

**La Nouvelle-Djoulfa (Ispahan), une nouvelle culture de
l'image = Illustration du truchement arménien – Une
Asie en trompe-l'œil**
Sarah Laporte-Eftekharian

► **To cite this version:**

Sarah Laporte-Eftekharian. La Nouvelle-Djoulfa (Ispahan), une nouvelle culture de l'image = Illustration du truchement arménien – Une Asie en trompe-l'œil. *Byzantina. Studies on Byzantine and Post-Byzantine*, 2017, Art of the Armenian Diaspora Proceedings of the Second Conference, Gdansk, June 16-18, 2016, XV, pp.73-80. <hal-01827081>

HAL Id: hal-01827081

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01827081>

Submitted on 1 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La Nouvelle-Djoulfa (Ispahan), une nouvelle culture de l'image. Illustration du truchement arménien – Une Asie en trompe-l'œil

Sarah Laporte-Eftekharian, Université Lille III, France

À l'aube de l'époque moderne, l'exploration du globe terrestre aiguise la curiosité des intellectuels européens pour la multiplicité foisonnante de la réalité. L'exploration spatiale se double d'un périple mental éloignant progressivement le penseur aventureux des côtes rassurantes tracées par la cartographie naïve du corps ecclésiastique. S'il reste chez beaucoup solidement amarré au dogme chrétien – tout comme pour Descartes les sciences ne sont par principe que les branches d'un arbre dont les racines sont la métaphysique – cet intérêt n'en commence pas moins à s'émanciper quelque peu des interprétations intangibles de la Création fournies par la vision religieuse. Certes, l'activité de déchiffrement du grand livre du monde continue d'avoir recours à des outils – tels que l'analogie, l'allégorie ou le symbole – qui, quoique valables car éprouvés par une pratique millénaire, ne sont pas toujours adaptés aux fins nouvelles que se pose le nouvel appétit de comprendre : de même que le récit de voyages reste bien souvent aussi un livre des merveilles, le spécimen de tulipe reproduit avec une minutie toute scientifique côtoie la corne de licorne dans le catalogue illustré du cabinet de curiosités. Désirs et terreurs font encore fort bon ménage avec l'analyse positive. Dans un tel enchevêtrement de projections et d'observations, il est parfois malaisé de distinguer le fruit du fantasme de celui de l'expérience.

À cet égard, l'allégorie des quatre continents achevée par Jan van Kessel en 1666 offre une illustration remarquable de la cohabitation, au sein du même esprit curieux, du goût de l'artifice et du souci de la description méticuleuse du réel appliqués à la peinture. En un temps où le tout comme la parcelle doivent encore nécessairement faire sens, il semble que seul le recours effréné aux correspondances et aux jeux de miroirs permette de rendre



Fig. 1. Jan van Kessel, *L'Asie*, Alte Pinakothek, Munich

compte d'un monde multiforme et chatoyant, dont l'apparent désordre se verra ordonné selon un agencement binaire convenu et rassurant. Car, par chance pour l'esprit de géométrie, la Terre est ainsi faite qu'elle compte un nombre pair d'aires géographiques s'opposant deux à deux : chaque partie du monde y est figurée suivant un même modèle composé de 16 vues d'extérieur encadrant un grand panneau central qui représente un riche intérieur Renaissance orné de pilastres : ainsi les vieilles terres de culture que sont l'Europe et l'Asie trouvent-elles leur pendant dans les terres neuves et vierges de l'Afrique et de l'Amérique, ainsi la grâce de la nudité fait-elle écho au raffinement des costumes, ainsi Jérusalem est-elle comme le reflet inversé de Rome.

C'est aussi selon une structure binaire que s'organise le panneau représentant l'Asie (fig. 1), puisqu'il distingue l'Extrême-Orient dans sa partie gauche du Proche-Orient dans sa partie droite (fig. 2), celle qui nous intéresse ici : un couple en vêtement traditionnel y est entouré d'une accumulation d'objets qui symbolisent l'aire géographique et culturelle concernée. Le personnage masculin – archétype de l'Ottoman – porte une tunique rouge orangé recouverte d'une cape sans manches à larges rayures jaunes et vert foncé. Il enveloppe de son regard protecteur la femme assise à son côté qui lui tend un bouquet de



Fig. 2. Jan van Kessel, L'Asie, la partie droite, Alte Pinakothek, Munich

rameaux dans une attitude de soumission. Le visage cuivré à la mâle physionomie est garni de moustaches effilées et surmonté d'un turban blanc aux reflets dorés orné de pierres précieuses et empanaché d'une aigrette en forme d'oiseau à longues plumes caudales. La posture est altièrre, en contrapposto, la main droite agrippée à la bande d'étoffe qui lui ceint la taille tandis que la gauche, tendue vers le fond du tableau, tient un sceptre à ailettes surmonté d'un croissant de lune aux cornes tournées vers le haut.

