



2357 /3  
1969  
vol. 26

# BEDI KARTLISA

## revue de kartvélologie

VOL. XXVI

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Paris 1969



**BEDI KARTLISA**  
**revue de kartvélologie**

VOL. XXVI

ÉTUDES GÉORGIENNES ET CAUCASIENNES

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS  
DU CENTRE NATIONAL  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Paris 1969



ÉDITIONS DU CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE  
SCIENTIFIQUE

15, quai Anatole-France, PARIS  
C.C.P. PARIS 9061-11

Tél. : 555-26-70

COMITÉ INTERNATIONAL  
D'HISTOIRE DE L'ART

RÉPERTOIRE D'ART  
ET  
D'ARCHÉOLOGIE

NOUVELLE SÉRIE  
T O M E I I I  
ANNÉE 1967

Avec compléments pour les années antérieures

Ce volume est le troisième de la nouvelle série du Répertoire d'Art et d'Archéologie, bibliographie annuelle couvrant tout le domaine des arts plastiques de l'époque paléochrétienne à nos jours, à l'exclusion des arts islamique, extrême-oriental et primitifs.

Ouvrage in-4° coquille de 650 pages, broché

PRIX : 120 F

**DIRECTEUR-RÉDACTEUR :**

Kalistrat SALIA, Professeur hon. des Lettres, Membre de l'Accademia del Mediterraneo, de la Société Asiatique de Paris, de la Société de Linguistique de Paris, Vice-président de l'Union Internationale de la Presse Scientifique.

8, rue Berlioz, Paris 16<sup>e</sup>, Tél. : 727-75-35.

**CONSEIL SCIENTIFIQUE :**

Julius ASSFALG, Professeur à l'Université de Munich, Directeur de la section arabe du *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*, Co-éditeur de *Oriens Christianus*.

Gérard GARITTE, Professeur à l'Université de Louvain, Membre de l'Académie Royale de Belgique, Directeur de la Revue d'études orientales *Le Muséon*.

François GRAFFIN, Professeur à l'Institut Catholique de Paris, Directeur de la *Patrologia Orientalis*.

René LAFON, Professeur à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Bordeaux, Correspondant de l'Institut de France.

David Marshall LANG, Professeur d'études caucasiennes à l'Université de Londres, Membre du Conseil de la Société Royale Asiatique de Londres.

Irène MÉLIKOFF, Professeur à l'Université de Strasbourg, Directeur de l'Institut de Turcologie de l'Université de Strasbourg, Maître de recherches au Centre National de la Recherche Scientifique.

Charles MERCIER, Professeur à l'Institut Catholique de Paris.

Joseph MOLITOR, Prorecteur de Phil.-Theol. Hochschule Bamberg, Editeur de *Oriens Christianus*, Directeur de la section géorgienne du *Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium*.

Gertrud PÄTSCH, Professeur à la Friedrich-Schiller-Universität, Jena.

Karl Horst SCHMIDT, Professeur à l'Université de Bochum.

Hans VOGT, Recteur de l'Université d'Oslo, Membre des Académies des Sciences et des Lettres de Norvège et de Danemark, Membre hon. de la Linguistic Society of America, Membre des Sociétés de Linguistique de Paris, d'Oslo et de Tbilisi.

**Éditeur :** MADAME NINO SALIA

**Secrétaire de Rédaction :** G. GOGOLACHVILI

**Abonnements :**

8, rue Berlioz, Paris 16<sup>e</sup>

Tél. : 727-75-35

Compte 45410 A. Crédit Lyonnais

61 ter, avenue de la Grande-Armée, Paris

Prix du numéro : 25 Fr.

## SOMMAIRE

Hans VOGT. — Les travaux scientifiques de René Lafon . . . . .	7
Gérard GARITTE. — In memoriam Ilia Abouladzé . . . . .	10
René LAFON. — Pour la comparaison du basque et des langues caucasiques . . . . .	13
Gr. TCHKHIKVADZÉ. — La culture musicale populaire géorgienne . . . . .	18
K. SALIA. — La littérature géorgienne. La poésie contemporaine : G. Tabidzé, G. Léonidzé, Ir. Abachidzé . . . . .	67
N. et M. THIERRY. — L'église géorgienne de Pekreşin (Turquie) . . . . .	93
Nino SALIA. — Les travaux de l'Université d'État de Tbilisi . . . . .	102
A. M. GADAGATL. — L'épopée héroïque adyghé « Les Nartes » et sa genèse. . . . .	110
Louis TARDY. — Relations entre la Géorgie et la Hongrie du XIII <sup>e</sup> au XVIII <sup>e</sup> siècles . . . . .	122
V. OGNEV. — Pégase (Mérani) de N. Baratachvili . . . . .	133
K. SALIA. — Quelques remarques au sujet de deux articles de P. Mouradian : Sur la critique du texte de la troisième lettre du Catholicos Abraham. L'inscription arménienne de l'Église de Djvari . . . . .	145
J. MOLITOR. — Altgeorgische Evangelienübersetzung als Hüterin syrischer Tradition. III. Der Begriff « Erscheinung » . . . . .	162
Sh. AMIRANASHVILI. — Georgian Art. . . . .	170
A. BRYER. — The last Laz risings and the downfall of the Pontic Derebeys, 1812-1840 . . . . .	191
N. LOMOURI. — History of the Kingdom of Egrissi (Lazica) from its origins to the Fifth Century A.D. . . . .	211



COMPTES RENDUS

Ir. BAGRATIONI. — Contribution à l'histoire de la maison royale de Géorgie, des origines à nos jours . . . . .	217
M. DÉRIBÉRE. — Tbilisi vu par un touriste français . . . . .	222
N. TÉNÉICHVILI. — L'exposition des œuvres du peintre géorgien Niko Pirosmachvili à Paris . . . . .	228
Yvette GRIMAUD. — Musique traditionnelle de Géorgie (émission à l'ORTF, France-Culture, 16 avril 1969) . . . . .	242
M. E. MEEKER. — Note on The last Laz risings and the downfall on the Pontic Derebeys . . . . .	250
N. SHENGHELIA. — The Seldjuks and Georgia in the 11th century . . . . .	252
Al. GVAKHARIA. — Versions géorgiennes de dastanes populaires iraniens . . . . .	255
El. KHINTIBIDZÉ. — Rédactions géorgiennes de l'Ascéticon de Basile le Cappadocien . . . . .	258
Al. ALEXIDZÉ. — « Georgica ». Données des auteurs byzantins sur la Géorgie . . . . .	261
Bibliographie, publications récentes . . . . .	262



## LES TRAVAUX SCIENTIFIQUES DE RENÉ LAFON

A L'OCCASION DE SON SOIXANTE-DIXIÈME ANNIVERSAIRE

René Lafon est né le 4 août 1899 à Mérignac près de Bordeaux. Entré à l'École Normale Supérieure comme élève de la section de philosophie, il a été reçu à l'agrégation en 1920. Ce qui surtout l'intéressait comme philosophe, c'était le problème des rapports entre les catégories de la pensée humaine et la forme dans laquelle elles s'expriment dans le langage. Il est élu membre de la Société de Linguistique à Paris en 1923 et un peu plus tard il se décide à se tourner définitivement vers la linguistique. — Déjà à cette époque il a compris l'intérêt particulier que présentaient les langues du Caucase, encore si peu connues et dans l'ensemble si mal décrites. Quelques rares linguistes européens l'avaient précédé dans cette voie, Bopp, Finck, Schuchardt et Uhlenbeck, et d'autres suivront bientôt, Deeters en Allemagne, Hjelmlev au Danemark, Sommerfelt en Norvège, Dumézil en France, pour ne mentionner que quelques-uns des plus connus. Un stimulant puissant à ces études avait été donné par la production du jeune Marr, plus tard par celle des savants soviétiques, russes et géorgiens, comme Jakovlev, Chanidzé et Tchikobava. Ce qui assure à René Lafon une place à part dans cette équipe brillante, c'est que, tout en s'initiant aux langues caucasiennes, il se lance en même temps dans l'étude du basque, encouragé dans cette direction par Marcel Cohen et Antoine Meillet. Dès l'été 1926 il parcourt le pays basque, apprenant la langue sur les lieux, recueillant des textes. Grâce à l'appui du Centre national de la recherche scientifique il a pu entreprendre l'examen approfondi des plus anciens textes en langue basque du XVI<sup>e</sup> siècle. Le résultat de son travail est le magistral ouvrage « Le système du verbe basque au XVI<sup>e</sup> siècle », en deux volumes. En 1943 il soutient brillamment ses thèses, pour lesquelles l'Institut de France lui décerne en 1945 le prix Volnay. En 1948 il a été nommé professeur titulaire de la chaire de langue et de littérature basques qui venait d'être créée à la Faculté des Lettres de Bordeaux.

Ses thèses de doctorat lui auraient à elles seules assuré une place au premier rang parmi les bascologues. Cet ouvrage monumental, remarquable par la sûreté de l'information, la précision des interprétations et par la clarté de l'exposé, est une mine inépuisable de renseignements et d'idées et restera classique. Mais les nombreux articles qui ont suivi, publiés dans

les Mémoires et le Bulletin de la Société de Linguistique de Paris, dans la Revue Internationale des études basques, dans Eusko-Jakintza, dans Bedi Kartlisa et dans beaucoup d'autres revues moins accessibles ne sont pas moins importants. Tous les domaines de la philologie et de la linguistique basques y ont été touchés, les rapports entre le basque et les langues pré-romanes de l'Aquitaine et de l'ancienne Ibérie, l'interprétation de textes anciens, en particulier ceux de Bernard Dechepare, la description de parlers vivants. On peut aussi signaler ses contributions à la solution de beaucoup de problèmes épineux de la grammaire basque, comme celui de l'expression du nombre et du genre.

Sur plusieurs points René Lafon a pu donner des contributions originales à la linguistique caucasique. On voudrait en particulier signaler ses articles solides sur le système des occlusives et fricatives latérales des langues du Daghestan, problème sur lequel Troubetzkoy avait attiré l'attention. Pour la grammaire comparée des langues du Caucase du N-O ces travaux représentent un pas en avant des plus intéressants. Comme collaborateur fidèle du Bulletin de la Société linguistique de Paris il a rendu d'éminents services par ses comptes rendus très nourris et judicieux des travaux des linguistes géorgiens, publiés en géorgien, et par là peu accessibles aux linguistes de l'Europe.

Par son égale compétence dans le domaine caucasique et le domaine basque — combinaison rare et difficile — il était tout désigné à attaquer le problème si souvent soulevé des rapports génétiques possibles entre le basque et les langues du Caucase, ces deux îlots linguistiques à l'ouest et à l'est de l'ancien monde méditerranéen. L'hypothèse d'une parenté historique a tenté beaucoup de savants, dont tous n'étaient pas si bien armés que notre collègue, et elle a été en partie compromise par les extravagances auxquelles se sont laissés aller Marr et ses élèves dans leur « nouvelle théorie du langage ».

Lafon a pu poser le problème dans des termes plus précis, dans son cadre historique, archéologique, anthropologique et linguistique, en soumettant à un examen serré les conditions dans lesquelles une telle hypothèse pourrait être vérifiée. On ne peut pas ici se contenter de vagues affinités structurales ni de ressemblances superficielles de vocabulaire. Lafon a bien vu la nécessité d'établir des séries régulières de correspondances phonétiques entre éléments lexicaux et grammaticaux, bien définis quant à la forme et au sens — la seule méthode qui permette d'arriver à des résultats. Qu'on partage ou non l'optimisme de l'auteur sur la possibilité d'arriver à des conclusions sûres, il est certain que ses travaux ne peuvent être négligés par quiconque s'intéresse à ces problèmes difficiles.



LES TRAVAUX SCIENTIFIQUES DE RENÉ LAFON

L'importance de l'œuvre de René Lafon a été appréciée à sa juste valeur non seulement en Europe, mais aussi en Géorgie où se trouve actuellement le centre le plus actif des études caucasiennes. Ceux qui, avec lui, assistaient aux fêtes du VIII<sup>e</sup> centenaire de la naissance du poète national Chota Roustvéli, qui se déroulaient à Tbilisi en 1966, ont pu s'en rendre compte. A l'Université de Tbilisi et à l'Académie des Sciences de Géorgie il a pu dans une série de conférences présenter ses idées à un public très compétent.

Tous ceux qui s'intéressent aux langues du Caucase et au basque rendent hommage au savant qui cette année célèbre son soixante-dixième anniversaire. Les lecteurs de Bedi Kartlisa le connaissent par ses nombreux articles, les amis de la Géorgie ont suivi avec intérêt son introduction au système verbal géorgien, claire et bien informée. La rédaction de Bedi Kartlisa s'associe de tout son cœur aux hommages qui lui sont rendus de toutes parts, en espérant qu'elle pourra, encore pendant de longues années, compter sur sa collaboration active.

Oslo.

Hans VOGT.

## IN MEMORIAM

### ILIA ABULADZE (1901-1968)

Le Professeur Ilia Abuladze, Directeur de l'Institut des Manuscrits de Tbilisi, est décédé le 9 octobre 1968. La nouvelle de son décès inopiné a consterné tous les amis des études géorgiennes, qui perdent en lui un maître et un ami inoubliable.

Ilia Abuladze était né en 1901 à Zeda Sak'ara, dans le district de Zestap'on (entre Gori et K'ut'ais). Après avoir suivi les classes du gymnase de K'ut'ais jusqu'en 1921, il s'inscrivit l'année suivante à la Faculté pédagogique de l'Université de Tbilisi, où il suivit les cours de la section des Lettres jusqu'en 1926, puis de la section de linguistique jusqu'en 1929. « Aspirant » en 1932, il fut chargé en 1933-1934 des cours de géorgien ancien et d'arménien ancien, tout en travaillant à l'Institut Rust'aveli de l'Université. En 1938 il obtint le grade de candidat en sciences philologiques et entra comme collaborateur scientifique à l'Institut de Langue, d'Histoire et de Culture Matérielle. En 1945, il défendit une dissertation doctorale sur « Les rapports littéraires entre la Géorgie et l'Arménie aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles »; en 1947 il fut proclamé docteur et nommé professeur.

De 1942 à 1950, il exerça les fonctions de chef de section à l'Institut d'Histoire de l'art géorgien; à partir de 1945, il fut Doyen de la Faculté de Philologie de l'Université, et à partir de 1947, titulaire de la chaire d'ancien géorgien. En 1950, il fut élu membre correspondant de l'Académie des Sciences de Tbilisi.

Lorsque la « Section des Manuscrits » du Musée d'État de Géorgie, section qu'il dirigeait depuis 1953, fut érigée en Institut autonome de l'Académie des Sciences (1958), Ilia Abuladze devint Directeur de ce nouvel « Institut des Manuscrits » et le resta jusqu'à la fin de sa vie; il fut vraiment le créateur et l'animateur de cet Institut, qu'il eut la satisfaction d'installer en 1966 dans le vaste et magnifique immeuble tout nouvellement construit à son intention à la rue Z. Rukhadze.

Au cours d'une carrière scientifique féconde et trop tôt interrompue, Ilia Abuladze a produit une œuvre scientifique considérable. Sa bibliographie, dont son éminente collaboratrice Elene Metreveli a eu la grande obligeance de nous communiquer un relevé complet, avec une notice biographique, comprend près de 100 publications, dont 16 livres.

Sa dissertation doctorale (1944), rédigée sous la direction de l'illustre linguiste Akaki Šanidze, est une étude critique très fouillée des rapports entre la littérature géorgienne et la littérature arménienne aux IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles. C'est là un grand sujet, qu'Ilia Abuladze n'a cessé de creuser et où il s'était acquis une compétence magistrale. Il a découvert, étudié et publié de façon critique (le plus souvent dans les deux langues) quantité de textes géorgiens traduits de l'arménien et aussi des textes arméniens traduits du géorgien. Outre les nombreux documents publiés dans sa thèse de doctorat (p. 3-201) et l'ancienne version arménienne du *K'art'lis č'hovreba* (1953), il a fait connaître, dans une série d'« Études arméno-géorgiennes », d'importants textes hagiographiques géorgiens d'origine arménienne, notamment les Passions de saint Philoctémon (1937), de sainte Thècle (1940), des Quarante Martyrs de Sébastée (1962), des saintes Rhipsimiennes (1960), des saints Adrien et Natalie (1965) et un sermon de Sévérien de Gabala sur les Apôtres (1963). Il faut signaler aussi les nombreuses notes de lexicographique arméno-géorgienne, où Ilia Abuladze a étudié une série de termes communs aux deux langues et montré que dans plus d'un cas il s'agit d'emprunts faits par l'arménien au géorgien.

Ilia Abuladze a contribué pour une grande part à la vaste tâche entreprise par les philologues de Tbilisi, principalement depuis la dernière guerre, et consistant à établir des éditions scientifiques des anciens textes géorgiens. Il a mis à la disposition des chercheurs, en des éditions critiques modèles, quantité de textes anciens qui étaient avant lui ou inédits ou connus seulement par des éditions sans autorité. La liste complète de ces travaux critiques serait longue; signalons ici les plus importants d'entre eux, qui concernent la « Sagesse de Balahvar » (1937), le Martyre de sainte Šušanik (1938), quatorze homélies de l'ancien « mravalt'avi » géorgien (1944), les Actes des Apôtres (1950), les Vies des Pères syriens (1955), les « Enseignements des Pères » (1955), le « Barlaam » géorgien (1957) le Pré spirituel de Jean Moschus (1960), l'Hexaméron de saint Basile et le « De hominis officio » de Grégoire de Nysse (1964). Il faut ajouter à cette liste la série des textes hagiographiques géorgiens originaux, dont trois volumes (sur les quatre prévus) ont été publiés par des collaborateurs de l'Institut des Manuscrits sous la direction et avec la participation d'Ilia Abuladze : le tome I en 1963 (textes des V<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles), le tome II en 1967 (textes des XI<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles) et le tome IV en 1968 (notices de synaxaire, des XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles).

Responsable de l'Institut des Manuscrits, où est conservée la très grosse majorité des manuscrits géorgiens existant aujourd'hui, Ilia Abuladze a donné à l'étude scientifique de ces manuscrits une impulsion qui fera date

dans l'histoire de la codicologie géorgienne. Son « Album paléographique » (1949), où sont reproduits 143 spécimens des écritures géorgiennes (épigraphe, livresque et documentaire), avec transcriptions intégrales et notices descriptives, est un instrument indispensable pour l'étude de la paléographie géorgienne. Depuis le début du directorat d'Ilia Abuladze (1953), l'Institut des Manuscrits a publié dix volumes de la description des manuscrits confiés à sa garde (un volume du fonds H, deux du fonds A, deux du fonds Q et cinq du fonds S), ce qui porte à 15 le nombre des volumes de la série des catalogues de Tbilisi (sans compter les trois volumes de l'actuel fonds A publiés avant 1914); quatre volumes de cette imposante série ont été élaborés sous la direction immédiate d'Ilia Abuladze : les volumes 1 et 2 du fonds H (1946 et 1951) et les volumes 1 et 2 du fonds Q (1957 et 1958).

Les travaux d'Ilia Abuladze sont empreints des plus hautes qualités scientifiques; partout s'y révèlent la rigoureuse objectivité de l'auteur, son acribie philologique et paléographique, la finesse de son sens linguistique, son érudition sans lacune et la pénétration de son esprit critique. La valeur de ses publications est hautement appréciée par tous les spécialistes, non seulement dans son pays, mais aussi à l'étranger. Lorsque fut publiée, sous le patronage de l'Unesco, une traduction anglaise du « Barlaam » géorgien de Jérusalem, le traducteur, notre collègue D. M. Lang, ne trouva de meilleure étude critique pour introduire sa traduction que l'importante introduction rédigée par I. Abuladze pour la traduction russe publiée à Tbilisi en 1962 : c'est cette introduction qui figure en traduction anglaise en tête du *Balavariani* de M. Lang (Londres, 1966).

Le très regretté Directeur de l'Institut des Manuscrits a doté la philologie géorgienne d'acquisitions importantes et durables. Il emporte avec lui la reconnaissance de nombreux chercheurs à qui ses publications ont révélé et rendu accessibles tant de vénérables monuments de la littérature géorgienne ancienne. Beaucoup d'entre nous garderont un souvenir ému de la généreuse obligeance avec laquelle il a facilité et encouragé leurs travaux en leur procurant sans compter livres et photographies de manuscrits, et de la souriante hospitalité avec laquelle il les accueillait dans son splendide Institut.

Nous nous inclinons avec émotion, gratitude et admiration devant le grand et modeste savant trop tôt enlevé à la science, à sa patrie, à ses collaborateurs et à ses amis.

Gérard GARITTE,  
Professeur à l'Université  
Catholique de Louvain.

## POUR LA COMPARAISON DU BASQUE ET DES LANGUES CAUCASIQUES

(*suite*)

### REMARQUES SUR « LE SYSTÈME » DU VERBE BASQUE

(*Résumé*)

Le système verbal basque, quoique solidement constitué dans son ensemble, est formé de sous-systèmes qui se complètent en s'opposant et présentent eux-mêmes des dissymétries.

Le système verbal de la langue basque, quoique solidement constitué dans son ensemble, est pourtant loin d'être parfaitement homogène. Il est formé de sous-systèmes, qui se complètent en s'opposant et qui présentent eux-mêmes des dissymétries.

Les deux oppositions les plus importantes entre sous-systèmes concernent la forme des affixes personnels et la manière dont ils s'ajoutent aux racines verbales. Le sous-système des formes personnelles de la 2<sup>e</sup> classe (ou, si l'on veut, transitives) s'oppose à celui des formes de la 1<sup>re</sup> (ou intransitives). Cette opposition est-elle même transcendée par celle des formes du réel et des formes du non-réel, qui est la plus caractéristique du basque. Nous avons exposé les traits essentiels, illustrés d'exemples, dans notre article précédent de *BK*, 1968, p. 13-26.

Toutes les formes simples théoriquement possibles d'un verbe basque peuvent se tirer d'un petit nombre de formes fondamentales qui sont des formes nues, c'est-à-dire qui ne contiennent que des indices personnels ajoutés à la racine ou au radical verbal, tiré lui-même de la racine par addition du préfixe *e-*, ou *i-*. Les éléments additionnels que l'on peut ajouter aux formes nues créent autant de sous-systèmes. Ce sont d'une part les suffixes *-ke*, *-te*, qui expriment différentes nuances d'intermination, d'autre part des affixes qui ont une valeur syntaxique ou modale (ils marquent par exemple les relations des propositions dans les phrases ou expriment un mode comme le subjonctif). Pour obtenir l'ensemble des formes simples théoriquement possibles d'un verbe basque, il faut d'une part ajouter aux formes nues les affixes *-n*, *-la*, *ba-*, *bait-*, qui ont un rôle syntaxique ou modal, et (en vieux basque) les préfixes à valeur modale *albait-* (prescriptif), *ai-*

(votif), d'autre part ajouter aux formes déjà pourvues du suffixe *-ke*, *-te* les affixes *-n*, *-la*, *ba-*, *bait-*.

Les formes que nous appelons nues ne sont pas les mêmes dans toutes les langues. Ainsi, tandis qu'en basque les formes simples de présent-futur employées dans les propositions indépendantes et principales sont des formes nues, beaucoup de formes d'indicatif présent, en géorgien, contiennent un suffixe formatif. Le tcherkesse a des formes nues de présent; l'abkhaz et l'oubykh n'en ont pas.

Nous voulons montrer ici comment des distinctions de modes et de temps peuvent se combiner avec l'opposition fondamentale des deux groupes de formes, réel et non-réel. Nous ne considérerons ici que les formes simples, nues, puis les formes à suffixes *-ke*, *-te*, sans autre marque.

Nous rappellerons d'abord quelles sont les formes fondamentales et leurs valeurs respectives. Il y en a quatre séries. Si l'on se borne à citer une forme de chaque série, en principe la forme à sujet de 3<sup>e</sup> personne du singulier ou à patient et agent de 3<sup>e</sup> du singulier, on ne retiendra que quatre formes :

Groupe du réel : indicatif présent-futur. Certaines formes d'indicatif (2<sup>e</sup> pers. du sujet; 1<sup>re</sup> pers. du patient) servent à aussi à l'impératif. Le procès commandé est considéré d'ores et déjà comme une réalité.

Groupe du non-réel :

1<sup>o</sup> impératif, 3<sup>e</sup> pers., c'est-à-dire non-personne, du sujet ou du patient : procès non-réel qu'on appelle à devenir réel, mais qui est encore considéré comme non-réel;

2<sup>o</sup> éventuel : non-réel à l'état pur, qui n'est pas l'objet d'une volonté de réalisation;

3<sup>o</sup> passé (considéré en basque comme « mort »; ex-réel); indicatif imparfait, parfois aoriste.

#### Formes simples nues (sans suffixe *-ke*, *te*)

Temps distingués : présent-futur; passé.

Modes distingués : indicatif; impératif. L'impératif 1 est identique à l'indicatif à la 2<sup>e</sup> pers. du sujet des verbes intransitifs et à la 1<sup>re</sup> du patient dans les verbes transitifs; l'impératif 2 (3<sup>e</sup> pers. du sujet ou du patient) a des formes propres appartenant au groupe du non-réel; éventuel (signification souvent identique au conditionnel français, ou voisine).

	réel	non-réel
présent-futur	$\left\{ \begin{array}{l} \text{indicatif} \\ \text{impératif 1} \end{array} \right.$	éventuel impératif 2
passé	incompatible avec réel	prétérit indicatif

Formes simples à suffixe *-ke, -te*

Si l'on ajoute aux formes simples nues le suffixe *-ke, -te*, on introduit dans le système un mode nouveau, le potentiel, qui exprime la possibilité, soit ferme (groupe du réel), soit sans fermeté (groupe du non-réel). Il n'y a pas de différence de valeur entre l'éventuel nu (quand il existe) et l'éventuel à suffixe *-ke, -te*. L'impératif pourvu de ce suffixe est rarement employé, surtout l'impératif 2.

	réel	non-réel
présent-futur	indicatif futur potentiel prés.-futur impératif 1	éventuel potentiel impératif 2
passé	incompatible avec réel incompatible avec réel	prêt. de l'évent. prêt. du potentiel

L'éventuel nu n'est attesté pour aucun verbe de la 1<sup>re</sup> classe, et il est rare dans ceux de la 2<sup>e</sup>. Le prétérit à suffixe *-ke, -te* est, même dans les anciens textes, très rarement employé, sauf dans les verbes « être », « avoir », *di-* « devenir » et *za-*, ces deux derniers presque uniquement employés comme auxiliaires.

Exemples de formes du verbe « avoir » : *du* « il l'a », *duke* « il peut (pourra) l'avoir, il l'aura » ; \**lu*, éventuel nu, n'existe pas ; *luke* « il l'aurait » ; *zuen* « il l'avait » (ex-réel), *zukeen* « il l'aurait eu » (ex-éventuel), « il pouvait l'avoir » (ex-possible). En labourdin moderne, *duke* et *zukeen* n'ont valeur que de potentiel ; il n'y a pas de formes simples de futur.

Formes du verbe *jakin* « savoir » dans le souletin actuel, qui a conservé quelques traits originaux : *daki* « il le sait », *dakike* « il le saura ; il doit le savoir » (présent de probabilité) ; \**laki*, éventuel nu, n'existe pas ; *lakike* « il le saurait » ; *zakian* « il le savait » (ex-réel), *zakikian* « il l'aurait su » (ex-éventuel), « il devait le savoir » (ex-probable). Le souletin actuel n'a pas de formes simples de potentiel.

