

LES COLONNES DE LA FOI D'OJUN

Essai pour une nouvelle lecture

par

ANI T. BALADIAN et

ANNA LEYLOYAN-YEKMALYAN

(INALCO, Centre de recherches Europe-Eurasie)

... առանց մտաց աչաց մարմնոյ աչք կուրացեալ գտանին
... sans les yeux de l'esprit les yeux du corps demeurent aveuglés

Vrdanēs K'ERT'ŌĒ

Le village d'Ojun est situé au nord-est de la République d'Arménie, dans la province de Lori, sur un plateau de 1100 m. d'altitude qui surplombe la profonde vallée de la rivière Debed¹. Sur un fond verdoyant de collines boisées, au centre du village, au sud-est d'une large étendue limitée d'une muraille, s'élève une grande église à coupole qui domine l'espace environnant.

Le nom du village est lié à celui du patriarche Jean d'Ojun, dit *le Philosophe* (c.650-728) l'auteur de plusieurs traités théologiques et de la première compilation du *Livre des Canons*.

À une dizaine de mètres au nord-est de l'église, un édifice formé de deux arcades alignées, abrite deux fines colonnes polygonales réalisées dans une roche volcanique cristalline (felsite) ocre-verdâtre. Elles sont décorées de bas-reliefs figurés sur leurs faces orientales et occidentales², tandis que des motifs végétaux et géométriques ornent les deux faces latérales.

Depuis le début du XX^{ème} siècle, l'iconographie de ces deux colonnes a fait l'objet de différents travaux. La majorité des études convergent sur un point capital : elles considèrent qu'il s'agirait là d'un *Monument Funéraire*³ — *maharjan* — et l'ensemble peut être même un *cénotaphe*.

¹ Google : N 41° 3' 3" ; E 44° 37' 48" Id : 616330.

² Selon la position actuelle des colonnes dans l'espace.

³ Yovsēp'ean G., 1944, p. 32; Arakelian B., 1949, p. 44; Khatchatrian A., 1971, p. 31; Thierry J.-M. – Donabédian P., 1987, p. 75.

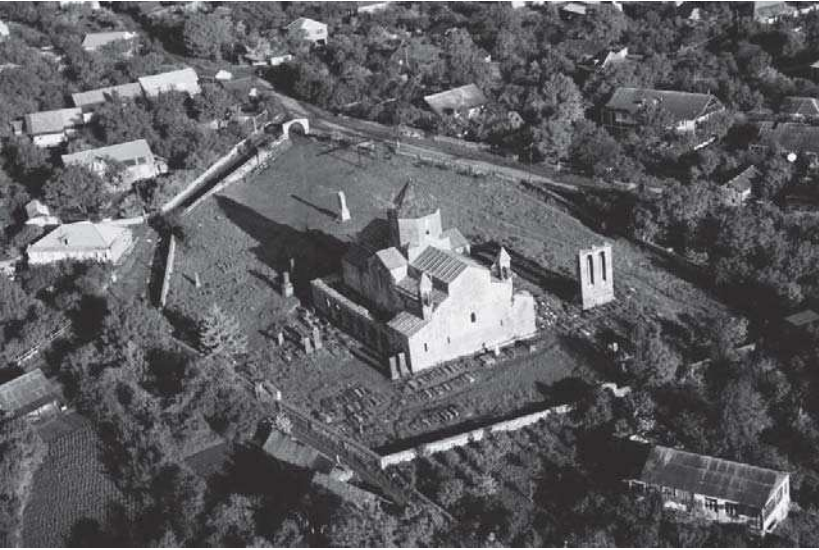


Fig. 1.

Vue d'ensemble du site © G. Arakelyan

Cette quasi-unanimité ne se fonde guère sur des arguments convaincants. Ce que nous allons essayer de montrer tout au long de cette étude.

Il est vrai que la lecture des bas-reliefs qui ornent ces colonnes ne va pas de soi et leur destination ou leur fonction reste problématique.

L'iconographie des colonnes comprend deux séries de figures: des personnages nimbés et des personnages dénués de nimbes. Selon la plupart des auteurs, les personnages non-nimbés représenteraient les donateurs, les commanditaires de l'édifice défunts et/ou les membres de la famille princière locale, c'est-à-dire des personnages historiques plus ou moins avérés. Tandis que les personnages dont la tête est ornée d'un nimbe, et qui tiennent une croix ou se trouvent en position orante, remémoreraient et/ou évoqueraient un culte de saints.

Sur la face orientale de la colonne sud, un étrange personnage non-nimbé à *tête de chien* ou de *sanglier*, a été très souvent identifié comme étant la représentation du roi Tiridate (Trdat), qui selon Agathange, aurait été transformé en sanglier lors de l'évangélisation de l'Arménie⁴.

⁴ Agathange 1983, §727, p. 410 (trad. Langlois V., 1880, T1, §89 p. 150).

D'après cette version légendaire ou mythique de la conversion, le roi aurait été châtié pour son incrédulité envers la nouvelle religion. Agathange relie l'histoire de la conversion par Grégoire l'Illuminateur au martyre des Saintes hripsimiennes. Cet épisode permet aux interprètes de prolonger leur lecture événementielle et de passer au bas-relief inférieur où un édifice à deux étages représenterait précisément le martyrium primitif de sainte Hripsimé.

L'unanimité dont nous avons parlé se retrouve aussi dans la lecture de l'iconographie de la face occidentale de la colonne sud, où des personnages en pied, chacun tenant un livre et représentés deux par deux, sont considérés comme les figures des apôtres, les disciples du Christ en partance aux quatre coins du monde pour accomplir leur mission évangélique de prédication.

On peut résumer les grandes lignes de cette lecture, proposée par différents auteurs, de la manière suivante :

- Les faces orientales seraient consacrées à l'histoire de l'évangélisation de l'Arménie par Grégoire l'Illuminateur et le roi Tiridate.
- Tandis que les faces occidentales le seraient à l'évangélisation du monde avec des scènes christologiques et à la représentation des apôtres.

Selon cette approche les deux colonnes sont complémentaires et la lecture devrait aller de l'une à l'autre, comme s'il s'agissait d'une page d'écriture comprenant deux colonnes parallèles⁵. Ce qui veut dire que les données iconographiques se suivent en passant d'une colonne à l'autre.

En est-il bien ainsi ? C'est exactement ce que nous mettons en question.

Or les tenants d'une telle lecture soulignent souvent que l'ensemble de l'iconographie est *peu cohérent*, pas très harmonieux⁶ et les sujets se suivent d'une façon désordonnée⁷, sans aucun respect de la chronologie des événements.

On devrait s'interroger sur de tels phénomènes et surtout sur les propos qui en résultent. Où réside l'incohérence que l'on attribue aux données iconographiques ? Et plus généralement par où commencer notre lecture ? Est-il juste de lire les images comme les deux pages d'un livre ? Quel ordre faut-il suivre pour retrouver justement *la cohérence* qu'on semble dénier à l'iconographie du monument ?

⁵ Arakelian B., 1949, p. 47; Azarian L., 1975, p. 106; Mnatsakanian Su., 1982, p. 123. Hagopian Z., 2005, p. 77.

⁶ Der Nersessian S., 1977, p. 66.

⁷ Azarian L., 1975, p. 93; Thierry N., 1985, p. 182; Donabedian P., 1990-1991, p. 266.

Avant d'aller plus loin, il faut reconnaître que les difficultés sont accrues du fait de la mauvaise conservation du monument. L'ampleur de l'effacement de certains reliefs est considérable depuis quelques décennies. Plusieurs images sont érodées et leur lecture en est quasiment impossible. C'est pourquoi nous avons d'abord entrepris une recherche de documentation photographique réalisée à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles dans divers fonds pour retrouver des reproductions plus précises des bas-reliefs, quand ils étaient moins dégradés. Nos différentes démarches nous ont permis de retrouver une image plus fiable pour certains éléments, ce qui nous donne la possibilité d'entreprendre une analyse nouvelle des données, avec l'espoir que des documents photographiques, qui nous demeurent inaccessibles aujourd'hui, viennent enrichir la documentation et corroborer notre lecture.

Une lecture nouvelle

Cette étude s'inscrit dans le cadre d'une recherche plus vaste. Il s'agit d'étudier comment les principaux mystères de la foi et/ou les événements fondamentaux de la vie du Christ, trouvent leur mode d'expression dans l'architecture et dans l'art pictural en Arménie médiévale. Comment s'incarnent-ils et déterminent-ils la conception d'une construction architecturale ou d'une création picturale ?

C'est en partant d'une telle problématique que nous allons tenter une autre lecture iconographique des bas-reliefs et montrer comment les sujets sculptés expriment les données de la foi de la nouvelle religion; autrement dit il s'agit de voir comment les vérités de la foi prennent forme dans la matière pour un programme iconographique comme celui d'Ojun.

Notre lecture se fonde surtout sur l'étude de l'ensemble de quatre faces pour chaque colonne, en considérant chacune comme une œuvre à part entière. Ce qui signifie que nous avons affaire à deux œuvres *com-posant* un monument. Sur le plan méthodologique, notre approche se veut systématique et vise à tenir compte de tous les éléments qui composent chaque bas-relief en relation avec les autres, afin de mettre en évidence le sens global de ce programme iconographique.

Nous essayons d'éviter les comparaisons superficielles et faciles dont se délectent certains interprètes qui croient expliquer les œuvres par le moyen des influences présumées plus ou moins lointaines dans le temps et dans l'espace et négligent leur unité. Nous préférons aborder la conception spécifique qu'on y trouve en œuvre, sans en faire des productions anhistoriques, uniques et isolées.

Avant de passer à l'analyse détaillée des bas-reliefs des colonnes, nous allons donner une description sommaire de l'église d'Ojun. Les questions comme la datation exacte de sa construction ou l'ampleur des diverses interventions que l'édifice a subies tout au long des siècles, ne seront pas étudiées.

L'église d'Ojun:

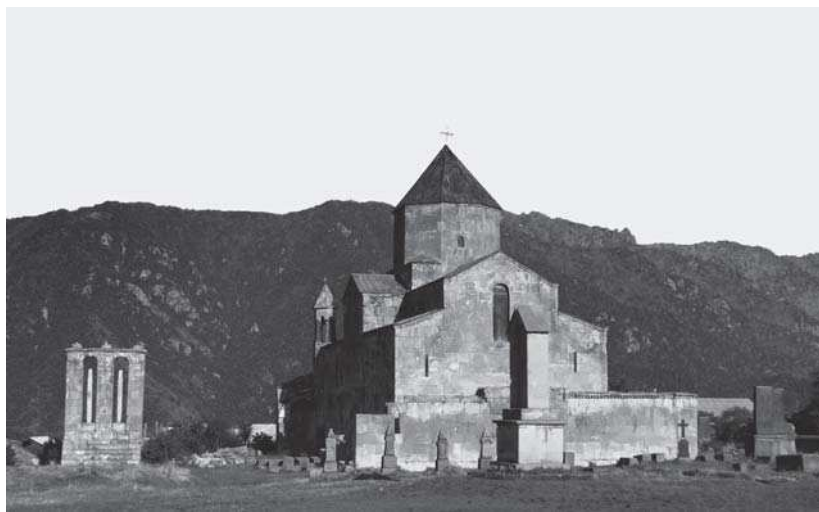


Fig. 2.
Vue occidentale

L'église d'Ojun construite d'une roche sédimentaire calcaire (travertin)⁸ ocre-beige, est une basilique à coupole (dim. int. 21.65 × 10.75 m.)⁹.

Son abside demi-circulaire est flanquée de deux pièces rectangulaires qui s'ouvrent respectivement sur les nefs latérales du nord et du sud, larges de 1.50 m. L'édifice a trois portes, percées dans les parois nord, ouest et sud.

Chaque façade est ajourée d'une large et haute fenêtre, située au centre et de deux autres latérales plus petites. L'éclairage naturel de l'église est complété par les quatre petites fenêtres du tambour percées sur les axes

⁸ La carrière d'où on a extrait la pierre se trouve aux alentours du village Cat'er situé à une quinzaine de km au sud du village d'Ojun. Hac'agorcyan Z.-Martirosyan Ō., 1959, p. 100-102.

⁹ Sahinyan A., 1955, p. 167.

cardinaux. Le carré de la deuxième travée, délimité par quatre piliers imposants, est couronné d'une coupole par l'intermédiaire des trompes. Divisée en seize quartiers rayonnants, par seize nervures saillantes, la coupole culmine à 19.52 m. Le tambour, octogonal à l'intérieur comme à l'extérieur, se terminait par une coiffe pyramidale¹⁰.

L'église est entourée d'une galerie sur les façades nord, ouest et sud. La façade occidentale de la galerie est délimitée par un mur aveugle ajouré d'une porte centrale et une étroite fenêtre du côté nord.

Le monument a subi plusieurs remaniements. Aujourd'hui on constate à l'extérieur ainsi qu'à l'intérieur des traces de diverses réparations et/ou de travaux de consolidations partielles des murs.

On ignore les dates et l'étendue exactes de ces travaux de rénovation réalisés tout au long des siècles. L'épithaphe d'une pierre tombale datée de 1801, nous apprend que les travaux de rénovation ont été entrepris sur l'église par Simēon, sans préciser la nature de l'intervention¹¹.

Une inscription lapidaire conservée à l'intérieur de l'édifice et datée de 1888 parle également de travaux de rénovation sans fournir plus de détail¹². Probablement les deux petits campaniles qui surmontent les absidioles orientales ont été réalisés durant ces travaux.

Parmi les éléments de la décoration qui ornent les façades intérieures comme extérieures de l'édifice, on constate des fragments de bas-reliefs qui ont probablement appartenu aux édifices antérieurs et ont été réemployés pendant sa (re)construction. Ils sont facilement reconnaissables sur le plan stylistique par rapport aux autres. Ils sont sculptés dans une roche cristalline (felsite) comme c'est le cas des deux colonnes polygonales que nous nous proposons d'étudier.

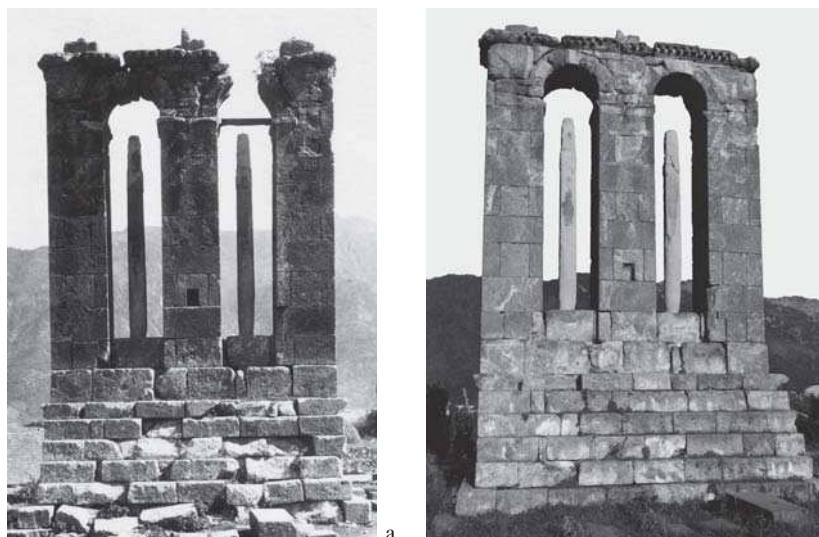
Le monument aux colonnes

L'édifice qui abrite les deux colonnes polygonales fines est érigé au nord-est de l'église, presque sur l'alignement de son chevet. Il est formé d'assises de tuf calcaire ocre-beige, comme c'est le cas pour l'église, et composé de deux arcades alignées surmontant un piédestal rectangulaire (4.00 × 2.60 m, hauteur env. 2.50 m). La face occidentale du piédestal

¹⁰ Depuis juillet 2012 des travaux de restauration sont en cours sur le cite d'Ojun. La couverture de l'édifice avec celle de la coupole ont été refaites. Le monument abritant les deux colonnes ainsi que les colonnes ont été partiellement consolidés et les nettoyages effectués.