Sur la chaise recouverte de velours vert, un volume imprimé à Anvers est ouvert à la page de titre – en latin – sur laquelle se lisent les mots *Alkoran* et *pseudopropheta* : alors même qu'il s'expose comme le symbole de la foi du personnage mahométan représenté en tant qu'allégorie de sa région, l'ouvrage dénonce dans le même temps l'erreur que constitue cette confession aux yeux de l'Européen. C'est qu'ici comme ailleurs dans l'ensemble pictural formé par les quatre panneaux, l'ambiguïté du rapport au réel est omniprésente : rien ou presque ne semble différencier l'authentique de l'artifice. Le châssis tronqué du coin inférieur droit contient-il une planche reproduisant des insectes délicatement dessinés ou une collection de bestioles disposées sur un panneau d'exposition, comme pourrait le laisser penser l'ombre projetée de leur corps ? C'est l'escargot « bien vivant » – donc évidemment factice¹ – qui permet de lever le doute : aussi réussies soient-elles, il ne s'agit bien que d'images d'animaux, contrairement aux cocons, chenilles et autres papillons – à leur tour « bien vivants », mais le sont-ils, eux aussi, vraiment ? – qui jonchent l'avant-plan. Selon le même principe qui consiste à abolir les frontières distinguant l'objet naturel de l'objet artificiel, le réel de sa représentation, les grisailles – des pseudo-sculptures – semblent monter la garde derrière la figure peinte de l'Ottoman : en dépit de leur lividité, ces compagnons d'armes qui lui ressemblent dans la superbe et jusque dans la pose sont animés d'une vie aussi réelle que lui. Mais peut-on dire qu'il est, lui, « bien vivant », au règne du faux-semblant ?

Au-delà des jeux sans fin de l'illusion picturale, une question plus triviale se pose : le personnage de l'Oriental mis en scène dans *l'Asie* de Jan van Kessel est-il une figure de fantaisie ou une représentation réaliste ? Un pur fruit de l'imagination de l'artiste ou la réplique d'un sujet possiblement croisé ? Les torsades de fil, les feuilles de mûrier, les cocons, chenilles et imagos du bombyx éparpillés sur le sol renvoient à la sériciculture et au commerce des soieries tandis que les motifs du tapis aux franges abondantes en fil de soie négligemment disposé en arc sur la chaise sont d'inspiration typiquement arménienne². On note par ailleurs que le costume du personnage n'est pas sans rappeler celui des marchands arméniens tels qu'on les connaissait à l'époque en Europe (fig. 3a)³. Or, la fresque

¹ « Ceci n'est pas un limaçon », pour paraphraser Magritte dans *La Trahison des images*.

² Que soit remercié ici le Professeur Dickran Kouymjian qui m'a confirmé la facture arménienne de ce tapis.

³ F. Péliousson-Karro, « Arménie et Arméniens dans la littérature et le théâtre français », dans : *Arménie entre Orient et Occident – Trois mille ans de civilisation*, ed. R. H. Kévorkian, Paris 1996, p. 82–87.



Fig. 3a. Le marchand arménienne, gravure sur bois

Fig. 3b. Kojá Sultan, le fresque d'une maison de la Nouvelle-Djoulf

d'une maison de la Nouvelle-Djoulf⁴ représente le *khoja Sultan*, personnage dont le vêtement présente les mêmes rayures colorées que celui de van Kessel (fig. 3b). Plus vrai que nature, l'incarnation du type de l'Oriental chez van Kessel pourrait bien être un Arménien de Perse ...

En effet, si l'on met de côté les illustrations de récits de voyages tels que *Les navigations, pérégrinations et voyages faicts en la Turquie* de Nicolas de Nicolay (1568), c'est sans doute au contact des Arméniens que s'est façonnée la représentation de l'Oriental qu'a pu se faire le peintre flamand. Lorsqu'il le représente en 1666, le commerce international entre l'Orient et l'Occident était dominé par les négociants arméniens de Perse, qui venaient en grande partie de la Nouvelle-Djoulf, le faubourg arménien d'Ispahan. Les échanges commerciaux transitaient par l'Asie Mineure ainsi que par la Russie et la Pologne. Les liens entre la Nouvelle-Djoulf et la Pologne étaient soigneusement entretenus grâce aux Arméniens de la diaspora. On trouve dans les manuscrits de la Nouvelle-Djoulf des co-

⁴ H. Hakobian, A. Hovhannasian, *New Jugha (Julfa) – The Artistic Decorations of Khoja Mansions (XVII–XVIII c.)*, Erevan 2007, ill. p. 64.