### Systeme et réalité

#### Formes théoriquement possibles et formes existantes

Bien que les grandes lignes du système verbal de la langue basque soient simples, le détail est souvent complexe et ne se laisse pas prévoir. Ce n'est pas dû seulement à des phénomènes phonétiques qui ont modifié l'aspect de certaines formes personnelles, mais à une cause plus grave. Aucun verbe basque, à date historique, ne possède toutes les formes personnelles, modales et temporelles, théoriquement possibles. Ainsi, dans aucun texte ancien ou moderne, littéraire ou populaire, dans aucun parler, on ne trouve de formes simples d'éventuel nu appartenant à des verbes de la 1<sup>re</sup> classe. Elles sont suppléées par des formes à suffixes *-ke*, *-te*, et de ce fait la correspondance entre formes nues et formes à suffixe *-ke*, *-te* est ici rompue. La forme \**leu*, \**lu* « il l'aurait », sur laquelle reposent *baleu* (bisc.), *balu* « s'il l'avait » et *leuke*, *luke* « il pourrait l'avoir, il l'aurait », n'existe nulle part ; elle n'a peut-être jamais eu qu'une existence virtuelle. Elle est remplacée partout par *leuke*, *luke*. Un verbe aussi usuel que *egin* « faire » n'a, dans les textes basques-français du XVI<sup>e</sup> siècle, aucune forme simple de présent nu, ni aucune forme à suffixe *-ke*. Celles de présent sont remplacées par des formes à auxiliaire « avoir » : *egiten du* « il le fait » ; \**dagi* n'existe pas comme forme nue ; mais les textes basques-français du XVI<sup>e</sup> siècle fourmillent de formes à marques syntaxiques, tirées de \**dagi*, comme *dagian* « qui le fait ; qu'il le fait », *dagiela* « qu'il le fasse », *badagi* « s'il le fait ». « Il peut le faire, il le fera » n'est pas rendu par \**dagike*, mais par *daidi*, qui est tiré d'une racine différente, défective, *aidi-*, à laquelle on ajoute parfois, assez rarement, sans en modifier la valeur, le suffixe *-ke*, soit *daidike*. Ces deux formes peuvent signifier « il peut (pourra) le faire » ou « il le fera ». Dans les Refranes de 1596, recueil de proverbes biscayens, on trouve des formes nues de futur et d'éventuel, *dai* (de \**dagi*) « il le fera », *lei* (de \**legi*) « il le ferait ». Il n'y a pas, là non plus, de formes à suffixe *-ke*. L'indicatif présent est périphrastique, comme dans les textes basques-français de l'époque : *egiten dau*.

De plus, en ce qui concerne les formes nues et les formes à suffixe *-ke. -te*, il n'y a pas toujours symétrie entre les verbes de la 1<sup>re</sup> classe et les verbes de la 2<sup>e</sup>.

On voit combien il faut être prudent quand on parle, sans explications suffisantes, *du* système verbal de la langue basque, et plus encore quand on veut le comparer à d'autres systèmes.

(À suivre)

René LAFON.

*NDLR.* — Cet article, nous écrit l'auteur, paraîtra trop bref et sans doute obscur. L'auteur, tombé brusquement malade dans les premiers jours de février, et qui est encore en convalescence, prie ses lecteurs de *Bedi Kartlisa* de vouloir bien l'excuser. Il n'a pas pu, comme il le désirait, y faire figurer un nombre suffisant de formes verbales, et surtout des phrases basques qui permettent de bien saisir leur valeur. Il espère combler ultérieurement cette lacune en donnant une analyse linguistique de textes basques d'époques et de dialectes variés.



## LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE

### *Résumé*

Les origines de la création musicale géorgienne, révélées par l'archéologie, par les types d'instruments de musique anciens et par les sources écrites.

Les premières étapes de l'antique culture musicale géorgienne découvrent les bases qui mettent en jeu un développement ultérieur.

Description d'un chalumeau préhistorique géorgien : le *Salamouri* — sa facture, son échelle, sa fonction, son milieu de propagation, les chansons qui lui sont liées (encore exécutées de nos jours).

Ancienneté d'une série d'instruments musicaux géorgiens. La musique instrumentale sous le règne de Tamar (âge d'or de la Géorgie). Les instruments musicaux d'origine ultérieure.

Le développement historique de la chanson populaire géorgienne — la diversité de ses formes, de ses structures, de ses genres, de ses styles. Le chant polyphonique, pierre angulaire de l'art musical traditionnel géorgien.

Analyse des chansons à une et à deux voix — rôle joué par le chant à deux voix dans le développement de la polyphonie géorgienne. Variété de structure des chansons à deux voix; indices qui témoignent de leur très ancienne origine. Développement du chant à trois voix — ses diverses combinaisons. Les chœurs en antiphonie. Subdivision des voix d'après leur registre. Signes caractéristiques de la genèse du chant à trois voix.

Division du chant populaire géorgien à trois voix en deux parties fondamentales, différentes l'une de l'autre, mais liées à la base — l'art populaire de l'orient et de l'occident de la Géorgie.

Le chant à quatre voix (les *Nadouri*).

Les caractéristiques essentielles du chant populaire géorgien, exécuté tant à une voix (en solo, avec ou sans accompagnement d'instruments) que polyphoniquement.

Les différents dialectes musicaux de la Géorgie; leur variété de formes et de structures (des plus simples aux plus développées).

Division des chansons en catégories — leurs particularités d'exécution. Le rôle des voix. Les cas d'interdépendance de la structure mélodique avec le mètre du vers.

Conclusion : Ce n'est là qu'un aperçu de l'art musical de toutes les tribus du peuple géorgien, dont il faut noter que nous sommes loin d'avoir épuisé la richesse et la variété, écrit l'auteur de l'article.

\* \* \*

Les origines du génie créateur de la musique traditionnelle géorgienne se perdent dans la nuit des temps : elles sont plus que trois fois millénaires.

En témoignent tant les vestiges de la culture matérielle et les informations écrites de l'époque antique qu'une multitude de types les plus anciens d'instruments musicaux populaires et de musique vocale, conservés dans les tréfonds du peuple et parvenus jusqu'à nos jours.

La question la plus importante, par là même la plus complexe, est l'éclaircissement des premières étapes de la culture musicale géorgienne antique, en tant que base du développement ultérieur.

Un immense service est à cet égard rendu aux musicologues par les recherches des historiens, archéologues, critiques littéraires, critiques d'art, ethnographes, qui ont enrichi nos connaissances, tant dans le domaine de l'histoire antique géorgienne que dans la sphère de l'art musical populaire.

De par leur origine, les Géorgiens appartiennent aux peuples antiques de l'Asie Mineure qui, fondant des États, avaient créé différents centres d'une première et grande culture, posant les bases stables d'une littérature, et développé l'agriculture, l'élevage, l'artisanat, et toutes les manifestations de l'art.

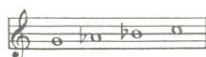
Vers le commencement du II<sup>e</sup> millénaire avant notre ère se sont signalés, par leur haute culture et leur idéologie progressive, les Hittites et les Soubari — ancêtres des Géorgiens (Kartveli). La métallurgie du bronze et du fer et les beaux-arts atteignent un niveau élevé. Les produits en cuivre, en argile et en bois sont ornés de dessins et de peinture multicolore. On construit une multitude de temples, où retentit la musique religieuse.

Il est à remarquer que les fouilles des années 1937-1943, en Géorgie orientale, dans la région de Mtskhéta (l'ancien centre de l'État géorgien, foyer de la vie politique et culturelle), révélant une grande quantité de tertres funéraires, parmi lesquels d'immenses sépulcres des II<sup>e</sup> et I<sup>er</sup> millénaires avant notre ère, ont permis de découvrir des chars à quatre roues, de la vaisselle en or, en argent, en bronze et argile, différents outils, colliers, des bagues et autres bijoux, richement ornés et couverts de pierres précieuses multicolores, vestiges d'une haute culture artistique.

D'un intérêt particulier, pour un investigateur de la culture musicale géorgienne antique, se pare le tertre funéraire de Samthavro (dans la même région), dans lequel on a trouvé un des plus anciens exemplaires d'instrument musical géorgien : le *salamouri*, chalumeau préhistorique en os. Cet instrument des XV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles avant notre ère est un mirliton mince, de forme élégante, ouvert des deux côtés, fabriqué dans un tibia de cygne, d'une longueur de 19,9 cm, élargi et légèrement recourbé vers le haut, avec trois ouvertures digitales disposées sur le bout.

De couleur gris-foncé, le chalumeau en os, parvenu intact jusqu'à nous, et ayant conservé son aspect initial, est un rare échantillon d'instrument

préhistorique à vent. On s'étonne de l'exactitude du travail, de l'éclat de l'instrument soigneusement poli, des ouvertures digitales, demeurées entièrement nettes, qui reproduisent une suite de son en quarte pure, donnant une suite diatonique de quatre tons, rendus clairement, de *g*, *as*, *b* de la première octave et *c* de la deuxième.



Il est possible de reproduire, par transsufflation, les mêmes sons à une octave plus haut. Nous ne saurons jamais, il est vrai, si l'homme préhistorique connaissait le procédé de transsufflation ou si cela lui était nécessaire, mais grâce à trois ouvertures il pouvait esquisser les modèles les plus simples, répondant aux besoins spirituels d'un exécutant de l'époque et de son milieu. Il est curieux que le même sépulcre nous apporte son aide pour les questions liées à la fonction et au milieu social de propagation. On y a découvert tout un ensemble d'objets d'une très grande importance — le squelette d'un garçon, le crâne d'un bœuf, des armes et de l'outillage, correspondant à l'économie de cette période.

Cette importance consiste en ceci qu'après avoir soigneusement étudié ces objets, les archéologues et les historiens géorgiens ont réussi à déterminer l'époque à laquelle appartient le sépulcre. Le squelette de l'adolescent, le crâne de bœuf et le chalumeau en os ont conduit à la conclusion que cette sépulture était celle d'un petit berger, enterré là avec l'instrument dont il ne se séparait jamais. Pour nous, musicologues, cette conclusion revêt la plus grande importance.

Pendant les recherches portant sur la corrélation entre les trois objets trouvés dans le sépulcre, il a été possible de déterminer la signification dans le lointain passé, de cet instrument autrement que par sa fonction magique d'incantation et sa place dans les rites sacrés, son usage pendant les processions de sacrifice, etc. Il est cependant difficile d'admettre la participation à de pareilles cérémonies d'un adolescent, qui, dans le cas présent, est représenté en qualité d'exécutant.

Encore un détail, très important. Le monde scientifique connaît évidemment l'intéressant article du musicologue anglais J. V. S. Megaw : *Les petits mirlîtons et leur développement historique*, dans lequel figure la liste précise d'un grand groupe d'instruments à vent en os se rapportant au haut-paléolithique, au néolithique, à l'âge de bronze et du fer, et découverts dans divers pays. La majorité de ces instruments est fabriquée en os d'oiseaux (de grue, de condor, d'outarde, d'oie) ce qui offre un étroit rapport avec notre *salamouri*.

Mais une attention particulière est requise par un sépulcre, mis au jour dans l'emplacement néolithique de Tépé-Havr, et où, comme dans le sépulcre de Samthavro, était enterré un petit berger, avec son chalumeau en os. Ce fait prouve clairement que dans les deux cas nous avons affaire aux ancêtres du chalumeau contemporain.

Nous pouvons ainsi conclure que dans le sépulcre découvert à Samthavro devait être enterré non un serviteur du culte ou un chasseur, attirant avec son instrument des oiseaux de proie ou des animaux sauvages, mais un candide et jeune berger, exécutant des *mélodies pastorales* encore à l'état embryonnaire. Comme on le sait, le chalumeau a été depuis l'Antiquité considéré comme un instrument pastoral, et ce qu'il y a de particulier, c'est que les troupeaux de bêtes à cornes et d'ovins ont principalement été gardés par des adolescents, ce qui confirme bien plus notre hypothèse, énoncée il y a déjà un quart de siècle.

Quant à l'expansion du chalumeau en os, il est clair que c'était un instrument pastoral, au service des bergers et de leur milieu, de sorte qu'il pouvait se propager là où l'élevage était développé.

Cependant, loin de nous la pensée de limiter ainsi la sphère de propagation des instruments analogues. Dans ce cas précis, nos considérations se rapportent d'une manière concrète à l'instrument, trouvé dans un milieu déterminé. Mais en général, comme l'on avait déjà remarqué, le chalumeau a aussi une autre fonction — celle d'incantation magique — et c'est pour cela que la sphère de propagation nous paraît beaucoup plus large et englobe, en premier lieu, les serviteurs de culte, et peut-être aussi des chasseurs, qui employaient les instruments musicaux pour l'incantation aux oiseaux de proie et aux animaux. De sorte que le chalumeau pouvait déjà posséder une vaste zone de propagation.

Après nous être familiarisés avec le chalumeau, nous avons étudié son âge, les matériaux employés pour sa fabrication, sa forme, sa dimension et son diapason, et aussi, autant que possible, sa fonction et son milieu de propagation. Mais une question d'une énorme importance est celle-ci : peut-on considérer le *salamouri*, chalumeau préhistorique en os, comme un instrument populaire géorgien ? est-il possible de reconnaître comme suffisant le fait — bien qu'assez important — qu'il a été découvert sur le territoire de la Géorgie ? est-il impossible d'admettre que cet instrument a été importé de pays voisins ou même de pays lointains, avec lesquels depuis des temps immémoriaux la Géorgie a entretenu des relations culturelles ? avec quel argument pourrait-on confirmer l'appartenance du *salamouri* à l'ensemble des instruments musicaux géorgiens ?

Voici toute une série de questions, qui, en premier lieu, surgissent devant

nous avec l'étude de ce rare spécimen d'instrument primitif à vent, jusqu'à présent inconnu pour nous. Dans ce cas les instruments populaires musicaux à vent conservés en Géorgie, principalement ceux qui appartiennent au type des chalumeaux longitudinaux ouverts, peuvent nous aider.

Le peuple géorgien a apporté jusqu'à nous deux variétés de *salamouri* — l'un ouvert, longitudinal, appelé en géorgien *ouèno salamouri* (chalumeau sans anche) et l'autre *éniani salamouri* (chalumeau avec anche); le premier est très rare et ne se rencontre que dans les régions où l'élevage est la branche principale de l'agriculture, ce qui revêt une très grande importance. Il est en outre connu qu'en Géorgie le *salamouri* longitudinal ouvert, passait depuis longtemps pour l'instrument favori, accompagnant la vie des bergers, très habiles à en jouer. Il est à remarquer que dans un ancien manuscrit (XI<sup>e</sup> siècle), nous trouvons l'image pittoresque d'un berger — adolescent, assis sur une colline avec un *salamouri* dans les mains, et qui, tout en jouant, surveille les moutons. Ce tableau est le meilleur document confirmant l'existence et la popularité de cet instrument parmi les Géorgiens et son emploi, dans l'Antiquité, par les bergers.

Que le *salamouri* de tous temps ait été en Géorgie un instrument de berger, témoignage en est porté par un répertoire de chants parvenus jusqu'à nous, lié aux pâtres et exécuté encore de nos jours. Parmi eux, quelques airs, possédant chacun son titre et sa destination particulière comme *Mgzavruli* (chant de voyage), lié à la conduite des bestiaux d'un endroit à un autre; *Dilis* (Chant du matin), que l'on joue à l'aube pour annoncer le commencement de la journée de travail des bergers. *Chéssagrovébéli* (chant de rassemblement), c'est à dire l'air destiné au rassemblement du troupeau dispersé; *Mtzkémsouri* (chant de berger), exécuté pendant le repos.

D'après la mélodie, la mesure, le rythme et le mode, tous ces airs ont bien de choses communes entre eux, ce qui témoigne du peu de possibilités techniques du *salamouri* longitudinal ouvert. En réalité, bien que le *salamouri* longitudinal ouvert ait parcouru un long chemin dans son évolution, il est parvenu jusqu'à nous dans un aspect assez primitif. On peut estimer que c'est le peuple lui même qui a barré la route à son développement en lui adaptant une anche et en créant, par la suite, un instrument plus perfectionné et plus commode pour en jouer : *Eniani salamouri* (chalumeau à anche), actuellement très répandu et jouissant d'une grande popularité. En ce qui concerne notre question, c'est le premier des deux *Ouèno salamouri* (chalumeau sans anche), qui présente un grand intérêt, comme étant le premier représentant des instruments du type de la flûte, possédant beaucoup de caractéristiques communes avec le *salamouri* en os.

On sait que le peuple géorgien employait, pour la fabrication du *salamouri*

longitudinal ouvert, du bois, du roseau, du jonc, du fer (le canon des fusils), du sureau noir et de l'os. Il est intéressant que la tradition de la fabrication du salamouri en os se soit conservée en Géorgie jusqu'à nos jours, et particulièrement que l'on fabrique le salamouri en os d'aile de condor noir, ce qui nous rapproche encore plus du salamouri préhistorique fabriqué avec le même matériau, c'est à dire en os d'oiseau, dans le cas présent en os de cygne.

Évidemment ce fait significatif est en relation directe avec le problème posé, d'abord parce qu'il témoigne de la conservation par les Géorgiens d'une des traditions des temps anciens, lorsque pour la fabrication des instruments à vent on employait les os d'oiseaux ou d'animaux sauvages, compagnons inséparables et proies de l'homme préhistorique; en second lieu, il nous donne la possibilité de supposer que le salamouri géorgien en os existait déjà dans le peuple sous les traits d'un instrument musical primitif, plongeant ses racines dans l'antique étape du développement de la musique instrumentale et lié héréditairement aux trouvailles archéologiques.

Sans prétendre à une étude complète de la question, nous supposons que nos recherches ont cependant abouti à d'importants résultats, permettant d'avoir une idée plus ou moins précise de la nature du salamouri en os, de ce rarissime instrument musical des temps anciens.

Nos conclusions se résument à ceci :

1. Dans le sépulcre mis au jour sur le territoire de la Géorgie était enterré un petit berger avec son salamouri, fabriqué en tibia de cygne.
  2. Le *Salamouri*, créé par l'homme préhistorique, nous reporte de quatre mille ans en arrière dans les temps antérieurs à l'apparition du métal.
  3. Sur la base des sources écrites, des monuments de la culture matérielle et d'antiques traditions musicales conservées en Géorgie, le salamouri en os est un échantillon de l'arsenal musical populaire de la Géorgie ancienne.
  4. Le salamouri pastoral à tons multiples, dont on avait artificiellement reproduit une série de sons d'une certaine hauteur, témoigne de la haute culture musicale du peuple géorgien à cette époque.
  5. L'importance du salamouri en os, puisant ses sources dans un passé lointain de l'histoire de l'humanité, est immense : d'un côté il enrichit notre notion de la musique instrumentale géorgienne, et de l'autre il nous aide dans l'étude des étapes anciennes du développement de l'art musical mondial.
- Des résultats non moins importants ont été fournis par les fouilles de Kazbégui (Géorgie orientale, région de Kazbégui). Parmi la grande quantité de statuettes en bronze de figures humaines mises au jour, on remarque la statue d'un homme jouant de la lyre (*knari*) à cinq cordes. Ces objets ap-



partiennent au I<sup>er</sup> millénaire avant notre ère, et sont étroitement liés à la culture hittite.

D'autres monuments de la culture matérielle et des informations écrites, parvenus jusqu'à nous, témoignent de l'ancienneté d'une série d'instruments musicaux géorgiens.

Parmi eux : *Avili* ou *Kavili*, *Nésvi*, *Stviri*, variété du mirliton *Soïnari* ou *Lartchémi*, (flûte à six tubes du type de la flûte de Pan); *Goudastviri*, *Tchiboni* ou *Tchimoni* (variété de cornemuse), *Karakhsa* ou *Karakhsi* (cor), *Bouki*, *Sakviri*, *Zrokhakoudi* (trompette de signal);

*Tchangui* (harpe), *Ebani* (instrument semblable à la kithara), *Tchianouri* et *Tchouniri* (instruments musicaux à deux et trois cordes frottées), *Tzintzili* instrument semblable aux cymbales.

*Spilendztchouri* (tympaon), *Doumbo*, *Doli* (tambour), *Daphdaphi* (variété de tambour), *Tablaki* (petit tympanon), (*Daïra* tambour de basque), *Lini* (gong), *Tzintzila* (cymbales), *Zanzalaki* (clochettes) etc.

Un groupe d'instruments musicaux à cordes pincées empruntent leur nom au nombre de cordes : *Ordzali*, à deux cordes, *Samdzali*, à trois cordes, et ainsi de suite jusqu'à treize cordes.

Une telle variété d'instruments musicaux, appartenant aux différents groupes : à vent, à cordes et à percussion — témoigne du haut développement de la musique dans la Géorgie antique.

La musique instrumentale géorgienne ancienne atteint le plus haut degré de son développement aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, à l'âge d'or de la reine Tamar, lorsque les diverses féodalités de la Géorgie sont unifiées en un puissant État, lorsque les frontières du royaume géorgien — avec Derbent au nord, aux confins de Trabisonde au sud, la mer Caspienne à l'est et la mer Noire à l'ouest — dépassent de loin les limites de la Transcaucasie.

Cette époque s'orne des noms de grands poètes : Rusthavéli, l'auteur du génial poème « Le chevalier à la peau de tigre », Chavthéli, Tehakhroukhadzé, de philosophes, comme Iohanné (Jean) Pétritz, d'artistes-décorateurs tels que Béka et Béchken Opisari, et d'autres encore.

Ils composaient des odes, des poèmes épiques, écrivaient des œuvres philosophiques, décoraient les temples.

La musique vocale et instrumentale était très répandue : les odes et les poèmes étaient exécutées par les chanteurs, avec accompagnement d'instruments.

Les ensembles étaient soit instrumentaux, soit instrumentaux et vocaux.



Non seulement les festins, les noces, les réjouissances publiques, mais aussi la chasse, les tournois, les campagnes militaires étaient accompagnés de chants et de musique (instrumentale).

La musique se faisait entendre durant les fêtes religieuses, accompagnait les danses, les rondes, les grands spectacles, les cérémonies du culte.

Jouissant actuellement d'une grande popularité, le *Phandouri* et le *Tchongouri*, très répandus dans toute la Géorgie, sont des instruments d'origine ultérieure. En comparaison avec les instruments anciens, ils sont plus développés et permettent l'exécution de pièces aussi bien par les femmes que par les hommes : exécution d'airs instrumentaux, mélodies de danse, accompagnement des chansons populaires, exécutées de préférence en solo, de genres divers. L'esprit héroïque, le patriotisme, l'amour lyrique, l'humour sain, la satire piquante, transmise sous la forme du *Chairi*, en constituent le sujet.

C'est plus richement encore et avec plus de variété qu'est représenté l'art populaire géorgien des chansons. Précisément là, le peuple géorgien a manifesté avec éclat son puissant talent créateur et sa haute maîtrise d'exécution, en créant de rares modèles de l'art populaire vocal. La chanson populaire géorgienne a parcouru un long et original chemin dans son développement historique. Qu'elle soit originale, cela n'a rien d'étonnant — la musique de chaque peuple est originale. Elle l'est dès son origine et l'on peut dire sans détour qu'elle est unique en son genre. En étudiant dans sa profondeur et dans toutes ses variétés la musique traditionnelle des peuples les plus divers, on arrive à cette conviction. Par sa structure et sa base harmonieuse et polyphonique, par son mètre, son rythme et sa mélodie, par la richesse et la diversité des formes du style, la chanson polyphonique géorgienne tient une place tout à fait à part. Elle se distingue radicalement de la musique traditionnelle non seulement des pays éloignés de la Géorgie, mais même de celle des Azerbaïdjanais, des Arméniens, des peuples du Caucase du Nord, des Turcs, des Perses, des Grecs, des Arabes, des Mongols et des autres peuples qui pendant des siècles ont eu avec la Géorgie des liens politiques, économiques et culturels. Si ce n'est un trait foncièrement national, le talent naturel du Géorgien, quel autre facteur aurait pu contribuer à la naissance et au développement de la polyphonie vocale dans un pays entouré de peuples pour lesquels est caractéristique le chant monodique ?

N'est-ce pas le fait que le chant polyphonique, hautement développé dans ses styles de chœur, est la pierre angulaire de l'art musical traditionnel géorgien ?

Il est à remarquer que non seulement les modèles parvenus jusqu'à nous



des styles historiques anciens du folklore musical géorgien, mais aussi les monuments de la culture matérielle, les informations historiques de l'époque antique, la riche hymnographie du Moyen âge, la littérature d'art géorgienne ancienne, le folklore poétique, le matériel verbal de l'art populaire des chansons témoignent de l'origine très ancienne de la polyphonie populaire traditionnelle en Géorgie.

On ne peut guère affirmer que les chansons polyphoniques géorgiennes anciennes soient parvenues jusqu'à nous sans changement alors que quelques-unes d'entre elles, existant encore ou notées précédemment, gardent évidemment les traces des traditions anciennes de l'art musical. Telles sont les chansons de travail, de rite et les rondes et aussi les chansons — lamentations aux défunts, appel aux esprits des ancêtres, chansons consacrées au dieu du temps, etc.

Certaines chansons géorgiennes à deux voix présentent un grand intérêt; leur analyse nous conduit à conclure que leurs racines plongent dans la haute antiquité. Nombre de modèles des formes antiques de la pensée musicale, étonnants par leur archaïsme, sont représentés dans les chansons à une voix, aussi bien qu'à deux voix, dans la tradition musicale des montagnards de la Géorgie orientale, surtout chez les Khévsours.

Nous observons une forme des plus anciennes de la polyphonie géorgienne dans une chanson originale par sa structure musicale, où se dessinent clairement deux parties vocales indépendantes présentées dans une singulière combinaison : la basse entre sur la tonique avec la voix haute en unisson seulement à la fin de chaque strophe mais, au commencement de la strophe suivante, elle se détache comme pour souligner par là la base tonique de la chanson, à quoi se réduit, au fond, son rôle de deuxième voix.

Cette chanson est caractéristique de l'une des plus anciennes étapes de la chanson géorgienne à deux voix. La partie indépendante de la deuxième voix, encore inconsciente, sa fonction sont limitées par le son tonique, qui apparaît exclusivement en liaison avec la première voix. Dans cette chanson

s'observe la limite entre la chanson à une voix et celle à deux voix. Cependant une telle combinaison, insignifiante à première vue, de deux voix différentes a donné naissance, par la suite, à la basse bourdonnante, qui a joué un immense rôle dans le développement de la polyphonie géorgienne et est devenue la base des styles de chœurs à deux et trois voix de Géorgie orientale.

Quant à l'art populaire du chant des Thouches et des Phchavs, nous trouvons maints exemples de chansons à deux voix, primitives, mais bien établies et qui représentent le degré supérieur de son évolution. Dans les chansons de cette catégorie la deuxième voix est une basse bourdonnante ou récitatif, principalement de même son — tonique — avec un écart maximal de seconde inférieure, rarement supérieure.

Mais plus caractéristiques, pour les formes antiques de ce genre de polyphonie, sont les chansons de femmes à deux voix : de rite, de ronde, dont les traits poétiques et musicaux remontent aux temps anciens. Les chansons suivantes en font partie : *Didéba* (Gloire), exécutée pendant les fêtes du culte, *Mzéchina* (Soleil, entre dans la maison), glorifiant le soleil le jour de la naissance d'un enfant, *Iavnana*, invocation à la déesse de la fécondité, (Nana), puis *La chanson de guérison*, exécutée pour guérir un enfant, *Zari* (pleurs-lamentations des défunts), etc.

I solist

II solist

1. I solist

2.

I solist

II solist

I solist

etc

Iavnana

Dans toutes les chansons de ce groupe on observe les survivances de la

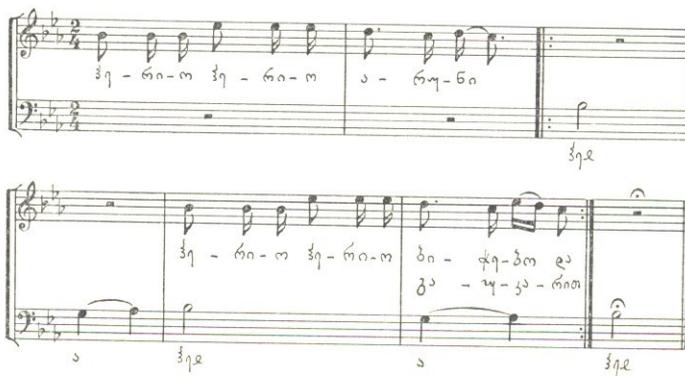
culture musicale ancienne et des rites, liées avec elle comme des restes de la société de clan.

Une autre variété de la chanson à deux voix géorgienne ancienne est représentée par des chansons reflétant les processus de travail, où la basse *ostinato* est caractéristique. Une attention particulière est requise par la chanson de travail *Heryo* exécutée dans une grange sous la forme d'un dialogue entre le soliste et le chœur à l'unisson. Dans cette chanson sont représentées deux voix indépendantes, mais elles résonnent à des moments différents, en développant la chanson non pas ensemble, mais à tour de rôle; de plus la deuxième voix ne termine pas sa partie, l'interrompant toujours brusquement à la fin même de la chanson, sur le VII<sup>e</sup> degré du mode de *la* phrygien.



Il semble que dans cette chanson l'on puisse supposer une cadence de tonique dans laquelle devaient s'unir les deux voix, ou bien c'est la deuxième voix qui devait émettre le son. Cette chanson semble être une étape transitoire entre la monophonie et la chanson à deux voix du type donné, lorsque à l'intervention du chœur à l'unisson, le soliste ne se détache pas, mais continue à chanter parallèlement avec la deuxième voix, en répétant ou en variant sa partie.