¹¹ Šaxkjan G., 1983, p. 15.

¹² Id., p. 5.



a

Fig. 3.

Monument aux colonnes

a: 1946 Archives du Comité de sauvegarde

est munie de six marches. Les trois piliers robustes d'une section de 1.30×1.30 m de deux arcades sont liés par deux courtes voûtes légèrement outrepassées qui surmontent les impostes fines des piliers. L'ensemble est couronné par une corniche saillante à arcs outrepassés.

Sur les photographies anciennes, au sommet du monument, on constate trois bases cubiques aux dimensions réduites, placées sur l'axe de chaque pilier. Ils étaient probablement surmontés de croix libres dont on distinguait les tiges¹³. L'édifice a subi des travaux de restauration dans les années 1949-1950 en même temps que l'église. La voûte de l'arcature sud partiellement effondrée a été refaite ainsi qu'une partie de la corniche.

La décoration de l'édifice est très sobre: à part la corniche déjà signalée, il y a cinq croix en médaillon, aux bras égaux, sculptées en bas relief sur la façade ouest. Les deux se trouvent sur les bases des colonnes et la troisième alignée aux autres sur l'axe du pilier central. Deux autres croix similaires, mais plus petites, sont sculptées sur la contremarche de la deuxième marche du piédestal.

¹³ Grimme D., 1911, T. XLI.

Les deux colonnes octogonales, dont l'iconographie est l'objet de notre travail se dressent chacune sous une arcade du monument. La roche volcanique gris-verdâtre et aux minuscules cristaux dans laquelle elles sont réalisées, permet au sculpteur d'obtenir une grande précision et une grande souplesse dans le rendu des détails. Elle assure aussi une apparence opaque et un aspect presque lisse à la surface une fois le travail de ciselage terminé¹⁴.

Encastrées dans des bases cubiques les colonnes sont de dimensions quasi identiques. Leur plan s'inscrit dans un rectangle de 32.5 × 33.0 cm. Les quatre angles sont traités en pan-coupé pour éviter des vives arêtes fragiles.

Les corps des colonnes sont des octogones d'une hauteur d'environ 3 m. Elles sont surmontées de chapiteaux dont les bases les débordent légèrement. Les colonnes avec les chapiteaux sont taillés dans le même bloc monolithe.

Au-dessus des chapiteaux un élément constitué dans un bloc différent représente un modèle d'édifice de plan carré et à deux niveaux, dont les faîtes sont très érodés. Une ligne ornée de petites arcatures outrepassées sépare les deux registres. Chaque face est décorée par une triple arcature aveugle, sauf sur une, située aux niveaux inférieurs où l'on peut constater la présence d'une niche profonde. Ces niches sont situées sur la face méridionale de la colonne sud et sur de face septentrionale de la colonne nord.

Sur des photographies anciennes on peut facilement distinguer aux sommets des modèles d'édifice un trou carré assez profond sans doute destiné à recevoir la tige d'une croix qui couronnait l'ensemble (fig. 4a). Les travaux de restauration actuelle nous ont permis de constater que cette cavité a été comblée à une date indéterminée, probablement afin de consolider ses parois fragilisées (fig. 4b). Signalons aussi que la même disposition est visible sur d'autres stèles comme celle de Xandisi¹⁵.

Les sujets figurés, sculptés en bas-relief, sont placés dans les cadres rectangulaires superposés dont les hauteurs varient. Ces cadres sont composés de moulures pleines et de fines baguettes. Les corps de moulures sont aussi décorés par de petites stries parallèles.

¹⁴ Les carrières se trouvent à une quinzaine de km au sud du village d'Ojun sur les rives de la rivière Debed.

¹⁵ Javaxišvili G., 1998, pl. XXXVIII.

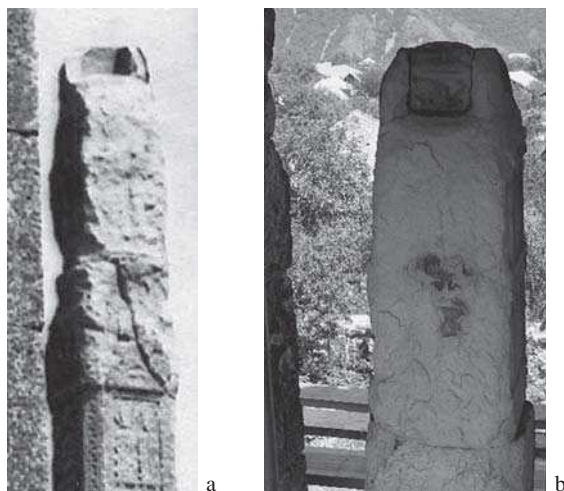


Fig. 4.

Parties supérieures des colonnes

a: 1946 Archives du Comité de sauvegarde; b. © A. Arakelyan 2012

La décoration de pans coupés est faite d'éléments géométriques: de cannelures parallèles, une bande continue en hélice ou/et demi-cercle concentrés et altérés sur toute la hauteur du fût de la colonne.

L'ensemble des colonnes était probablement peint en rouge dont on discerne encore quelques traces aux différents endroits.

Sur une photo publiée dans le livre de D. Grimm on voit, dans l'arcade sud du monument, la présence d'une poutre en bois, encastrée au-dessus des impostes portant deux cloches¹⁶. Il est évident qu'avant la construction de deux campaniles de l'église, le monument aux colonnes servait de clocher.

Outre les intempéries et l'érosion de la pierre couche par couche, ces dégradations ont été aussi provoquées... par la renommée même du monument. Les populations locales qui attribuaient des vertus médicinales aux colonnes les grattaient pour en prélever la poudre, susceptible de guérir des maladies, fragilisant ainsi surtout les extrémités inférieures des fûts.

Il n'y a aucune inscription lapidaire sur le monument. Aucune référence non plus chez les chroniqueurs concernant sa construction et sa fonction.

¹⁶ Grimm D., 1911, T. XLI.

Approche méthodologique

La brève description de sujets sculptés dans chaque cadre et la présentation des lectures qui en ont été proposées, sera suivie d'une étude iconographique pour l'ensemble de chaque face afin de saisir les liens qui les unissent. Les surfaces réservées étant extrêmement réduites, les sujets représentés sont souvent très dépouillés et se limitent aux principales composantes de chaque thème. Une lecture attentive, dans la mesure du possible de la documentation dont on dispose, nous a permis de mettre en évidence des détails non-signalés jusqu'à nos jours. Des détails importants qui peuvent nous aider à éclaircir leur concept initial et à situer les œuvres dans le temps.

Colonne Nord, Face Occidentale :

Chapiteau : Sacrifice d'Abraham: (hauteur env. 22 × 35 cm)¹⁷

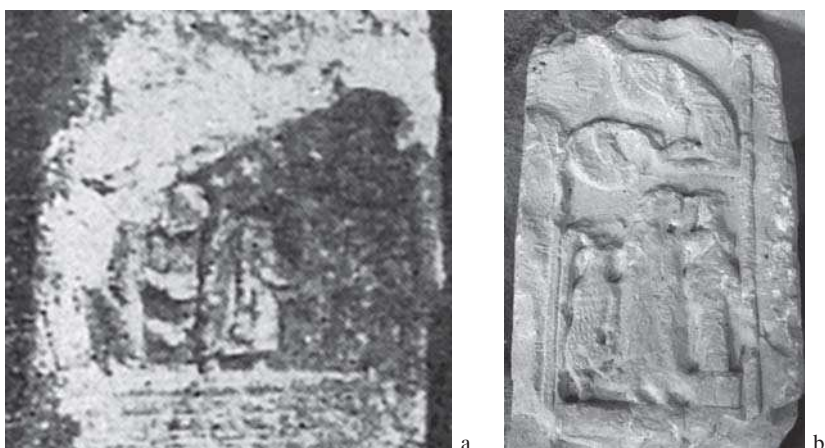


Fig. 5.

Sacrifice d'Abraham

a. Arak'elyan B., 1949, ph. 16; b. fragment trouvé à Kolb (aujourd'hui à Sanahin)

Le bas-relief représentant le Sacrifice d'Abraham était déjà très érodé sur les photographies prises au milieu du XX^e siècle. Notre étude se base

¹⁷ Relève réalisé par O. Agopian en 1946 (Archives du *Comité de sauvegarde des monuments d'histoire et de la culture de la République d'Arménie*).

sur deux reproductions. La première publiée par B. Aġak'elyan et la seconde prise par G. Yovsġp'ean, où les trois-quarts de la composition sont encore lisibles¹⁸.

Au centre on reconnaît Abraham debout, à sa gauche Isaac agenouillé sur un autel et à sa droite l'arbre, d'où le bġlier est suspendu par ses cornes.

Contrairement aux images répandues dans le monde chrġtien où le bġlier est représentġ *pris par les cornes dans un buisson* (Gn., XXII, 13), dans l'art armġnien l'animal est trġs souvent représentġ suspendu à la branche d'un arbre.

Cette iconographie considġrġeġe souvent comme *ġtrange*, correspond au texte de la traduction armġnienne de la Bible (431-436), où on lit effectivement : *un bġlier suspendu — kaxeal — par ses cornes à l'arbre de sabec* et non pas *retenu — kaleal* —. Il ne s'agit pas d'une confusion entre deux verbes ou d'une erreur de traduction. En fait, la Bible armġnienne conserve une leġon fort ancienne dont on trouve la trace chez Mġlġton, ġvġque de Sardes, dans une scolie sur la Genġse XXII, 13. Cette question a ġtġ ġvoquġeġe par R. Duval dans son ġuvre *La Littġrature Syriaque*¹⁹.

En outre le mot hġbreu *sabek* qui dġsigne le fourrġ a ġtġ compris comme le nom propre de cet arbuste, et transcrit tel quel. La traduction de la Septante ajoute ġgalement à cet endroit-là le mot *arbre* qui ġvoquera le supplice de la Croix et l'annonce du Christ sacrifiġ. Les traducteurs armġniens ont encore une fois suivi un texte ancien que restituent ġgalement certaines versions grecques.

Ces deux ġlġments qui sont à l'origine de la reprġsentation *spġcifique* à l'art armġnien de l'iconographie du Sacrifice d'Abraham trouvent leur explication dans la version de la Bible familiġre aux artistes armġniens : ils lisent le texte dans leur langue et l'illustrent selon ses donnġes sans tenir compte des modġles iconographiques ġtrangers à leur tradition.

La mġme iconographie, figure ġgalement sur les stġles palġochrġtiennes de T'alġn, de Gaġnahovġt, sur la grande stġle de Brdajor, d'Ardvi et de Koġb (actuellement à Sanahin).

Le Sacrifice d'Abraham a ġtġ identifiġ par Su. Mnac'akanyan et P. Donabġdġan²⁰. En revanche L. Azaryan avance l'hypothġse qu'il s'agirait de l'image de Jġsus-Christ debout ou assis²¹. Enfin Z. Hakobyan, y voit la figure de l'archange Gabriel²².

¹⁸ Aġak'elyan B., 1949, ph. 16 ; Yovsġp'ean G., MHA n°8070.

¹⁹ Duval R., 1907, p. 26-27.

²⁰ Mnac'akanyan Su., 1982, p. 142-143, Donabġdġan P., 1990-1991, p. 256-257.

²¹ Azaryan L., 1965, p. 212.

²² Hakobyan Z., 2005, p. 77.

Hakobyan suit le raisonnement largement répandu : à savoir la complémentarité de deux colonnes. Étant donné que le Christ est déjà représenté sur le chapiteau de la colonne Sud, également sur la face occidentale, ici on devrait trouver un autre personnage et pourquoi pas l'archange Gabriel ?

Sur le corps de la colonne les représentations sont consacrées aux images christologiques. Les quatres premières en partant d'en haut sont plus ou moins lisibles avec l'aide d'une documentation d'archives. Les différentes lectures qui en ont été données convergent dans leurs grandes lignes. Elles s'accordent toutes à y reconnaître que « *les sujets se suivent de façon désordonnée* »²³, « *dans un ordre erroné* »²⁴ et l'on y voit « *un bouleversement dans la succession des thèmes* »²⁵. Cette conclusion vient surtout du fait que l'Annonciation est placée entre la Nativité et le Baptême.

a : La Mère de Dieu à l'Enfant : (13 × 26 cm)

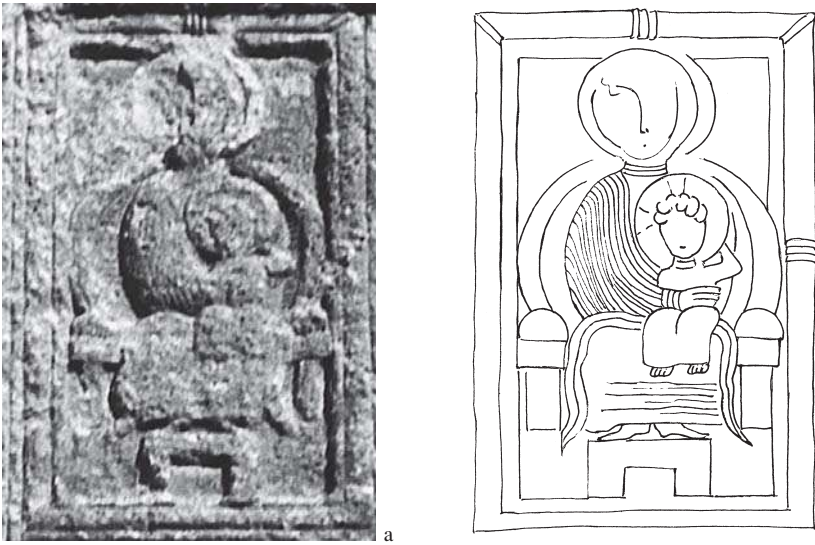


Fig. 6.

La Mère de Dieu à l'Enfant

a: Aṙak'elyan B., 1949, ph. 16

²³ Thierry N., 1985, p. 182.

²⁴ Donabédian P., 1990-1991, p. 266.

²⁵ Azaryan L., 1975, p. 93.

Le cadre inférieur représente la Vierge, assise sur un trône avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, dont seuls quelques détails sont encore visibles aujourd'hui.

Vue de face elle domine la composition. Dans les plis de son maphorion, elle porte l'Enfant, également en vue frontale. Ses pieds sont posés sur le suppedaneum. Cette composition est apparue à l'époque paléochrétienne dans l'iconographie arménienne et elle a eu un riche développement en deux groupes distincts.

Le premier représente l'Enfant sur les genoux de sa Mère comme c'est le cas de notre bas-relief, mais également sur les stèles de T'alın, de Vank' Xaraba et de la petite stèle de Brdajor. À l'intérieur de l'église d'Ojun sur la paroi nord des fonts baptismaux on retrouve un autre exemple qui appartient au même groupe. Ce dernier est un réemploi fait lors de la construction ou d'une des nombreuses campagnes de rénovation du monument.

Le second groupe montre l'Enfant en buste, dans une mandorle, formée par les bras de sa mère: comme on peut le voir sur les stèles de Xandisi, de Bolnisi et de Kołb.

b: Nativité : (13 × 24 cm)



a



Fig. 7.

Nativité

a: Arak'elyan B., 1949, ph. 16

Aujourd'hui, sauf quelques fragments dans la partie inférieure, la représentation de la Nativité est presque effacée. Mais l'ensemble est bien visible sur les photographies d'archives.

