation* offre une initiation possible à la sensibilité des œuvres, complémentaire au cheminement des modèles et aux facteurs factuels de leur réalisation et éclaire d'un jour nouveau leurs interprétations surprenantes et insolites. Mystique et moine, Grégoire n'a sûrement pas aspiré à créer une théorie de l'image mais il y a sans doute insufflé de la poésie.