On peut appuyer cette supposition par une série de chansons appartenant à cette variété diphtongue, dans laquelle, après avoir entonné le chant, la première voix se détache d'abord, puis mène la mélodie sur le fond de la deuxième voix (*heryo* du vanneur), ou bien, sans se détacher, continue



37-60-0    37-60-0    ა - ბი-ბი  
 37-60-0    37-60-0    ბი - ბი-ბი და  
 ა - ბი-ბი-ბი

à chanter avec accompagnement de la deuxième voix, dans les deux cas — de la basse ostinato (*heryo* de la grange).

Malgré la variété de structure des chansons à deux voix de rite et de travail, la confrontation des exemples cités démontre l'identité de leur indices caractéristiques, témoignant de leur origine très ancienne : c'est la sobriété du côté mélodique et harmonique, l'étroitesse de l'ambitus, l'uniformité des airs, se répétant presque sans changement tous les deux — quatre mesures, sans compter certaines déviations, qui n'apportent aucune qualité nouvelle. Il faut de plus noter que, contrairement à la calme mesure des chansons de rites on observe dans les chansons du deuxième groupe l'enrichissement du dessin rythmique. En général, à la base de ces chansons, en liaison avec leur contenu et leur caractère (processus de travail, chansons — danses), on trouve le rythme, qui domine tout le mouvement, la musique et même le texte. Le rôle du texte verbal se réduit au soutien du rythme. Son contenu est très élémentaire — il ne se compose en grande partie que d'exclamation ou de cris rythmant le travail : « *héryo, he, héy, héry — éga, hopouna* », etc.

L'acuité du rythme se reflète aussi sur la voix d'accompagnement qui, contrairement à la basse bourdonnante, devient aussi mobile, tant mélodiquement que rythmiquement, bien qu'il s'enferme dans les limites d'une tierce et crée un même type pour tous les cas — la basse « ostinato ». Ultérieurement ces deux types de chansons à deux voix (avec accompagnement de la basse bourdonnante et basse ostinato) restent prépondérantes dans les chansons géorgiennes à deux voix.

Le degré suivant du développement de la polyphonie populaire géorgienne, est l'évolution de la structure à trois voix, résultant d'une part de l'apparition des variétés des combinaisons à deux voix, développées jusqu'aux combinaisons à trois voix, et d'autre part, de l'apparition d'une voix harmonique supérieure (au dessus de la voix mélodique) au moyen du redoublement de la partie de basse en octave.

Nous trouvons les couches anciennes de la polyphonie géorgienne sur le territoire de la Géorgie orientale, où nous voyons aussi les types de chansons dans lesquelles pouvaient surgir des combinaisons à trois voix. Telles sont, d'un côté, les chansons à deux voix avec deux chœurs, exécutées en antiphonie et, de l'autre, les chansons à deux voix avec le premier chanteur du chœur.

La construction des chansons à deux voix et deux chœurs, exécutées en antiphonie, est la suivante : le premier et le deuxième solistes mènent leur mélodie à tour de rôle et le chœur les accompagne alternativement. Le rôle principal appartient aux voix solistes, créant l'une ou l'autre variété diphtongue. Dans les chansons, où le soliste est opposé au chœur diphtongue, on remarque une première allusion aux chansons à trois voix.



Les dialogues entre le soliste et le chœur à deux voix, exécutant chacun séparément des refrains, différents d'après le contenu, constituent une forme développée des chansons à deux voix; le soliste et la voix haute acquièrent une personnalité propre.

Suivant leur registre les voix mélodiques se subdivisent en première et deuxième partie et forment avec la basse les chansons à trois voix : pourtant, à cause de leur intervention à des moments différents, elles ne résonnent pas ensemble à trois voix. Cette forme de chanson se trouve à la limite entre les chansons à deux et trois voix. Il existe encore une catégorie de chansons polyphoniques ayant dépassé la structure à deux voix, mais qui ne s'est pas développée jusqu'à la forme parfaite des chansons à trois voix.



LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE

Dans les chansons de ce type, c'est tantôt le premier, tantôt le second premier chanteur qui, au moment de l'intervention du chœur, continue à chanter à l'unisson avec les basses, résonance simultanée à trois voix, mais dans une combinaison à deux voix.

De telles chansons manifestent une tendance des premiers chanteurs à prendre part au chœur, avec les deux autres voix, mais pour l'instant ils ne trouvent pas leur place indépendante dans une combinaison à trois voix.

Dans une chanson de danse, *Sathamacho*, nous remarquons le moment de dégagement du premier chanteur de la partie de basse et de la création, dans la même mesure, d'une résonance à trois voix.

Dans une évolution de longue durée des chansons à deux voix se forment, peu à peu, des types nouveaux de polyphonie, sur la base desquels naît une des formes primordiales des chansons populaires géorgiennes à trois voix. Elle représente en soi une chanson à deux solistes, accompagnés par la basse; ils s'unissent à la fin de la chanson, et la terminent à trois voix.



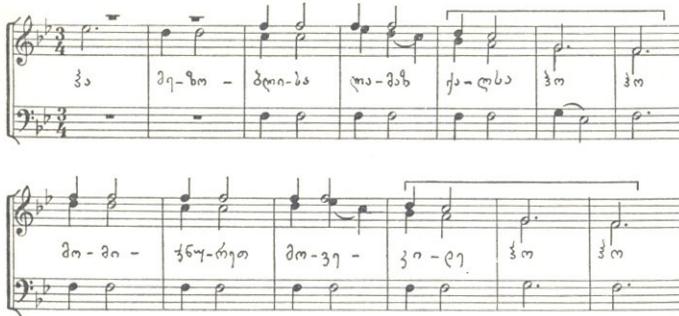
L'attention est attirée par la fin de la chanson où sont utilisés, presque dans leur aspect original, deux airs fondamentaux, qui jusqu'à présent développaient la chanson tour à tour.

C'est un des signes caractéristiques de la genèse de la chanson à trois voix.

Au deuxième type des premières chansons à trois voix appartiennent les chansons dans lesquelles, sur le fond des voix extrêmes, menées en octave, passe une voix médiane qui développe la mélodie. À ces indices correspondent de vifs modèles primitifs à trois voix, par exemple les chansons de *pleurs-lamentations, de la moisson, de houe, de ronde, etc.*

Les chansons de cette espèce présentent, d'après leur genre et leurs moyens d'expression musicale (de rite, de travail, de ronde) une analogie totale avec les premières chansons à deux voix. En écartant la voix haute, qui double la partie de basse, nous aurons un des types des chansons à deux voix, développées par la suite en chansons à trois voix. D'autre part, la différence entre elles consiste en ceci que le premier groupe des chansons, avec la présence de trois voix différentes, a une consonance à deux voix, alors que le dernier, composé de deux voix fondamentales, a une consonance à trois voix.

En comparant deux différents types de chanson, conduisant par des voies différentes à la naissance des chansons à trois voix, un intérêt particulier naît de la ressemblance des procédés adoptés pour les amener parfaitement à trois voix. Dans les deux cas nous le remarquons dans les cadences. Un des modèles montrant le développement graduel de la voix supérieure par le dégagement de l'accompagnement et sa transformation en une voix mélodique est la *chanson de ronde*.



ჰა მღ-მთ - ბლო-ბა ლა-მან ქა-ლხა ჰო ჰო

მთ-მთ - ჰნყ-რეთ მთ-ჰე - ჰო-ღე ჰო ჰო

Formées dans leurs premiers genres, les chansons à trois voix ont connu par la suite un riche développement, comme un brillant style de la polyphonie nationale. Déjà vers le IX<sup>e</sup> siècle le chant à trois voix était tellement consolidé dans l'art populaire géorgien que l'éminent fondateur d'une école philosophique, Iohané (Jean) Pétritz, discutant dans une de ses œuvres sur la musique, communique les noms des trois voix, la première *Mzakhr*, la deuxième *Gir* et la troisième *Bam*, qui, en s'unissant, forment l'harmonie dans la musique polyphonique géorgienne.

L'art populaire géorgien à trois voix peut se diviser en deux parties fondamentales — très nettement différentes l'une de l'autre — l'art populaire de la Géorgie orientale et celui de la Géorgie occidentale. Quant au développement régulier des chansons, de la corrélation des voix participantes, chacune de ces parties comporte différents groupes et sous-groupes.

Les chansons de Géorgie occidentale et de Géorgie orientale ne sont cependant que des ramifications séparées de la tradition musicale de l'ensemble de la Géorgie, étant étroitement liées intérieurement à leurs bases d'origine.

L'art populaire géorgien de la chanson à quatre voix n'est représenté que dans un seul genre, propre aux chansons de travail (*Nadouri*), dont on parlera plus loin.

Passons maintenant à une brève caractéristique de l'art populaire géorgien de la chanson dans ses espèces fondamentales et essentielles, exécutées tant à une voix (en solo avec ou sans accompagnement d'instruments) que polyphoniquement.

L'art musical populaire, étant pour le peuple géorgien un moyen actif et profondément impressionnant de l'expression de ses réflexions et de ses pensées, de son attitude en face de la réalité, accompagnait les moments les plus divers de sa vie : le travail, la chasse, la lutte avec la nature, les émotions de l'âme, les danses, les rondes, la farce et la satire, la naissance, les noces, les funérailles, les événements historiques, les récits épiques, les

insurrections populaires, etc. — tout cela avait trouvé un éclatant reflet dans l'art populaire musical géorgien. Mais la variété de ses espèces croît d'autant plus que chaque rameau du peuple géorgien a élaboré son propre dialecte musical qui, à son tour, possède des ramifications intérieures selon le contenu et le caractère de la chanson.

Les différents dialectes de la tradition musicale géorgienne se divisent en khévsour, thouché, phchav, mokhév, mthioul, karthlokakhéthien, méskh (en Géorgie orientale) et en iméréthien, gourien, mégrél, ratchalé-tchkhoumien, svan, adjarien, tchan ou laz (en Géorgie occidentale). Ils représentent tous des types historiquement élaborés de différentes branches du folklore musical géorgien. On peut constater leur différence non seulement par rapport aux sujets, aux genres et à la structure musicale des chansons, mais aussi par rapport aux particularités stylistiques et aux formes de leur origine. Ce ne sont cependant que des branches séparées de l'art populaire de toute la Géorgie, étroitement liées intérieurement quant aux fondements même de leur origine. Sans aborder séparément les chansons de chaque tribu géorgienne, notons pour l'instant une série des particularités du folklore musical géorgien.

Il faut noter que les Géorgiens possèdent une polyphonie vocale richement développée, chaque voix séparée étant importante. Les cas d'exécution collective à l'unisson ou à l'octave de mélodies à une voix sont très rares et ne se rencontrent que partiellement, dans les modèles primitifs par leur facture des chansons khévsoures, thouches, aussi bien que dans les chansons méskhes et laz. En ce qui concerne la facture fondamentale des chansons polyphoniques géorgiennes, ce n'est que la partie de basse qui s'exécute collectivement (en chœur), tandis que les parties hautes sont exécutées par des solistes.

Quant aux chansons à une voix, elles se divisent selon le genre en trois catégories : dans la première catégorie figurent les chansons de travail, exécutées en solo exclusivement par les hommes, sans accompagnement vocal ou instrumental ; à la deuxième catégorie appartiennent les chansons de femmes, principalement les berceuses, qu'on chante aussi individuellement ; dans la troisième catégorie figurent les chansons lyriques, historiques, héroïques et burlesques, exécutées aussi bien par les hommes que par les femmes, avec accompagnement de divers instruments musicaux populaires. Indiquons aussi qu'habituellement les Géorgiens ne possédaient pas d'ensembles mixtes : les chansons polyphoniques s'exécutent en chœurs homogènes, principalement d'hommes. Seule exception : quelques noms ou familles, ayant conservé et transmettant de génération en génération leurs traditions musicales. Ce principe est actuellement transgressé, et tous les

membres de la famille, sans distinction d'âge ou de sexe, participent à l'exécution des chants.

Le répertoire des chœurs féminins, est très limité : ce sont principalement des chansons liées à la vie familiale et aussi les chansons de rite. En général, toutes ces chansons sont à deux voix, comme : *Iavnana*, *Mzéchina*, *Zari*, *Didéba*, etc. Comme modèles particuliers l'on trouve deux chansons de Karthli : *Chanson de ronde féminine* notée par D. Arakichvili et *Lazaré* notée par nous, conservées jusqu'à nous sous la forme de chansons à une voix, exécutées par un chœur féminin à l'unisson.

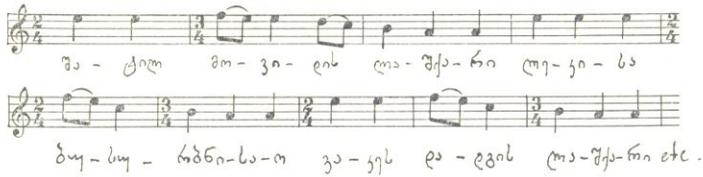
En prenant contact avec la musique populaire géorgienne, c'est avant tout sa richesse et la variété de ses formes qui nous frappent. Elle comprend, d'une part, de riches matériaux de la musique vocale et instrumentale antique et, d'autre part, les modèles de la plus haute maîtrise vocale, créés dans les temps ultérieurs. Nous voulons parler, en premier lieu, des Thouchi, Pchavi et Khévouri, montagnards de la Géorgie orientale et des Méskhi, de la présence dans leur musique des formes anciennes et des plus simples, et ensuite principalement des Karthlo-Kakhétiens, des Gouriens, des Adjariens, et des Mégréls, dont les chansons étonnent par leurs conceptions musicales complexes.

En abordant la caractéristique des types de l'art populaire vocal de chaque tribu géorgienne, commençons par les chansons populaires des Khévours, étonnantes par leur archaïsme.

L'art musical des Khévours, vivant dans le passé enfermés dans les montagnes, isolés de la civilisation urbaine, a gardé en soi de très anciennes formes de la culture de chant. Leur dure existence et les conditions difficiles d'autrefois se sont reflétées dans leur art musical.

Ce sont principalement les chansons à une voix exécutées en solo avec accompagnement d'un instrument à trois cordes pincées, le *pandouri*, et fréquemment aussi avec un chœur à l'unisson. Ce sont des traits montrant l'origine antique de ces chansons. Avec une structure plus simple, certaines chansons khévourses ne sont pas clairement cristallisées et ne révèlent pas de ton précis, elles rappellent un discours ému plutôt qu'une mélodie formée, dans le sens strict du mot. De plus, la rude facture de ces chansons et aussi l'emploi d'intonations glissantes (*glissando*) témoignent de leur haute antiquité.

Il existe un autre type de chansons khévourses à une voix avec une mélodie déterminée, mais uniforme. Ces chansons ont un caractère de discours narratif.



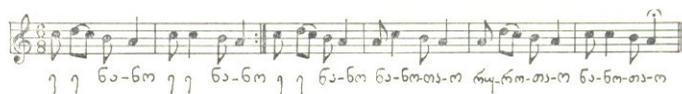
L'armée vint à Chatili

Les chansons dont nous avons parlé se divisent, par rapport à leur structure, en deux groupes : le trait caractéristique de l'un d'eux est d'être « carré » et « pair », tandis que la particularité de l'autre est la facture rythmique impaire. Ces chansons ont un caractère narratif. Dans les deux cas, il n'y a pas de mesure et de symétrie dans le mouvement mélodique, conditionné en partie par la mesure du vers. Il faut noter aussi une autre particularité des traditions des chansons khévsoures. C'est que les textes ne sont pas couplés avec les airs. On chante souvent avec le même air plusieurs textes d'un contenu différent. De plus, dans la plupart des chansons khévsoures, il n'y a pas de cantillation des syllabes du texte en vers.

Les genres de la tradition musicale khévsoure sont peu nombreux. Ce sont principalement des chansons de travail, rituelles et héroïques. Et même dans leurs chansons de rite, comme dans celles de noces, les Khevsours appellent à la vaillance et au courage.

Les matériaux mélodiques utilisés par le chanteur khévsour sont aussi limités et très monotones. Plus limitées encore sont les chansons des femmes khévsoures. Les femmes khévsoures chantent principalement des chansons de la vie familiale et de rite. La berceuse khévsoure citée plus bas présente en soi, d'après le contenu de son texte et son langage musical, un type original parmi les berceuses géorgiennes. Mélodiquement les berceuses khévsoures sont laconiques et se composent d'un air fondamental, répété et varié à plusieurs reprises.

En ce qui concerne leur rythmique, elles sont très semblables et sont chantées généralement en 6/8, tournant, par l'intonation de leurs airs, autour d'une formule mélodique principale, enfermée en deux mesures.



Berceuse

Cependant, malgré une telle simplicité de structure, toutes les berceuses khévsoures, contrairement aux chansons d'homme, sont véritablement un chant.

Des chansons féminines khévsoures de rite nous avons noté les pleurs aux défunts, différentes par leur destination (les chansons funèbres, de souvenir et autres) et leur procédé d'exposition. L'une de ces chansons, appelée *Khmith tirili* (pleurs à haute voix), est exécutée par une seule pleureuse (*Motirali*) alternativement avec le chœur des pleureuses à l'unisson (*Mokvithinéebi*) terminant chaque couplet de la chanson. Dans ces lamentations la pleureuse parle de la disparition, du cheval et de l'armure restés sans maître. Les pleureuses, après chaque phrase de la pleureuse, affligées par le malheur et par compassion pour elle, répondent, en soupirant, par des exclamations : *uhe, hua, ha*.

Pleurs à haute voix

Le style de l'exécution des lamentations est sobre, à voix contenue, mais la narration bouleversée rappelle un discours devenu musique et la mélodie du chant est assez nettement modulée. Quant à leur mètre, elles sont toutes indissolublement liées à la parole et d'après cela la formule du son varie après chaque strophe séparée. Il est caractéristique que dans ces chansons de pleurs on observe strictement le procédé traditionnel de récitation et son achèvement par un final du même type — une descente graduelle vers la base.

Parmi les chansons géorgiennes de rite ces pleurs-lamentations se sont conservés seulement dans le folklore musical khévsour (noté en 1940). comme de rares échantillons du genre.

Dans la tradition musicale thouché, comme dans la tradition khévsoure, l'on rencontre principalement le chant à une voix, exécuté généralement individuellement, bien qu'il existe quelques modèles séparés du chant à une voix, à l'unisson, liés à des rites très anciens et intégrés au répertoire masculin.

Le caractère original de modulation et la richesse du mètre et du rythme de base des chansons thouches se révèlent clairement dans les chansons individuelles à une voix, constituant la partie la plus riche de l'art populaire du chant des thouches et englobant les chanson de la vie courante, de rite, historiques, héroïque, lyriques et pastorales. Une partie de ces chansons s'exécute avec accompagnement de *phandouri* — instrument musical à trois cordes pincées.

Malgré la diversité de genre ces chansons se distinguent peu mélodiquement les unes des autres et l'on exécute souvent avec le même air des chansons différentes par leur genre et leur sujet, qui révèle une caractéristique commune avec l'art populaire du chant khévsour. En outre, pour les chansons thouches c'est le mouvement décroissant et la variation de l'air fondamental qui est caractéristique; cependant ces chansons sont plus développées mélodiquement et plus originales dans leur rythme. À cet égard il convient d'accorder une attention particulière à *Méythis simghera*, « la chanson de Méythia » dans laquelle on chante le courage du berger thouche.



ო-ღან-ღა-მთ-ვა ღირ-ღე-ღოი და-წე-ვა და-შოა ბა-ნე-ო  
 წე-ღა-ვი რა-ღოი ი-წე-ვა წე-ვა რა-წე-ღე და-რე-ო  
 მ-ოთ-ღ-შა-ღე-ღე ში-რა-ღეი ი-რა-ღელ ი-სხე-ღე და-ნე-ო etc.

La chanson de *Méythia* est riche aussi bien mélodiquement que rythmiquement. De plus, par son large ambitus et ses moyens d'expression, elle se distingue radicalement des chansons des tribus voisines — khévsoure et phchave. Il est vrai qu'elle comporte aussi des moments de variation de l'air fondamental et du mouvement décroissant à la fin de chaque couplet, mais tout cela est présenté sous un autre plan. D'abord, l'air lui-même se distingue par son déploiement et par sa plénitude émotionnelle, ensuite il s'enrichit au moment de la variation et se déploie de plus en plus; troisièmement, toutes les tournures de cadence sont dénuées d'uniformité. Ce n'est que la durée égale des mesures et la périodicité de la construction du matériel thématique qui restent sans changement (4 + 2).

Dans son ensemble, la chanson *Méythia* est originale par sa nature et tient une place à part parmi les chansons géorgiennes à une voix. Cela s'explique, parce qu'elle résonne instrumentalement : sa mélodie a un fondement instrumental et toutes les petites notes, les mélismes et l'ornement embellissant la mélodie principale sont aussi d'ordre instrumental. Nous supposons, que la *Chanson de Méythia* a pu être créé sous l'influence des airs de *salamouri* (chalumeau), instrument favori et très répandu dans toute la Thouchéthie, pays de bergers, où l'élevage des moutons est particulièrement développé et où presque chaque berger est passé maître dans le jeu du *salamouri*.

Les chansons à deux voix sont représentées dans l'art thouche du chant sous la forme la plus simple. Ce sont les modèles particulièrement typiques

des chansons populaires géorgiennes à deux voix — le mouvement mélodique de la voix haute sur le fond de la basse bourdonnante. De plus, c'est le soliste qui mène la mélodie, tandis que la partie de basse est exécutée par le chœur dans les limites de deux degrés : (I - VII nat. - I). Ici aussi nous remarquons le fredonnement et le développement de la ligne mélodique, si caractéristiques pour l'art populaire musical thouches. Dans les chansons thouches ce sont les tournures de cadence, très originales par leur manière d'aborder les finals avec élan, ce qui est caractéristique tant des mélodies des chansons que des airs instrumentaux.

Il faut noter spécialement que les thouches ont conservé la forme la plus ancienne de chanson funéraire de souvenir sous le nom de *Dala*. Contrairement aux pleurs féminins khévsours *Dala* est exécutée par les hommes — par le soliste et le chœur à l'unisson des cavaliers. Le soliste, montant le cheval du défunt, chante et les autres cavaliers qui l'entourent développent tour à tour la chanson avec lui. La mélodie de la chanson, simple mais expressive, la profondeur de la pensée poétique du texte produisent une intense influence émotionnelle sur les parents et les proches du défunt. Après l'exécution de la chanson de souvenir, les cavaliers se rendent chez le frère de la mère du défunt, où ils accomplissent le même rite, puis on organise des courses en l'honneur du défunt et les vainqueurs reçoivent des cadeaux.

Solist

Choro და - ლა სიყვირ და - ლა შვი - და - რე-ბო

და - ლა შვი და - ლა - - ლა - - შვი etc.

Passant à la tradition du chant pchave, une tribu voisine des Khévsours et des Thouches, il faut souligner que c'est un type original de la polyphonie géorgienne. Les chansons populaires pchaves à deux voix se distinguent fondamentalement des mêmes catégories des chansons géorgiennes. Il est vrai que la tradition du chant choral des Pchaves est d'un niveau peu élevé et que leurs chansons à deux voix portent tous les traits caractéristiques de l'ancienne polyphonie géorgienne, mais cependant elles s'en distinguent tant par le côté mélodique que par le mode et le dessin rythmique. L'art des chansons à deux voix est élaboré par les procédés spécifiques de la structure mélodique partant des modes originaux, comme les chansons thouches à une voix.

Les particularités caractéristiques de l'art des chansons populaires pcha-



ves sont, d'une part le mouvement descendant de la mélodie sur une quarte augmentée, et d'autre part l'emploi du 2<sup>e</sup> degré diminué; de plus la seconde et la quarte augmentées se forment sur le même degré, de même que la quinte diminuée de 3<sup>e</sup> degré des chansons thouches à une voix exécutée par le chœur, accompagne tantôt l'un, tantôt l'autre soliste. La forme de ces chansons est le couplet et les solistes changent après chaque couplet en le répétant presque invariablement. On répète aussi le texte dont les solistes développent le contenu. La basse chante principalement les voyelles *a* ou *o* et aussi les syllabes *ha*, *ho*, etc. Pareillement à la basse des chansons khév-soures et thouches à deux voix, elle est immobile, d'intonation réduite et remplit sa fonction harmonique dans les limites des 7<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> degrés. Comme on sait, le 7<sup>e</sup> degré revêt dans la musique géorgienne la fonction dominante.

Habituellement c'est le soliste qui entonne la chanson; quant à la basse, elle intervient plus tard et parfois seulement avant la mesure finale; tout en passant le 7<sup>e</sup> degré ascendant dans la cadence à la tonique, elle finit la chanson à l'unisson avec le soliste.

Toutes ces chansons, à une comme à deux voix, ont la même manière d'exposition; le trait caractéristique de la chanson est le retour constant de la voix au même air typique, avec arrêt à la fin de chaque strophe. Sous ce rapport elles sont proches des chansons khév-soures, et comme pour ces dernières, leur air fondamental, dont le mouvement est toujours descendant, se répète à plusieurs reprises, avec de légères variantes. Cependant ce n'est là qu'une ressemblance purement extérieure. Par l'expression d'intonation de la mélodie et la stabilité de la structure du mode, l'art des chansons pchaves, par comparaison avec celui des khév-soures, atteint un degré supérieur.

Ce sont les chansons populaires mokhèves et mthioules qui ont atteint le plus grand développement culturel, parmi les chants de montagnards de la Géorgie orientale. Mélodiquement elles sont plus riches et plus variées, leur polyphonie est plus dense et plus complexe. La culture musicale des Mokhevs et des Mthiouls, comparé à celle des Khév-soures, des Thouches et des Pchaves se trouve à un niveau nettement supérieur.

Les Mokhévs chantent principalement des chansons à deux et trois voix. Quant aux chansons à une voix, elle sont exécutées exclusivement avec accompagnement de *phandouri*, un des instruments géorgiens des plus populaires, sur lequel les montagnards exécutent avec une égale maîtrise l'accompagnement et les mélodies instrumentales, principalement de danse.

Le trait caractéristique du style des chansons mokhèves, contrairement

LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE

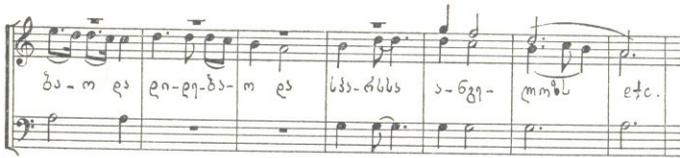
aux airs khévsours et pchaves, courts et enfermés en deux ou trois mesures, est un large développement de la mélodie sur toute la strophe de la chanson.

Dans la plupart des chansons mokhèves à trois voix, c'est principalement la deuxième voix qui domine, elle commence et mène la ligne fondamentale mélodique jusqu'à la fin de la chanson ; de plus elle se présente, mélodiquement et rythmiquement, sous un aspect transformé.

La première et la troisième voix remplissent d'abord les pauses de la deuxième voix et puis, principalement avant la formule de cadence, s'unissent avec la deuxième voix et mènent la chanson vers sa conclusion.

Dans le répertoire mokhev de chœur se trouvent différents genres de chansons : de travail, de rite, de vie quotidienne, d'amour, historiques, héroïques et de danse ; ces dernières sont exécutées principalement à deux voix.

Dans les chansons de rite chez les Pchaves et Khévsours, aussi bien que chez les Mokhévés et Mthiuls, nous apercevons le mélange des survivances du paganisme avec la religion chrétienne. A ce groupe de chansons appartient *Djvarouli* (de la croix), *Lomissis djvrissa* (à la croix de Lomissi), *Didéba* (gloire) et d'autres. Musicalement, les vestiges des temps anciens dans ces chansons sont parvenus jusqu'à nous très changés dans leur intonation.



## Gloire

Dans les chansons mokhèves à deux voix est conservé le principe du chant alternatif des deux premiers chanteurs du chœur, ou bien le chant d'un soliste avec accompagnement de la partie de basse. Mais d'après leur architectonique ces chansons se distinguent nettement des types de chansons à deux voix que nous avons examinés plus haut. Le rôle de la basse ne se réduit pas ici uniquement à l'exécution du point d'orgue ou à un *ostinato*. Mélodiquement et rythmiquement elle ne reste pas en arrière de la voix haute et c'est par là qu'on a plutôt une impression de combinaison des deux voix hautes dans la composition à trois voix, que de la première et de la deuxième voix de cette composition avec une basse immobile traditionnelle.