La composition est très simple²⁶ : on y voit figurés la Vierge, Joseph et l'Enfant dans la mangeoire entouré du bœuf et de l'âne²⁷. La Vierge est allongée à gauche, enveloppée dans son maphorion, tandis que Joseph dubitatif, est assis en face d'elle. Tous les deux portent des auréoles.

La crèche dans laquelle repose le nouveau-né emmaillotté, est placée en haut du cadre. Le bœuf et l'âne sont penchés vers l'Enfant, selon une lecture typologique classique, l'image renvoie à la prédiction du prophète Isaïe (Is 1,3).

La plupart des interprètes n'ont pas remarqué la présence des animaux. L. Durnovo a proposé de dater les colonnes d'Ojun du V^e siècle, en se basant sur l'absence supposée de ces animaux²⁸.

La Nativité n'est pas un thème fréquent sur les colonnes paléochrétiennes, néanmoins elle figure sur la grande stèle de Brdajor et la stèle de Sac'xenisi²⁹. Cette dernière manifeste une évidente parenté iconographique avec Ojun. Mais la Nativité y est représentée sur deux cadres superposés. Dans le cadre supérieur, plus petit, on voit la mangeoire où repose le nouveau né dans ses linges, encadré de l'âne et du bœuf. Dans le cadre inférieur, en haut à gauche figure l'étoile de Bethléem et plus bas la grotte où on voit à droite la Vierge Marie et à gauche Joseph.

c: l'Annonciation : (13 × 26 cm)

L'Annonciation est l'image la mieux conservée sur cette face. La composition est relativement simple. La Vierge est placée à droite, l'archange Gabriel, la main dans un geste de bénédiction, se trouve à gauche. Les corps de deux personnages sont sculptés de trois-quarts, les têtes de face, tandis que les pieds dans un mouvement de pas l'un vers l'autre sont de profil.

²⁶ Les composantes fréquemment représentées l'Annonce aux bergers, Les bains de l'Enfant et l'Adoration des Mages sont absentes.

²⁷ L'Évangile de Luc (Lc 2, 1-20) est le seul à donner un récit complet de la Naissance de Jésus mais l'âne et le bœuf y sont absents. Par contre leur présence est mentionnées dans l'Évangile apocryphe du Pseudo-Matthieu (*Écrits apocryphes chrétiens I*, Évangile du Pseudo-Matthieu 14, Paris 1997, p. 134).

²⁸ Durnovo L., 1979, p. 285.

²⁹ Javakishvili G., 1998, p. 1 pl. LXXIX.



Fig. 8.

Annonciation

a: Arak'elyan B., 1949, ph. 16

Avec la gestuelle de ses bras tendus vers l'Archange, l'attitude de la Vierge indique son consentement au message divin. Dans l'art de l'enluminure arménienne, la plus ancienne représentation de l'Annonciation, connue à nos jours, est celle de l'Évangile d'Ējmiacin (Mat. 2374, fol. 228v^o) où la Vierge, comme à Ojun, est représentée en pied devant l'archange Gabriel. Quelques détails de la composition de l'Évangile d'Ējmiacin, comme la pourpre dans un panier ou la chaise située derrière la Vierge, situent l'Annonciation dans un espace fermé, contrairement à Ojun où la scène se déroule auprès de la source qui jaillit de la roche entre Marie et l'Archange.

Dans les deux cas, l'iconographie suit le texte du Protévangile de Jacques où la scène de l'Annonciation se déroule en deux temps et en deux endroits différents: à la source, et au domicile de la Vierge³⁰.

³⁰ « ... elle prit sa cruche et sortit pour puiser de l'eau. Alors une voix retentit : Réjouis-toi, pleine de grâce. Le Seigneur est avec toi. Tu es bénie parmi les femmes. Marie regardait à droite et à gauche : d'où venait donc cette voix ? Pleine de frayeur, elle rentra chez elle, posa sa cruche, reprit la pourpre, s'assit sur sa chaise et se remit à filer ... et voici qu'un Ange debout devant elle disait : Ne crains pas, Marie, tu as trouvé grâce devant le Maître de toute chose. Tu concevras de son Verbe » (*Écrits apocryphes chrétiens I*, Protévangile de Jacques 11, 1-2, Paris 1997, p. 92).

d: le Baptême : (13 × 34 cm)



Fig. 9.
Baptême

La présentation du Baptême est sculptée dans un cadre sensiblement plus grand que les autres. Du bas-relief, qui a beaucoup souffert de l'érosion, il ne reste que quelques débris aujourd'hui.

En haut de l'image ne sont sculptées que les composantes indispensables à la compréhension de la scène suivant l'iconographie traditionnelle. Au centre, Jésus est représenté de face immergé jusqu'à la taille dans les eaux du Jourdain tandis que Jean-Baptiste debout se tient à droite de trois quarts. A gauche du cadre on distingue la présence d'une croix fixée sur une longue hampe, dressée dans les eaux du fleuve. De l'angle supérieur gauche, tenant une couronne dans son bec *telle une colombe* l'Esprit Saint descend sur le Christ (Jean 1, 29-34). En haut, au centre, dans un segment de ciel, la dextre de Dieu désignant *son Fils* en qui *Il a mis toute son affection* (Marc 1, 10-11) complète la composition.

Sur la partie basse de la composition où étaient représentées les eaux du Jourdain, aujourd'hui entièrement disparu, nous pouvons voir deux

bandes horizontales bien distinctes sur les photographies anciennes. La bande supérieure est formée de lignes légèrement ondulées suggérant le calme des eaux, c'est-à-dire la sérénité du milieu qui reçoit Jésus-Christ. En revanche, dans la bande inférieure trois rangées de demi-cercles superposés évoquent l'agitation du fond des eaux, où réside le démon, figuré sous la forme d'un serpent lové. Une observation attentive montre aussi que ce dernier tient dans sa gueule un objet rectangulaire.

Dans la scène du Baptême, la présence du serpent tenant un objet au fond du fleuve est un détail iconographique rare. Dans le Catalogue de l'exposition *Armenia Sacra* du Louvre, en présentant un de ces exemples, Évangile de 1587 (Matenadaran, ms10805, fol.23v^o), Jean-Pierre Mahé affirme « cette singularité n'apparaît guère avant le XVI^e siècle »³¹. Or la présence du serpent sur le bas-relief d'Ojun infirme cette assertion et met en évidence l'ancienneté de cette iconographie.

La légende de la miniature du Matenadaran nous permet d'identifier l'objet que le reptile tient dans sa gueule et d'en saisir la signification. On y lit : *le chirographe d'Adam*. Dans sa présentation J.-P. Mahé avait indiqué déjà que cette image provient de l'Apocryphe arménien de l'Ancien Testament.

Dans le manuscrit Venise n°729 malheureusement non daté, un ajout au texte initial nous fournit un court récit fort intéressant³². En effet, après leur *Chute* du Paradis, le premier soir, Adam et Ève sont effrayés par l'obscurité car ils ignorent *la loi du temps* : l'alternance du jour et de la nuit sur terre. Le lendemain matin, en les voyant dans un profond chagrin, le Satan prend l'apparence d'un ange et promet de leur rendre la lumière s'ils acceptent de lui donner leurs âmes immortelles. Une fois de plus trompés par le Démon, ils l'acceptent. Adam pose sa main sur une tablette et dit : « Tant que l'éternel ne sera pas né et que l'immortel ne sera pas mort, nous et nos descendants serons tes serviteurs » ... et Satan a pris la tablette et l'enterra dans le fleuve du Jourdain.

Ce récit apocryphe donne la clef du symbolisme de notre image. En effet, en descendant dans les eaux du Jourdain pour son Baptême, symbole de la naissance de l'Éternel, Jésus a pris le pouvoir sur le Démon qui garde *la quittance* d'Adam lequel ne sera totalement délié de sa promesse que quand *l'immortel sera mort*.

³¹ *Armenia Sacra*, 2007, n° 172, p. 390.

³² *Évangiles Apocryphes de l'Ancien Testament I* « Histoires d'Adam chassé du Paradis », Venise 1896, p. 312-314.

C'est encore dans l'Évangile d'Ējmiacin, qu'on retrouve la plus ancienne représentation du Baptême qui nous est parvenue où comme à Ojun, le Christ est demi immergé dans les eaux du Jourdain qui couvrent sa nudité. Les deux compositions montrent la même tradition picturale paléochrétienne, mais quelques détails iconographiques les différencient³³.

L'image du Baptême figure également sur la petite stèle de Brdajor où le thème est présenté dans deux compositions indépendantes et superposées mais l'usure de la pierre rend très difficile leur étude détaillée.

Sur la surface inférieure de la colonne d'Ojun, on peut encore déceler quelques traces des bas-reliefs. Mais la dégradation de la pierre rend aujourd'hui quasi impossible la lecture de ces représentations iconographiques.

Colonne nord, face orientale :

Sur la face orientale de la colonne nord on voit le bas-relief d'une croix sur le chapiteau et cinq panneaux figurés sur la hauteur du fût, dont quatre sont encore lisibles. B. Arakelian y voit en haut le roi Trdat seul « dans ses habits royaux » et plus bas accompagné de st. Grégoire l'Illuminateur³⁴. La lecture de Azarian, souvent admise sans aucune discussion, explique les personnages comme *les commanditaires de l'œuvre, les membres de la même famille princière locale*³⁵. Dans leurs grandes lignes, les interprétations données convergent: elles y retrouvent de *petits seigneurs locaux et l'histoire de la christianisation de l'Arménie*³⁶.

Chapiteau : La Croix (hauteur env. 36 cm)

Le chapiteau présente une surface légèrement évasée vers le sommet formant un trapèze. On y voit une belle croix aux quatre bras égaux, dite paléochrétienne, partiellement érodée sur le côté méridional.

³³ À Ojun, le Christ est représenté sous les traits d'un homme barbu d'un âge mûr, avec les cheveux longs tandis que à l'Évangile d'Ējmiacin le baptisé apparaît sous les traits du Christ Emmanuel : un jeune homme imberbe et aux cheveux courts.

³⁴ Arak'elyan P., 1949, p. 47.

³⁵ Azarian L., 1975, p. 109-110.

³⁶ Azarian L., 1975, p. 109; Thierry N., 1985, p. 181; Thierry J.-M. – Donabédian P., 1987, p. 564; Donabédian P., 2008, p. 207; Hakobyan Z., 2005, p. 83.



Fig. 10.
La croix sur le chapiteau

En forme de triangle curviligne, les contours de chaque bras sont parcourus de minces rainures qui rendent la surface des cantons légèrement convexe. On observe également le même travail de ciselage de la pierre au milieu de chaque bras mais avec une rainure plus profonde.

L'ombre créée par cette facture produit l'effet d'un jeu de lumière et donne du relief à l'ensemble. Les bras se détachent nettement sur le fond et ainsi *animée* la présence de la croix est mise en évidence tout en haut de la colonne.

Les bras de la croix s'entrecroisent au tour d'un médaillon au centre creux. Était-ce pour y incruster une pierre colorée ? La croix à huit pointes et huit axes, est enserrée dans un liseré formé de quatre cercles concentriques finement tracés dont les points cardinaux sont marqués par trois petits traits parallèles.

Rappelons la présence des croix similaires avec le même dessin et sculpté de la même manière sur la face occidentale du socle même de la colonne ainsi que sur le pilier central et sur les marches du monument abritant les colonnes comme nous avons déjà signalé plus haut. Dans l'église d'Ojun un fragment de stèle partiellement conservé porte également une croix analogue.

a. Personnage en pied : (13 × 29 cm)



Fig. 11.
Personnage en pied

Du haut en bas sur le corps de la colonne, la première image sculptée est un personnage auréolé présenté de face. Il est debout dans une attitude figée tenant de sa main droite une longue hampe surmontée d'une croix et de celle de gauche une épée. Il est imberbe et coiffé des bouclettes. Les grands yeux en forme d'amande dominent le visage avec un menton saillant, tandis que la bouche et le nez sont à peine perceptibles.

Il est à noter que le personnage est dépourvu d'oreilles. Ce trait caractéristique a été signalé et interprété comme « une sorte de caricature des visages protobyzantins »³⁷. Nous reviendrons sur cette *absence* de l'appareil auditif, qui n'est pas propre à ce personnage sur le monument.

Il porte une tunique à manches longues, ajustée à la taille et lui arrivant au dessous du genou, sans recouvrir entièrement la partie inférieure du pantalon. L'étoffe de la tunique est parcourue de petites stries horizontales placées entre des bandes verticales. Arrondi en forme de cloche, le bas de la tunique est fendu sur les côtés mais aussi devant, laissant voir le vêtement plus léger porté en dessous. Ses pieds opposés par les talons légèrement surélevés s'appuient sur les pointes.

³⁷ Donabédian P. – Thierry J.-M., 1987, p. 79.

b. Deux personnages orants : (13 × 29 cm)



Fig. 12.
Deux personnages orants

Dans le cadre suivant on voit deux figures, une femme et un homme en prière. Ils ne sont pas nimbés et ils sont représentés de face. La femme dont la tête est complètement érodée se tient à gauche. Elle est vêtue d'une longue robe resserrée sur la poitrine et tombant jusqu'aux pieds. Le dessin du tissu de cette robe est finement travaillé, déployant des bandes horizontales remplies des stries verticales.

Sur sa robe elle porte une longue cape ouverte sur la ligne médiane dont la partie inférieure est légèrement soulevée du fait du mouvement des bras. Un objet non identifié se voit au niveau de sa taille. Est-ce que l'artiste a voulu signaler un attribut du personnage ?

L'homme présente les mêmes traits caractéristiques que le personnage du cadre supérieur mais les boucles de ses cheveux sont plus denses et plus petites. La partie inférieure du visage est très abîmée. L'homme est également vêtu d'une longue tunique, mais par dessous il porte une veste plus courte, ouverte devant, ce qui est dû à la position de ses bras. Le dessin des pieds est similaire à celui du personnage supérieur. Il est à signaler que les personnages débordent le cadre et donnent l'impression de se trouver au premier plan.

c. Deux personnages : (13 × 30 cm)

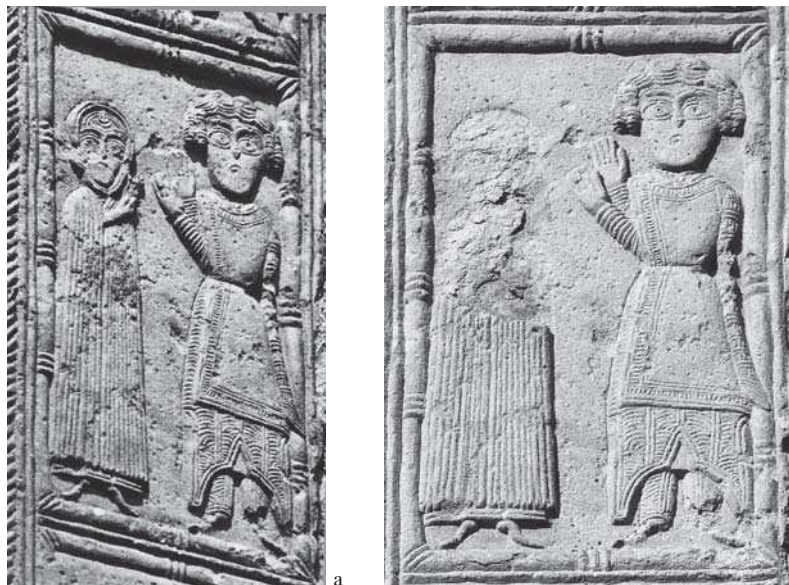


Fig. 13.