Fig. 4a. L'Annonciation, l'église de Bethleem, la Nouvelle-Djoulfra



Fig. 4b. L'ange de l'Annonciation, l'église Saint-Jacques de Jérusalem



Fig. 4c. L'ange, de la façade de la maison de Zamość

pies des miniatures de Lazare Baberdac'i, actif dans la cité polonaise de Lwów (aujourd'hui ville ukrainienne de Lviv) dans la première partie du siècle, inspirées de la *Biblia Sacra* de Theodore de Bry (1528–1598). C'est également en tant que diplomates que les Arméniens étaient connus en Europe. En cette année 1666, on les trouve au service du chah de Perse⁵ comme à celui du roi de Pologne⁶. Les contacts de souverains polonais avec la Perse par le truchement des Arméniens sont attestés dès le début du siècle. Grand collectionneur d'armes, Sigismond III (1566–1632) « ne se contentait pas d'acheter des armes en Pologne, il envoyait également des marchands arméniens en Perse dans ce but »⁷. Abstraction faite du croissant de lune qui le surmonte, le sceptre que tient le personnage de van Kessel s'ap-

⁵ « [...] en 1666, les frères Awet et Kirakos Xac'kian sont envoyés en qualité d'ambassadeurs de Perse en France, en Angleterre et aux Provinces-Unies », R. H. Kévorkian, « La diplomatie arménienne entre l'Europe et la Perse au temps de Louis XIV », dans : », dans : *Arménie entre Orient et Occident ...*, pp. 188–195.

⁶ « [...] la même année, un autre ambassadeur de Pologne en Russie et en Perse, Bogdan Kourteï, rencontre Grigor Lusikenc' avant de partir pour Ispahan », R. H. Kévorkian, *op. cit.*

⁷ J. K. Ostrowski, « L'armurerie du château-musée de Wawel », *Cahier d'Etude et de Recherche du Musée de l'Armée* [= Armes et cultures de guerre en Europe centrale, XVe siècle–XIXe siècle], 6 (2008), pp. 83–98.



Fig. 5a. La Jérusalem céleste, cathédrale Saint-Sauveur, la Nouvelle-Djoulfa



Fig. 5b. La Jérusalem céleste, l'église Saint-Jacques de Jérusalem

parente d'ailleurs à la masse d'armes polonaise « *présentant des ailettes ajourées [...], qui était l'apanage des colonels* »⁸.

Si les anges qui décorent les églises de la Nouvelle-Djoulfa – par exemple dans l'*Annonciation* de l'église de Bethléem (fig. 4a) – ont migré jusqu'à Jérusalem (fig. 4b), voire ont quitté leur cadre sacré pour orner les façades des maisons arméniennes de Zamosc (fig. 4c), veillant désormais sur la diaspora de cette ville polonaise située sur la route commerciale reliant la Pologne à la mer Noire, c'est dans les pages des ouvrages religieux illustrés – protestants aussi bien que catholiques – imprimés à Anvers ou Amsterdam qu'ils étaient arrivés dans le faubourg d'Ispahan⁹. C'est aussi de ces ouvrages que sont tirées les représentations de la Jérusalem céleste qui ornent, par exemple, le plafond de la cathédrale Saint-Sauveur (fig. 5a) et dont on retrouve une variante tardive dans l'église Saint-Jacques de Jérusalem (fig. 5b)¹⁰. Si, par la minutie du dessin, le tableau de Saint-Jacques est beaucoup plus proche de l'estampe d'Adrian Collaert (fig. 5c) que ne l'est le médaillon de la Nouvelle-Djoulfa, c'est sans nul doute ce dernier qui lui prête ses coloris où dominent le doré, le rouge et le vert. Au cours du XVIIe

⁸ *Ibidem*, p. 91.

⁹ Voir notre thèse doctorale, S. Laporte-Eftekharian, *Le rayonnement international des gravures flamandes aux XVIe et XVIIe siècles : les peintures murales des églises Sainte-Bethléem et Saint-Sauveur à la Nouvelle-Djoulfa (Ispahan)*, Université Libre de Bruxelles (U.L.B.), thèse 2006.

¹⁰ Je remercie ici George Hintlian pour son accueil chaleureux à Jérusalem.



siècle, les imprimeurs-éditeurs des colonies arméniennes d'Europe qui diffusent leur production (essentiellement religieuse) vers le Levant et l'Arménie utilisent eux aussi les gravures d'artistes européens. En sillonnant les nombreuses routes reliant l'Orient et l'Occident, le peuple arménien a traversé beaucoup de cultures qu'il a enrichies comme elles l'ont enrichi : gardien de sa mémoire, il n'en est pas resté le prisonnier.

Fig. 5c. Adrian Collaert, La Jérusalem céleste, gravure sur quivre