Les exemples d'une telle combinaison de voix sont considérés dans l'art populaire musical géorgien comme des exceptions. L'originalité des chansons mokhèves consiste non pas dans leur facture mélodique et harmonique, comme c'est le cas dans les chansons pchaves à deux voix, mais dans leur principe de composition à deux voix, différent de la facture fondamentale de la polyphonie géorgienne.

Les Mthioui, comme les Mokhevs, ont une riche culture musicale; leur art populaire de la chanson se trouve à un niveau encore supérieur.

La polyphonie mthioule, représentée de préférence par des chansons à trois voix, se distingue par son caractère émotionnel et la richesse de son langage musical. Dans la tradition des chansons des Mthiouis se rencontrent divers types de chansons à trois voix totalement cristallisés et ayant subi un grand développement. Ces chansons, aussi bien du côté stylistique que du côté de la constitution de nouvelles formes, ont beaucoup de points communs avec les chansons à trois voix de Karthli. Cette ressemblance existe non seulement dans le contenu musical, mais aussi dans le texte. Dans cette communauté des chansons mthioules avec celles de Karthli se révèle, de toute évidence, l'influence de ces dernières sur les premières. Dans le cas présent, nous avons en vue, d'une part, l'emprunt par les Mthiouis aux Karthaliniens de nombre des chansons polyphoniques, comme *Béri katzi var* (Je suis un veillard), *Tchaoukhédeth Barathachvilsa* (attaquons Barathachvili), *Gaphrindi chavo mézrkhalo* (Vole, hirondelle noire) et, d'autre

part, la création de leurs propres chansons originales à trois voix sur la base de la pratique karthalienne des chansons à trois voix.

La particularité stylistique du langage musical des chansons mthioules est l'ornement et le jeu par petites notes des sons fondamentaux de l'air, ce dont nous avons un bel exemple dans la chanson de rite *Lomissis djvrisa* (à la croix de Lomissi). Dans cette chanson on peut remarquer aussi un détail caractéristique de la mélodie dans les chansons mthioules : à une syllabe de texte correspondent un, deux tons, ou bien un ton avec ornement mélodique, ce qui n'est pas rare non plus dans les chansons des autres montagnards.



ბო-რე-სან ლა-შისა ვი-ყვი-ნით ბო-რე-სანს ლა-შისა

და ვი-ყვი-ნით და ჩვენ ლო-მნილო-მი-სა-ნი ჩვენ

ლო-მნი ლო-მი-სი (ვა) ლო-მი-სი-სა-ნი

etc.

Les Mthiouls, dans leur riche répertoire de chant, respectent particulièrement les chansons de rite, parmi lesquelles figure une chanson très réputée, non seulement chez les Mthiouls, mais aussi chez tous les montagnards de la Géorgie orientale : la chanson *Djvaris tzinassa* (devant la croix), exécutée pendant les noces, et également dans les rondes, avec la conservation du texte traditionnel. Il est à remarquer qu'on chante cette chanson même avant le commencement des travaux agricoles, mais en remplaçant dans ce cas son texte par un contenu adéquat de la chanson mthioule *Djvaris tzinassa*, mélodiquement et harmoniquement. La chanson nuptiale des Mokhévs : *Djvarouli* (de la croix) se distingue de la chanson mthioule *Djvarouli tzinassa* mélodiquement. Quand aux chansons nuptiales pchaves, aux rondes et aux chansons mthioules de noces et de la



moisson, elles ont beaucoup de points communs entre elles, bien que les chansons phchaves soient à deux voix et celles des Mthiouls à trois voix. Nous supposons qu'elle ont une base commune, permettant dans chaque cas certains écarts de la formule typique musico-rythmique, selon sa destination.

Un haut niveau artistique caractérise l'art musical populaire de Karthli et de Kakhétie. Les Karthaliens et les Kakhéthiens sont les deux tribus du peuple géorgien qui durant des millénaires ont créé une riche culture nationale. L'unité de la vie historique, de l'ordre social, des mœurs et des coutumes de ces tribus a déterminé la formation de traditions uniques de l'art populaire artistique.

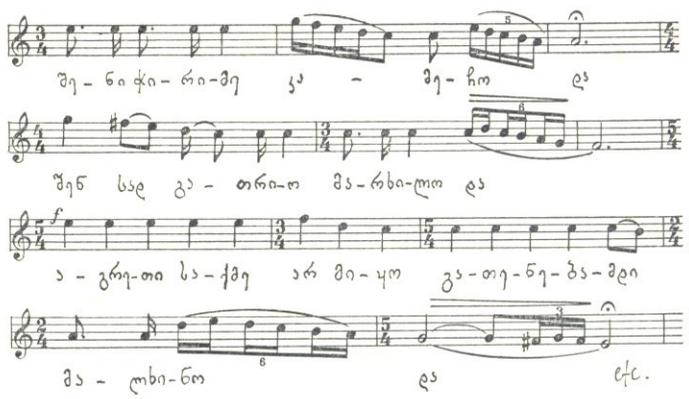
Durant la longue période du développement de leur culture musicale, les Karthlo-Kakhéthiens ont élaboré une grande diversité de styles, de formes et de genres de leurs chansons populaires. Il est à remarquer que nous rencontrons chez eux, à côté de formes primitives, les formes les plus développées de la tradition du chant. Les chansons à une voix sont chantées par les hommes aussi bien que par les femmes. Mais si les femmes sous cette forme exécutent principalement les berceuses, les chansons masculines karthlo-kakhéthiennes sont des chants de travail. Aux chansons de travail à une voix appartiennent les chansons de la grange, de labour, de vannage, etc. Dans la catégorie des chansons de travail entrent aussi les chansons d'*araba* (charrette).

Les chansons de grange, de labour et de vannage sont réunies sous le terme commun d'*Orovéla*.

Des manières originales d'intonation et une forme musicale stricte se sont élaborées pendant leur développement historique.

La strophe de la chanson du charretier commence en général dans le registre haut, puis sa mélodie baisse brusquement et s'arrondit avec la demi ou la pleine cadence. La strophe suivante de cette chanson commence de nouveau dans le registre haut et, tout en observant les mêmes procédés d'exposition musicale, descend à la tonique. En ce qui concerne l'intonation, le trait caractéristique de cette chanson est l'alternance du récitatif avec une mélodie richement ornée. A part cela, l'application du procédé typique de la descente de la ligne mélodique provoque l'apparition à chaque nouvelle strophe d'un saut sur un grand intervalle, le plus souvent sur une petite ou une grande septième.

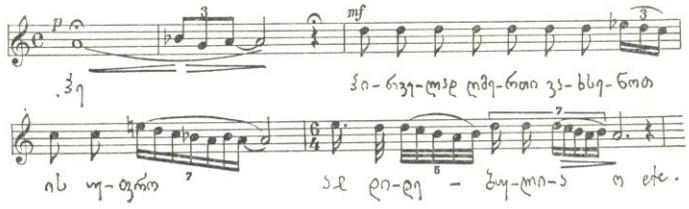
LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE



შე - ნი ფი - რი - ში ვა - ში - რი და  
 შენ სან ვა - თინი მან - რხი - ლო და  
 ა - ვრე - თი სან - ქი ან ში - ყო ვა - თი - ნი - ზა - ში  
 მან - რხი - ლო და etc.

Dans *Orovela* on observe la même formule mélodique, mais elle revêt des traits caractéristiques qui la distinguent de la chanson du charretier. À l'exécution du contenu fondamental d'*Orovela* prélude l'intonation sur une note préférentielle, le plus souvent sur la tonique, parfois chantée.

Le rythme de ces chansons est affirmé et elles se divisent le plus souvent non pas d'après la mesure mais se partagent par les phrases musicales séparées ou par propositions, selon le texte poétique. La structure mélodique de ces chansons est fondée sur le procédé de l'improvisation, qui conduit à une multitude de variantes d'*Orovela* et de chansons de charretier.



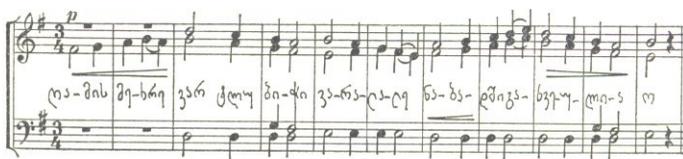
შე ნი რი ში ვა ში რი და  
 ან ყ - თინი ან რი - ლი - ზა - ში - ლო და etc.

Les travaux agricoles en Karthli et Kakhéthie sont aussi accompagnés par les chansons à deux voix, pour la plupart de moisson et de vannage, rarement de la grange. Comme les chansons de travail à une voix, cette catégorie de chansons est également connue sous des noms génériques : *Hopouna* ou *Hery-cha*, selon les cris ou exclamations employées, qui souvent remplacent le texte. Nous avons déjà parlé plus haut d'une manière détaillée de la base musicale variée des chansons de travail à deux voix en Karthli et Kakhéthie. Rappelons seulement qu'elles sont toutes strictement rythmiques et qu'à leur base se trouve le rythme de processus du travail qui joue un rôle d'organisateur. L'intonation de ces chansons est simple et leur texte

a un caractère d'improvisation. Elles sont très différentes par leur contenu et sont souvent créées pendant le processus du travail. On trouve dans leur texte des sujets d'amour, burlesques et autres, mais la majorité d'entre elles possède un texte décrivant le caractère et la destination du travail en question, souvent en liaison avec les thèmes sociaux. En ce qui concerne les chansons de danse et de rite à deux voix des Karthlo-Kakhétiens, nous en avons parlé ci-dessus; c'est pourquoi nous passons à l'examen de la structure de chansons à trois voix.

Les chansons à trois voix représentent la plus grande partie du folklore musical karthlo-kakhétien. Dans ces chansons se reflètent tous les aspects de la vie laborieuse de la paysannerie de Karthli et de Kakhétie. Ces chansons sont de caractère très divers. D'après le contenu du texte elles sont de travail, de campagne, d'amour, de noce, à boire, lyrique, héroïques, burlesques, de danse, etc. Selon leur structure musicale et le rôle de chacune des trois voix, ces chansons se subdivisent en quatre groupes principaux : 1. les chansons à ligne mélodique menée par la première voix, 2. les chansons à ligne mélodique menée par la deuxième voix, 3. les chansons dans lesquelles la deuxième voix, bien que ne dessinant pas la ligne fondamentale, n'est pas liée par la première voix et crée souvent de riches tournures mélodiques 4. les chansons dans lesquelles les deux voix hautes mènent tour à tour. Cependant la deuxième voix se distingue souvent par sa force d'expression. Dans tous les cas la basse remplit sa fonction harmonique et tient, le plus souvent, le point d'orgue.

Au premier de ces groupes appartiennent les chansons à caractère de couplet avec une mélodie de différents degrés de développement, mais d'une facture harmonique primitive. Ce sont, principalement, les chansons de campagne, d'amour, lyriques, burlesques, de danse, de ronde et aussi de la vie quotidienne et de travail. Elles sont toutes homophoniques et strictement rythmiques jusqu'à la fin de la chanson. C'est le premier chanteur qui commence presque toutes les chansons de cette espèce et c'est lui qui, dans la plupart des cas, exécute la deuxième voix.



### Le chant du berger

Nous avons déjà parlé, au commencement de cet article, du deuxième

groupe de chansons karthlo-kakhéthiennes, où la première et la troisième voix montent en octave et la voix du milieu mène la ligne mélodique.



*mf*  
 გუ- შინ შვი-ღნი გუ-რჯა- ნე-ღნი    გუ- შინ შვი- ღნი



გუ- რჯა- ნე-ღნი (ღა)    გუ- შინ შვი - ღნი



გუ- ი-ყ-რჯა- ნე-ღნი და  
 გუ - რჯა- ნე - ღნი    გუ- შინ შვი-ღნი    გუ-რჯა-ნე-ღნი



სა - ნა - ღი - რთი    წა - სუ - ლი - 3    ყვინბ etc.

Chanson de chasseurs

Quant aux chansons du troisième groupe, ce sont principalement celles de la vie de tous les jours, les chansons historiques et les chansons développées de travail, dans lesquelles apparaissent les combinaisons polyphoniques entre la première et la deuxième voix. Ces chansons sont mieux développées et dépassent les cadres étroits du couplet. Elles font apparaître une diversité métrique et rythmique et aussi une déviation mélodique, tandis que les chansons des deux premiers groupes sont construites principalement sur le même mode.



Les plus riches, pour ce qui est des moyens d'expression musicale, sont les chansons du quatrième groupe qui inclut, principalement, les chansons à boire de facture harmonique et polyphonique. Les airs de ces chansons sont étendus, profondément émotionnels et présentent une des plus remarquables espèces du chant traditionnel géorgien. Elles sont exécutées solennellement et avec beaucoup d'entrain. Les exécutants des deux voix supérieures de ces chansons, désireux de montrer toute leur maîtrise d'exécution, développent largement la ligne mélodique qui tantôt passe d'une voix à l'autre au moment du dégagement de l'une d'elles, tantôt suit parallèlement les deux voix. Lorsqu'arrive le moment de la compétition entre les deux solistes tâchant de se surpasser l'un l'autre, ils créent des mélodies colorées et des dessins polyphoniques originaux.

Les passages de l'exécution de la mélodie d'une voix à l'autre offrent à chaque chanteur la possibilité d'une libre improvisation, ce qui apporte à la chanson une plénitude et une grande richesse de fond.

Bien que ces chansons se composent de plusieurs figures par suite de déviations tonales, le plus souvent éloignées l'une de l'autre d'une seconde seulement, elles constituent tout de même, par leur forme commune, une entité complète. Le plus souvent leurs mélodies commencent et se tiennent dans un registre élevé. A chaque répétition (et il peut y en avoir plusieurs) s'opère une montée d'une seconde de la tessiture générale de la chanson ce qui confère un caractère solennel à l'ensemble.

Le côté mélodique de ces chansons mérite une grande attention. Y sont richement représentés l'ornement musical et l'originalité du récitatif géorgien, qui reproduit brillamment les différentes nuances des intonations musicales, et qui se révèle nettement dans la partie de deuxième voix :

Les chansons karthlo-kakhéthiennes à boire méritent un grand intérêt quant aux mutations tonales. Un excellent exemple en est donné par la chanson kakhéthienne *Tchakroulo*, dans laquelle le peuple démontre les procédés caractéristiques de modulation au moyen desquels la chanson passe par degrés dans une autre structure, pour revenir ensuite, par enharmonie, à la tonalité primitive lors de la conclusion.

LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE

L'hiver

Dans cette catégorie de chansons il faut inclure aussi les chansons de noces (*Makrouli*) et les chansons de calendrier *Tchona* (célébration de Pâques) et (*Alilo*), exécutée à Noël.

En débutant l'examen de la tradition musicale de la Géorgie occidentale, il faut noter que, parmi les chansons de toutes les tribus habitant dans cette partie du pays, les chansons polyphoniques de Ratcha, ressemblent beaucoup aux chansons karthlo-kakhétiennes. La ressemblance des chansons de Ratcha avec celles de Karthlo-Kakhéthie consiste dans leur facture, dans la conduite de voix et les procédés harmoniques, surtout dans les chansons longues à boire. Nous y trouvons la même souplesse de la ligne mélodique, passant du fredonnement au récitatif dans les deux voix supérieures, les mêmes inclusions et dégageement alternatifs de ces voix, à côté de leur mouvement parallèle, la même application du point d'orgue

dans la basse, qui se déplace graduellement pendant le changement des figures des chansons ou bien dans les cadences.

A cette catégorie de chansons appartient aussi la chanson de la veillée de Noël *Alilo*, chanson originale de Ratcha. Bien des chansons semblables se sont conservées en Ratcha. Elles sont multiformes et intéressantes par

### Alilo



ა - ლი - ლო ლო ა - ლი - ლო და ა - ლი - ლო ლო და



ა - ლი - ლო ლო და ა - ლი - ლო



ა მ - და მღ - რთმა კა - გი კა - გი -



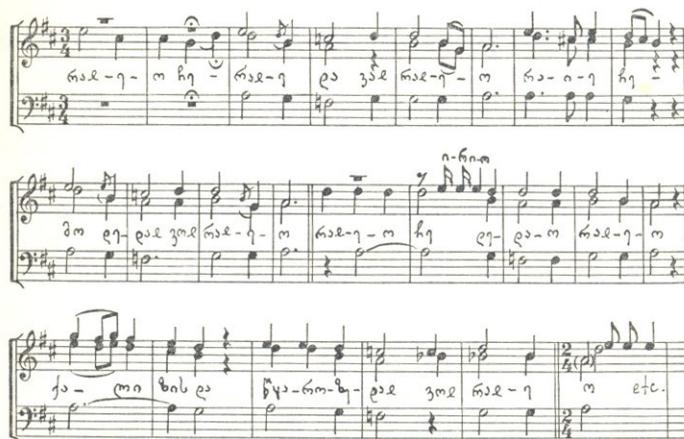
მღ - რთმა მ - და მღ - რთმა კა - გი მღ - რთმა და

etc.

la richesse de leur mélodie et par leur couleur harmonique. Quant à la structure modale, à ses déviations et à ses modulations, ces chansons tiennent une place à part dans le folklore musical géorgien. Les procédés de changement de la tonalité sont différents dans chacune d'elles, ce qui rend la chanson plus riche et plus attrayante.

On décèle également des moments intéressants de modulation dans les

chansons courtes à trois voix de Ratcha : de campagne, de ronde, de table, historiques, etc.



რად-ე- მ რე- რად-ე და ვად რად-ე- მ რა-ე-ე რე-ე-ე

მ მ რე-ე-ე ვად რად-ე-ე მ რად-ე-ე რე-ე-ე რე-ე-ე რად-ე-ე მ

ა-ე-ე მ რად-ე-ე რად-ე-ე რად-ე-ე რად-ე-ე რად-ე-ე რად-ე-ე რად-ე-ე etc.

### Ronde

Il faut spécialement mettre en relief les *pleurs-lamentations*, exécutées par les chœurs à trois voix. Il est vrai que la chanson funèbre à trois voix appelée *Zari* est largement connue dans la tradition des chansons svanes, mégréliennes, gouriennes et iméréthiennes, mais elle a d'abord gardé son ancien titre (*Zrouni*) que l'on trouve seulement en Ratcha où elle est exécutée non par les hommes, mais par les femmes. Les Ratchiens ont gardé jusqu'à présent un des plus anciens textes verbaux, lié au *Zrouni*, dans lequel le peuple entier pleure l'éminent homme d'Etat du V<sup>e</sup> siècle, fondateur de la ville Tbilisi, le sage roi de Géorgie Vaktang Gorgassali.

Les chansons à une voix sont chantées en Ratcha avec accompagnement de *Goudastviri* (cornemuse) et de *Tchianouri*. Ces chansons possèdent un caractère de récitatif et un rythme libre. On les récite, et par leur intonation elles se rapprochent de l'expression parlée. Ce sont des musiciens professionnels, jouissant d'une grande popularité et appelés *mestviré*, qui jouent de la cornemuse.

Le répertoire du *mestviré* est assez varié. Il comporte des chansons historiques : de héros populaires, de la triste histoire du peuple asservi par les féodaux. Les chansons burlesques et d'actualité tiennent aussi une grande place dans leur répertoire. La richesse de celui-ci, l'esprit, l'ingéniosité et le talent d'improvisation des *mestvirés* attirent de larges couches du peuple. Partout et pour tout le monde ils sont des hôtes désirés. Il faut noter surtout leur rôle dans la composition et la propagation dans

le peuple des chansons d'un contenu social brûlant, inspirant la haine du régime d'exploitation et appelant à la lutte contre les oppresseurs, lutte qui a éclaté en Géorgie maintes fois.

Les Svans sont comme les Ratchiens des montagnards de Géorgie occidentale. Habitant dans les montagnes, surtout en Haute-Svanethie, couverte de neiges éternelles, ils étaient privés sous le tsarisme de toute relation avec la ville six mois de l'année. En général, même durant la bonne saison, ils quittaient à contrecœur leur foyer pour descendre dans la vallée. Un tel repli et un tel isolement ont contribué à la conservation chez les Svans d'us et coutumes et d'un genre de vie antiques. La culture musicale urbaine ne pénétrait pas en Svanéthie et l'art populaire des chansons a jusqu'à présent conservé une grande pureté, sans aucun apport étranger.

Les chansons des Svans, comme leur nature, sont puissantes, sévères et monolithiques. Malgré les traits archaïques de leur culture générale, leur musique vocale et instrumentale étonne par son harmonie et par sa structure rigoureusement élaborée. Cependant il est à noter que la mélodie de leurs chansons est enfermée dans un cadre étroit, ce qui leur laisse une empreinte d'uniformité. La tradition musicale svane est riche en modèles de chansons de rite. Dans ces chansons se reflètent les événements historiques, la lutte avec les féodaux, oppresseurs des libertés svanes. Les chansons lyriques ne sont pas un genre caractéristique de l'art populaire svane.

Les chansons svanes chorales sont généralement chantées à trois voix. L'expression, la précision du rythme et la clarté de la pensée musicale leur sont caractéristiques. Il faut noter aussi le calme et l'équilibre du mouvement mélodique. A cet égard elles rappellent plutôt les chansons des Karthlo-Kakhétiens que celles de leurs proches voisins : Iméréthiens, Gouriens et Mingréliens.

Quant à la structure des chansons svanes à trois voix il faut dire que la ligne mélodique se place habituellement dans les deux voix supérieures. La première et la deuxième voix mènent tour à tour. En général la deuxième voix se distingue par son activité; même dans les cas où elle suit la mélodie principale, elle ne se soumet pas toujours à elle et, par endroits, elle a un mouvement suffisamment libre, tout en créant avec la première voix les intervalles les plus divers, de la seconde à la quinte.

La basse est plus mobile et plus active dans les chansons svanes que dans les chansons des autres tribus géorgiennes que nous avons examinées. Bien que fonctionnellement elle procure un fondement harmonique, par le rapport rythmique aussi bien que par le rapport d'intonation, elle est plus souple et son ambitus monte jusqu'à la quinte. Dans ces limites elle se meut non seulement graduellement mais en tierces, allant même jusqu'à la quarte et à la quinte, principalement descendantes.

Les chansons populaires svanes sont caractérisées par de fréquentes formations en seconde dans les deux voix hautes et par un mouvement complexe de trois voix, en accord parfait, qui leur confère un aspect pittoresque tout particulier.



ჰოო ლო-ლო-ო    ი-სკვი- ში    დი-ღა - ბინ    დი-ღა - ბინ

გო-შო- ა    ჰო- ი    და    ლო-ლო - მ    ჰო-ი    და

დი-ღა - ბა    შა-ლი - ნგებ- ლანს    ლო-ლო - მ

Lilé

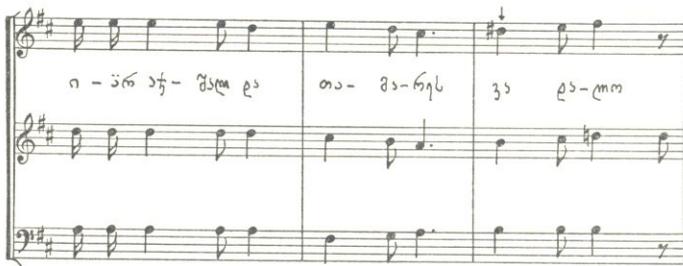
On trouve aussi un mouvement de septième (parfois même augmentée) dans les voix extrêmes, qui n'est pas fortuit mais organique. Le côté métrique et rythmique est également original dans les chansons svanes. Bien que les Svanes chantent principalement des chansons courtes, ces dernières sont pour la plupart exécutées dans différentes mètres, intervenant seulement pour une brève durée; ou encore à l'intérieur d'une mesure l'on trouve souvent des cas de rythme syncopé très caractéristiques. Le changement de mesure se rencontre même dans leurs chansons de danses.

La suite de quelques accords parfait majeurs donne aux chansons svanes une grande originalité par rapport à leur structure modale.

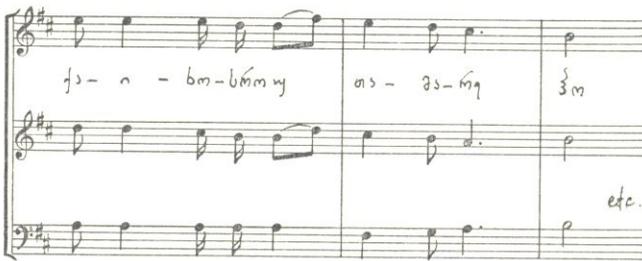
Il faut noter l'étroitesse d'ambitus dans les chansons svanes de rondes et de danse, assez largement représentées dans l'art populaire musical de cette région. Toutes ces chansons sont courtes, strophiques; elles se composent généralement de deux ou de quatre mesures et leur mélodie reste dans les limites de la tierce et de la quarte.



[f] თა-მარ დე-დჳიშო თა-მარე ჰა დ-ლია-ლიო  
 [mf] ჰა დ-ლია-ლიო



ო - ვო აჟ - შალა და თა-მარელ ჰა დ-ლიო



ჟა - ო - ბო-ბროუ თა-მარე ჰო  
 etc.

### La reine Thamar

Toutes les chansons svanes de danse commencent par un *tempo* lent puis, accompagnées de claquements de mains, elles accélèrent le tempo pour atteindre le *prestissimo*. Les chansons svanes à une voix sont très rares. Elles sont exécutées par les hommes et les femmes avec accompagnement d'un instrument musical à cordes frottées (*Tchangui* - harpe).

Passant à la tradition musicale iméréthienne il faut noter que les chansons iméréthiennes sont tellement près par leur architecture des chansons gouriennes qu'on peut parler d'une base unique. Leur corrélation est



soulignée aussi par les sujets et les genres des chansons et par l'homogénéité de leur répertoire. Nous trouvons aussi des chansons communes avec les Gouriens : historiques, de travail, à boire, et autres, comme par exemple : *Ali pacha*, *Vakhtangouri*, *Broliss kélsa*, *Khélkvavi*, *Maspindzélsa*, *Tchvén mchvidoba*, *Nadouri*. Cela est tout à fait naturel : durant des siècles, comme les Karthlo-Kakhétiens, ces deux tribus géorgiennes voisines ont vécu une même vie sociale, politique, culturelle et historique, unies par leur intérêts, contribuant à l'élaboration de leur commun langage musical. Cependant, par la suite, chaque branche de leur tradition musicale a petit à petit élaboré ses propres particularités rythmiques et d'intonation, et des procédés caractéristiques ont apporté certains correctifs à la facture des chansons, créant maints traits de conduite de la voix et des combinaisons harmoniques et se détachant ainsi pour former un groupe séparé.

Chanson à boire

Les chansons iméréthiennes sont principalement à trois voix. Elles sont toutes vives et animées, pour la plupart composées de couplets, à l'exception des chansons de travaux agricoles, comme *Khélkhvavi*, *Nadouri*, *Artel*, et d'autres.

Cette dernière, comme le *Nadouri* gourien, est très intéressante par la variété de la facture, du rythme et des procédés de l'exposé musical. Cette chanson, exécutée pendant le travail, commence par un mouvement lent et par des appels entre la deuxième voix et les basses, comme pour attirer l'attention sur le travail collectif. Puis, en accélérant le tempo, la chanson continue, exécutée alternativement par deux chœurs à deux voix. Plus loin, avec encore une plus grande accélération du temps, apparaît la troisième

voix, et la chanson devenue à trois voix se développe de plus en plus impétueusement en arrivant jusqu'au *vivacissimo*. Ainsi la ligne mélodique de la chanson s'élargit-elle d'abord métriquement, puis s'étrécit-elle en réduisant les phrases mélodiques jusqu'à la dimension d'une mesure. Le



*Trio*  
*ff*

Solo

3ა-ღი-ღი-ღი 3ა-ღი-ღი 3ა-ღი-ღი-ღი 3ა-ღი-ღი-ღი-ღი

3ა-ღი 3ა-ღი 3ა-ღი-ღი-ღი 3ა-ღი-ღი-ღი-ღი

ღი-ღი-ღი-ღი-ღი-ღი 3ა-ღი-ღი-ღი-ღი-ღი

3ა 3ა 3ა 3ა 3ა-ღი 3ა 3ა 3ა 3ა 3ა 3ა

ღი-ღი-ღი-ღი-ღი-ღი 3ა-ღი 3ა-ღი 3ა-ღი 3ა-ღი etc.