Deux personnages

a: Mnacakanian Su., 1982, p. 49

La composition semble analogue à celle du panneau précédent, à savoir les bas-reliefs d'une femme et d'un homme représentés debout, mais on y décèle quelques changements. Dans le cadre supérieur les deux personnages sont placés l'un à côté de l'autre et sculptés parfaitement de face; ici les bustes sont de trois quarts face avec un léger mouvement des épaules. Leur position l'un vis-à-vis de l'autre et la gestuelle des mains indiquent clairement qu'ils dialoguent.

Le bas-relief de femme placé à gauche est effacé jusqu'à la taille, mais on devine le contour de sa forme initiale. Les photographies anciennes nous fournissent de détails significatifs en ce qui concerne surtout la disposition des voiles qui couvrent la tête de la figure. Ces détails sont importants pour la lecture de l'ensemble de la face et même au delà, celle de l'œuvre dans sa totalité. La femme porte un vêtement semblable à la figure féminine du bas-relief précédent. Elle porte une longue et ample cape aux fins traits verticaux et tombant des épaules aux pieds. Par dessus la cape on aperçoit le bas de la robe qui la dépasse légèrement.

La tête semble recouverte de deux voiles. L'une d'un tissu léger et fin qui lui recouvre la tête et le front. L'autre par-dessus, d'un tissu plus épais, entoure le visage et son extrémité s'attache au niveau de la joue droite. En haut du front quelques traits courbes semblent représenter les plis du premier voile. La présence de ce *double voile* n'est pas propre à ce monument. On le retrouve aussi dans d'autres compositions comme l'Annonciation de la face occidentale de la même colonne, mais également sur la stèle de Xandisi (voir: Tableau I).

L'homme est présenté avec presque les mêmes caractéristiques que dans le bas relief précédent. Ici il est imberbe et par dessus sa tunique il porte aussi une veste ornée de bordure, jetée sur ses épaules. La longue manche de sa veste descend très bas. Ses avant-bras sont levés parallèlement en direction de son interlocutrice.

d. Cadre vide : (13 × 19 cm)

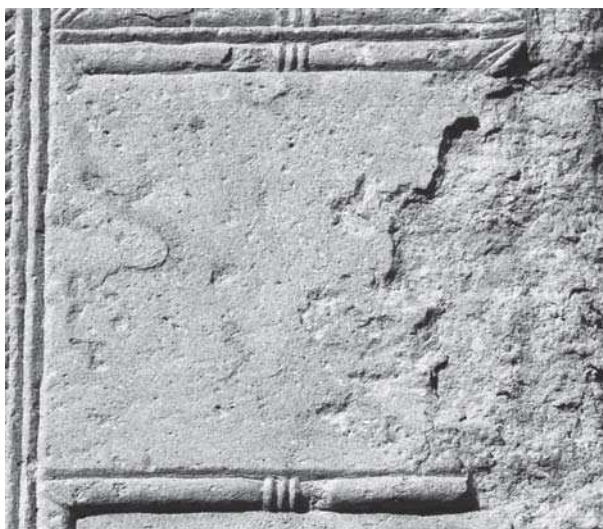


Fig. 14
Cadre vide

Le panneau suivant se présente avec un cadre incomplet et une surface vierge de tout ornement. Le peut-on considérer comme un témoignage de l'inachèvement de l'œuvre ? Ou l'absence de représentation à cet emplacement précis de la colonne a-t-elle une signification dont on devrait tenir compte dans la lecture d'ensemble ?

e. Deux personnages : (13 × 32 cm)

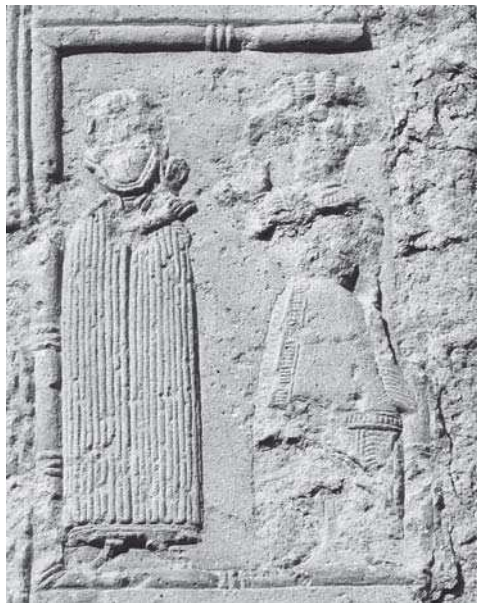


Fig. 15.
Deux personnages

Sur le dernier bas-relief encore visible aujourd'hui de cette face, on retrouve les deux personnages décrits plus haut dans une attitude comparable. Leurs bustes légèrement en trois-quarts face et la position des mains tendues vers l'autre, laisse penser là aussi qu'ils dialoguent. Le visage de la femme est complètement effacé. Mais sous son menton deux traits fins permettent de retrouver le voile qui entoure son visage. Le bas-relief de l'homme est très effacé dans son ensemble. Seuls les cheveux et quelques détails de ses habits sont encore visibles. On constate que les deux personnages portent des habits similaires à ceux des figures précédentes.

f. Surface vide : (13 × 10 cm)

Une autre surface mais sans cadre tracé et dépourvu d'images se trouve sur le registre inférieur. La hauteur de la surface réservée à l'image est très réduite par rapport aux autres.

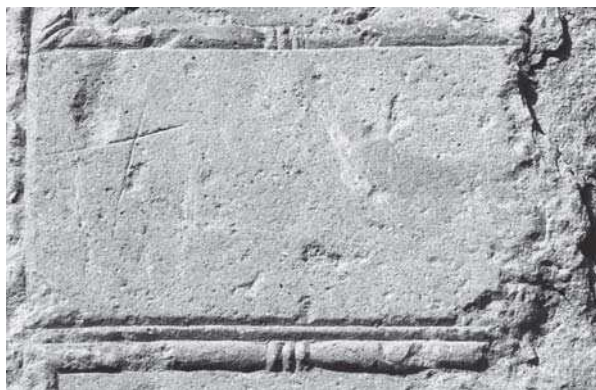


Fig. 16.
Surface vide

g. Trois personnages ?

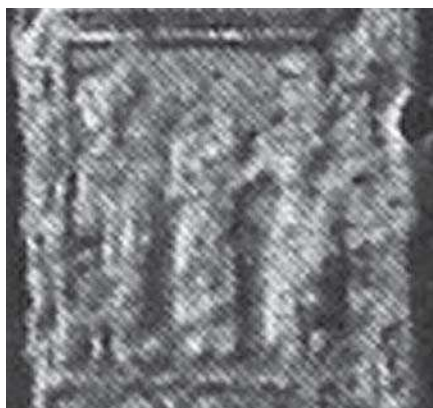


Fig. 17.
Trois personnages ? (Arakelian B., 1949, fig. 17)

La dernière composition sur la face orientale est entièrement effacée aujourd'hui. Sur une reproduction publiée dans le livre de B. Arakelian on aperçoit trois figures humaines. Celle du centre est plus petite que les deux autres. Un étrange personnage, peut-être à tête de sanglier ou de chien semble être représenté à gauche. Mais l'état de dégradation très avancée dans lequel se trouvait déjà le bas-relief et surtout faute d'une documentation plus fiable aujourd'hui à notre disposition, rend la lecture très difficile et toute hypothèse incertaine.

h. Surface à décor géométrique :



Fig. 18.
Décor géométrique

Au-dessous des bas-reliefs figurés, le champ présente une décoration faite de fines lignes tracées en 45° qui s'entrecroisent et forment des losanges superposés lesquels, au centre sont, alternativement ornés des rosettes bombées et de petits cercles concentriques.

Colonne nord, les faces latérales :

Les champs latéraux de la colonne nord sont sculptés en bas-relief de motifs floraux et géométriques répétés, couvrant toute la longueur du fût. L'emplacement des colonnes dans le monument à gradins, tel qu'on le voit aujourd'hui, rend la visibilité totale de ces faces peu accessibles par manque de recul³⁸. Étant moins exposées aux intempéries que les faces est et ouest de la colonne, les faces latérales sont mieux conservées et gardent encore de multiples traces de la monochromie rouge de l'œuvre.

³⁸ Entre les colonnes et les piliers du monument la distance est d'environ 40 cm.

Face septentrionale :

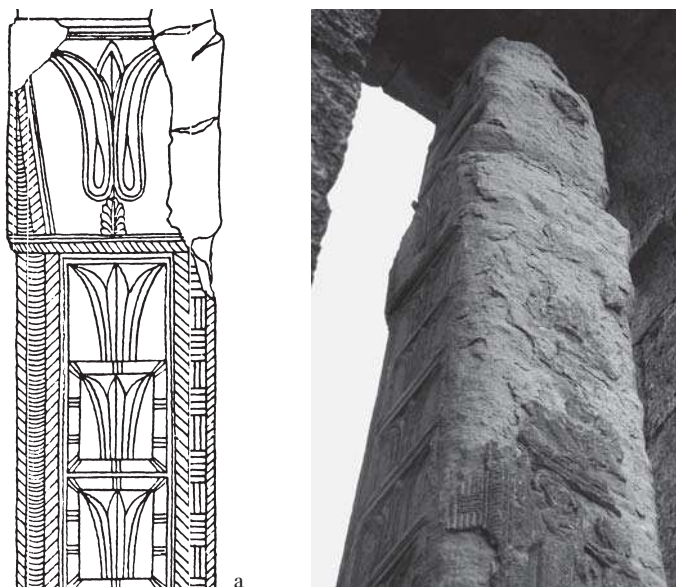


Fig. 19.

Face septentrionale

a: Agopian O., (Archives du Comité de sauvegarde)

Sur la face septentrionale on constate neuf cadres aux dimension identiques (16×16 cm) et superposés, portant chacun le même motif schématique représentant une fleur à trois pétales. Les pétales sont nervurés d'un trait, celui du centre monte droit et deux latéraux sont courbés vers l'extérieur. Sur le chapiteau de la même face ($h = 32$ cm), on retrouve le même ornement, aux dimensions plus imposantes et surmontant un court pied.

Face méridionale :

Sur la face méridionale, une succession ininterrompue de demi-cercles composés de double traits s'entrecroisent et parcourent verticalement la surface. Les extrémités des demi-cercles forment le même motif de fleur à trois pétales qu'on a vu sur la face opposée, mais beaucoup plus petit. Le chapiteau est aussi orné d'une décoration schématique et similaire de même fleur surmontant une longue tige épaisse entourée de grandes feuilles touffues.

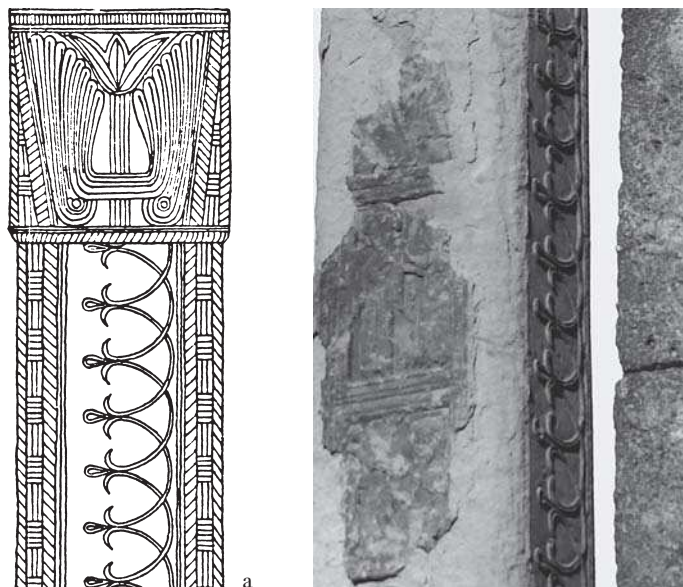


Fig. 20.

Face méridionale

a : Agopian O., (Archives du Comité de sauvegarde)

Il convient de noter que sur les deux faces latérales de la colonne, la décoration, l'une en forme d'échelle et l'autre en boucles enchainées, crée un mouvement ascendant liant la terre au ciel.

Colonne Sud :

Comme la colonne nord, les faces est et ouest de la colonne sont ornées de bas-reliefs figurés placés dans les cadres rectangulaires et superposés dont cinq sont plus ou moins lisibles de nos jours et les champs latéraux sont couverts de motifs géométriques et floraux sur toute leur longueur. En haut de la colonne, un modèle d'édifice à deux niveaux, semblable à celui de la colonne nord est sculpté. Malheureusement il est également très dégradé par l'érosion de la pierre.

Les sculptures en bas-reliefs de la colonne, sur la face orientale, sont mieux conservées par rapport au reste.

Colonne Sud, face orientale :

Chapiteau : Trois Hébreux dans la fournaise : (hauteur env : 34 cm.)

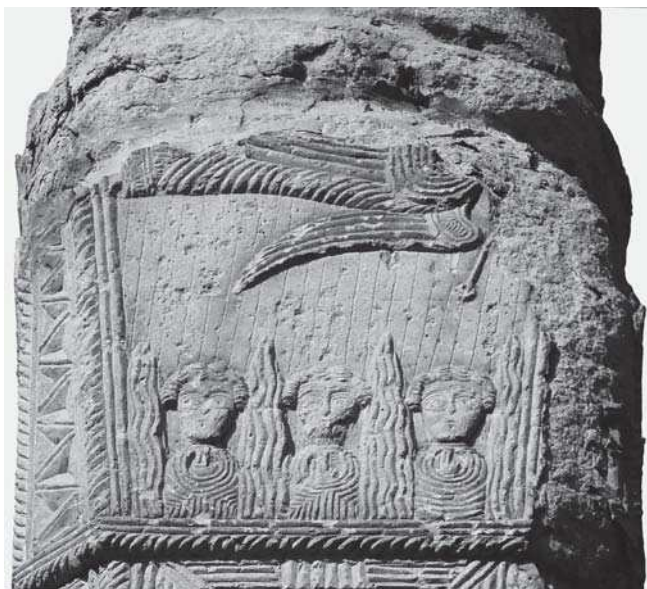


Fig. 21.

Trois Hébreux dans la fournaise

Le bas-relief du chapiteau est la mise en image de l'histoire de trois Hébreux décrite dans le livre de Daniel (Dn 3, 1-51 et *la Bible arménienne*³⁹).

Le roi Nabuchodonosor avait proposé l'administration de la Province de Babylone aux trois Hébreux, compagnons de Daniel. Mais après leur refus de se prosterner devant la statue d'or, ils seront ligotés et jetés *au milieu d'une fournaise de feu ardent* sur l'ordre du roi. *La flamme s'élevait au-dessus de la fournaise*, mais forts de leur foi et d'une confiance irrévocable en leur Dieu, ils resteront indemnes grâce à la puissance *du Dieu très-haut* qui envoya son Ange pour sauver ses serviteurs.

³⁹ La Bible grecque ajoute la prière d'Azarya (v.24-25) et le cantique des amis de Daniel (v.46-90). La traduction arménienne est faite à partir de cette version (Septante). La Bible Arménienne, Vienne 1929. Traduction TOB dans la partie réservée aux livres Deutérocanoniques.

« L'Ange du Seigneur descendit dans la fournaise ... et il rejeta la flamme du feu hors de la fournaise ; il rendit le milieu de la fournaise comme un vent de rosée rafraîchissant : le feu ne les toucha pas et il ne leur causa ni tort ni dommage » (Dn 3, 49-50).

Les trois Hébreux sont représentés en buste, sculptés de face et entourés de flammes. A travers la large encolure de leur tunique on remarque les mains, posées sur la poitrine avec les trois doigts mise en évidence, faisant le geste de bénédiction qui renvoie au passage biblique: « ... et ils marchèrent au milieu des flammes, chantant Dieu et bénissant le Seigneur » (Dn 3, 24).