La chanson des cavaliers

motif d'une mesure est répété à maintes reprises jusqu'à la fin de la chanson, tour à tour et avec un grand élan, par deux groupes de travailleurs, comme

pour rivaliser dans les appels à l'intensité du travail. La chanson se termine par une *coda* ralentie exécutée par l'ensemble, comme pour célébrer la fin du travail.

Le trait caractéristique des chansons imérétiennes à trois voix est la pensée harmonique et polyphonique, et les combinaisons originales des voix liées à cette pensée, qui s'éloignent et qui se rapprochent. Il faut également noter la grande activité du mouvement de la basse et sa mélodie développée, qui rivalisent sous ce rapport avec l'air principal.

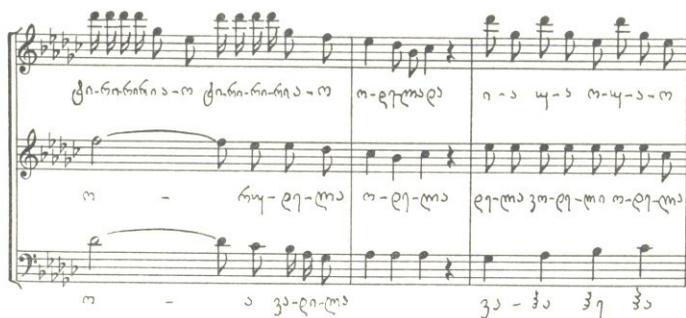
Cet univers n'épargne personne

Parmi les chansons iméréthiennes on distingue, par la richesse de la conduite de voix et des combinaisons du contrepoint, la vive et profondément émouvante chanson des cavaliers : *Mkhédrouli*, exécutée tour à tour par le trio et le chœur. Par sa vivacité, son large ambitus et son relief mélodique, la troisième voix (qui est en même temps le premier chanteur) mérite une attention spéciale. Elle prend aussi une part active à la création musicale.

I



ჭი-რი-რი-რი-ა - მ ჭი-რი-რი-რი-ა - მ ჭი-რი-რი-რი-ა - მ ჭი-რი-რი-რი-ა - მ  
 ა - ბა დე-ლო დილ ვო-დე-ლო მ-რყ-დი-ლო ა - ბა დე-ლო  
 ვა - ჰა ვა ჰე-ა ვა - დი - ლა



ჭი-რი-რი-რი-ა-მ ჭი-რი-რი-რი-ა-მ მ-დე-ლადა ო - ა ყ - ა ო - ყ - ა - ო  
 მ - რყ-დე-ლა მ-დე-ლა დე-ლა ვო-დე-ლო მ-დე-ლა  
 მ - ა ვა-დი-ლა ვა - ჰა ჰე ჰა

II



ა - ა ო - ო ო - ყ - ა - ო ჭი-რი-რი-რი-ა - მ  
 ა - ბა დე-ლა ვა-დი-ლა ვო-დე-ლო-ა etc.  
 ჰე ა ვა-დი-ლა ვა - ჰა

Chvidcatza

En ce qui concerne les Gouriens on peut dire que leur polyphonie est presque unique dans la tradition musicale. Par son architectonique, la tradition gourienne a une place à part, même dans l'art populaire musical géorgien. Et cette différence consiste non seulement dans la facture et dans le contenu musical des chansons, mais aussi dans leur manière d'exécution.

Les chansons gouriennes ont une matière techniquement riche, complexe et variée, développée sur des principes polyphoniques. De plus, cette polyphonie n'est pas d'ordre primitif, mais présentée d'une manière complexe avec toutes les ingéniosités du contrepoint.

Une des particularités des chansons chorales gouriennes qu'il convient de souligner est une voix haute spécifique dite *krimantchouli*; elle sonne dans un très haut registre, et s'évertue en un fausset guttural à produire différentes fioritures et figures vocales, techniquement très difficiles, principalement de caractère ornemental et avec la même facilité, dans un mouvement plus ou moins rapide. La partie de *krimantchouli* consiste non seulement en notes harmoniques et ornements mélodiques, mais elle est liée d'une manière organique aux autres voix tout en gardant sa liberté individuelle dans les limites de la figure musicale en question.

Le *krimantchouli* est considéré en Gourie comme un grand art musical. Les chanteurs de *krimantchouli* sont très honorés et très estimés, et l'on conserve leur mémoire.

Une autre particularité caractéristique des chansons gouriennes est le rôle de la basse, qui participe activement au développement polyphonique et mélodique de la chanson. Bien souvent la basse est le premier chanteur, et de plus l'une des voix principales, ce que nous ne voyons nulle part ailleurs en Géorgie.

Dans les chansons gouriennes le texte est en général confié à la deuxième voix moyenne, qui chante alors un récitatif, passant du chant à un discours demi-parlé. Les chanteurs de *krimantchouli* et les basses chantent : *ya, oua, va, vadila*, etc, pendant que la basse se meut non en *legato*, mais en *staccato*.

On chante les chansons gouriennes avec beaucoup d'élan. Toutes les voix participent activement au chant. Chaque chanteur cherche séparément à prouver son ingéniosité d'exécution, composant les complexes polyphoniques les plus difficiles. La conscience de verticales harmoniques est presque absente de leurs chansons. Les trois différentes voix participantes sont en corrélation horizontale linéaire — polyphonique. A cause de cette complexité, les figures des chansons sont en général exécutées tour à tour par deux groupes de chanteurs, permettant ainsi un repos d'une figure à l'autre. Il y a aussi d'autres genres d'exécution.

Le *krimantchouli* participe surtout aux chansons de campagne, de noces,

héroïques, historiques et de travail. Quant aux chansons lyriques, d'amour, de rite et de table, on les chante sans *krimantchouli* ce qui modifie complètement le caractère des chansons, qui se distinguent alors par leur calme facture mélodique.

En ce qui concerne les chansons gouriennes homophoniques, on les exécute avec accompagnement de *tchongouri*. Cette catégorie de chansons a beaucoup d'éléments communs avec les chansons mingrèles à une voix, exécutées elles aussi avec accompagnement de *tchongouri*, dont les Gouriennes et les Mingréliennes jouent avec une grande maîtrise. Ces chansons sont en couplets. Leur mélodie, selon le sens logique — lyrique, burlesque ou de couplet traditionnel est de caractère correspondant au sujet. La structure métrorhythmique de la mélodie est en liaison étroite avec la mesure du vers.

L'accompagnement du *tchongouri* confère un grand intérêt à ces chansons. Il est représenté dans la tradition gourienne et mingrélienne avec une grande variété.

Bien que les possibilités techniques de cet instrument soient de plus limitées, il existe des formes très diverses d'accompagnement et de mélodies.

Les Mingrêls sont très doués d'une exceptionnelle musicalité. On peut dire qu'en Mingrélie tous chantent, du plus petit au plus grand. Tous sont des maîtres du *tchongouri*, instrument musical très répandu dans toute la Géorgie occidentale. La musique instrumentale est développée chez eux comme nulle part ailleurs : il n'y a pas de famille où l'on ne joue et l'on ne chante les mélodies mingréliennes, charmantes et pleines de grâce.

La tradition de la musique vocale et instrumentale antique continue à vivre jusqu'à présent. Dans le répertoire des chansons mingrèles, riche et varié en style et en genre, une grande place est réservée aux chansons lyriques. La poésie lyrique est très importante dans la tradition musicale mingrélienne. qui comprend, principalement, des chansons à trois voix. Les chansons à une voix ne se sont conservées que pour être chantées en solo, avec accompagnement de *tchongouri*. Quant aux chansons à deux voix, elles disparaissent peu à peu de la pratique musicale des Mingrêls, et ne se rencontrent presque plus dans le répertoire des chœurs. Il n'existe plus que quelques modèles isolés de chansons à deux voix, originales par leur structure, de mélodie vive et souple, comprenant deux figures et soutenues par une basse discrète. Elles sont exécutées le plus souvent avec accompagnement de *tchongouri*, et ce dernier double les deux voix dans les moindres détails. Ce procédé reste typique dans tous les cas d'accompagnement des chansons à deux voix.

Nous trouvons de tels procédés pendant l'accompagnement des chansons

LA CULTURE MUSICALE POPULAIRE GÉORGIENNE

à une voix, dont les mélodies sont entièrement reproduites dans l'accompagnement du tchongouri.

Les chansons mingréliennes à trois voix se divisent d'après leur structure musicale et le contenu du texte en deux groupes fondamentaux. Le premier et le principal de ces deux groupes se compose de chansons familiale, ayant trait à la vie quotidienne, et de chansons d'amour. Dans leur manière d'intonation et leur mélodie, le groupe le plus original et le plus impressionnant appartient au genre lyrique. Ces chansons étonnent par leur pittoresque, par

ს - სე   ხო-ხე-ხო   ქო - თოქო - ა - თ   ნა

სანდღო ღიბი-მი   ე - ქი - რე - ბა   ნა

მჳ ნა-ნა   ღი-ღა ვოლ   ნა - ნა   ღი-ღა-ვოლ

ნა - ნა -   მ   მჳ ნა-ნა   ღი-ღა-ვოლ

ნა - ნა   ღი-ღა-ვოლ   ნა - ნა -   მ

Dida voi nana

l'élégance et la douceur de la ligne mélodique et l'originalité du coloris harmonique.

Le trait caractéristique des chansons mingréliennes lyriques consiste dans le lien de leurs mélodies avec des textes poétiques déterminés. Ainsi le côté métrorhythmique de leurs chansons dépend-il complètement du mètre du vers. Le style d'exécution est serein, équilibré.

Au deuxième groupe appartiennent les chansons dramatisées, vives, viriles et dynamiques. Ces sont les chansons de travail, de campagne, de noces et de danse, dans lesquelles les trois voix constituent des combinaisons polyphoniques et harmoniques. Si dans les chansons du premier groupe la mélodie du chant est menée par la première voix, dominant les deux voix inférieures, dans les chansons du deuxième groupe ces dernières ne dépendent pas directement de la première voix et créent des contours d'intonation mélodique.



### Chanson de travail

Les chansons de cette catégorie, contrairement aux chansons lyriques, douces et harmonieuses, sont dynamiques, chargées émotionnellement. Le style d'exécution est élevé, relevé. On les chante à pleine voix et avec une grande expression. Les textes dans ces chansons ne jouent pas le rôle principal : ils sont souvent interrompus par des exclamations isolées *o*, *oho*, *oydé* ou par des expressions *orira*, *déla*, *abadéla*, etc., accompagnant la chanson pendant quelques mesures. Ces exclamations remplacent fréquemment et complètement le texte, ce qui est également caractéristique d'autres chansons géorgiennes polyphoniques de travail. Il faut noter aussi l'humour propre aux chansons mingréliennes, transmis par les tournures d'intonation et de capricieux dessins métrorhythmiques. Cela s'entend dans les chansons burlesques et de danse.

A la base de leur sens logique se trouvent joie, humour et entrain. L'exécution est vive, pleine de tempérament.

Parmi les instruments musicaux, en Mingrélie comme en Gourie, outre le tchongouri l'on trouve une espèce très ancienne d'instrument multitube du type de la flûte de Pan. Cet instrument, connu en Gourie sous le nom de *soïnari* ou *sastzrapho*, et *lartchémi* en Mingrélie, comporte six tubes de roseau de longueurs différentes, maintenus en une rangée en ligne droite. Ils émettent six sons différents, et sont construits principalement par tierce de tubes de basse, disposés au milieu et échelonnés l'un de l'autre d'une seconde. L'accord des flûtes multitubes géorgiennes est différent selon les airs exécutés.

Les airs de cet instrument, en liaison avec la construction, sont exécutés en tierce ou selon la ligne mélodique par tierce ou quinte. Les airs sont exécutés par deux joueurs, qui divisent parfois l'instrument en deux parties, ayant chacune trois tubes. L'usage de ce type très intéressant et unique d'instrument musical antique disparaît peu à peu de chez les Gouriens et Mingréliens.

Avant de prendre connaissance avec la tradition musicale adjare, il est indispensable de noter que le territoire d'Adjarie a été peuplé depuis le II<sup>e</sup> siècle par les tribus géorgiennes mingrèl et laz, puis par les Gouriens. Leur mélange avec les aborigènes a produit les Adjares actuels. A partir du VII<sup>e</sup> siècle l'Adjarie fait partie du royaume géorgien et, pendant tout un millénaire, se trouve sous son influence. Puis, en 1627, elle est conquise par la Turquie, qui la garde en sa possession jusqu'en 1878, c'est à dire jusqu'à sa libération par la Russie. Dans l'évolutions de ces événements historiques, les Adjares se sont imprégnés de la haute culture géorgienne, mais ont subi une certaine influence turque. Cela se voit également dans le domaine de l'art populaire musical des Adjares. Cependant il faut noter que la musique turque, dont les traces disparaissaient peu à peu au fil des années, n'a été en général assimilée que par la haute société. La paysannerie, représentante de la tradition nationale de la culture musicale, a évité l'influence de la culture musicale étrangère. C'est le contraste radical entre les principes de ces deux différentes cultures musicales qui y a contribué.

En passant à l'examen de la tradition musicale adjare, qui possède de nombreux points communs avec la gourienne, nous devons accorder une attention spéciale aux chansons de travail collectif *nadouri*, découvertes récemment. Nous trouvons les premières informations à ce sujet dans les œuvres de l'éminent musicologue Djémal Nogaïdéli, mais elles n'ont été notées qu'en 1958, à son initiative.

D'après les informations des chanteurs populaires il y aurait près de 32 *nadouri* parmi lesquels quelque douze s'exécutent à quatre voix.



Le *nadouri* se caractérise par une exécution à deux chœurs de six chanteurs chacun. Les deux premières voix hautes sont exécutées par des solistes : la première voix, *gamkivani* (textuellement *voix criante*), elle même *krimantchouli*, ornant la chanson de figures compliquées, sans texte verbal et chantant des voyelles séparées : *a, o, i, ou, é* ou les syllabes : *ha, ho, ri, ra, ro* etc., ou des exclamations : *hariara, hadila, ourouakho*, etc. La deuxième voix haute, *damtzkébi* (promoteur, premier chanteur), mène la mélodie fondamentale de la chanson, dominant toutes les autres

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The time signature is 2/4. The first system is marked with a Roman numeral 'I'. The second system is marked with a Roman numeral 'II'. The third system is marked with a Roman numeral 'I'. The fourth system is marked with a Roman numeral 'I'. The score includes complex rhythmic patterns and melodic lines, with dynamic markings such as 'mf'.

voix et c'est elle qui transmet le contenu du texte poétique. La troisième voix (*chémkhhmobari*), voix harmonique, exécutée par deux voix aux sons réservés.

La quatrième voix, *bani* (basse) est menée aussi par deux chanteurs qui interviennent principalement dans la deuxième partie de la chanson, développant leur mélodie par des exclamations : *hey!*, *héa*, *hay-da*, *vaha*, etc.

The musical score is divided into three systems. The first system has four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ. The second staff is a harmonic line with lyrics: მ - ჟმ ეგ - ლა ღა-ლაჰი ჰ-ბნ-ყ-ბი. The third and fourth staves are bass lines with rhythmic markings: 3> 3> - 5 5 3> 3> - 5. The second system is marked with a double bar line and a Roman numeral II. It also has four staves. The top staff has lyrics: ყ-ბყ-ა-მ მ-ბგ-ბნ ბა - ბა - ბა ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ. The second staff has lyrics: ჰმ-ბნ-ჰმ-ბნ ბნ-ბყ-ა-მ ბა - ბა3 ეა ეგ - ლა ეა. The third and fourth staves have rhythmic markings: 3> 3>- 3> 3> 3> 3> 3>. The third system has four staves. The top staff has lyrics: ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ ყ-ა ყ-ა ჰმ ყ-ა-მ ყ-ა. The second staff has lyrics: ჰმ ღა-ლა ჰა-ყ-ა3 > - etc. The third and fourth staves have rhythmic markings: 3> 5 3> 3> - 5 3>.

Ainsi les *nadouri* à quatre voix sont chantés d'abord à trois voix, puis interviennent les basses qui cependant se dégagent vers la fin de la chanson.

L'ambitus des voix est présenté différemment dans chaque cas, mais la voix la plus complète techniquement et la plus étendue mélodiquement est la première voix, dont l'ambitus embrasse parfois deux octaves. La deuxième voix se caractérise aussi par son élasticité, sa mélodie se développe dans les limites de la septième et la dixième. La quatrième voix ne leur cède pas le pas, participant activement à la chanson avec sa mélodie mobile et indépendante, dont l'ambitus atteint la septième.

La troisième voix, *chémkhmobari* est limitée mélodiquement et métriquement, elle se meut en sons étendus (et rarement en employant les notes quadruples), vers la seconde, la tierce et parfois vers la quarte. Notons que, entouré par trois voix en corrélation polyphonique, le *chémkhmobari* se distingue par contraste avec ces voix, ce qui donne à la chanson un caractère très original.

La particularité du nadouri à quatre voix consiste aussi en ceci que les trois voix *gamkivani*, *damtzkébi* et *chémkhmobari* sont des voix hautes et la quatrième — basse — chante dans le registre inférieur, tandis que dans tous les ensembles masculins à quatre voix participent habituellement deux voix hautes (I-II) et deux voix graves (baryton, basse). Par-là même, et avec d'autres traits caractéristiques, la composition des voix, leurs fonctions et les registres soulignent l'originalité de la polyphonie populaire géorgienne à quatre voix.

Il est à remarquer que de telles chansons à quatre voix se sont conservées aussi dans la tradition musicale gourienne et iméréthienne, mais c'est avec plus de richesse et beaucoup plus de variété que sont représentées les chansons adjariennes à quatre voix.

Il est indispensable de dire que le chant à trois voix est la base de l'art musical populaire géorgien, le chant à deux voix une étape dépassée et le chant à quatre voix, propre aux chansons de travail (« *nadouri* » de Géorgie occidentale), sa manifestation particulière.

En achevant cet aperçu de l'art musical de toutes les tribus du peuple géorgien, il faut noter que nous sommes loin d'avoir épuisé toute la richesse et la variété de la tradition musicale géorgienne. Ce ne sont que les traits les plus caractéristiques de cet art musical, révélés dans les échantillons à notre disposition, qui sont mentionnés ici.

Gr. TCHKHIKVADZÉ,  
professeur au Conservatoire  
national de musique de Tbilisi.  
Tbilisi, 1969.

## LA LITTÉRATURE GÉORGIENNE \*

### VI

#### *La poésie contemporaine*

Parmi les très nombreux poètes contemporains de grand talent que compte la poésie géorgienne, et que nous n'avons pas la possibilité de citer tous, nous avons choisi trois noms représentatifs de la tradition poétique nationale géorgienne : Galaktion Tabidzé, Ghiorghi Léonidzé et Irakli Abachidzé.

#### GALAKTION TABIDZÉ (1892-1959)

Galaktion Tabidzé est né en 1892 dans une bourgade située près de Koutaïsi. Son père, Vassili Tabidzé, était prêtre et maître d'école bénévole à l'occasion. C'était un populiste convaincu qui prenait une part active à la diffusion de l'instruction dans le peuple.

Adolescent, Galaktion participait à des réunions clandestines d'écoliers. C'est dans une de ces réunions qu'ils lut son premier poème révolutionnaire *Le Premier Mai*, inspiré des manifestations de rue de l'année 1905. Écoliers et étudiants de Koutaïsi, parmi lesquels se trouvait Galaktion Tabidzé, s'étaient cette année-là joints aux ouvriers pour élever des protestations contre le tsarisme.

La conscience juvénile du poète se forma sous l'influence directe des grands bouleversements sociaux qui se produisirent dans le pays à la limite des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, alors que tout peuple se lançait hardiment dans la lutte pour sa liberté nationale et sociale. Le poète dit franchement, dans une de ses poésies de jeunesse, qu'il a été engendré par la sublime aurore du soulèvement révolutionnaire.

\*) Voir *Bedi Kartlisa*, vol. XVII-XVIII, XIX-XX, XXI-XXII, XXIII-XXIV, XXV. Littérature utilisée : Al. BARAMIDZÉ, Ch. RADIANI, B. JGHENTI, *Histoire de la littérature géorgienne*; S. TCHILALA, *Galaktion Tabidzé, Œuvres et Opinions*, juillet 1965; G. NATROCHVILI, *Ghiorghi Léonidzé*. Édition de l'Union des Écrivains Géorgiens, Tbilisi 1958; G. MARGVÉLACHVILI, *Irakli Abachidzé*, Édition de l'Union des Écrivains Géorgiens, Tbilisi, 1958; K. TIKONOFF, Préface du poème de Irakli Abachidzé, *Sur les traces de Rustaveli et Palestine, Palestine*.

Je suis né à l'aurore  
Lorsque sur le sommet montagneux resplendissait  
Un beau matin de mai... Si doux,  
Sous l'éclat chatoyant des jours bleus.

L'activité littéraire de G. Tabidzé débuta à l'époque où la pression des forces ténébreuses de la réaction tsariste obscurcit cette aurore, lorsque la première révolution russe subit une défaite, tout en laissant une trace profonde et ineffaçable dans la vie du peuple géorgien. C'est dans ces circonstances que commença l'œuvre poétique de G. Tabidzé. Il consacra alors ses premiers chants de jeunesse aux grands jours des nouvelles offensives, de la nouvelle exaltation du peuple.

Cette joie de vivre, ce motif d'optimisme national et social est caractéristique du début de la voie créatrice suivie par G. Tabidzé. Dans l'un de ses poèmes (1910) il exprime son rêve d'un avenir radieux imminent :

Bientôt, dans toute leur splendeur  
Reverdiront forêts et plaines  
Les fleurs s'épanouiront  
En répandant leur parfum  
Sous la douce haleine  
D'une légère brise printanière  
Se ranimeront le jardin de lauriers,  
Le sommet montagneux et la lisière des bois.

Par la suite ces motifs enthousiastes passent peu à peu à l'arrière-plan de l'œuvre poétique de G. Tabidzé. Le poète est progressivement envahi par des sentiments de déception et d'affliction, caractéristiques de la vie littéraire de cette époque. Une tendance à se retirer dans le monde clos de sa vie intérieure et de ses épreuves particulières apparaît chez lui. Le poète, en conflit aigu avec la vie réelle, se met à chercher « au fond de son cœur » quelque chose de joyeux, de lumineux.

La douleur morale ne fait que croître ; *Moi et la nuit*, *Le désert*, *Le fossoyeur*, tels sont les titres de ses poèmes dans le recueil de l'année 1914.

Voici *Moi et la Nuit*, traduit par Serge Tsouladzé :

Tandis qu'en ce moment j'écris ces vers, minuit brûle et s'épanche  
Le vent, par les carreaux ouverts, des champs, me chante la romance

L'espace retient le manteau d'argent que la lune lui jette  
La brise agite le jasmin dont le sang bat à ma fenêtre

Tels les palombes des colonnes bleues parsèment le ciel blême  
Les sortilèges l'envahissent comme les rimes ce poème.

Une clarté furtive baigne les objets, l'ombre qui luit  
Est pleine de graves pensers comme mon cœur en cette nuit

Ce cœur aussi par un secret depuis longtemps est habité  
Je ne le révèle à personne, au zéphyr même je le tais.

Ah, que connaissent mes amis de l'amertume bondant le cœur !  
De ce qui git depuis des siècles dans ses vastes profondeurs !

L'instant de joie ne peut ravir au cœur ce qui l'enténébra  
Ni la femme le dérober par les caresses de ses bras  
Ni le soupir surgi du rêve ni le verre rempli de vin  
Ne l'arracheront aux tréfonds obscurs du cœur où je le tiens  
Seule la nuit qui étincelle au milieu de l'insomnie  
Connaît mon secret, elle sait tous les secrets la blanche nuit.  
Le sort de l'orphelin sur terre, ses supplices, ses effrois  
Nous sommes deux au monde seuls, la nuit, et moi, la nuit et moi.

Mais en même temps que des chants affligés dans lesquels la nuit joue le rôle de « compagne » du poète, il compose des chants sur le soleil, qu'il convie à dissiper la nuit. Il est prêt à se jeter au combat contre la nuit :

J'oublierai les jours que, sans but, j'ai vécus,  
Je dirai adieu à mes jeunes années,  
Je détruirai pour toujours le brouillard blanchâtre,  
Je dissiperai à jamais la nuit bruneuse.

On voit là les contradictions qui compliquèrent la voie du poète. Tantôt son âme se voilait de son brume, tantôt elle s'en libérait.

Il se rapproche, au cours de cette période, des positions idéologiques du symbolisme de l'Europe occidentale. Dans les livres de poésies publiés au cours des années prérévolutionnaires on trouve un individualisme exagéré et les éléments d'une conception mystique du monde, exprimés de façon très vive, une vision irrationnelle de l'univers et une façon d'écrire impressionniste.

Cependant, ces engouements pour les tendances du « modernisme » européen n'incitèrent pas le poète à se séparer du fonds national, de la ligne fondamentale du développement de la poésie géorgienne classique. Tout au long de son œuvre, G. Tabidzé garda une parenté spirituelle avec les grands classiques de la poésie géorgienne, mais on sent aussi, dans les œuvres

prérévolutionnaires du poète, cette parenté spirituelle avec les tendances révolutionnaires de l'époque.

Dans la poésie de G. Tabidzé de cette période, on rencontre fréquemment des vers imprégnés de foi en l'avenir, pénétrés de confiance dans la vie.

Je garderai toujours en mon cœur l'espoir  
Qu'il existe quelque part un pays  
Où fleurit un Eden ensoleillé  
Où il n'y a pas d'âmes tristes.

Ce n'est pas seulement le rêve d'un monde lointain et attirant, ni l'aspiration à un « Eden ensoleillé », mais également l'idée de lutte exprimée par un tempérament ardent qui résonne dans l'œuvre de G. Tabidzé, en cette époque.

Le poète ne veut ni du silence, ni de la tranquillité, il brûle d'affronter l'ouragan.

Et, quand cet ouragan éclate, il s'engage à fond pour la révolution.

Nous nous trouverons là où sera l'orage,  
Où gronde le tonnerre de la liberté,  
Nous, poètes de la Géorgie,  
Nous nous abandonnerons aux tourbillons nouveaux.

Non content de composer des vers enflammés où il exalte la vie nouvelle, il s'emploie à créer des revues et des journaux littéraires, il publie des articles. Il fait appel aux écrivains. C'est à cette époque qu'il écrit :

« Notre siècle a maintenant besoin de Pégases infatigables. Ces fougueux coursiers se tiennent aux portes de l'ère nouvelle et attendent de hardis cavaliers... La poésie a là un immense champ d'action... L'époque actuelle stupéfiera le monde par son héroïsme et ses prouesses. Nous avons toujours été proches du peuple, mais à l'avenir nous devons ne faire qu'un avec lui. »

« Une vie nouvelle est survenue, écrivait-il encore ; elle a besoin de formes nouvelles et les formes nouvelles ont besoin d'un verbe nouveau. »

Galaktion Tabidzé apporta un souffle nouveau ; son influence sur l'évolution de la poésie géorgienne moderne est très importante. Son registre est immense. Ses vers frappent par la profondeur du contenu, la force de l'émotion, l'harmonie et la richesse des couleurs, l'originalité absolue de l'intonation.

Galaktion Tabidzé sut concilier le renouvellement de la poésie géor-

gienne et la fidélité aux grandes traditions. De plus, il sut utiliser les découvertes de la poésie européenne et en enrichir la poésie de son pays. Bien qu'il ait eu d'illustres frères de plume, c'est à lui que l'histoire confia la mission de renouveler et d'enrichir la forme de la poésie géorgienne, mission que son talent lui permit de remplir mieux que quiconque.

Dans l'œuvre de Galaktion Tabidzé se reflètent comme dans un miroir la vie nouvelle de la Géorgie, ses aspirations et ses pensées. Sa poésie est tout entière un hymne enflammé à la Géorgie.

Chant et patrie sont chez lui indissolubles. La poésie est dédiée à la patrie qui l'a conçu et mis au monde :

Tu marches de l'avant, mon glorieux pays,  
 Dans l'aube radieuse, brûlante, ensoleillée,  
 C'est la première, l'essentielle vérité  
 Que j'ai appris en ce monde à aimer !

ou encore :

En t'adorant, patrie, je chante  
 Une chanson à nulle autre pareille.  
 Mon cœur est en feu, ce feu, je ne le dissimule pas :  
 Chacun a son amour.

La critique littéraire géorgienne appelle Tabidzé « le lyrique entre les lyriques ». Il sait faire vivre la nature. La peine et la douleur humaine se mêlent dans sa poésie aux rafales et aux averses. Ses vers portent des titres significatifs : *Moi et la nuit*, *Moi et le vent*, *Moi et l'automne*.

Dans son *Entretien sur la poésie lyrique*, qui est en quelque sorte son « art poétique », il définit ainsi la vocation du poète :

Il doit  
     être riche  
         en nobles idées,  
 Par la pensée  
     et les desseins  
         mûri,  
 Il doit être fidèle  
     à son pays natal,  
 Aimer son peuple  
     et l'appeler  
         à de glorieux hauts faits.

G. Tabidzé savait poétiser les manifestations de la vie tout en restant un poète tribun. Une pensée puissante, un tempérament d'homme public

s'allient dans ses vers à un charme poétique inégalable, à une fraîcheur de ton sans pareille. La poésie est pour lui une grande force morale qui inspire l'homme :

L'âme doit être plus blanche que neige !  
Amis, je garde jusqu'à la tombe  
La conscience d'une joie, d'une seule :  
Poésie avant toute chose !

Les vers de Tabidzé captivent les lecteurs. On y découvre peine et joie, sentiments intimes, et réflexions sur les conflits mondiaux. Sa poésie recèle la richesse inépuisable de l'âme humaine. L'admirable mélodie des vers, un lyrisme envoûtant, donnent à ses œuvres une force saisissante.

(Nous regrettons de ne pouvoir publier ici la traduction de son célèbre poème consacré à la cathédrale de *Nikortsminda*.)

Une place éminente dans l'évolution de la poésie géorgienne contemporaine revient, sans conteste, à Galaktion Tabidzé.

#### GHIORGHI LÉONIDZÉ (1899-1966)

Le célèbre poète géorgien Ghiorghi Léonidzé naquit en 1899 dans le pittoresque village de Patardzéouli, noyé dans la verdure, à l'est de Tbilisi, entre les majestueuses montagnes de Kakhétie et l'impétueuse Iori.

L'amour du pays natal, avec ses vieilles forteresses et ses palais en ruines, ses fresques à demi effacées, ses monastères moussus, l'éclat frémissant des flots du Iori et le ronronnement d'un petit moulin, écho des siècles lointains, resta pour toujours gravé dans le cœur de Léonidzé.

Son père, Nicoloz (1864-1901), pédagogue renommé, avait fait ses études à l'école normale d'instituteurs de Gori.

Grâce à sa mère, Sophie, le futur poète qui avait, tout jeune, perdu son père, apprit à connaître la littérature géorgienne. Le portrait de cette femme paisible et de grand cœur, sans cesse à l'ouvrage, fut brossé par Léonidzé dans le poème *La mère du poète*.

Je vois : un petit potager  
Où ma mère est occupée.  
Relevant le bas de sa jupe  
Jour et nuit elle s'affaire.

Dans son tablier elle recueille  
Légumes frais des plates-bandes,  
L'antique foyer elle rallume,  
Chaque jour, en soufflant sur les charbons.

Hirondelles et étourneaux s'ébattent  
En survolant les ailes de son fichu.

Le futur poète apprit tout seul à lire et à écrire. Dès sa plus tendre enfance, il manifesta un intérêt passionné pour l'histoire de la Géorgie. À l'âge de 9 ou 10 ans, il lut *Kartlis Tskovreva*. C'est à juste titre que ses familiers le surnommèrent « notre historien ».

En 1907, Ghiorghi Léonidzé entra à l'école religieuse de Tbilisi, puis en 1913 il passa au séminaire de cette même ville. On y enseignait la théologie et la scolastique. Léonidzé s'y familiarisa également avec la richesse de la poésie biblique.

Le sévère régime du séminaire provoquait une vive réaction de la part des élèves, qu'elle enflammait d'un ardent amour pour leur patrie. Leur devise était « patrie et poésie ». Ils créaient des groupes politiques et littéraires et étudiaient avec application l'histoire de leur pays. C'est dans un de ces groupes littéraires que débuta la carrière de Léonidzé.

Le poète raconte dans ses notes autobiographiques :

« Je rêvais d'être peintre, historien, archéologue, mais par un beau matin ensoleillé de 1909 j'écrivis d'une plume malhabile le poème *L'aube*, sous l'influence de Grigol Orbéliani et de Vaja Pchavela ; je m'en souviens comme si c'était hier. »

Les poèmes de Léonidzé furent très rapidement publiés dans des revues et des journaux. Son premier poème parut alors qu'il n'avait que douze ans. En 1916 il édita un almanach littéraire *Sapironi* auquel participèrent les écrivains les plus doués de l'époque. En 1922 il était à la tête du premier journal littéraire de Géorgie *Bakhrioni*, qui se maintint jusqu'en 1923. Cette année-là le poète entreprit, en collaboration avec d'autres écrivains, l'édition de la revue *Grdemli* (l'enclume) et au cours des années 1926-27 il devint directeur de la revue littéraire *Drocha* (Le Drapeau).

Au moment où Léonidzé se préparait à éditer l'almanach *Sapironi* se créa à Koutaïsi l'école des symbolistes géorgiens « Olifants bleus », dans laquelle entrèrent des poètes de talent : Paolo Iachvili, Titsian Tabidzé, Valérian Gaprindachvili, Kolaou Nadiradzé. Ghiorghi Léonidzé se joignit à eux.

Le cercle des « Olifants bleus », fondé en 1915, a joué un rôle important dans le développement de la poésie géorgienne. La tâche était cependant devenue difficile après la soviétisation de la Géorgie, la résistance aux directives du régime ne pouvait durer longtemps et les poètes faisant partie de ce groupement durent renoncer au symbolisme.

Parmi les poèmes écrits par Léonidzé durant la guerre, *Mère, ne te lamente*

*pas* acquit une notoriété particulière. Il fut composé sous l'impression produite sur le poète par la vue de la tombe solitaire d'un guerrier géorgien, qu'il découvrit dans le désert de sable de la presqu'île de Taman. Seul le nom du héros figurait sur la tombe. Il s'appelait Lévan. Ce nom resta pour toujours dans la mémoire du poète.

À chaque strophe de ses poèmes, on perçoit le grand amour qu'il porte à son pays natal, on sent que son cœur bat à la même cadence que la vie de sa patrie. Que ses vers soient dédiés aux ombres du passé ou chantent l'époque actuelle, la patrie reste la source intarissable d'inspiration qui alimente toute la poésie de Léonidzé. Vivre pour la patrie est le plus grand bonheur qu'il conçoive, et lutter pour sa félicité le comble de la satisfaction.

Pour Léonidzé, les vers qui seraient impuissants à décrire la patrie au petit matin, les effluves de la terre natale, ne sauraient être de bons vers.

Dans le poème *Je chante la Patrie*, le poète écrit :

À chaque ligne, sans regretter ma peine,  
 J'ai confié toutes mes pensées et tout mon amour,  
 Car je ressens une soif inextinguible  
 De glorifier ma patrie par les chants.

Le poète veut que son vers chante toujours, que l'accord sonore de ses paroles vibre pour la patrie, telle la mélodie d'un torrent puissant. Les deux derniers vers, dans lesquels il exprime tout le sens, tout le but, toute la joie de sa vie, peuvent considérés comme le leitmotiv de toute sa poésie :

Par toi mes rêves s'illuminent,  
 Tu es, ô Géorgie, la source de toute inspiration !  
 Tu es le battement de mon cœur,  
 Le titre de mon poème.

On peut comparer la poésie de Ghiorghi Léonidzé à une rivière profonde alimentée par de nombreux affluents : ruisseaux gazouillants et sources claires. Ces ruisseaux ne disparaissent pas sans laisser de traces dans les eaux, chacun d'eux constitue un élément de cette rivière, à laquelle il apporte son charme particulier.

Lorsqu'on lit la poésie de Léonidzé on s'aperçoit qu'elle est une véritable encyclopédie de nos pensées, de nos aspirations et de nos joies, exprimées dans des vers de haute valeur artistique, ranimés au souffle de la vie. Le poète puise partout des forces qui alimentent son œuvre. Pour lui il n'y a ni bons ni mauvais thèmes. Tout se met à chanter sous sa plume.

C'est un poète réaliste, mais il y a dans son œuvre des traits de roman-



tisme actif. Dans ce qui nous paraît habituel et ordinaire, le poète voit des choses extraordinaires et émouvantes. Le réalisme et le romantisme sont naturellement alliés dans nombre de ses vers.

Léonidzé chante avec transport Tbilisi, depuis 1500 ans capitale de la Géorgie, ville plusieurs fois dévastée, mais jamais soumise.

Comme le reflet de ton ciel  
 Ma vie et la tienne ne font qu'un...  
 Elle est là où se trouve ton cœur,  
 Éternel printemps de la patrie.

Les vers de Léonidzé présentent un trait caractéristique : ils reflètent la poésie d'un homme physiquement et moralement sain, pour lequel la venue du printemps n'annonce pas le parfum des violettes ou du muguet, mais le bruissement des eaux printanières, les rivières en pleine débâcle et le gazouillement des ruisseaux.

Le printemps enfourche Pégase en chantant *Lileo*. C'est un renouveau de vie, la floraison des champs et de l'amour, accompagnés de coups de tonnerre.

Le soleil scintille comme une perle,  
 Elle n'a qu'une alternatives :  
 Soit se dissoudre dans le soleil,  
 Soit s'iriser comme l'arc en ciel.

Le poète est toujours avec le printemps. Il veut que ses vers flambent du feu de la jeunesse et de l'optimisme. Les thèmes éternels de la poésie, auxquels, depuis des temps immémoriaux, les poètes du monde entier ont consacré leurs vers, sont proches de son cœur. Et il chante les rivières en crue et les champs, les feuillages et les nuages, les jolies femmes et l'amour. Il sait que tout cela est digne du sourire du chanfre, de sa louange, il est prêt à ce qu'un millier de cascades grondent dans ses vers, il voudrait parer de vers tout ce qui est beau, tout ce qui réjouit l'œil et le cœur de l'homme.

Léonidzé aime la langue géorgienne — il apprécie le langage populaire — mais il n'est pas l'esclave de cette langue, il en est le créateur et le novateur.

C'est lui, dans la poésie géorgienne actuelle, qui est le plus proche de la riche tradition de la poésie populaire. Sa poésie est également populaire par sa forme. Léonidzé a percé le secret de toutes les nuances et de toutes les intonations de la langue géorgienne. L'enrichissement de cette langue par des emprunts au langage populaire et à la littérature ancienne, de même que par ses créations propres, est l'une des sources qui alimentent sa poésie.

Dans le poème *Samgori* il peint de ravissantes couleurs les tableaux des endroits où il est né et où il a vécu. Il nous montre ainsi les lointains que l'on découvre des versants des montagnes de Gombori : les ombres de noyers tricentenaires, les flots étincelants du Iori. Nous entendons même le ronronnement du moulin, cette antique mélodie. Nous cheminons avec le poète par des sentiers de cerfs sur les montagnes recouvertes de forêts.

Nous rencontrons dans ces poèmes de merveilleuses images, des métaphores poétiques, qui scintillent à chaque fois de façon différente, plongeant le lecteur dans l'étonnement par leur beauté, leur pureté et leur harmonie.

Les tableaux brossés dans les œuvres du poète sont très pittoresques et authentiquement géorgiens, de même que toute sa poésie. Mais Léonidzé n'est pas un observateur indifférent de la nature. Il regrette que la rivière Iori, qu'il considère comme sa bien-aimée, n'ait pas encore été domestiquée. Il est mécontent de ne voir sur ses flots ni voiles, ni trains de bois, il est mécontent de voir que ses flots impétueux ne sont d'aucune utilité pour le peuple. Il veut que la rivière devienne une source de puissance et de beauté, que dans le grondement de ses flots s'élèvent les voix de notre temps. Il voudrait qu'elle se déverse dans les champs de Samgori et qu'elle enrichisse le pays de terres fertilisées.

C'est ainsi que le poète s'entretient avec la rivière sur les rives de laquelle il a passé son enfance et où il est revenu à l'âge d'homme pour chanter la Géorgie nouvelle.

Ce poème a été écrit en 1930, vingt ans avant que les eaux du Iori n'emplissent de leur rumeur les champs de Samgori.

Le poème *Olé* est imprégné du même esprit. Ayant poussé solitaire au bord de la Liakhvi, l'arbre *Olé* symbolise de façon originale ce qui se produit quand on se détache du peuple. Cet arbre se consume de l'intérieur sous l'effet du poison de la solitude. Il se dresse comme une potence, dévasté, fracassé par la foudre et semblable à un aigle aux ailes brisées suspendu à un rocher.

Ici également, comme dans ses autres poèmes, l'auteur s'entretient avec la nature comme avec un homme en chair et en os. Il souffre autant de « l'inutilité » du Iori que de la solitude du vieil arbre. Il contemple toujours la nature d'un œil créateur et il sait animer avec maîtrise, dans ses poèmes, les tableaux de la nature.

La poésie amoureuse occupe une grande place dans l'œuvre du poète. Il chante avec transport, avec une chaude tendresse, l'amour, sentiment humain éternel, il le chante en continuateur des traditions de la poésie classique.

Dans le poème *La nuit de Ninotsminda* l'émotion d'un grand amour se maintient de la première à la dernière ligne.

Le poète chante l'image d'une Géorgienne qu'il a aperçue dans les ruines de Ninotsminda, il chante l'amour et transporte le lecteur dans la nuit vibrante des accords du sazandari.

De nouveau l'amour, tel le glaive de Tamerlan,  
S'est enfoncé avec force dans mon cœur !

Il n'y a rien de semblable à ce poème dans toute la poésie de Léonidzé, pour l'abondance des images et des comparaisons poétiques.

Le poème consacré à Nino, fille du grand poète Alexandre Tchavtchavadzé et célèbre par sa beauté, est digne de retenir l'attention.

L'auteur du poème s'adresse à une femme disparue depuis un siècle :

Bien que tu sois à présent une étoile éteinte  
Ta beauté brille encore à mes yeux.  
Tu m'as révélé que jamais  
La beauté ne disparaît de ce monde.

Le poème *La femme de Touche à la fête d'Alaverdoba*, dédié à une amazone, est intéressant par sa composition.

Les noires tresses au vent, la jeune vierge passe, tel un ouragan.

Vers qui fuyais-tu à travers l'espace  
Sans pouvoir t'arrêter ?  
Qui ta douce voix a-t-elle appelé ?  
Qui était ton élu, ton chevalier servant ?

demande le poète à la jeune fille, et il donne lui-même la réponse : *Tu poursuivais l'aurore de ta jeunesse, la beauté de tes jeunes années*. Il n'est pas question d'amour dans ce poème, mais on y entend les rafales du vent et le tintement des boucles d'oreilles de la jeune fille, on y aperçoit des montagnes enneigées et on y sent la joie de vivre.

Ta jeunesse ressemble à la mienne,  
À l'aube des premières années.  
Ton image, ô amazone dans le brouillard,  
Ne fait qu'un avec mon émoi.

Ghiorghi Léonidzé est extraordinairement réceptif à l'Histoire. Il voit clairement ces fils ininterrompus qui relient le passé au présent.

Ilia Tchavtchavadzé disait : « Chaque peuple se nourrit de son Histoire. Il y puise sa force spirituelle, le frémissement de son âme, sa supériorité morale et intellectuelle, sa substance et ses qualités. »

Ce n'est pas une tâche facile que de transposer dans le présent des événements qui surgissent du fond des siècles, de les mettre clairement en évidence et de renforcer ainsi l'amour pour la patrie, l'estime pour son passé, étroitement lié au présent et au futur.

Lorsqu'il entreprit ce travail important et difficile, Léonidzé laissa parler les feuillets de *Kartlis Tskovreba*. On sait que les chroniques sont généralement assez brèves. Mais ce qui n'est pas relaté dans ces chroniques se reflète de façon vivante dans l'œuvre de l'écrivain qui, à travers les légendes populaires et les sobres lignes de la chronique, voit la réalité vivante, la vie véritable de tout un peuple.

Le poème de Léonidzé *Samgori* est un exemple frappant d'une telle interprétation du passé historique.

Qui n'a pas entendu l'antique légende relative à l'origine de *Samgori* ? aux temps où son emplacement actuel était recouvert de champs fertiles et de vignobles, et s'appelait Oudjarma ?

C'était alors un débordement de vie qui jaillissait à flots. Mais vint l'ennemi qui ruina le pays, piétina les récoltes, arracha les vignobles et arrosa de sang cette terre imprégnée de la sueur de nombreuses générations laborieuses. Trois tumulus s'élevèrent à l'emplacement de Oudjarma après cette terrible effusion de sang.

Voyageur, jette un regard sur la vallée de Samgori.  
Aperçois-tu trois tumulus solitaires ?  
C'est tout ce qui reste du malheur populaire,  
La chair de nos ancêtres, la vaillance incarnée.

C'est ici que notre gloire antique a vécu.  
Des milliers de flèches ont transpercé la terre.  
Ici les guerriers inanimés de Gorgassal  
Sont devenus des tumulus de corps déchiquetés.

Dans le poème, Vaktang Gorgassal est un être réel et vivant, ce n'est pas un personnage de légende, tel qu'il nous apparaît dans la chronique de Djouancher, où il est dit : « À pied, avec son armure complète, il rattrapa le cerf à la course et, le saisissant par ses bois, s'en empara puis, chargeant sur son dos son cheval avec tout son harnachement, il monta de Moukhat à la forteresse d'Armaz. »

Léonidzé dépeint Vaktang sous les traits d'un patriote plein de talent.

Mais le poème ne se limite pas à Vaktang Gorgassal. La fondation de Tbilisi y est décrite, ainsi que la vie laborieuse du peuple géorgien. Le poète, dans son poème *Eristavi Odzrkhe*, mit en scène Bivritiani, dont le nom n'est mentionné qu'en passant par Djouancher, et en fit l'un de ses principaux héros.

Les relations entre Vaktang Gorgassal et le peuple sont mises en relief dans ce poème. Et lorsqu'on le lit, on acquiert la certitude que Vaktang, ce héros de tant de légendes et de traditions populaires, dont le nom a flotté sur les étendards du peuple géorgien au cours des nombreux siècles où il lutta pour son indépendance, cet homme que le peuple reconnaissait comme le bâtisseur de Tbilisi, n'a pas pu être un oppresseur des masses populaires.

Vaktang convie le peuple à se rendre à Tbilisi, à s'y installer, à fortifier la ville qui doit servir de bastion à la défense contre l'invasion persane.

Les hordes de Kavadh se dirigent déjà vers la Géorgie, et on n'aperçoit toujours pas les troupes promises par Byzance. Mais le peuple fait vaillamment face au malheur, il se groupe autour des blancs étendards de Vaktang, prêt à défendre sa terre natale jusqu'à la dernière goutte de son sang.

Et en voyant les forces ennemies  
Le peuple se souleva comme un seul homme.  
Le chasseur se prépara au combat,  
Ainsi que le guerrier, le laboureur, le jardinier.

C'est sur un ton tragique que le poète décrit la grande bataille de Tbilisi, où tombèrent tant de Géorgiens, où l'ennemi ne put venir à bout de l'esprit altier d'un peuple épris de liberté et qui lui fit payer au centuple la mort de Vaktang Gorgassal.

On se sent, en lisant ce poème, curieusement proche de ces hommes dont les os sont depuis longtemps tombés en poussière. Ils y reprennent vie, ils luttent, peinent et s'entretiennent avec nous comme des amis très chers.

Le poème *Samgori* n'est pas une exception dans l'œuvre de Léonidzé. Il est l'auteur d'une série de poèmes qui font surgir à nos yeux les hommes des siècles révolus. Ils passent à côté de nous tels des fantômes, laissant une empreinte ineffaçable dans nos cœurs, bien qu'il soit beaucoup moins parlé d'eux que des héros du poème.

Au Musée de Géorgie se trouve conservé le livre de prières manuscrit de la reine Ketevan, qu'elle garda durant sa captivité. Des traces de larmes se voient sur les pages du livre et même, à un endroit, des taches de sang. Le poète parle avec émotion de ce livre, dont les pages furent mouillées des larmes de la prisonnière de Shah-Abbas, et dont la lecture raffermirait



le courage de la captive. Elle le lisait en pensant à sa chère Kakhétie, en rêvant au ciel de sa patrie et à la terre natale. Ce rêve ne l'abandonna sans doute pas lorsque le bourreau lui brisa les côtes et lui brûla le corps au fer rouge.

Ce poème exprime une grande douleur qui, même à présent, vous étreint le cœur.

Chaque poème de Léonidzé écrit sur un thème historique s'imprime pour longtemps dans la mémoire du lecteur, qu'il s'agisse du géant Djapar, dont on montre encore de nos jours la tombe au-dessus d'Aténi, dans la forêt de Razmit, ou de la reine Tamar, ou de l'impression produite par la visite d'Ananouri et de Svetitskovéli.

Nous avons sous les yeux le poème *Le Treizième siècle* qui retrace, en traits sobres mais expressifs, le tableau de la dévastation du pays. Après les chevaux des Mongols viennent des nuées de sauterelles et tout ce qu'a épargné le feu et le glaive devient leur proie. Mais l'invasion de Gengis-Khan n'a pas été une exception. De nombreuses fois encore, après lui, la terre géorgienne présenta ce même tableau de destruction et de dévastation; de nombreuses fois des envahisseurs étrangers pillèrent les églises et les palais géorgiens, détruisirent Svetitskovéli et Sioni. Toutefois « personne ne put dérober ce qui avait été fondu dans le creuset du cœur ». La grande culture du passé, les fresques de Kintsvisi, les ornements du temple de Bagrat, les parchemins des chroniqueurs et le *Chevalier à la peau de Tigre* de Rustavéli furent conservés pour les générations futures. C'est cette richesse-là qui se transmettra, impérissable, à travers les siècles et que ne purent détruire ni Timour, ni Shah-Abbas.

Le poète consacra de nombreux poèmes à ses prédécesseurs, aux maîtres géorgiens du passé. Ce sont les poèmes *Vepkviskaosani* et *Les poètes aux plumes d'oie*, *A Akaki*, *A David Gouramichvili*, *Soulkhan-Saba* et *Vaja Pchavéla*. Mais le poème *Nikoloz Baratachvili*, écrit avec un grand amour et une grande élévation d'esprit, est particulièrement puissant.

Léonidzé revit tragiquement les dernières minutes de la vie du grand poète et, quittant son lit de mort, en cette nuit cruelle, il s'adresse à Nikoloz, déjà loin des temps présents :

Quand il t'arrivait de tomber dans la lutte,  
Pouvais-tu imaginer avec ton cœur de prophète  
Que d'ici-bas nous te tendons les bras,  
Que nous te tressons des couronnes et t'applaudissons ?

Dans le poème *Portokhala* il montre l'incessant mouvement en avant du peuple héroïque et créateur, sa noblesse spirituelle et son immortalité.

L'héroïne du poème est une paysanne géorgienne. Son image est très généralisée, réaliste, épique, vivante et bien ciselée; elle incarne le peuple dans son ensemble, immortel et majestueux. Le poète écoute avec une grande sensibilité les battements du cœur populaire.

Dans les strophes d'introduction de *Portokhala* Léonidzé nous transporte dans un lointain passé et nous montre la vie sans joie d'une simple femme et mère géorgienne, son rêve séculaire de liberté, sa lutte continuelle pour ses droits.

Le poète explique que Portokhala vécut en Colchide alors « que Chota Rustaveli n'existait pas encore ». Fille de pêcheur, elle grandit dans une vieille mesure. Sa jeunesse s'écoula dans une pauvreté désespérante et il en fut de même de toute sa vie. Le poète brosse des tableaux remarquables de la naïve mais émouvante biographie de cette femme simple.

L'image de Portokhala est celle, éternellement captivante, inoubliable et aimable, de la mère géorgienne qui « prodiguait ses soins au foyer familial », « qui cuisait le pain quotidien pour sa patrie ».

La deuxième partie du poème est consacrée à l'actualité rendue en traits puissants et saisissants. Le poète apporte ses louanges aux édificateurs de la vie nouvelle, aux jardiniers de la Colchide, descendants de Portokhala, dont la voix résonne du fond des siècles.

Le poème *Portokhala* appartient aux grands modèles de la poésie épique géorgienne contemporaine.

On doit également à Léonidzé de scénarios, de traductions et des études sur la littérature géorgienne.

Membre de l'Académie des Sciences de Géorgie, il dirigea jusqu'à sa mort l'Institut Rustaveli d'Histoire de la littérature géorgienne.

#### IRAKLI ABACHIDZÉ

Irakli Abachidzé naquit en 1909 à Khoni en Géorgie occidentale. Il y fit ses études primaires et secondaires et à partir de 1926 alla parfaire son instruction à l'Université d'État de Tbilisi. Après avoir terminé avec succès ses études à la Faculté des Lettres, il assuma, en 1929, d'importantes fonctions dans une série de revues et de journaux. Mais son intérêt pour la poésie se révéla sensiblement plus tôt. Il suffit de dire, que dès le lycée, puis à l'Université il participe à l'élaboration de revues manuscrites qui accueillent ses premières expériences littéraires.

Ses premiers vers parurent dans la presse en 1928-1929 et se signalèrent tout de suite par leur originalité.

Les héros de la poésie soviétique des années trente — ouvriers, ingénieurs, kolkhoziens, militants du parti, travailleurs soviétiques, intellectuels — devaient être parés des plus belles qualités spirituelles : héroïsme, abnégation, fidélité à la patrie et à l'autorité soviétique.

Nous trouvons un processus analogue dans la poésie géorgienne des années trente. Un nouveau « changement de direction » orienté vers le « réalisme » se manifeste dans les œuvres de Galaktion Tabidzé, Titsian Tabidzé, Paolo Iachvili, Ghiorghi Léonidzé, Simon Tchikovani et d'autres poètes de l'ancienne génération. Alio Mirtskhulava et Karlo Kaladzé, les plus talentueux représentants de la première génération de poètes komsomols, se joignirent à eux. Une nouvelle force importante, la « deuxième promotion » où se distinguèrent particulièrement I. Abachidzé et A. Gomiachvili, apporta également sa contribution à la poésie géorgienne.

Quand on relit actuellement les vers d'Irakli Abachidzé écrits durant ces années, ce sont d'abord la pureté et la puissance de l'expression qui sautent aux yeux. C'est par des images claires, un timbre d'orateur, des échos de mots d'ordre et des traits précis qu'est campée la silhouette du contemporain, « héros de l'industrialisation et du collectivisme ». Dans la poésie d'Irakli Abachidzé pénètre l'image du poète-citoyen-soldat. « Sois là où tu es utile à cette époque auréolée de la flamme des assauts. » « L'époque te lance un appel au combat en tant que héros et soldat. »

Le thème de l'exploit héroïque reste, dans les années qui suivent, l'un des sujets de l'œuvre du poète. Les titres mêmes de nombreux poèmes écrits par I. Abachidzé au cours des années trente en témoignent avec éloquence : *Le héros*, *Chant dédié aux héros*, etc.

Deux mois avant le début de la deuxième guerre mondiale parut un recueil des meilleures œuvres d'Irakli Abachidzé, écrites au cours de la décennie précédente. Ce recueil nous fait connaître de façon assez complète les thèmes et les particularité artistiques de l'œuvre d'avant-guerre du poète.

Quel était le sujet de ses inquiétudes ? Quelles tâches s'était-il imposées ? Il nous l'apprend lui-même, en lignes générales, dans un de ses articles littéraires, consacré à l'œuvre des jeunes écrivains mais exprimant sa propre position littéraire de l'époque. « Pour l'écrivain soviétique, surtout pour le jeune écrivain qui débute, remarque Irakli Abachidzé, les sujets sont vastes et variés dans notre pays : l'amour infini de la patrie, la jeunesse saine et heureuse, la puissance de notre pays, le dévouement à toute épreuve. Les jeunes écrivains, issus des rangs de notre heureuse jeunesse, doivent porter en eux des tableaux d'une vie renouvelée. »

Dans la poésie lyrique nous sommes attirés et émus en premier lieu par

le sort du héros, contemporain et sosie du poète. Le sort du contemporain ! Irakli Abachidzé s'efforça, dès ses premiers poèmes, de résoudre ce problème de la poésie, problème de la première importance. Son célèbre poème *La ballade du salut* qui date de 1931 est le plus caractéristique à ce point de vue. Ce n'est pas une ballade au sens exact du terme. À proprement parler, on n'y trouve ni le sujet, ni la composition d'une ballade. Un début purement épique, quelques strophes narratives caractérisant avec précision et couleur les détails du mode de vie de jadis sont immédiatement, bien que de façon imperceptible, transposés sur le plan de la généralisation socialo-philosophique. Le procédé poétique qui permet d'obtenir cette transposition est en lui-même intéressant.