Tous les trois ont des traits communs : coiffés de grandes boucles, avec les yeux grands-ouverts qui dominent leurs visages oblongs, le nez et la bouche minuscules. Tous les trois sont représentés imberbes et dépourvus d'oreilles. Ils ne sont pas nimbés.

Au dessus des Enfants, l'Ange aux ailes déployées occupe horizontalement l'intégralité de l'espace. Il tient un sceptre, dont seulement la partie inférieure est conservée. Les fines rainures légèrement obliques et parallèles tracées sur le fond de l'image indiquent *la rosée*.

Le thème de Trois Enfants dans la fournaise est suivi par huit bas-reliefs dont les trois derniers sont presque effacés. Sur les deux premiers on voit un seul personnage et sur le troisième on en voit deux. Souvent on a vu dans ces quatre personnages soit *les commanditaires de la stèle et un saint militaire dans une scène d'invocation*⁴⁰, soit *le roi Tiridate et sa sœur Xosrovaux*⁴¹ ou alors *Grégoire l'Illuminateur avec un disciple*⁴².

Les deux suivants encore visibles aujourd'hui sont un personnage à tête de *chien ou sanglier* et un édifice à étage. Ils ont fait l'objet de très nombreux commentaires plus ou moins similaires.

Le personnage à tête de *chien ou de sanglier* a été souvent interprété comme une représentation du roi Tiridate, dans la mise en image du récit d'Agathange⁴³. En ce qui concerne la construction à deux niveaux, la majorité des commentateurs y voit *la forme habituelle des mausolées à étage*⁴⁴ ou *le martyrium primitif de sainte Hripsimé*⁴⁵. Pour N. Thierry

⁴⁰ Thierry N., 1985, p. 181-182, Donabedian P., 2008, p. 207.

⁴¹ Arakelian B., 1949, p. 47 et Azarian L., 1965, p. 214 ; Mnac'akanian Su., 1982, p. 145.

⁴² Hagopian Z., 2005, p. 79-80.

⁴³ Yovsēp'ean G., 1944, p. 61 ; Arakelian B., 1949, p. 46 ; Azarian L., 1965, p. 214 ; Der Nersessian S., 1977, p. 66 ; Thierry J.-M. - P. Donabedian P., 1987, p. 78 et 564.

⁴⁴ Kathcatrian A., 1971, p. 32.

⁴⁵ Arakelian B., 1949, p. 46 ; Der-Nersessian S., 1977, p. 23 ; Mnac'akanian Su., 1982, p. 89 ; Donabedian P., 2008, p. 207.

c'est une *architecture d'identification difficile*⁴⁶, tandis que pour Z. Hagopian cette image symbolise *la Jérusalem Céleste*⁴⁷.

a. Personnage en pied : (13 × 27 cm)



Fig. 22.
Personnage en pied

Sous le chapiteau en partant d'en haut, le premier bas-relief sculpté sur le fût est la représentation d'un personnage nimbé, montré de face, debout, tenant une longue hampe surmontée d'une croix de la main droite et un bouclier de celle de gauche. Sa coiffure et ses traits physiques sont similaires à ceux de Trois Enfants décrits ci-haut.

Il est vêtu d'une tunique à manches longues qui couvre son corps et descend au dessous du genou. Le bas de la tunique fendue devant mais aussi sur les côtés se termine en forme de cloche sur son pantalon. Par dessus la longue tunique, il porte un vêtement de protection fait des bandes horizontales, à manches trois quarts et reserré à la taille. Il se dresse sur la pointe des pieds sculptés de profil. Ainsi, ses talons sont légèrement soulevés.

⁴⁶ Thierry N., 1985, p. 181.

⁴⁷ Hagopian Z., 2005, p. 82.

b. Personnage en pied : (13 × 28 cm)



Fig. 23.
Personnage en pied

La représentation suivante montre un deuxième personnage aux traits presque identiques à ceux du précédent. Les deux compositions sont quasi semblables. Mais contrairement au premier, ce personnage n'est pas revêtu d'un vêtement de protection par-dessus sa longue tunique. Sa veste ajustée à la taille, est jetée sur son épaule gauche et s'attache sur celle de droite. Ainsi la longue manche de la veste retombe dans le vide.

Témoigne de la grande maîtrise du travail de la pierre, le sculpteur a pu rendre perceptible le bras gauche plié sous sa veste et on distingue même sa main dans l'ouverture.

c. Deux personnages: (13 × 27 cm)

Deux figures en pied occupent le cadre suivant. À droite, un personnage nimbé, sculpté de face comme les précédents, qui tient de sa main droite une croix dont la longue hampe verticale est légèrement ondulée. Il est également vêtu d'une tunique tombant aux pieds, mais contrairement aux autres il porte par-dessus sa tunique une ample robe à fins drapés.



Fig. 24.
Deux Personnages

Signalons aussi que de sa main gauche il fait le même geste de bénédiction que les Trois Enfants décrits ci-dessus.

Le personnage de gauche n'est pas nimbé. Il est de taille plus petite et il est représenté la tête de face, le corps de trois-quarts et les pieds de profil. Ainsi il tranche avec l'attitude plutôt figée du personnage qu'il accompagne. Sous sa longue cape, il porte une robe ornée des motifs ovoïdaux, fixée à la taille et lui tombant jusqu'aux chevilles. Ces motifs et l'ensemble de ses vêtements le différencient d'une manière évidente de tous les autres personnages qu'on a vus jusqu'ici et indiquent le fait qu'il occupe une place à part. En tout cas, sa robe à la décoration particulière se termine d'une bordure ouvragée qui laisse suggérer qu'il porte probablement *un tablier*.

Le fait d'être plus petit et vêtu d'une robe a créé une confusion et on y vu la représentation d'une femme⁴⁸. Or le personnage est montré à tête découverte, les cheveux courts. Peut-on concevoir une figure de femme représentée ainsi au Haut Moyen-Age ?

⁴⁸ Arakelian B., 1949, p. 46 ; Azarian L., 1965, p. 214 ; Azarian L., 1975, p. 107.

Un détail important est à signaler. Contrairement à ce que croient la plupart des commentateurs, les deux personnages ne portent pas la croix ensemble. Les mains de celui de gauche sont montrées d'une façon évidente, devant la hampe de la croix, les paumes ouvertes. Par ce geste désigne-t-il son voisin? Existe-t-il une différence de rang entre les deux figures? Partagent-ils le même espace? Cette donnée plus conforme à la représentation peut-elle avoir des répercussions sur l'interprétation de l'ensemble ?

Il est à noter aussi que la figure de gauche est la seule sculptée avec des oreilles.

d. Personnage à tête de sanglier ou de chien : (13 × 27 cm)



Fig. 25.

Personnage à tête de sanglier ou de chien

Le cadre suivant est occupé par un étrange personnage à tête de sanglier ou de chien. Il est représenté seul et debout. Son corps est sculpté de face mais la tête de profil. Cette distorsion dans l'exécution de la figure permet de mieux mettre en relief l'attribut du personnage.

Il est revêtu d'une longue et ample robe aux fins drapés, retombant jusqu'aux pieds. Encore une fois on peut apercevoir la main gauche posée sur la poitrine faisant un geste de bénédiction que nous avons signalé plus haut. De sa main droite il tient la croix.

Nous tenons à signaler deux exceptions aux lectures largement répandues et répétées de cet étrange personnage présenté comme la représentation du roi Tiridate.

En 1995 F. Ter-Martirosov l'a identifié à *Saint K'ristap'or le cynocéphale*. Il a été suivi de Z. Hagopian⁴⁹. Nous pensons que cette nouvelle lecture constitue une approche judicieuse dont les auteurs n'ont pas tiré toutes les conséquences et n'a pas eu d'impact sur l'interprétation générale du monument.

Dans son *Histoire des Arméniens*, Agathange décrit les événements relatifs à la conversion du pays au christianisme et il raconte comment le roi Tiridate a été atteint par *le châtement du Seigneur* pour son incrédulité envers la nouvelle foi et a été *transformé en sanglier qui se vautrait dans les roseaux*. Mais Tiridate se repentira, et après sa conversion et celle de tout son peuple, il sera absout de ses péchés dont le symbole était la bestialité. Rappelons qu'il sera sanctifié plus tard et prendra sa place parmi les saints de l'église dans le Synaxaire arménien.

Peut-on concevoir le roi Tiridate en état de *transformation en sanglier* et en même temps tenant la croix de sa main ?

Dans l'iconographie arménienne relativement tardive (XVI^e-XVIII^e)⁵⁰, on retrouve quelques images du roi Tiridate transformé en sanglier. Il est souvent représenté rampant comme une bête sur le ventre, en situation d'expier ses péchés, implorant l'absolution, mais jamais il n'est représenté en tenant la croix dans cet état de déchéance physique et morale.

Saint K'ristap'or le cynocéphale est aussi un personnage du Synaxaire arménien. La première phrase du chapitre le concernant commence ainsi : *Saint K'ristap'or le cynocéphale était de la race cynocéphale des anthropophages... et ne savait qu'aboyer*. Il était très fort et avait une apparence monstrueuse. Il croyait en Christ refusait le culte des idoles, et en même temps il réprimandait les persécuteurs des chrétiens. Un jour l'ange du Seigneur descendit du ciel et lui effleura les lèvres et aussitôt il se mit à parler.

Pour son baptême il a reçu le nom de *K'ristap'or qui se traduit revêtu du Christ* -K'ristoss azgeac' : Après avoir subi plusieurs persécutions et supplices il a été martyrisé.

Au Haut Moyen-Age, dans l'Eglise arménienne, le culte du saint K'ristap'or était assez répandu. En témoignent quelques églises dédiées

⁴⁹ Ter-Martirosov F., 1995, p. 32; Hagopian Z., 2005, p. 80.

⁵⁰ *Recueil de textes*, Mat. 1920, fol. 55v^o (1569); *Haysmawurk'*, Mat. 1502, fol. 4v^o (1651) ou peintures murales de l'église st. Sauveur de la Nouvelle Julfa (1664).

à ce saint⁵¹ et la présence récurrente de son nom dans l'onomastique ancienne: dans la liste des Catholicos on trouve au moins deux personnages portant ce nom⁵². Plus tard aux XV^e-XVI^e siècles son culte refait son apparition pour les raisons qui restent à clarifier.

e. L'édifice à deux niveaux: (13 × 30 cm)



Fig. 26.

L'édifice à deux niveaux

Ce bas-relief présente la façade d'un édifice aux dimensions réduites. On y distingue les deux premières assises formées de gros blocs monolithes comme pour marquer un soubassement. Le reste de la façade est en maçonnerie de moyen appareil. Le niveau inférieur est aveugle. Le niveau supérieur est percé par une large baie cintrée d'une bande moulurée. On aperçoit quelques éléments de la corniche sur modillons qui soulignent le toit.

⁵¹ L'église saint-K'ristap'or de Talin, le couvent saint-K'ristap'or de Lim (Lalayan E., *Revue Ethnographique XXI*, Tiflis 1911, p. 99) ou l'église saint-K'ristap'or d'Agulis (Ayvazyan A., *Naxiĵevan*, Erevan 1990).

⁵² K'ristap'or I^{er} Tirāijc'i (539-545); K'ristap'or II^e Apahuni (628-630).

Une coupole, comme proposait G. Yovsēp'ean⁵³, couronne l'édifice, surmontée d'une croix. La présence d'une échelle adossée un peu maladroitement à la façade ne souligne-t-elle pas l'existence d'un étage, d'une *chambre haute* ?

Les trois bas-reliefs qui suivent, étaient déjà à peine visibles sur les photographies d'archives. On peut juste y distinguer dans chaque cadre une figure debout et auréolée. Les personnages des deux premiers cadres portent une croix à longue hampe. Tandis que dans le dernier cadre le personnage semble être en position orante placé au centre. Mais l'ensemble reste indéchiffrable.

Colonne Sud, face occidentale :

L'ensemble de la face est très abimée. Le bas-relief qui ornait le chapiteau a complètement disparu. Sur le corps de la colonne seulement les quatre cadres, en partant d'en haut, sont encore plus au moins visibles. On y voit des personnages en pied représentés deux par deux.

Chapiteau : Christ en gloire (hauteur env : 34 cm.)



a



Fig. 27.

Christ trônant (a: Arakelian B., 1949, fig. 17)

⁵³ Yovsēp'ean G., 1944, p. 40.

L'image dont les parties latérales étaient déjà endommagées sur les photographies prises au milieu du XX^e siècle, est aujourd'hui érodée dans sa totalité,

La documentation de mauvaise qualité dont on dispose rend toute analyse détaillée impossible. On peut juste y reconnaître l'image du Christ trônant qui bénit de la main droite et celle de gauche, selon l'iconographie courante, tient le livre posé verticalement sur son genou gauche, ses pieds reposant sur le suppedaneum.

Malgré la dégradation avancée, le bas-relief a été souvent identifié. A titre de comparaison nous pouvons citer la stèle de Xandisi où l'image du Christ en majesté semblable à celle-ci est beaucoup mieux conservée⁵⁴.

Figures deux par deux : (14 × 27 cm)

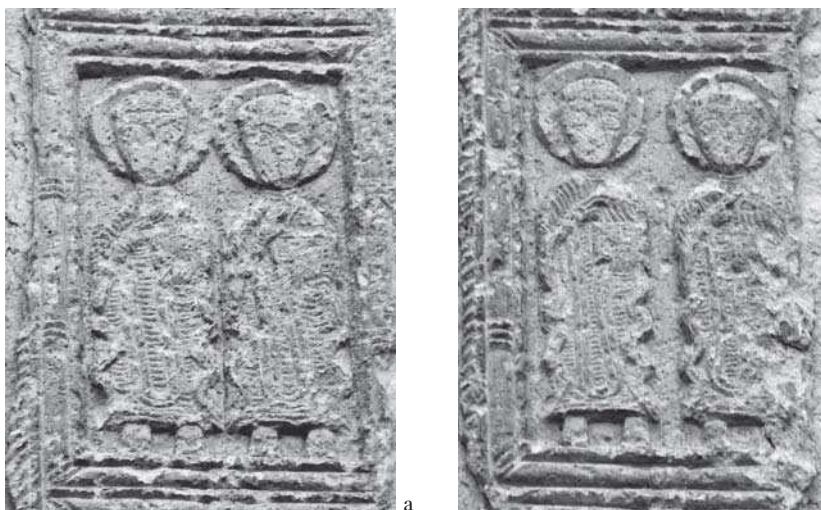


Fig. 28.

Personnages deux par deux

Sur toute la hauteur du corps de la colonne, dans les cadres superposés on voit les personnages deux par deux qui se présentent en pied, de face et auréolés. Dans les grandes lignes, ils sont représentés sans barbe, les cheveux courts, de grands yeux saillants, le nez et la bouche relativement petits et des oreilles à peine visibles. Ils sont vêtus d'une longue tunique qui couvre le corps, laissant apparaître les pieds nus, montrés de face.

⁵⁴ Čubinašvili N.G., 1972, fig. 4-5 ; Thierry N., 1985, fig. 6.

Ils tiennent tous de la main gauche un livre et d'un geste de la main droite ils le montrent d'une manière particulièrement ostensible.

Il y a une unanimité complète au sujet de l'interprétation de ces personnages. On y voit les Apôtres du Christ en partance pour *l'évangélisation du monde*⁵⁵.

Mais comment expliquer le fait qu'ils tiennent tous un livre à la main ? Peut-on argumenter en avançant l'idée que les livres ou les tablettes tenus par les figures indiquent les noms de lieux d'évangélisation de chaque Apôtre ou la parole divine qu'ils doivent enseigner aux différents peuples pendant leur ministère, comme on le voit sur quelques iconographies ?

Les quatre cadres encore visibles ne couvrent que la moitié de la hauteur du fût. Est-ce que les bas-reliefs figurés continuaient jusqu'au pied de la colonne et l'ensemble de la face était-il orné de la même image répétée ? Dans ce cas on aurait largement dépassé le nombre de douze Apôtres. Peut-on également penser que l'érosion de la pierre n'a supprimé que les deux cadres manquants et que le reste de la surface, jusqu'à la base de la colonne recevait une décoration géométrique ou végétale ?

Notons aussi que dans l'ensemble les personnages sont dépourvus de traits personnels susceptibles de les individualiser. Doit-on penser qu'ils ne représentent pas des personnes historiques mais plutôt des *figures symboliques* ?

Colonne sud, les faces latérales :

Face méridionale :

Sur le chapiteau partiellement endommagé on reconnaît les longues ailes d'un ange dont la tête a disparu. Il est sculpté en plein vol en direction du Christ représenté sur la face occidentale. Le corps de la colonne est décoré sur toute sa hauteur par un rinceau. Sa ligne longue, ininterrompue et ondulée porte alternativement des grappes de raisin, des feuilles stylisées de vigne et de vrilles. Au sommet de la surface le rinceau se termine par une fleur de lis, semblable à celle que nous avons mentionnée sur la colonne nord.

⁵⁵ Arakelian B., 1949, p. 45; Azarian L., 1965, p. 214; Thierry N., 1985, p. 181; Hago-pian Z., 2005, p. 78; Donabédian P., 2008, p. 207.

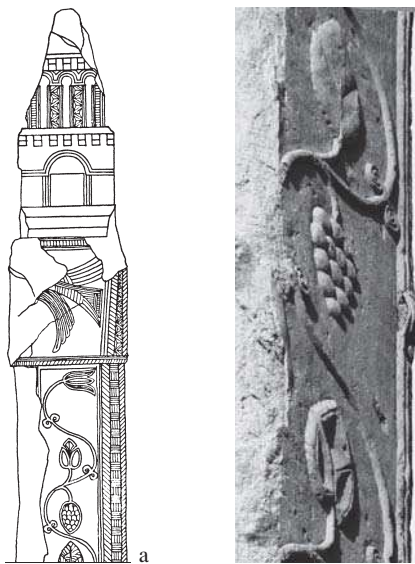


Fig. 29.

Face méridionale (a : Agopian O., Archives du Comité de sauvegarde)

Face septentrionale :

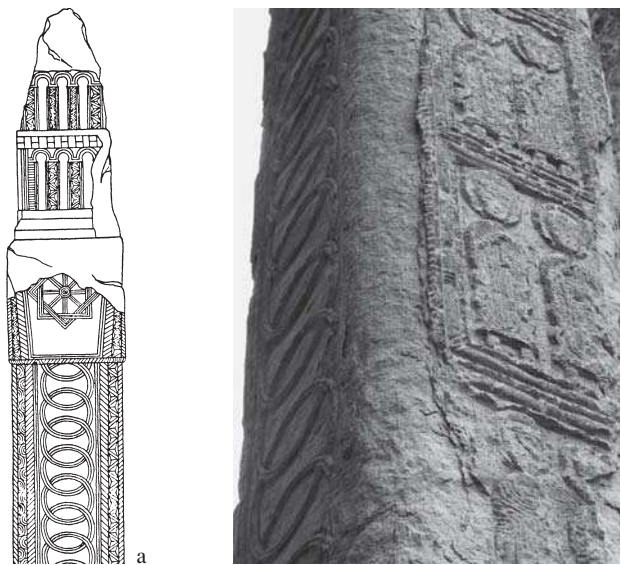


Fig. 30.

Face septentrionale

a : Agopian O., (Archives du Comité de sauvegarde)

Au centre du chapiteau deux carrés forment une étoile à huit branches. Aujourd'hui il ne reste que les deux-tiers du motif. L'étoile est partiellement invisible en raison de la proximité du pilier nord du monument qui abrite les colonnes.

En dessous du chapiteau on trouve une décoration composée de cercles intersectés formant une chaîne verticale qui parcourt toute la hauteur du fût. Finement sculpté chaque cercle est constitué de trois anneaux concentriques.

Comme nous l'avons signalé pour la colonne nord là aussi la décoration des faces latérales accentue l'élan vertical de l'œuvre.

Il est probable qu'à l'origine les bas-reliefs ornaient la totalité de la surface des corps des deux colonnes. Celles-ci ont subi de nombreuses dégradations qui se sont surtout accélérées durant les dernières décennies. Détérioration progressive et très visible quand on compare les différentes photographies prises tout au long du XX^e siècle. Des scènes encore lisibles ont complètement ou partiellement disparu aujourd'hui. L'ampleur de la perte est considérable. De nos jours les bas-reliefs encore visibles ne couvrent qu'à peine 55 % de la surface totale. D'après les photographies d'archives prises dans les années 50-60 du XX^e siècle ce pourcentage s'élève à environ 70 %.

Durant les travaux de restauration de 1946-1949, les responsables avaient constaté l'affaissement du corps de la colonne sud et dans un rapport rédigé ils avaient préconisé le transfert des deux colonnes dans un musée⁵⁶. Mais pour des raisons non précisées dans les documents d'archives, quelques mois plus tard cette idée a été abandonnée. Après avoir subi quelques interventions sur place, les colonnes ont été laissées à leur emplacement.

Bien sûr, nous ignorons quel type de travail préparatoire a été nécessaire pour leur réalisation. Comment *le maître* a transmis le programme iconographique jusque dans ses moindres détails ? Est-ce qu'il y a eu un projet sur support ou tout a-t-il été transmis oralement ? Combien de temps a pris leur exécution ? On peut juste avancer l'idée que pendant l'exécution, les blocs ont été travaillés en position oblique et une fois les colonnes dressées dans leur socles, elles ont probablement fait partie d'un ensemble. Nous avons quelques fragments provenant de différentes colonnes analogues sur le site même d'Ojun.

⁵⁶ Archives Nationales Arméniennes : Fond 1063 liste 1, n°498 et n°504.

Analyse Iconographique :

Nous avons décrit l'ensemble des bas-reliefs sculptés sur les quatre faces de deux colonnes. Comme écrit Daniel Arasse « Le détail est un instrument décisif pour les analyses »⁵⁷. Essayons de voir comment *le message propre* de l'œuvre émerge de *l'agencement interne de ses détails*⁵⁸.

Colonne nord :

Chaque colonne d'Ojun comporte un seul thème de l'Ancien Testament. Sur la face occidentale du chapiteau de la colonne nord, c'est le Sacrifice d'Abraham qui est mis en image. Selon la lecture typologique de l'Ancien Testament, le Sacrifice d'Abraham, est la figure du sacrifice de Jésus-Christ pour le salut de l'humanité, modèle pour les martyrs, donnant accès à la vie éternelle. Les réalisations des prophéties annoncées dans l'Ancien Testament, ouvriront une nouvelle ère et donneront naissance à la nouvelle foi.

Au Sacrifice d'Abraham suit la représentation de la Vierge-Marie tenant l'Enfant-Dieu sur son sein, ce qui est l'image même de cette nouvelle foi.

Considérée comme *le Temple saint, demeure immensurable du Verbe divin*⁵⁹ dès le haut Moyen Âge, la Vierge, incarne la vertu d'obéissance. En acceptant l'Incarnation dans son sein *Voici l'esclave du Seigneur. Qu'il en soit de moi comme tu dis* (Lc 1, 38), elle a permis la réalisation de *l'acte eschatologique* de Dieu.

Cette image précède trois bas-reliefs dont l'ordre chronologique a été souvent jugé comme *erroné*. Rappelons qu'ils sont du haut en bas: la Naissance, l'Annonciation et le Baptême. L'emplacement central de l'Annonciation entre la Naissance et le Baptême du Sauveur, a été interprété comme une *maladresse* de l'artiste. Car ces images ne suivent pas la succession chronologique des événements. Nous pensons qu'il n'en est rien :

En effet, sur le plan théologique l'Annonciation ne présente pas une simple rencontre ou échange réciproque entre Marie et Gabriel. C'est au moment de l'Annonciation que sera réalisée l'Incarnation divine inaugurant la véritable l'ère chrétienne. L'ange Gabriel est porteur d'un double mystère; *la Naissance* de Jésus ... *tu concevras dans ton sein et enfanteras*

⁵⁷ Arasse D., 1996, p. 9.

⁵⁸ Id., p. 393.

⁵⁹ Magnificat, *Hymnaire*, 1936, p. 83.

un fils (Lc I, 31) et *la Rédemption* de l'homme par *le Baptême*, ... *le Seigneur Dieu lui donnera le trône de David, ... et son règne n'aura pas de fin* (Lc 1, 32-33).

Considéré comme une seconde naissance, le Baptême est célébré le même jour que la Naissance dans l'Église arménienne. Grigoris Arsarouni (c.650-729) dans ses *Commentaire du Lectionnaire*, cite une lettre de Macaire, Patriarche de Jérusalem, adressée aux Arméniens dans laquelle il écrit : « En un seul jour nous fêtons la Naissance et le Baptême »⁶⁰. Ainsi la Théophanie réunit l'épiphanie, la nativité et le baptême.

Donc loin d'être une *erreur*, la place centrale de l'Annonciation entre la Naissance et le Baptême résulte d'un choix intentionnel, d'une profonde préoccupation théologique manifestant le double contenu de l'événement annonçant la venue du Christ.

Sur le bas-relief représentant le thème du Baptême, nous avons signalé la présence du Démon dans les eaux du Jourdain tenant dans sa gueule la quittance d'Adam. L'état de dégradation très avancé de la surface inférieure de la colonne rend toute lecture de quelques fragments encore en place irréalisable. Mais comme en un *écho* à la quittance d'Adam, nous proposons d'y trouver la présentation de Crucifixion ou simplement l'image d'une grande Croix selon la tradition paléochrétienne, comme on la trouve sur la petite stèle de Brdajor.

Tant que l'*Éternel* ne sera pas né (la Naissance de Jésus) et que l'*Immortel* ne sera pas mort (la mort de Christ sur la croix) les descendants d'Adam et d'Ève seront les serviteurs de Satan. Sans cette image de la Crucifixion, le cycle ne serait pas achevé et l'*homme* ne serait jamais *acquitté*.

Ainsi la scène de Sacrifice d'Abraham placée sur la même face en haut sur le chapiteau, a une fonction mémorielle pour nous ; elle rappelle le sacrifice de Jésus-Christ sur la croix pour la salut de l'humanité : *Abraham avait préfiguré en Isaac par le bélier qui avait pendu à l'arbre, c'est à dire à la Croix*⁶¹.

Sur la face opposée (orientale) de la colonne, le bas-relief d'une belle croix couvre la surface du chapiteau; et sur le corps de la colonne sont encore lisibles quatre bas-reliefs figurés ponctués de deux cadres vides. En partant d'en haut la représentation d'un personnage seul dans une attitude figée est suivie des figures de trois couples légèrement en mouvement et avec des gestuelles variées.

⁶⁰ Arsarouni G., 1975, p. 17-18.

⁶¹ Id., p. 109.

En observant ces bas-reliefs on constate que les personnages masculins, placés toujours du côté droit des cadres, sont similaires dans leur grandes lignes et portent les mêmes caractéristiques iconographiques. Malgré quelques petits détails qui les différencient ils ne sont pas des figures suffisamment individualisées, susceptibles d'évoquer des personnages historiques mais, sont plutôt des représentations indéterminées de l'*humanité*.

En revanche, les trois figures féminines représentent le même personnage. C'est ce que nous permettent de voir les documents d'archive. Mais comment l'identifier? Le bas-relief de Théotokos sculpté sur la stèle de Xandisi, nous a rendu possible l'identification de cette figure à la Vierge-Marie (voir Tab. I). En effet ces représentations ont une iconographie quasi semblable. La coiffure du personnage composée d'un double voile, déjà décrit en détail, est identique, d'où l'hypothèse que nous avons affaire à la même figure. Cette hypothèse est renforcée par l'observation d'une autre image de Xandisi où, contrairement à l'idée répandue, on y voit la Vierge Marie et pas sainte Nino tenant une petite croix, accompagnée d'un personnage masculin⁶².

Toutefois cette identification se heurte à une vision traditionnelle très répandue de nos jours. Car cette figure est privée de l'auréole canonique qui entoure la tête de la Vierge-Marie. Comment expliquer cette absence? Il faut savoir qu'à l'époque paléochrétienne les règles concernant la représentation des figures saintes n'étaient pas encore définitivement établies par l'Église. On connaît des œuvres où justement cette auréole manque. Il en est ainsi de la représentation de Marie sur la reliure de l'Évangile d'Éjmiacin (Mat. 2374) ou dans l'Évangile de 996 de Baltimore (ms.537 fol.2) sur la représentation de la Vierge à l'Enfant, et aussi sur la petite stèle de Brdazor. La liste de telles représentations s'allonge au fur et à mesure qu'on remonte dans l'art chrétien primitif.

Mais alors comment expliquer la représentation de la Sainte Vierge avec une auréole évidente sur la face opposée de la même colonne ? Nous pensons que l'absence d'auréole est porteur d'un message subtil visant à distinguer les deux dimensions de la Vierge : l'humaine et la divine. En effet, nous avons vu que, sur la face occidentale, la Vierge se présente toujours dans les épisodes où elle est en contact direct avec le Dieu Incarné : Theotokos, Nativité et Annonciation. Tandis que sur la face

⁶² L'attribut principal de l'iconographie de sainte Nino (l'évangéliste de la Géorgie, IV^e s), est la croix aux bras horizontaux légèrement incurvés vers le bas. Car, conformément à la légende, elle est faite de sarment de vigne et ses quatre bras sont noués par les cheveux de la sainte.

orientale elle est dans son rôle d'intercesseur entre l'*homme* et Dieu. C'est dire que les deux faces de la colonne représentent les deux attributs de la Vierge: figure humaine et demeure de la divinité.

Après l'identification de cette figure à la Vierge-Marie une question fondamentale surgit: comment expliquer sa présence au moins trois fois sur la même face ?

Dans les trois cadres elle *accompagne* des personnages, dont l'un se retrouve tout en haut de la colonne, représenté seul, auréolé et tenant une croix. En remontant on note un changement d'attitude des deux figures. Le dialogue un peu agité entre les deux, mis en évidence par une gestuelle très expressive aboutit à la position d'orante, autrement dit à la sérénité et à la paix.

Les scènes *narratives* ascendantes ont une fonction évidente, celle de rappeler le rôle et la place essentiels de la Mère de Dieu auprès des fidèles. Souvent désignée comme *porte céleste et chemin du paradis*⁶³, elle aide les fidèles à retrouver la voie juste qui les mènera à la Vie Éternelle. A l'image de l'Église sur terre qu'elle représente, Marie participe à l'*initiation chrétienne* des croyants et intercède auprès de son Fils en faveur de l'humanité : *Nous nous réfugions en toi, Mère de Dieu ... ne cesse d'intercéder pour nous*⁶⁴.

En haut de la colonne, l'image du personnage seul et auréolé est l'image du vrai *chrétien*, armé de la croix et de sa foi. Placé juste en dessous de la Croix il est l'*élu*, *celui qui mérite* d'entrer au Royaume céleste.

En ce qui concerne les deux cadres dépourvus d'images, on peut peut-être penser que l'inachèvement partiel et/ou volontaire de l'œuvre fait partie de l'intention artistique du sculpteur. C'est un sujet intéressant mais très vaste et ne rentre pas dans le cadre de notre travail.

Souvent décrite comme une simple décoration, la fleur représentée sur les deux faces latérales de la colonne, porte toutes les caractéristiques de la fleur de lis. Présence hautement significative dont aucun interprète ne tient compte. Et pourtant le symbolisme de la fleur est très fortement enraciné dans la tradition biblique.