À cette époque, et surtout dans la première moitié des années trente, de nombreux poètes géorgiens se mirent à pécher par excès de rhétorique et de proclamations d'une part, et par aridité narrative de l'autre. La voix du héros lyrique devint assourdie dans de nombreux poèmes, le lyrisme paraissait honteusement banni de la poésie. Irakli Abachidzé fit, là encore, figure de novateur. Il parla à haute voix du printemps, des fleurs, de la mer et de la bien-aimée. Il démontra que la beauté de la nature et la beauté des relations humaines sont particulièrement proches et compréhensibles pour l'homme nouveau.

Nous sommes bien vivants, il bout  
Notre sang vermeil, du feu des forces disponibles.

« Le feu des forces disponibles » brûle dans presque chaque ligne d'Irakli Abachidzé, qu'il parle de son Tbilisi natal ou du printemps, des pierres de l'ancienne Dmanisi ou simplement de la première neige.

Voici un extrait des strophes consacrées à Tbilisi, où le poète s'adresse directement à la ville dont il est amoureux :

Dis-le toi-même au Mtkvari frétilant,  
Dis-le lui de ma part, qu'il est probable  
Qu'il soit plus profondément que moi amoureuse  
De ta terre et de tes carrefours.  
Murmure à Mars (en se séparant de l'hiver  
Il a tracé vers toi les premiers sentiers)  
Qu'il ne saurait m'égalier  
Quel que soit le nombre de fleurs qu'il t'apporte en offrande !

« Poète de la vie nouvelle et des fleurs » — c'est ainsi qu'Irakli Abachidzé se désigne lui-même à cette époque, dans l'un de ses poèmes. Il défend hardiment le droit du poète à la diversité et à la richesse des sentiments des intérêts, des émotions.

Le superbe poème *Toutes les chansons* est à ce point de vue tout un programme :

Chaque chanson nous parle à sa façon,  
 Chaque chanson voudrait un nouveau thème,  
 Chaque chanson se hâte de nous restituer  
 Ce que la mémoire a eu le temps d'oublier.

Chez l'une, c'est le printemps et les effluves du mois des roses,  
 L'âme qui respire dans des pays merveilleux,  
 Chez l'autre c'est février, porté par un sauvage tourbillon,  
 Et la plaque de fer qui tambourine sur le toit.

Chez l'une, c'est le torrent déchaîné qui bouillonne,  
 Apparu bien avant ta venue au monde ;  
 Chez l'autre, c'est le cierge de Didoubé  
 Que tu as vu dans ton enfance, ou en rêve.

Une autre chanson rappelle délicieusement notre mère,  
 Le poignard du père, la tcherkesse de combat,  
 La félicité des montagnes d'Abastuman  
 Et les automnes colorés de Sagouramo.

Chaque chanson nous parle à sa façon,  
 Chaque chanson s'envole avec une force nouvelle  
 Et chaque chanson dissimule la douce image  
 De celle que jadis le cœur a oubliée.

Mais, chérie, depuis que nous sommes ensemble,  
 Ma compagne, trésor de mes jours,  
 Toutes les chansons ne me parlent que d'une seule,  
 De toi, mon amour et ma fidélité !

Les rapports entre le héros lyrique des poèmes d'Irakli Abachidzé et la nature sont très intéressants et nous révèlent un autre aspect de la vie spirituelle de ce héros. Le thème de la nature occupait déjà une place importante dans les œuvres de jeunesse du poète. L'un des chapitres de son recueil, paru en 1941, s'appelait *La nature* et voisinait avec des chapitres intitulés *La Patrie* et *La Jeunesse*. On y trouve les poèmes du cycle de *Dmanisi*, *Le chant de la première neige* et certaines autres œuvres.

Irakli Abachidzé reprochait aux auteurs débutants de faire figurer dans leurs vers « de trop grandes doses de paysage », et souvent dans des cas où la « situation » poétique ne l'exigeait nullement. « Un engouement excessif pour le paysage, écrivait le poète, imprime un sceau de monotonie à l'œuvre des jeunes poètes et détourne en outre les écrivains des problèmes sociaux

urgents, saignant à blanc l'idéologie poétique.» Ces paroles nous livrent le programme artistique d'Irakli Abachidzé lui-même. En effet, bien qu'il soit l'un des meilleurs maîtres du paysage de la poésie géorgienne, il a des exigences exceptionnelles pour ce qui pourrait sembler un élément de second ordre de la poésie, de pure «ornementation». Les meilleurs vers du poète sont un exemple de la grande force artistique avec laquelle on peut reconstituer un paysage qui aura un caractère objectif tout en étant empreint d'une grande valeur sociale.

Nous allons à présent aborder une question particulière très importante, liée d'une certaine manière au problème examiné, celle du thème historique ou plus exactement du paysage historique dans la poésie d'Irakli Abachidzé.

L'antiquité historique, les ruines des vieilles églises et des vieux châteaux forment partie organique, intégrante, du paysage géorgien. Dans le cycle poétique Dmanisi, Irakli Abachidzé ne considère cependant pas ces vestiges de l'antiquité sous l'aspect historique et patriotique; il est intéressé surtout par la comparaison de l'ancien et du nouveau, du passé mort et du présent vivant, de la nature désertique et dépeuplée et de la nature réchauffée par la vie.

Des motifs analogues sont également traités dans les autres poèmes de ce cycle *Les pierres de Dmanisi, Certainement ils rêvent*. Dans ce dernier poème, qui est à juste titre considéré comme un véritable chef-d'œuvre lyrique de la poésie d'Irakli Abachidzé, une perception vivifiante du monde, un état d'esprit qui dénie «toute décomposition», «le désert» et «l'inertie», se révèlent et se transmettent avec un grand sentiment poétique et une profonde expressivité.

Le poème, *Les Pierres de Dmanisi*, se termine par une strophe optimiste caractéristique de la manière d'Irakli Abachidzé :

Oh, comme je suis joyeux,  
 Sur les remparts de la colline morte,  
 Parmi les ruines de Dmanisi,  
 De marcher à côté de ma bien-aimée.  
 Je glorifie la vie éternelle  
 Qui baigne dans la chaleur du soleil,  
 Impérissable,  
 Belle et jeune.

Pendant la seconde guerre mondiale, I. Abachidzé a écrit plusieurs poèmes exprimant de profonds sentiments, dont le plus connu est le *Capitaine Bukhaïdzé*, pénétré d'un véritable esprit d'héroïsme populaire, issu des meilleures traditions du folklore géorgien. Si le peuple géorgien n'avait

pas eu de passé héroïque, ni possédé une poésie héroïque, ce poème n'aurait pas pu être écrit. Le peuple s'en est emparé et en a fait sa chanson préférée :

Je ne gis pas dans la tombe,  
Ici je suis posté en sentinelle !

dit le capitaine Bukhaïdzé.

L'expérience des années de guerre a laissé des traces profondes dans la littérature soviétique, et en particulier dans la poésie. Le changement que subit la poésie soviétique, et notamment la poésie géorgienne, se fait sentir d'une façon particulièrement nette dans la façon dont sont traités les sujets patriotiques. Dans la poésie soviétique d'avant-guerre, et en particulier dans l'œuvre d'Irakli Abachidzé, les motifs historiques ne prennent de la résonance que par leur confrontation brutale avec la réalité contemporaine, les héros de l'antiquité ne sont évoqués que pour faire ressortir les héros nouveaux; pour ce qui est des tableaux brossés par Irakli Abachidzé, *Dmanisi* n'existe dans sa poésie qu'en tant qu'antagoniste de Mercure aux ailes rapides, etc... En bref, la poésie de cette époque réservait une place très limitée aux motifs historico-patriotiques.

Mais pendant les années de guerre, il fallut évoquer les exploits des glorieux ancêtres pour relancer l'esprit patriotique du peuple, pour renforcer le sentiment des liens historiques, de la parenté avec les glorieux prédécesseurs. Tout cela trouva aussi un reflet dans la poésie. Le poème de I. Abachidzé *Le don de la Colchide* repose entièrement sur la comparaison directe entre le passé et le présent. « Les dons » et « les trésors » de l'antiquité, malgré tout le respect que leur témoigne le poète, ne représentent pour lui, en définitive, que des pièces de musée, des valeurs mortes.

Mais dans le poème *Les trois héros*, l'histoire n'est plus l'apanage des musées, ici bat le pouls vivant de l'histoire, on sent sa nouvelle inspiration. Les antiques forteresses à moitié détruites ne ressemblent plus ici aux *Pierres de Dmanisi*, elles se dressent près de nous, qui sommes les descendants des héros de jadis, elles nous protègent, et éveillent en nous non seulement un sentiment de fierté pour le glorieux passé, mais également la foi en l'avenir.

*Le chant de la moisson*, *La Gourie en fleurs*, *Les nuits du chasseur* tels sont les titres des principaux cycles de poèmes d'après-guerre de I. Abachidzé. Toutes ces œuvres sont consacrées au travail pacifique du peuple après la guerre. Nous y rencontrons aussi des sujets qui ont ému le poète tout au long de son œuvre; mais le temps, ici aussi, a évidemment apposé son sceau, qui témoigne des progrès du poète et du perfectionnement de son art.

Le traitement et la présentation de sujets tels que la nature, le paysage, y sont élevés à des sommets nouveaux.

Quel que soit le coin de sa patrie que le poète visite, il découvre partout une beauté particulière, il se sent partout chez lui, chaque nouveau coin de terre lui semble proche, familier, aimé, il serait prêt à s'installer partout avec joie.

À quel coin de ce pays si cher  
Puis-je dire « Je me passerais de toi ! »  
Auquel ?  
Quand me sont de la plus proche parenté  
Toutes les terres de mon heureux pays natal.  
Et où que je sois, à des centaines d'indices  
J'ai vu qu'il n'y a pas plus heureux,  
Et je voudrais partout crier : Je le jure !  
C'est ici que je m'installerai ! C'est ici que je vivrai !

Irakli Abachidzé est un poète d'inspiration libre et de ton absolument naturel. Il est le plus fidèle continuateur de la tradition poétique classique d'Akaki Tsérétéli et aussi de la tradition créatrice plus récente d'un des fondateurs de la poésie géorgienne soviétique, Galaktion Tabidzé. Abachidzé est un maître du dialogue poétique, de l'entretien direct avec son interlocuteur, du récit poétique vivant. Rares sont ceux qui savent, comme lui, subordonner toutes les composantes du poème à la personnalité du héros lyrique. C'est pour cela que sa poésie lyrique se distingue par une pureté presque cristalline et la clarté du style.

En utilisant les images d'une profession de foi poétique d'Irakli Abachidzé, on peut dire que la spontanéité du discours ne se transforme jamais, dans sa poésie, en ennui solennel, qu'on ne trouve jamais dans ses paroles d'excès de raisonnement, que ses vers ne cessent de « vibrer inlassablement et avec délicatesse au bruissement des feuillages précoces et au murmure des champs d'automne ». Et naturellement, c'est un sens contraire, vivifiant, qu'ont les paroles du poète exprimées dans un moment d'inquiétude spirituelle, de doutes, de méditations douloureuses sur l'approche de la vieillesse qui, à Dieu ne plaise, provoquera l'atonie de ses vers.

Malheur à moi, si la neige  
D'une auréole grisâtre recouvre mes discours,  
Si le cours de mes paroles  
Reste figé par le grand froid de janvier,  
Si les vers de ma chère chanson,  
Privés de sève et de chaleur,

Perdent leur souplesse  
 Et interrompent leur vol inspiré.  
 . . . . .  
 Si le monde cesse  
 De s'ouvrir à moi comme s'il était nouveau,  
 Si les ailes du rêve  
 Renoncent au sommet...  
 Oh ! chère méditation,  
 Je t'interromps à demi-mot,  
 Cette nouvelle fatidique  
 Ne doit pas atteindre l'ouïe.

On perçoit nettement dans ces quelques lignes les traits de caractère du poète, qui a atteint sa maturité, mais qui conserve toujours la fougue « insouciant et juvénile » d'un poète amoureux de la vie.

Mais les œuvres d'Irakli Abachidzé que nous considérons comme les plus célèbres et les plus remarquables sont *Sur les traces de Rustaveli* et *Palestine*, *Palestine*, écrits après son voyage à Jérusalem en 1962.

Des siècles durant, d'opiniâtres recherches ne permirent pas de déterminer avec certitude le chemin parcouru par Chota Rustaveli au cours de ses pérégrinations, non plus l'endroit qui fut son dernier refuge. Or voici que tout récemment, en suivant les traces du poète, les savants philologues géorgiens Akaki Chanidzé et Ghiorghi Tsérétéli, accompagnés du poète Irakli Abachidzé, visitèrent le monastère géorgien de la Croix à Jérusalem et y découvrirent une série de matériaux ayant trait aux dernières années du grand poète.

Bouleversé par l'émotion éprouvée, rempli d'inspiration poétique devant l'ombre du grand Rustaveli, Irakli Abachidzé écrivit un recueil de poèmes *Palestine*, *Palestine*.

Cette œuvre, écrite avec la passion, l'audace et la précision d'un grand maître, profondément pénétré par un thème extraordinaire, ne saurait laisser indifférent quiconque aime la vraie poésie.

Ce livre a été composé de façon insolite. Au pied des murs du monastère palestinien de la Croix où, d'après la légende, mourut Chota Rustaveli, le poète prie son illustre ancêtre de lui prêter ses yeux afin de pouvoir revivre la vie de ce dernier et faire connaître tout ce qu'avait ressenti, tout ce à quoi avait pensé, le créateur du *Chevalier à la peau de tigre* au cours de son ultime solitude.

Il nous transmet ensuite cette Voix qui semble, du fond des siècles, venir jusqu'à nous, jusqu'à notre époque. C'est une véritable pénétration poétique

au plus profond de la confession, de la révélation, des ultimes et décisives pensées de l'homme, du poète, du sage, de l'ardent patriote.

Irakli Abachidzé raconte d'abord avec émotion ses longues et vaines recherches de par le monde et sur les chemins de l'Orient, dans les endroits les plus sauvages et les plus difficiles. Il n'y trouva nulle trace de l'ombre célèbre, mais voilà qu'il peut dire à présent, en toute piété et avec enthousiasme : « Tu es ici... ».

Cette entrée en matière originale, écrite avec une grande puissance d'inspiration poétique, est en elle-même significative. Mais voici le plus difficile. La voix de Rustaveli retentit dans le livre et Irakli Abachidzé se rend compte de la responsabilité qui pèse sur ses épaules. Il comprend qu'il ne s'agit pas de la simple introduction d'un héros poétique. C'est pour cela qu'il s'élève en pensée vers sa Géorgie natale et qu'il écrit un chapitre intitulé : *Qui sait l'accueil que me feront les grottes de Vardzia ?* Et non seulement ce haut lieu, qui se rapporte à la vie de ce siècle éloigné où Tamar et Rustaveli foulaient le sol de la patrie, et des hauteurs de Vardzia contemplaient le Mtkvari, mais aussi les murs de Tmogvi et de Khertvisi l'attendent, ainsi que les hirondelles au-dessus de Mtkvari, sans parler de la rose des vallées humide de rosée. Tous sont à l'écoute de cette voix ressuscitée, tous sont dans l'attente de ce qu'apportera le poète contemporain qui a évoqué la vision des siècles révolus.

Et nous entendons la voix de Chota Rustaveli, dont chaque parole nous apporte une confession sincère, un aveu, l'expression d'une passion poétique ; c'est alors que nous comprenons qu'Irakli Abachidzé a pleinement réussi en reproduisant ce monologue poétique si important. Tout ce que la vie et le cœur de Rustaveli comportaient d'essentiel, de profond et de puissant, nous est ainsi révélé.

Ceci a été dit au pied des murs du monastère de la Croix. Mais la voix retentit aussi dans le monastère lui-même, tant au Jardin des Oliviers que dans la blanche cellule, et plus tard dans l'obscurité des murs du monastère.

La voix du Jardin des Oliviers reconnaît, dans des lignes empreintes de secrète émotion et de souffrance, que la patrie est pour le poète plus que tout ; que s'il est digne de ses montagnes, de ses forêts, de ses vallées, de ses sommets, de ses précipices, de ses beautés, c'est qu'il a déposé, sans restriction aucune, sur l'autel de la patrie, son cœur et son souffle, son honneur et sa dignité.

La voix se fait entendre sur les bords de la mer Morte pour implorer le Tout-Puissant de ne pas envoyer contre son pays d'ennemis, qui s'emparent de ses terres et de ses mers et ne lui apporteront que malheur et dévastation.



Dans la blanche cellule la voix devient un cri d'amour ardent, d'un amour sans limites, tout-puissant, qui embrasse tout l'être, mais qui ne peut cependant rien changer au destin du poète. Ce sentiment s'empare de toutes les facultés de l'homme, de toutes ses pensées, mais ce n'est pour l'instant que le cri d'un cœur blessé à mort.

Mais si ce cri d'amour hante longtemps notre mémoire, la voix qui parle devant le monticule du monastère de la Croix, qui évoque la langue natale, nous introduit dans l'ambiance d'un autre amour, également puissant, également secret et sincère. C'est un amour d'une autre envergure, d'une autre résonance, l'amour de la langue natale, sans laquelle il n'existe ni poète, ni œuvre immortelle.

#### LA VOIX DE RUSTAVELI PRÈS DE CATAMON

Langue géorgienne,  
 ô ma langue natale,  
 ô gloire de mon peuple,  
 Tu t'élèves et planes  
 Comme la plus haute flamme de la foi.  
 Toi, le baume apaisant de toutes nos blessures,  
 ô ciment qui unit les pierres dans le mur,  
 À l'heure de la mort je n'ai plus rien que toi.

J'ai tout quitté,  
 Mes proches, des centaines  
 D'amis et ce qui délivrait  
 Le faux et le vrai,  
 L'amour et la haine.  
 Tout est fini, ...  
 Tout s'achève,  
 J'ai fait mes adieux aux mortels  
 Mais toi seule demeures,  
 Toi seule es éternelle,  
 Toi seule  
 Je ne puis te quitter  
 Au moment où je meurs.

Le soleil qui portait mes rêves,  
 Le soleil qui me dévorait,  
 Les jours les plus délicieux  
 Et tous les instants de douceur,  
 ô ma langue natale, tu les passes en saveur,  
 ô mon bonheur amer,  
 ô ma tristesse douce,  
 Tu peux tout dire à tous



Et tout taire.  
 Héros des légendes,  
 ô grand sage,  
 ô stèle du passé, ô présage !

Tu pénètres les secrets de la terre  
 Et tu scrutes les cieux,  
 Tu es également le burin, le pinceau,  
 Le chant du berceau  
 Et la plainte dernière,  
 ô Verbe des Ibères,  
 Langue de la Reine Tamar,  
 Mon génie et mon art,  
 Tu t'élèves et planes,  
 ô langue natale, ma langue natale !

Tout se peut, les puissances déchoir,  
 Au champ d'honneur les hommes trépasser,  
 La poussière altérer la mémoire,  
 La raison épuiser les yeux sur l'évidence,  
 L'éclair peut foudroyer toute semence,  
 Toute grandeur peut être abaissée,  
 Mais toi, tu restes impérissable,  
 Image que j'adore,  
 Le temps ne peut muer en sable  
 Ta chair que n'atteint pas la mort.

Langue géorgienne,  
 ô ma langue natale,  
 ô gloire de mon peuple,  
 Tu t'élèves et planes  
 Comme la plus haute flamme de la foi.  
 Toi, le baume apaisant de toutes nos blessures,  
 ô ciment qui unit les pierres dans le mur,  
 À l'heure de la mort je n'ai plus rien que toi.

(Traduit par Serge Tsouladzé pour Bedi Kartlisa.)

On pourrait difficilement trouver un hymne à la langue natale aussi émouvant que celui qui s'élève par la voix de Catamon. Il a bouleversé la Géorgie entière et l'a émue jusqu'au plus profond de son cœur.

Puis vient un moment épique d'un pittoresque particulier. Le grand poète meurt. Il quitte la terre. Et tout autour, se mettent à scintiller des nuances colorées. Sa barbe est couverte de neige, la faible lumière du soleil couchant s'attarde sur ses joues, les branches bleues de l'olivier s'étalent sur sa poitrine. Le livre est ouvert, la croix vivifiante est en place... Mais

il fixe le plafond de sa cellule. Avec qui parle-t-il ? Quel est son interlocuteur ? Il a la foi, pas un doute ne l'effleure, il prie...

On dirait que la voix de l'esprit vole jusqu'à nous dans les ombres crépusculaires du monastère de la Croix. Tout est révolu. Les pérégrinations sont terminées. Et l'amour — le soleil, le roi — n'était qu'un songe.

Dernier soupir de l'âme, une prière du poète s'envole vers Dieu pour qu'au cours des siècles sa sainte patrie soit protégée. Sa dextre immortelle, sa langue éternelle...

Avec une grande puissance poétique et psychologique, Irakli Abachidzé a su recréer l'image du célèbre humaniste solitaire et a réussi de façon merveilleuse à transposer cette confession poétique des temps anciens dans notre siècle agité, dans notre époque moderne.

Si I. Abachidzé n'avait écrit rien d'autre que *Sur les traces de Rustaveli* et *Palestine, Palestine*, cela aurait été parfaitement suffisant pour lui assurer l'immortalité.

Mais, une dernière fois encore, laissons la parole au poète lui-même : « La poésie a toujours été, et sera toujours pour moi lyrique... Ayant une foi profonde dans la puissance du lyrisme, je ne doute pas qu'il puisse révéler et transmettre le monde spirituel si riche de l'homme moderne, ainsi que les plus complexes processus de notre époque.

C'est avec cette foi que j'ai suivi mon peuple dans son labeur et sa lutte au nom d'un noble avenir, au cours des années d'édification pacifique.

C'est avec cette foi que je sers aujourd'hui ma patrie. »

Chanson de ma vie  
Dès ma naissance entièrement géorgienne !  
Avec toute ta mélodie  
Tu n'as jamais quitté le peuple.  
Avec les tentations de la jeunesse,  
Le cœur en ébullition chantait  
Et le rêve s'élevait  
Comme les puissantes ailes de l'aigle.  
. . . . .

Irakli Abachidzé est vice-président de l'Académie des Sciences de Géorgie ; il a été pendant des nombreuses années secrétaire-général de l'Union des Écrivains Géorgiens et dirige actuellement l'édition de l'Encyclopédie de son pays.

## L'ÉGLISE GÉORGIENNE DE PEKREŞIN (TURQUIE)

### RÉSUMÉ

Les auteurs décrivent et analysent un monument inédit de l'architecture géorgienne : l'église double de Pekreşin située sur le lac de Tchildir en Turquie (vilayet de Kars, каза de Çildir). Ils la datent sur des arguments archéologiques et historiques du début du XI<sup>e</sup> siècle.

Le petit village de Pekreşin, qu'une réforme toponymique toute récente nomme Gülyüzü köyü, se trouve à 1.500 m. environ de la rive occidentale du lac de Tchildir<sup>1</sup> ; il est situé sur la route qui mène du bourg de Çildir (anciennement Zurzuna) à Kars, ville dont il est distant de 67 km. Son altitude est d'environ 2.000 m. Ses quelques maisons de pisé abritent des paysans turcs et kurdes. Au centre du village, on remarque un ensemble architectural en ruines. Il s'agit d'un groupe homogène de deux églises accolées dont l'une, celle du Nord, sert de rucher et de réserve de bouse séchée ; l'autre, en meilleur état, sert d'habitation.

Nous avons visité Pekreşin pour la première fois en 1959 ; l'église Nord conservait encore ses murs Nord, Ouest et Sud. A notre dernière visite, en 1968, nous avons constaté que le mur Ouest s'était écroulé, ce qui nous a incité à publier ce monument avant sa disparition définitive. Par son architecture et sa décoration sculptée, en effet, l'église double de Pekreşin constitue un document important dans l'archéologie géorgienne du Moyen Âge.

### I. L'ÉGLISE NORD (fig. 2)

Nous en étudierons successivement le plan, le mode de construction et les sculptures.

Le plan est celui d'une église à nef, mais de grandes dimensions : 11 m. de longueur intérieure sur 5,5 m. de largeur (fig. 1). Elle repose sur un socle de trois degrés, presque partout détruit. La toiture a entièrement disparu, mais il est certain qu'il n'y avait pas de coupole ; en effet, il n'y a pas de carré central, ni du reste, de bras latéraux. On peut conjecturer le mode de couverture par analogie avec une église voisine, celle de Tchala, aujourd'hui

<sup>1</sup> Caza de Çildir, vilayet de Kars.

Doğruyol<sup>2</sup> qui a conservé sa toiture : la voûte de pierre est très légèrement brisée et recouverte d'un toit en bâtière fait de dalles parfaitement jointoyées. A Pekreşin, la voûte était renforcée par deux arcs doubleaux reposant, par l'intermédiaire d'épais chapiteaux, sur de robustes piliers engagés (fig. 3).

L'abside, maintenant arasée, était demi-circulaire; elle était flanquée de deux absidioles latérales rectangulaires et voûtées plein cintre. Elles s'ouvraient dans l'abside et étaient éclairées par d'étroites fenêtres creusées dans le mur oriental. Seule l'absidiole méridionale est conservée. L'église était éclairée par une fenêtre ouverte sur le mur Ouest et probablement par une autre creusée dans l'abside centrale. L'accès se faisait par une porte située au Sud entre les piliers. Il n'y avait pas de porte à l'Ouest.

Le mode de construction peut encore aisément se deviner malgré l'état de délabrement du monument. Il y avait une couche épaisse de mortier entre les deux parements externe et interne de plaques de tuf parfaitement appareillées. Le parement externe a quasi-totalement disparu et l'on peut ainsi remarquer que le mortier n'était pas déposé au hasard dans le « coffrage » des deux parements, mais au contraire réparti en couches successives séparées par de petites assises de pierres plates.

La décoration sculptée est peu abondante mais son intérêt est grand. Le revêtement périphérique a, nous l'avons dit, disparu et il est donc impossible de préjuger de l'aspect extérieur du monument. On peut cependant affirmer que la façade orientale était plane, creusée de deux niches en dièdre, marquant la séparation entre l'abside principale et les absidioles latérales; la disposition est comparable à celle de deux églises voisines de Ourta (actuellement Gölbelen)<sup>3</sup> et de Tchala<sup>4</sup>. L'extrémité supérieure des niches était finement sculptées de cannelures divergentes, « en éventail », selon l'expression de Taqaişvili; cependant, ici, le fond du dièdre est orné à son tour, du même décor, plus petit, doublant le précédent. On voit sur notre cliché ce qui reste de la niche Sud.

A l'intérieur, on retrouve suffisamment de motifs sculptés pour avoir une idée de la richesse de l'église. Les deux murs Nord et Sud étaient segmentés par les piliers en trois panneaux délimités en haut par une arcature aveugle reposant sur de petits chapiteaux aux tailloirs bisautés et dont l'astragale est orné de demi-cercles.

<sup>2</sup> E. TAQAIŞVILI, *Matériaux pour l'archéologie du Caucase (Voyage de 1902)*, tome XII, Moscou, 1909 (en russe), p. 57-58.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 54, fig. 30.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pl. X, n° 19.

Les piliers étaient surmontés de puissants chapiteaux impostes (fig. 3) dont l'astragale est sculpté d'une décoration de fines arcatures reposant sur des doubles colonnettes engagées; le tailloir, légèrement concave est orné de motifs végétaux aux larges feuilles.

Sur le mur Ouest, on voit d'autres chapiteaux impostes, plus petits et dont le dessin est différent : l'astragale est orné d'une série d'arcs tandis que la corbeille, rectangulaire, est sculptée d'une série de palmettes à nervures concentriques (fig. 4).

Enfin, sur le mur Sud, dans la première travée, on remarque un panneau sculpté dont l'extrémité supérieure, probablement triangulaire, manque. Ce panneau est fait d'une surface plane dont la partie supérieure est arquée plein cintre; cette surface ne paraît avoir été ni peinte, ni sculptée, ni gravée d'inscription. Il s'agit sans doute d'une niche à icône comme dans d'autres églises de Géorgie. Son encadrement est remarquable : en bas, court une frise d'entrelac simple surmontant une série d'oves. Latéralement, deux colonnes engagées, trapues, sont incisées d'une gorge aux spirales inversées; elles sont surmontées de chapiteaux en écusson. L'arc qui les unit est constitué d'un motif de rinceaux et d'un boudin spiralé. Dans les écoinçons, on remarque les bustes de deux anges sonnant de la trompe; on remarquera la façon dont le sculpteur a su remplir le cadre qui lui était géométriquement assigné<sup>5</sup>. Ces anges buccinateurs nous paraissent se rattacher au thème de la Seconde Venue (*Matth.*, xxiv, 30-31) qui annonce le Jugement Dernier. Il n'est pas déraisonnable de supposer que l'icône placée dans cette niche figurait une des multiples formes de ce thème (fig. 5).