On trouve un premier motif dans Esaïe (Es 11, 1-3) où il est dit: « Un rameau sortira de la souche de Jessé, un rejeton jaillira de ses racines. Sur lui reposera l'Esprit du Seigneur : esprit de sagesse et de discernement, esprit de conseil et de vaillance, esprit de connaissance et de crainte du Seigneur et lui inspirera la crainte du Seigneur ».

⁶³ Magnificat, *Hymnaire*, 1936, p. 86.

⁶⁴ Id., p. 93.

Grégoire de Nysse redéploie ce symbolisme dans ses commentaires du *Cantique des cantiques* concernant le verset *Je suis la fleur de la plaine, le lis des vallées* (Cant. 2,1), fleur dont la beauté renvoie à l'éclatante lumière de la sagesse:

« Après une forte croissance verticale à partir de sa racine, comme un roseau, la tige du lis fleurit en son sommet, à une distance appréciable du sol, de la sorte ... la beauté, élevée, demeure pure, sans être ternie par un contact avec la terre »⁶⁵.

Considérée comme le premier symbole biblique et chrétien de pureté, de vertu et de virginité, le lis symbolise déjà au haut Moyen-Âge, la Vierge, surtout dans les églises d'Orient et devient la fleur mariale par excellence.

Avec ses faces latérales ornées des fleurs de lis, emblèmes de la Vierge-Marie, la colonne nord lui semble être dédiée dans sa totalité.

Colonne sud :

Sur la colonne sud, le thème repris de l'Ancien Testament est l'un des célèbres épisodes légendaires du livre de Daniel : Trois Hébreux dans la fournaise.

Placée sur la face orientale du chapiteau, l'image préfigure la puissance de la foi et illustre la force de la prière pour les fidèles.

Sur cette face orientale se trouvent les deux bas-reliefs les plus décrits et les plus commentés dans la littérature consacrée aux œuvres d'Ojun : l'image d'un édifice à deux niveaux et le personnage à tête de chien. Nous avons déjà écrit que l'identification de cet étrange personnage à saint K'ristap'or est fort plausible. Ajoutons aussi que sa présence est étroitement liée à l'image de l'édifice qui le suit.

L'édifice en question est montré avec un niveau inférieur sans ouverture et avec une échelle adossée à sa façade indiquant l'existence d'un *étage supérieur* parfaitement mis en évidence. L'image porte les principaux éléments du récit du miracle de la Pentecôte décrit dans les Actes des Apôtres.

Après sa crucifixion Jésus était apparu à ses disciples quand ils se trouvaient tous ensemble dans une maison dont *les portes étaient verrouillées* (Jn 20, 19). Il leur avait annoncé la venue de l'Esprit saint dans lequel ils seront baptisés.

⁶⁵ Grégoire de Nysse, 1992, p. 100-101.

C'est avec l'effusion de l'Esprit le jour de la Pentecôte sur les Apôtres réunis *dans la chambre haute* (Ac 1, 13) que l'unité des langues qui s'était défaite à la tour de Babel sera rétablie. Après avoir reçu le baptême au *nom de Christ*, les Apôtres partiront pour prêcher le message chrétien *jusqu'aux extrémités de la terre* (Ac 1, 8). Ainsi la Pentecôte commémore *la fondation de l'Église et préfigure la dimension universelle de sa mission*.

La présence de saint K'ristap'or dans les représentations de la Pentecôte⁶⁶ suggère cette universalité spirituelle de la Nouvelle Alliance. Malgré son apparence monstrueuse, par la force de sa foi en Jésus-Christ, il a été baptisé et admis dans le royaume de Dieu.

Sur le bas-relief d'Ojun on voit saint K'ristap'or revêtu d'une longue et ample robe qui semble évoquer le vêtement (blanc ?) du catéchumène indiqué dans le rituel intitulé *canon du baptême*⁶⁷. Au-dessus de sa représentation, le personnage placé à droite porte le même vêtement ainsi que les Trois Hébreux dans la fournaise. Tous ils représentent les *baptisés dans l'Esprit saint et le feu autrement dit tous revêtus du Christ*, purifiés et absous de leur péchés. Ils ont trouvé le salut par *la foi* et ils feront *partie du peuples de Dieu*. Sur la même face la figure placée au-dessous du chapiteau, est l'image du *chrétien revêtu de puissances* (Lc 24, 49), armée d'un bouclier qui le protège⁶⁸.

Revenons à cette figure qu'on voit dans le cadre au-dessus de l'image de saint K'ristap'or. Elle se distingue d'une manière évidente des autres personnages par ses traits iconographiques. A part ses habits déjà décrits, il est le seul sculpté avec des oreilles. Rappelons aussi que ses mains, les paumes ouvertes ne touchent pas la hampe de la croix portée par son voisin mais il nous la désigne d'une façon évidente. On peut penser que l'unité spatiale entre les deux est interrompue et qu'il y a une sorte de hiérarchie.

En effet l'écart entre les deux personnages laisse penser qu'il ne fait pas partie du récit proprement dit, mais qu'il le présente en tant que *témoin-narrateur* du récit figuré. C'est lui qui nous invite à suivre le cheminement progressif vers la vie éternelle, vers la Nouvelle Alliance conclue entre Dieu et l'humanité.

En ce qui concerne l'absence d'oreilles qu'on a observée sur les figures des *croyants*, nous dirons que ce trait singulier est particulièrement

⁶⁶ Igit'yan L., 2006, p. 21.

⁶⁷ Renoux Ch., 1997, p. 140-141 et 156-157.

⁶⁸ Les personnages tenants un bouclier sont très souvent interprétés comme les représentations des saint-militaires. À Ojun le bouclier et l'épée sont des attributs des vrais croyants armé et protégé par sa foi.

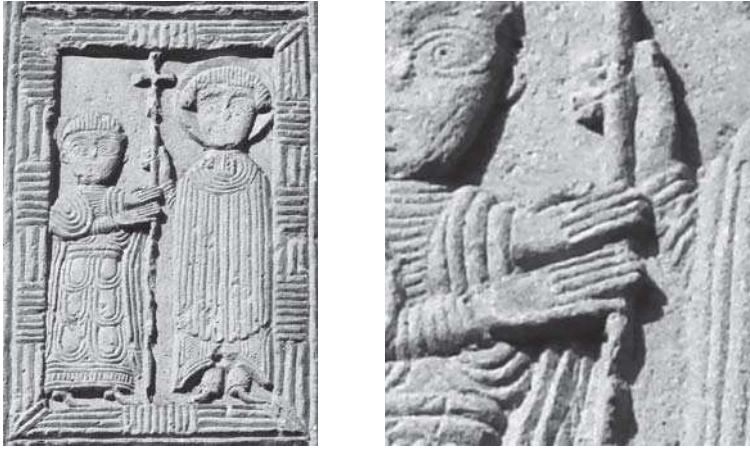


Fig. 31.

Colonne sud, face orientale c et le détail du positionnement des mains

significatif de la dimension symbolique de l'image. Il existe toute une exégèse biblique sur l'ouïe chez les Pères de l'église.

Dans ses *Homélies sur la Genèse* Origène⁶⁹ fait une interprétation allégorique du passage de Jérémie (Je 6, 10) en affirmant que « ...personne ne peut avec des oreilles *incircconcises* et impures, entendre les paroles pures de la sagesse et de la vérité. »

Dans son traité de *La Création de l'Homme*⁷⁰ paraphrasant *La parabole du berger* (Jn 10, 4-5) et en allusion directe à ces organes d'audition Grégoire de Nysse affirme: « ... pour tous ceux qui préfèrent être instruits par l'Église, afin de ne pas avoir à écouter des maîtres venus de l'extérieur, de ne pas avoir d'oreilles pour les voix étrangères ». Manifestement l'iconographie suit cette thématique de la *circconcision* des oreilles, pour souligner la pureté de ceux qui se sont mis à l'écoute des vérités de la foi.

Sur la face opposée de la colonne sud, le chapiteau reçoit l'image du Christ en Majesté. Le bas-relief des faces latérales, l'ange sur celle de sud et l'étoile sur celle du nord, participent et complètent la scène. On peut y déceler la figuration d'une allusion scripturaire: *Moi Jésus, j'ai envoyé mon ange pour vous apporter ces témoignages ... je suis l'étoile brillante du matin* (Apoc 22, 16).

On a vu que le fût de la colonne est orné des figures représentées deux par deux et tenant un livre.

⁶⁹ Origène, 2011, p. 130-134.

⁷⁰ Grégoire de Nysse, 2008, ch. XXX.

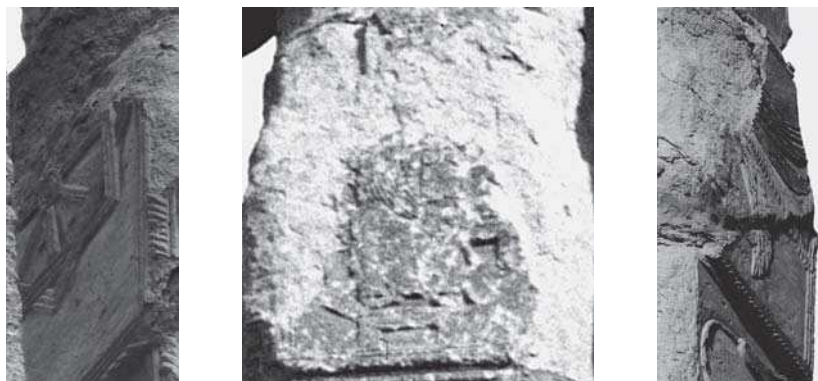


Fig. 32.

Colonne sud, chapiteau : l'étoile, Christ et l'ange -faces nord, ouest et sud-

Plutôt que d'y voir les Apôtres, nous y trouvons une référence à la vision de Jean décrite dans l'Apocalypse : ... *je vis un trône... et celui qui y siégeait. Et je vis les morts, debout devant le trône et des livres furent ouverts* (Apoc 20, 11-12). Ce sont *les Justes* qui se présentent et qui seront jugés d'après ce qui était écrit dans le livre.

Représentés tous imberbes donc jeunes (la scène est située hors du temps et au dessus de toute altération), les personnages ne sont ni individualisés, ni différenciés. Les plis de leur tunique suggèrent des figures en mouvement, presque en vol, avec une légère lévitation manifeste.

Leurs pieds sculptés nus et de face indiquent leur démarche vers des lieux où ils n'auront plus besoin d'être chaussés : la voix du Seigneur avait bien suggéré à Moïse dans le désert du mont Sinaï : *Ote les sandales de tes pieds, car le lieu où tu te tiens est une terre sainte* (Act 7, 33).

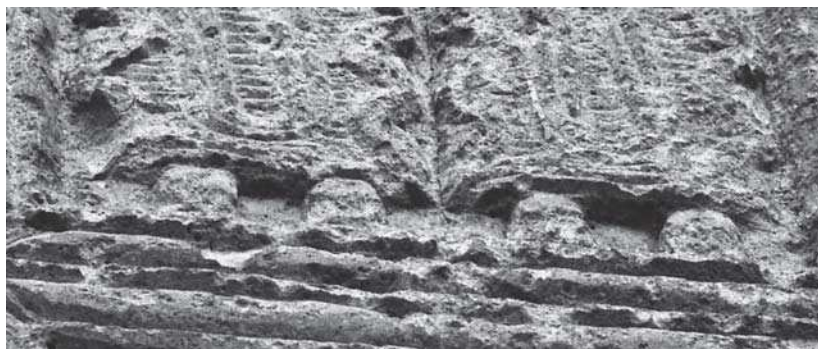


Fig. 33.

Colonne sud, les pieds des *Justes* sculptés de face

Sur la face latérale sud, la présence des grappes de raisin et des feuilles de vigne, nous rappelle les textes bibliques où *la vigne* est considérée comme le symbole du Royaume des Cieux. Jésus est *la vraie vigne* (Jn 15, 1) et en dehors de lui l'homme ne peut prétendre à une vie éternelle : ... *je suis la vigne, vous êtes les sarments ; celui qui demeure en moi et en qui je demeure, celui-là portera du fruit en abondance car, en dehors de moi, vous ne pouvez rien faire* (Jn 15, 5).

Nous avons déjà noté la présence de traces de peinture rouge sur les deux colonnes. Que signifie cette peinture qui probablement couvrait l'ensemble et que l'on retrouve sur la plupart des xaç'k'ars plus tard ?

Il s'agit bien évidemment de la teinte du sang, une sorte de « *couleur-martyre* ». Selon la Loi le sang « purifie tout et il n'y a point de rémission sans effusion de sang » nous rappelle Pierre dans l'Épître aux Hébreux (Hébr 9, 22).

Moïse a consacré l'Alliance avec le Seigneur par le sang des veaux et des boucs (Hébr 9, 13). Or le Christ a rétabli cette Alliance par son propre sacrifice.

Dans le panégyrique sur l'Église attribué à Jean d'Odjun et qui remonte au VIII-IX^e siècles, la couleur rouge indique « la participation du sang incorruptible du Christ, par laquelle Il nous a communiqué son sang et son corps »⁷¹.

C'est à ce *sang christique* que se réfère d'une manière très explicite une inscription gravée sur un xaç'k'ar de Mren. On y lit : « O sainte Croix rédemptrice qui es *peinte du sang du Fils de Dieu*, tu es notre refuge ... »⁷².

La portée symbolique du rouge n'est plus à démontrer. Loin d'être un élément adventice, la monochromie rouge du monument met en évidence la conception théologique du Sacrifice.

Les édifices à deux niveaux qui couronnent les colonnes :

Pour terminer l'analyse de l'œuvre, revenons aux modèles d'édifice à deux niveaux qui couronnent les deux colonnes.

Il faut dire que ces modèles d'édifice ont très rarement attiré l'attention des chercheurs. Quand ils sont mentionnés⁷³, ils ne font l'objet d'aucune analyse, comme si cette présence allait de soi. Nous pensons que tous les éléments sculptés doivent être interrogés, même si l'on ne peut prétendre à une lecture et à une interprétation exhaustives.

⁷¹ Jean d'Ojun, 1834, p. 298.

⁷² Sargisean N., 1864, p. 199.

⁷³ Khatchatrian A., 1971, p. 32; Thierry N., 1985, p. 181; Hagopian Z., 2005, p. 84.



Fig. 34.

Édifice à deux niveaux -colonnes sud et nord-

Il est loisible de penser que ces modèles hissés en haut des colonnes n'ont qu'un but décoratif. Est-ce bien le cas ? Qu'en est-il de leur relation à l'ensemble du monument que nous avons essayé d'analyser ? Quelle en est la signification ? Leur présence n'est-elle pas liée à la conception de l'ensemble qui trouverait en eux leur couronnement ou leur accomplissement ?

Autrement dit, au lieu de traiter ces éléments sculptés comme de simples appendices dénués de sens, des ajouts ou des compléments plus ou moins inutiles, créés pour *embellir* le reste, il vaudrait mieux traiter ces *détails* comme des parties indispensable au tout. En tout cas, leur étude nous semble indispensable à la compréhension globale du monument auquel ils viennent se joindre.

Disons d'emblée que peu d'exemples comparables nous sont parvenus dans leur intégralité. La plupart des monuments de cet ordre sont dépourvus de ces modèles à deux niveaux. C'est dire que nous ne pouvons entreprendre une analyse comparative. C'est la raison pour laquelle nous allons nous contenter de ce dont nous disposons.

Or, pour accéder à la signification de ces éléments il est nécessaire de les mettre en parallèle avec des textes, en particulier théologiques dont

nous pensons que les auteurs du monument étaient imprégnés. A cet effet, nous avons trouvés un certain nombre de passages dans l'Apocalypse de Jean qui nous apportent quelques éclaircissements. Tous ces passages concernent la vision de la *Cité céleste*.

Il a été déjà dit que ces modèles d'édifice sont de section carrée. Or l'auteur de l'Apocalypse décrit *La Cité* en ces termes: *la Cité était carrée: sa longueur égalait sa largeur* (Apoc 21, 16). Il en va de même pour ce qui est de l'arcature aveugle qui parcourt les quatre faces du niveau supérieur et crée trois arcades d'une largeur identique sur chacune d'entre elles à l'image des douze portes dont parle justement le texte: *trois au levant, trois au nord, trois au sud et trois au couchant* (Apoc 21, 13).

Au niveau inférieur la même disposition est reprise sauf sur une face où on constate la présence d'une profonde niche derrière une large baie surmontée d'un arc plein-cintre. Certains pensent que c'est l'endroit où on conservait les reliques⁷⁴. Mais cette interprétation ne tient pas compte de l'emplacement de cette niche à plus de 4m au dessus du sol !

Nous pensons que ces modèles d'édifice offrent une représentation symbolique de la Jérusalem céleste, point ultime d'un long cheminement, où le Christ attend les justes. *La demeure de Dieu avec les hommes où Il demeurera avec eux* (Apoc 21, 2-3).

Dans cette représentation symbolique de la *Cité céleste* l'existence de deux registres nous interroge. Ce doublement des niveaux répond-il à une préoccupation esthétique afin de lui donner un plus grand élan? Ou s'agit-il d'assurer leur visibilité et préserver un rapport d'équilibre entre les différents éléments de l'œuvre?

Un détail qui attire l'attention c'est la présence d'une large baie au niveau inférieur. Cette porte nous semble chargée d'un sens symbolique. Comme un lieu de passage, d'accès et de transit d'un espace à un autre, voire d'un plan à un autre, la porte a une place importante dans l'architecture religieuse. Son apparition au sommet de la colonne ne peut être fortuite. Mais quel sens lui accorder ?

Deux interprétations peuvent être proposées, susceptibles de compléter notre lecture.

La porte et la ville comme porte sont des figures qu'on rencontre dans la Bible, en rapport avec Babylone, ville illustre s'il en faut que Isaïe désigne comme *la splendeur des royaumes* (Is 13, 19). Or le nom *Babylone la Grande* signifie *porte du Dieu / des Dieux*⁷⁵.

⁷⁴ Mnasakanian Su., 1982, p. 123 ; Hagopian Z., 2005, p. 84.

⁷⁵ André-Salvini B., (sous la dir.) *Babylone*, catalogue de l'exposition du Louvre 2008, p. 28.

Mais c'était une ville idolâtre, porteur de tous les vices dont les habitants ont voulu défier le Seigneur et ont provoqué sa chute. Considérée comme *mère des prostituées et des horreurs de la terre* (Apoc 17, 5), elle fut dévastée par Dieu : *Elle sera plus jamais habitée, elle ne sera plus une demeure, de génération en génération* (Is 13, 20). Est-ce à cette ville terrestre et pécheresse qu'est opposée la Jérusalem céleste ? Celle-ci s'érige-t-elle justement au dessus de cette Babylone comme la vie éternelle au dessus de la vie terrestre ?

Par ailleurs, la porte est un des attributs du Christ : *Je suis la porte si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé* (Jn 10, 9). *Heureux ceux qui ont eu le droit d'entrer au Royaume des élus* (Apoc 22, 14).

Probablement les trous profonds, encore existants aux sommets de ces édifices étaient destinés à recevoir une croix qui parachevait l'ensemble.

Conclusion

Tout au long de ce travail nous avons essayé de faire une étude iconographique des bas-reliefs encore visibles sur les deux colonnes d'Ojun en tenant compte de chaque image mais sans perdre de vue l'ensemble de l'œuvre dont chaque détail manifeste et déploie la signification.

La nouvelle lecture que nous proposons a été rendue possible grâce à la proximité formidable que la technologie crée entre les images et le regard de l'observateur. Ce rapprochement et la possibilité *de voir les détails qu'on n'avait pas vus auparavant; mais qu'ils étaient là quand même*⁷⁶ nous a permis d'amener à son terme le travail entrepris.

Nous avons vu que chaque colonne est une composition à part entière dont les éléments constituent un tout cohérent. Ces colonnes découlent d'une même *conception* mais les différences qu'on y décèle font preuve d'une certaine liberté d'expression. Elles remontent au tout début du christianisme, à une période antérieure à l'apparition des premiers xāč'k'ars qui en ont les mêmes caractéristiques avec la même variété dans l'exécution.

Les colonnes ont un rôle manifeste pour les fidèles de la nouvelle religion: montrer la voie à suivre pour parvenir au *Salut*. Bien sûr, les images sculptées ne sont pas là pour leur apprendre les rudiments de la foi mais leur *rappeler* ce qu'ils savent déjà. Elles servent à garder vivante leur mémoire et permettent aux fidèles de se souvenir de l'enseignement appris. Comme écrit Vrdanēs K'ert'oł dans son traité *Contre les Iconoclastes* :

⁷⁶ Arasse D., 2004, p. 261.

« Tout est visible pour ceux qui connaissent »⁷⁷ car connaître c'est se souvenir et « les images sont souvenir de Dieu »⁷⁸.

Déterminer la date précise d'exécution des deux colonnes reste une tâche ardue, quasi impossible dans les conditions actuelles, avec la maigre documentation dont nous disposons. Le programme iconographique mis en œuvre porte des éléments qui remontent à l'époque paléochrétienne. Mais toute tentative de classification des œuvres similaires est prématurée tant qu'on n'a pas établi un catalogue détaillé incluant aussi les différents fragments encore dispersés dans la nature, dans les musées et quelques fois réutilisés lors de la rénovation des édifices⁷⁹.

A une date indéterminée, pour abriter les deux colonnes relativement épargnées par les intempéries et les vandalismes le monument qu'on voit aujourd'hui a été construit. Cette date correspond probablement aux grands travaux de rénovation de l'église d'Ojun (qu'on peut situer après l'occupation arabe de l'Arménie).

On ignore les orientations initiales des colonnes dans l'espace. Mais une observation fait surgir une question à ce propos. Est-ce lors de leur installation dans le monument que les orientations initiales n'ont pas été respectées ? L'image de la croix sur le chapiteau nord et la représentation du Christ en Majesté sur celui du sud ne devaient-elles pas avoir la même orientation ? Si c'est le cas les larges portes percées aux niveaux inférieurs du modèle représentant la ville de Jérusalem et surtout les deux thèmes repris de l'Ancien Testament auraient été orientées dans la même direction.

Une autre remarque s'impose : pourquoi avoir privilégié la colonne comme support ?

La colonne est un élément qui garantit la solidité et la stabilité d'un édifice. Elle est une figure du Christ qui associe le ciel et la terre, le divin et l'humain. La colonne symbolise aussi la présence de Dieu qui trace la voie pour le salut de son peuple : *la colonne de nuée le jour, colonne de feu la nuit* (Ex 13, 21). Grégoire de Nysse dans son œuvre *Contemplation sur la vie de Moïse*, décrit la colonne de nuée comme un guide qui *dirige les justes vers le salut*⁸⁰. Cette colonne on la retrouve dans un contexte arménien, chez Agathange qui dans son *Histoire de l'Arménie* rapporte

⁷⁷ Vrdanēs K'ert'ol, 2008, p. 495.

⁷⁸ Id., p. 498.

⁷⁹ *Les monuments du haut Moyen Age d'Arménie*, livre-catalogue de G. Grigorian paru en 2012 à Erévan présent 265 unités dont une partie inédite mais la liste est loin d'être exhaustive.

⁸⁰ Grégoire de Nysse, 1941, p. 93.

une vision de Grégoire l'Illuminateur. Le saint dit : « ... et je voyais dans la ville, sur une base circulaire, telle une grande colline, une très haute colonne de feu et sur cette colonne un chapiteau en nuage surmonté de la croix lumineuse »⁸¹. Dans l'esprit de l'auteur, la colonne ainsi décrite préfigure la descente du Monogène sur la terre d'Arménie et porte les traits caractéristiques des œuvres étudiées ici.

Les deux œuvres remarquables que nous avons analysées fonctionnent comme des récits muets. Elles incarnent dans les traits, lignes et surface de la pierre une pensée théologique, y inscrivent un message spirituel accessible au plus grand nombre des croyants : le cheminement vers la paix, vers la Jérusalem céleste, vers la Vie éternelle. De ce fait elles sont *les colonnes de la foi* (*Siwn hawatoy*), mémoire de l'Événement et voie du Salut.

⁸¹ Agathange, 1983, §736, p. 416 (trad. Langlois V., 1880, §114 p. 157).

Colonne Nord :



Face ouest



Face nord



Face est



Face sud

Colonne Sud :



Face ouest



Face nord



Face est



Face sud

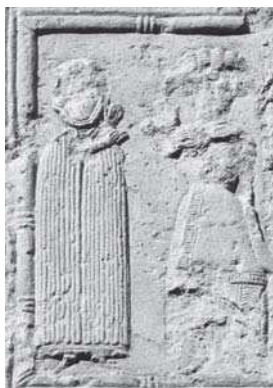
Tableau I : comparaison du voile de la figure féminine



Ojun : colonne nord, face occidentale : c — Annonciation
(Arak'elyan B., 1949, ph. 16)



Ojun : colonne nord face orientale : c — Deux personnages
(Mnac'akanyan Su., 1982, p. 49)



Ojun : colonne nord, face orientale : e — Deux personnages

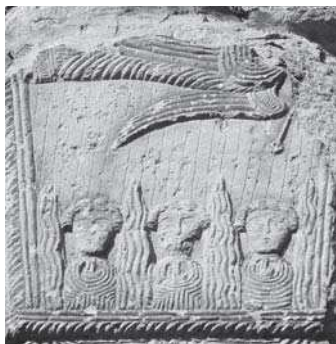


Xandisi (Čubinašvili, 1972, fig. 5)



Xandisi : (Čubinašvili, 1972, fig. 2)

Tableau II : Le geste de bénédiction et organes d'audition des figures



Ojun : colonne sud, face orientale — chapiteau — Trois Hébreux dans la fournaise



Ojun : colonne sud, face oriental — c — Deux personnages



Ojun : colonne sud, face orientale — d — saint K'ristap'or



Ojun : colonne sud, face orientale : a — personnage en pied



Ojun : colonne sud, face orientale : b — personnage en pied

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AGATHANGE

- 1983 *L'Histoire des Arméniens*, Érévan (trad. Langlois V. Paris 1880, T1).

AĀAK'ELYAN (B.)

- 1949 *Haykakan patkerak'andaknerā IV-VII darerum* (Les Bas-reliefs à sujets arméniens des IV^e-VII^e siècles), Érévan (en arménien).

ARASSE (D.)

- 1996 *Le Détail*, Paris
2004 *Histoires de peintures*, Paris

ARSAROUNI (G.)

- 1975 *Commentaire du Lectionnaire*, (traduction française par Froidevaux L.) Venise.

AZARYAN (L.)

- 1965 « Ōjuni ew Brdajori kot'olnerē » (Les Monuments d'Ōjun et de Brdajor), *Patmabanasirakan Handēs* 1965, n°4 p. 212-220 (en arménien).
1975 *Vaġ miġnadaryan haykakan k'andakā* (La Sculpture arménienne paléochrétienne), Érévan (en arménien).

BARXOWDARYAN (S. G.)

- 1960 « Hayastani kot'olayin hušarjannerā » (Les Monuments commémoratifs d'Arménie) *Telekagir* 1960, n°7-8 p. 53-80 (en arménien).

ČUBINAŠVILI (N.),

- 1972 *Xandisi Tbilissi* (en russe).

DER NERSESSIAN (S.)

- 1977 *L'Art arménien*, Paris.

DONABÉDIAN (P.)

- 1990-1991 «Les Thèmes bibliques dans la sculpture arménienne préarabe», *REArm*, t.22 p. 253-314.
1996 «Apports byzantins dans la sculpture arménienne préarabe», *L'Arménie et Byzance*, Paris p. 89-97.
2008 *L'Âge d'or de l'architecture arménienne*, Marseille.

DURNOVO (L.)

- 1979 *Oč'erki izobrazitel'nogo iskusstva srednevekovoi Armenii* (Études sur l'art plastique de l'Arménie médiévale), Moscou (en russe).

DUVAL (R.)

- 1907 *La littérature syriaque*, Paris

GRÉGOIRE DE NYSSE

- 1941 *Contemplation sur la vie de Moïse ou Traite de la perfection en matière de vertu* (trad. J. Danielou), Paris.
1992 *Le cantique des cantiques*, (trad. Ch. Bouchet) Paris.
2008 *La création de l'homme* (trad. J. Laplace), Paris.

- GRIMM (D.)
1911 *Monuments d'Architecture de l'Antique Arménie*, saint Pétersbourg.
- JEAN D'OJUN
1837 *Opera Johannis Ozniensis philosophi*, Venice (en arménien avec la traduction en latin).
- HAC'AGORCYAN (Z.) - MARTIROSYAN (Ö.)
1959 *Hayastani tufərəv marmarnerə* (Les tufs et les marbres d'Arménie), Érévan (en arménien).
- HAKOBYAN (Z.)
2005 « Ōjuni kot'oli patkneri meknabanman harc'i šurj » (La Question de l'interprétation des bas-reliefs du monument d'Ōjun), *Ėjmiacin* 2005, n°1 p. 75-87 (en arménien).
- IGIT'YAN (L.)
2006 « K'ristap'or šnagluxə «Surb Hogu ėjk'ə» manrankarum » (Christophore le cynocéphale dans la miniature de «la descente du saint Esprit»), *Arvest ew Žamanak* 2006, n°2 p. 21-23 (en arménien).
- KHATCHATRIAN (A.)
1971 *L'Architecture arménienne du IV^e au VI^e siècle*, Paris.
- ĖAVAXIŠVILI (G.)
1998 *Adrep'eodaluri xanis k'art'uli stelebi* (Les stèles géorgiennes du début de l'époque féodale), Tbilissi (en géorgien).
- MNAC'AKANYAN (SU.)
1982 *Haykakan vał Mišnadaryan memoreal hušarjannerə* (Les monuments commémoratifs arméniens du haut Moyen Age), Érévan (en arménien).
- ORIGÈNE
2011 *Homélie sur la Genèse*, Paris
- RENOUX (Ch.)
1997 *Initiation Chrétienne I Rituels arméniens du baptême*, Paris.
- SAHINYAN (A.)
1955 *K'asali bazilikayi čartarapetut'yownə* (L'architecture de la basilique de K'asał), Érévan.
- SARGISEAN (N.)
1864 *Tetagrut'iwnk' i P'ok'r ew i Mec Hays* (Enquêtes topographiques en Arménie mineure et Majeure), Venise.
- ŠAXKYAN (G.)
1983 *Ōjun*, Érévan (en arménien).
- TER-MARTIROSOV (F.)
1995 *Gaṙni amroc'i tačarə Hereon, vkayaran* (L'église du fort de Gaṙni, martyrium), Érévan, (en arménien).
- THIERRY (J.-M.) - DONABEDIAN (P.)
1987 *Les Arts arméniens*, 1987, Paris.

THIERRY (N.)

- 1985 « Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-Age en Gogarène », *Révue des Études Géorgiennes et Caucasiennes* 1985, n°1.

VRDANĒS K'ERT'OĒ

- 2008 « Yalags patkeramartic' » (Contre les iconoclastes), *Hask Annuaire*, Beyrouth, (en arménien).

YOVSEĖP'EAN (G.)

- 1944 *Niwt'er ew Usumnasirut'iwinner hay aruesti ew mšakoyt'i patmowt'ean* (Matériaux et études d'histoire de l'art et de la culture arméniens), New-York (en arménien).