## II. L'ÉGLISE SUD

C'est une étroite et longue chapelle à une nef (fig. 1) prolongée par une abside demi-circulaire à l'Est, parcimonieusement éclairée par une étroite fenêtre. L'arc triomphal repose sur des piliers engagés par l'intermédiaire de chapiteaux simples dont l'astragale est ornée de demi-cercles, comme ceux des arcatures de l'église Nord.

Elle est couverte d'un berceau très légèrement brisé, sur lequel reposait un toit en bâtière aujourd'hui remplacé par une terrasse de terre battue.

La porte d'entrée Sud est déformée par des remaniements ultérieurs; elle n'est pas exactement en face de la porte donnant dans la nef Nord. A l'intérieur les portes sont encadrées, à distance, par deux demi-colonnettes engagées.

<sup>5</sup> Cf. J. BALTRUSAITIS, *Études sur l'Art Médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, p. 43-67.

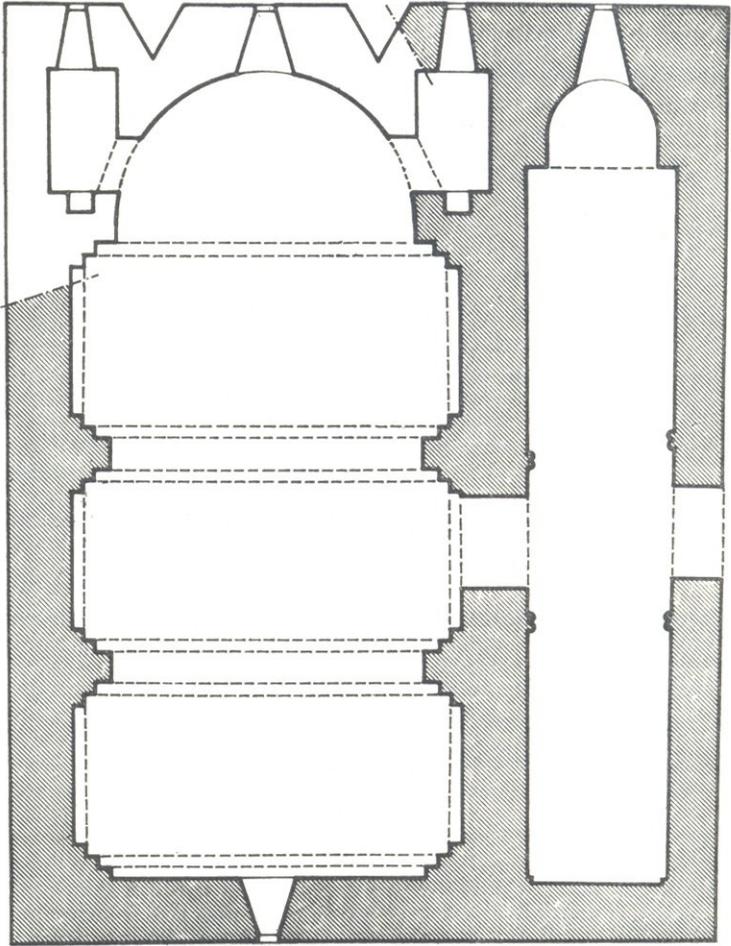


Fig. 1. Église double de Pekresin. Plan (relevé M. Dupin).



Fig. 2. Église double de Pekresin. Vue de l'Est (état en 1959).



Fig. 3. Chapiteau-imposte. Mur Nord.



Fig. 4. Chapiteau-imposte. Mur Ouest.



Fig. 5. Niche á icone. Mur Sud.

L'église a perdu tout son parement extérieur, mais le mode de construction était identique à celui de l'église Nord ; de plus, il n'y a aucune séparation dans la structure interne des deux monuments de sorte qu'on peut affirmer qu'ils ont été construits en même temps.

#### *Datation.*

La chute du parement et la dispersion de ses éléments <sup>6</sup> nous prive peut-être d'inscriptions datant le monument. Cependant des arguments archéologiques et historiques permettent, nous semble-t-il, de le dater de la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle.

#### *Arguments archéologiques.*

1) Le plan ne constitue pas un élément de datation précis. Les églises à une nef, sans coupole, se rencontrent en Transcaucasie à toutes les époques. Pour l'Arménie, la plupart des auteurs les considèrent comme antérieures au IX<sup>e</sup> siècle ou, tout au moins, n'en signalent pas au-delà <sup>7</sup>. Pourtant ce plan n'a jamais été totalement abandonné et l'on peut en citer maints exemples tardifs : au XI<sup>e</sup> siècle, Beşik Cami de Kars <sup>8</sup>, plus tard au Vaspurakan, à Hogeac'vank' <sup>9</sup> et à Karmrakvank' <sup>10</sup>. Pour la Géorgie, on en rencontre en grande quantité dans la région du Tao <sup>11</sup>, en particulier celles de Hahouli <sup>12</sup> et de Ichhani <sup>13</sup> qui sont datées. Ce sont habituellement des édifices de petite dimension, mais de grandes églises ont encore été construites jusqu'au XII<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles, comme à Kobayr <sup>14</sup>, à Magalaant eklesia <sup>15</sup>, à

<sup>6</sup> Nous n'avons pas trouvé de réemplois sculptés dans les constructions modernes du village.

<sup>7</sup> Cf. N. TOKARSKI, *Architecture Arménienne. IV<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.*, Erevan, 1961 (en russe), p. 75-77.

<sup>8</sup> J. M. THIERRY, « A propos de quelques monuments chrétiens du vilayet de Kars (Turquie) », *Revue des Études Arméniennes, nouvelle série*, tome III, Paris, 1966, p. 74 ; *Architettura medievale armena*, Roma, 1968, p. 119.

<sup>9</sup> *Architettura, op. cit.*, p. 145.

<sup>10</sup> J. M. THIERRY, « Monastères arméniens du Vaspurakan. I », *R.E.A., op. cit.*, tome IV, Paris, 1967, p. 181-182.

<sup>11</sup> E. TAQAIŞVILI, *Album d'Architecture Géorgienne...*, Tiflis, 1924 et *Matériaux, op. cit.*, tome XII.

<sup>12</sup> Église de David I<sup>er</sup> (967-981). E. TAQAIŞVILI, *Expédition Archéologique dans les Provinces méridionales de Géorgie en 1917*, Tbilisi, 1952 (en russe), p. 74-75.

<sup>13</sup> Église de la Mère de Dieu (1006). *Ibid.*, p. 42.

<sup>14</sup> O. S. ELIAZARIAN, *Monuments culturels de la région d'Alaverdi*, Erevan, 1952 (en arm.), p. 83.

<sup>15</sup> W. BERIDZE, *L'Architecture Géorgienne*, Tbilisi, 1967 (en russe, résumé en fr.), p. 79, pl. 127.

930-937<sup>24</sup> ou de celui de l'église Saint-Grégoire d'Abugamrenc, à Ani, bâtie à la fin du X<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>. On la retrouve très voisine à Parhal<sup>26</sup>. Le décor de rinceaux de l'arc est très répandu<sup>27</sup>, mais on en voit un identique à Tbeti, dans la partie restaurée au milieu du XI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup> et un autre très voisin à Parhal<sup>29</sup>. Les deux anges buccinateurs des écoinçons n'ont aucun parallèle permettant de les dater. A notre connaissance il n'y a pas d'autre exemple dans la sculpture géorgienne du Moyen Âge, non plus d'ailleurs que dans la sculpture arménienne. Nous avons dit que nous les considérons comme un élément du thème de la Seconde Venue<sup>30</sup>. Ce thème était par contre déjà répandu à Byzance au XI<sup>e</sup> siècle<sup>31</sup>; il n'a connu un développement important que beaucoup plus tard, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en Arménie et dans la peinture de manuscrit<sup>32</sup>. Une peinture murale du žamatun Saint-Georges de Varagavank (1648) encore inédite, montre Gabriel, seul, sonnante de la trompette<sup>33</sup>.

Les chapiteaux supportant les arcatures aveugles sont conformes au type en usage, en Arménie, à partir du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>.

Le grand chapiteau imposte supportant les arcs doubleaux présente un décor de feuillage qui n'a pas d'équivalent en Transcaucasie si l'on excepte le décor végétal de la corniche du côté oriental du porche Sud de la Cathédrale de Kutais, porche daté de 1030, environ<sup>35</sup>. Il en est de même de la frise de colonnade qui n'a d'équivalent que dans un réemploi byzantin du XI<sup>e</sup> incorporé dans un turbé de Phrygie<sup>36</sup>. Par contre, un chapiteau

<sup>24</sup> G. N. TSUBINAŞVILI, *Documents pour l'Architecture Arménienne*, Tbilisi, 1967 (en russe), pl. 212.

<sup>25</sup> V. ARUTIUNIAN et S. SAFARIAN, *Monuments d'Architecture Arménienne*, Moscou, 1951 (en russe), pl. 93.

<sup>26</sup> E. TAQAİŞVILI, *Expédition, op.cit.*, pl. 146.

<sup>27</sup> Cf. J. BALTRUSAITIS, *op. cit.*, p. 21.

<sup>28</sup> Document personnel inédit. Cf. N. et M. THIERRY, « Notes d'un nouveau voyage en Géorgie Turque », *Bedi Kartlisa*, tome XXV, Paris, 1968, p. 59.

<sup>29</sup> E. TAQAİŞVILI, *Expédition, op. cit.*, pl. 136.

<sup>30</sup> Cf. B. BRENK, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends...*, Wien, 1966, p. 145-171.

<sup>31</sup> Cf. par exemple l'ivoire du Musée Victoria et Albert et Miniature du Paris Gr. 74, f<sup>o</sup> 51 v., *Ibid.*, fig. 23 et 24.

<sup>32</sup> Cf. pour le XVII<sup>e</sup> siècle, S. DER NERSESSIAN, *The Chester Beatty Library. A Catalogue of the Armenian Manuscripts...*, Dublin, 1958, p. xxxiii-xxxiv, pl. 52a, 54a; F. MACLER, *Miniatures Arméniennes...*, Paris, 1913, pl. XL, fig. 96.

<sup>33</sup> Document personnel.

<sup>34</sup> N. TOKARSKI, *op. cit.*, fig. 59.

<sup>35</sup> W. BERIDZE, *op. cit.*, p. 78.

<sup>36</sup> Document personnel inédit.



de Taq-i-bustan <sup>37</sup> offre avec celui de Pekrešin des analogies qui ne peuvent être fortuites, analogies qui démontrent la persistance de l'influence iranienne sur l'ornementation géorgienne jusqu'à une époque très basse.

Les petits chapiteaux impostes du mur occidental ont une décoration de palmettes à nervures concentriques qui entrent dans un cadre beaucoup plus précis. Ce motif est caractéristique de l'ornementation en Géorgie du Sud dans la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle <sup>38</sup>. On le rencontre à Çengelli kilise <sup>39</sup>, à Ichhani, où il est daté, par une inscription, de 1032 <sup>40</sup>, à Dört kilise et à Yeni Rabat <sup>41</sup>. On le rencontre, toujours au XI<sup>e</sup> siècle, plus au Nord à Katzhi <sup>42</sup> et à la fin de ce siècle, un peu enrichi, à Tbeti <sup>43</sup> et même dans un monument turec du XII<sup>e</sup> siècle, sur la corniche supérieure du Izzedin Salduk türbesi (1174) <sup>44</sup>.

En conclusion, si certains caractères, niches en dièdre, décor de la niche à icône, évoquent la fin du X<sup>e</sup> siècle, la plupart des autres orientent vers une époque un peu plus basse, la première moitié du XI<sup>e</sup> siècle. Nous allons voir que cette hypothèse est confirmée par les arguments historiques.

#### *Arguments historiques.*

Les rives du lac de Tchildir ont été occupées, malgré leur altitude, depuis la plus haute antiquité. A Ağca-kała des monuments mégalithiques (cromlechs) témoignent d'installations préhistoriques <sup>45</sup>. A Taşköprü, au déversoir du lac une inscription ourartéenne a été trouvée <sup>46</sup>. Au Moyen Âge, le lac était situé dans la province géorgienne de Djawakheti qui faisait frontière avec l'Arménie. Les auteurs modernes ne sont pas d'accord sur le tracé des limites entre les terres du roi de Kars et celles du roi de Géorgie. L'école arménienne moderne incorpore le lac dans le royaume de Kars <sup>47</sup> mais Honigmann l'en exclut <sup>48</sup>. Nous suivrons plus volontiers ce dernier auteur car, en 1020, les rives du lac de Tchildir furent le théâtre d'une bataille entre l'empereur Basile II et le roi de Géorgie, Giorgi I; il semble légitime

<sup>37</sup> F. SARRE, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin, 1922, pl. 92-93.

<sup>38</sup> J. M. THIERRY, *Monuments chrétiens*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pl. XLII.

<sup>40</sup> E. TAQAŠVILI, *Expédition*, *op. cit.*, pl. IX.

<sup>41</sup> Documents personnels inédits.

<sup>42</sup> W. BERIDZE, *op. cit.*, pl. 95.

<sup>43</sup> N. MARR, « Journal d'un Voyage en Chavchétie et en Clardjète », dans *Textes et Recherches sur la Philologie Arméno-Géorgienne*, St Petersburg, 1911 (en russe), fig. 4.

<sup>44</sup> D. et J. SOURDEL, *La Civilisation de l'Islam classique*, Paris, 1968, p. 240-142, fig. 73.

<sup>45</sup> K. M. FAHRETTIN, *Kars Tarihi*, Istanbul, 1953, p. 21.

<sup>46</sup> Donnée sous le nom de Das-Körpi dans N. ADONTZ, *Histoire d'Arménie...*, Paris, 1946, p. 178.

<sup>47</sup> Cf. *Atlas de la R.S.S. d'Arménie*, Erevan, 1961, carte 106.

<sup>48</sup> E. HONIGMANN, *Die Ostgrenze des byzantinischen Reiches...*, Bruxelles, 1935, carte IV.

d'admettre que le combat eût lieu sur des terres géorgiennes. Si les limites politiques nous paraissent faciles à établir, il n'en est pas de même des limites linguistiques. Avant la récente réforme toponymique, qui remplace les noms de lieux d'origine chrétienne (arménienne, géorgienne, grecque) par des noms turcs, la frontière entre les toponymes géorgiens et les toponymes arméniens traversait le lac de Tchildir : au Nord les noms de lieux étaient, à des rares exceptions près, géorgiens; au Sud, ils étaient presque tous Arméniens.

### *Conclusions.*

L'intérêt de l'église double de Pékreshin réside dans le fait qu'étant datée avec une certaine probabilité, elle va permettre de classer deux ou trois églises voisines, Ourta, Tchala, et sans doute Tchaïssi. Toutes ces églises ont des traits communs, déjà soulignés par Taqaišvili, qui n'avait pas vu Pékreshin. Elles sont groupées autour du lac de Tchildir; elles ont un plan barlong, sans coupole, Ourta présentant la particularité d'avoir trois nefs séparées par deux colonnades <sup>49</sup>. L'aspect extérieur de la façade orientale est le même à Pékreshin, à Ourta et à Tchala <sup>50</sup>. Dans la décoration sculptée, on retrouve, à Ourta et à Tchala les niches à icones; à Ourta, la frise de palmettes à nervures concentriques <sup>51</sup>; à Tchala, un chapiteau à décor de feuillage assez voisin de celui des gros chapiteaux impostes de Pékreshin. Dans toutes ces églises le mode de construction est le même. On a donc là un ensemble homogène, un groupe d'églises qui prouve combien le plan longitudinal est resté longtemps en usage en Géorgie. Il est un peu vain de vouloir établir, pour ces monuments, une chronologie relative; Taqaišvili pensait que Ourta, à cause de son plan basilical, était antérieure à Kumurdo (964) et que Tchala était postérieure à Ourta. A notre avis l'époque de toutes ces fondations est proche de l'an 1000 et plutôt au début du XI<sup>e</sup> siècle que à la fin du X<sup>e</sup>.

On ne manquera pas non plus de constater les rapports étroits avec les monuments arméniens contemporains et le groupe des églises du lac de Tchildir nous paraît être le trait d'union entre l'école géorgienne et l'école arménienne. En tous cas ce groupe, comme celui des églises cruciformes du Tao <sup>52</sup> démontre la richesse et la variété d'expression de l'architecture de la Géorgie Méridionale.

N. et M. THIERRY.

<sup>49</sup> E. TAQAIŠVILI, *Matériaux, op.cit.*, fig. 29.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pl. X, 19.

<sup>51</sup> Document personnel inédit.

<sup>52</sup> A. KHATCHATRIAN, « Les églises cruciformes du Tayq », dans *Cahiers Archéologiques*, tome XVII, Paris, 1967, p. 203-208.

## LES TRAVAUX DE L'UNIVERSITÉ D'ÉTAT DE TBILISI

Le peuple géorgien a solennellement fêté le cinquantenaire de l'Université de Tbilisi, foyer de la nouvelle culture et de la science géorgiennes, qui a restauré l'édifice de l'enseignement supérieur sur une base nationale solide, qui a fait renaître les riches traditions culturelles du passé.

L'Université a immédiatement gagné l'amour du peuple et acquis une immense popularité : le peuple géorgien voyait en elle l'instrument qui forgerait la culture nationale de l'avenir.

Bien que la fondation de cette Université ne date que de cinquante ans (26 janvier 1918), l'histoire de l'enseignement supérieur en Géorgie est profondément enracinée dans les siècles passés. D'après le témoignage des historiens de l'Antiquité, il existait à proximité de Phasis (actuellement Poti), dès les III<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècles, une école de rhétorique et de philosophie : l'Académie de Colchide.

Les Géorgiens étaient en relations étroites avec les centres scientifiques du monde entier et en particulier avec les centres de Rome et de Byzance. Les monastères géorgiens du Sinaï et de Palestine, de la Montagne Noire, près d'Antioche, du Mont Athos et de Petritsoni assuraient la liaison entre la Géorgie et les États qui se trouvaient alors à la pointe de la civilisation. Le peuple géorgien s'initia également à la science et à la littérature irano-arabes. Il absorbait avidement les réalisations de la civilisation mondiale et les assimilait en y introduisant ses propres traditions nationales.

Après une assez longue période de morcellement féodal et de lutte contre les envahisseurs étrangers, lorsque la Géorgie s'unit pour former un seul État féodal, on assista de nouveau, à partir de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, à une renaissance de l'enseignement supérieur.

Au début du XII<sup>e</sup> siècle, deux académies furent fondées en Géorgie : l'Académie de Guélati, établissement dont le nom est lié à celui de David le Constructeur, et l'Académie d'Ikalto.

David fit venir des centres étrangers de nombreux Géorgiens renommés pour enseigner à l'Académie de Guélati, qui avait à sa tête le célèbre philosophe géorgien Ioané Petritsi. Grâce à lui, les recherches philosophiques et littéraires se développèrent largement à Guélati. De même qu'à l'Académie de Byzance, on y enseignait la géométrie, l'arithmétique, la musique, la

grammaire, la rhétorique, la philosophie, l'astronomie et même, d'après l'opinion de certains chercheurs, la médecine.

La seconde, l'Académie d'Ikalto, aussi largement connue que celle de Guélati, avait à sa tête un Géorgien célèbre du XII<sup>e</sup> siècle, Arsen Ikaltoeli, qui avait fait ses études à l'Académie de Mangana à Constantinople.

Dans l'histoire de la Géorgie, le XII<sup>e</sup> siècle, comme nous l'avons souvent fait remarquer, représente la période d'épanouissement total de la culture, de la littérature et de la science, épanouissement conditionné par l'essor politique et économique d'un État féodal centralisé.

La littérature, l'art, la culture musicale atteignent alors un très haut niveau et cette époque voit la création de l'œuvre géniale de Chota Rustavéli, « Le Chevalier à la peau de tigre », en particulier.

Les incursions dévastatrices des conquérants étrangers, au XIII<sup>e</sup> siècle et aux siècles suivants, retardèrent le développement ultérieur de la culture géorgienne; elles ne purent cependant arrêter complètement le processus de sa renaissance. L'œuvre des poètes géorgiens, des prosateurs, des historiens, des juristes et des autres spécialistes, œuvre qui s'épanouit au cours de la période allant du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, en est la preuve.

L'idée de la renaissance et de la rénovation des centres d'enseignement supérieur est réalisée sous Irakli II (deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle). De nouveaux foyers littéraires et culturels sont créés, ainsi que des séminaires philosophiques, des projets concrets pour la fondation d'une école supérieure sont élaborés.

Après la chute de l'empire de Byzance, la Géorgie ne pouvait plus communiquer avec les pays européens que par l'intermédiaire de la Russie. La Géorgie ne possédant pas d'établissement d'enseignement supérieur, les Géorgiens entraient dans les universités et les écoles supérieures de Russie. Rares étaient ceux qui pouvaient étudier dans les universités d'Europe.

Le tsarisme russe ne prit aucune mesure pour étendre le réseau des établissements d'enseignement supérieur dans l'empire, moins encore dans ses provinces frontalières peuplées d'« étrangers ».

Les dirigeants du mouvement géorgien de libération nationale, ayant à leur tête Ilia Tchavtchavadzé, eurent beau solliciter avec insistance la fondation d'une Université, le gouvernement tsariste s'y opposa systématiquement.

Les patriotes géorgiens ne perdirent pas leur temps à attendre la faveur des tsars. Ils prirent des mesures pratiques pour la réalisation de cette grande œuvre nationale : un édifice, grandiose pour l'époque, fut élevé à Tbilisi — le Lycée géorgien (il constitue actuellement le bâtiment principal

de l'Université). La construction en fut dirigée par un homme d'action, pédagogue célèbre, N. Tskhvedadzé : élu président de la commission chargée de la construction, il fit appel à l'architecte Simon Kldiachvili. La communauté géorgienne put ainsi disposer d'un magnifique édifice pour sa future Université, qui fut inaugurée le 26 janvier 1918.

Le peuple géorgien est reconnaissant à l'académicien I. A. Djavakhichvili qui, sans tenir compte de l'opposition de ses adversaires, se porta courageusement à la tête des savants et des hommes d'action enthousiastes qui luttaient pour la réalisation de cette entreprise historique.

Dès les premiers jours de son existence, l'Université accorda une attention particulière à la création de grandes traditions académiques. Il fallait avant tout recruter un personnel scientifique et pédagogique hautement qualifié. C'était à l'époque une tâche difficile ; cependant I. A. Djavakhichvili s'en tira avec honneur. Il prit l'initiative d'inviter les savants géorgiens travaillant dans les universités russes et étrangères.

Revenus dans leur patrie, ces savants se mirent au travail avec un grand enthousiasme, pour créer les bases stables d'une Université nationale, faisant ainsi un apport inestimable à cette importante œuvre.

Au cours des cinquante ans de son existence, l'Université de Tbilisi a donné au pays plus de trente-cinq mille spécialistes hautement qualifiés. Une importante partie de ces spécialistes se consacre à la recherche scientifique et à l'enseignement, les autres travaillent dans les diverses branches de l'économie nationale, dans l'administration, les établissements culturels et d'autres organisations. Lors de la fondation de l'Université, une seule Faculté fut créée, celle de philosophie, où étaient représentées toutes les branches des sciences humaines.

Plus tard, des Facultés de physique, de mathématiques et de sciences naturelles furent ouvertes, puis ce fut le tour de la Faculté de médecine. Vinrent ensuite les Facultés agronomique, polytechnique et de sciences sociales et économiques. Au cours des années 1928-1930 les Facultés polytechnique, agronomique et de médecine se séparèrent de l'Université pour former des instituts autonomes.

De nouveaux laboratoires, de nouvelles chaires furent créées, donnant naissance à une série d'instituts qui servirent de base à la création de l'Académie des Sciences de la RSS de Géorgie.

Après la fin de la deuxième guerre mondiale l'Université de Tbilisi connaît une croissance rapide. Les anciennes Facultés sont agrandies, de nouvelles spécialités, de nouvelles Facultés apparaissent et le nombre des étudiants ne cesse d'augmenter.

Au cours de ses cinquante ans d'existence, l'Université de Tbilisi a rem-



თბილისის  
ხელისუფლების

L'Université d'État de Tbilisi

porté d'importants succès dans diverses branches de la science, succès qui lui ont conféré une haute autorité et l'ont placée au rang des universités d'avant-garde.

Des liens particulièrement étroits unissent l'Université à l'Académie des Sciences de la Géorgie. L'Université utilise largement les possibilités offertes par les Instituts de l'Académie des Sciences pour le perfectionnement du processus d'instruction. D'éminents spécialistes et de jeunes collaborateurs scientifiques des Instituts de l'Académie des Sciences fournissent un apport précieux en enseignant à l'Université. De nombreux laboratoires de plusieurs Instituts permettent d'approfondir la formation spécialisée des étudiants de l'Université.

Les relations entre l'Université et les établissements d'enseignement supérieur de Géorgie sont très variées. Il suffit de dire que les étudiants qui sortent de l'Université (mathématiciens, physiciens, chimistes, biologistes, géologues et spécialistes de diverses branches des sciences sociales) enseignent dans de nombreux établissements d'enseignement supérieur de la République. Ceci permet à l'Université d'influencer directement la qualité du travail des autres établissements d'enseignement supérieur de Géorgie. De son côté, l'Université emploie de nombreux spécialistes qui ont fait leurs études dans les divers établissements d'enseignement supérieur.

L'Université est étroitement liée aux instituts polytechnique, agricole, de médecine et pédagogique de la République. L'Académie des arts et le Conservatoire de Tbilisi apportent une aide importante à l'Université.

De nos jours s'accomplit un travail intense en particulier à l'Université, dans diverses branches des mathématiques. Le domaine des recherches s'étend de jour en jour; toute une série de jeunes savants, pleins de talent, se sont engagés dans une activité créatrice et productive. L'une des branches importantes auxquelles les mathématiques géorgiennes ont apporté une contribution substantielle est la théorie des fonctions de la variable complexe et ses différentes applications. Les recherches classiques de l'académicien N. Muskhelichvili dans le domaine de la théorie de l'élasticité (développées par la suite dans les travaux de ses élèves) en constituèrent les éléments fondamentaux. Ces travaux ont valu aux mathématiciens géorgiens, ainsi qu'à l'Université, une grande célébrité. Les recherches dans ce domaine sont de nos jours poursuivies sur une grande échelle.

Le calcul par ordinateurs, cette branche importante des mathématiques appliquées, joue actuellement un grand rôle. Les ordinateurs à fonctionnement rapide ont considérablement élargi le champ d'utilisation des mathématiques. On peut aujourd'hui résoudre des problèmes divers qui ont une grande importance pour le développement de nombreuses branches de



l'économie nationale, de la science et de la technique. Toutes les conditions nécessaires au développement de la science des ordinateurs sont actuellement réunies à l'Université. De jeunes spécialistes de talent participent à ce travail.

Une attention soutenue est portée au développement de branches importantes des mathématiques et de la mécanique telles que la théorie des probabilités et la statistique mathématique, la théorie de la commande optimale, la logique mathématique, la théorie des enveloppes, de même que les questions d'économie mathématique. Dans ces domaines, le début des recherches est récent, mais des résultats intéressants ont déjà été obtenus, ouvrant des perspectives favorables pour leur développement futur. Ces travaux se déroulent avec succès au laboratoire des mathématiques appliquées de l'Université.

Le développement des sciences physiques a commencé, en Géorgie, à l'Université. C'est là que furent créés les premiers laboratoires de recherche scientifique dans le domaine de la physique, qui formèrent la base des Instituts correspondants créés par la suite. L'échelle des recherches de physique s'est actuellement considérablement élargie. L'Institut de Physique de l'Académie des Sciences de Géorgie et une série d'autres établissements travaillent avec succès dans cette branche. Les élèves de l'Université constituent le noyau de base des cadres scientifique de ces Instituts. La Faculté de Physique de l'Université travaille intensivement à la résolution de nombreux problèmes actuels de la physique contemporaine. Des succès importants ont été remportés, notamment en matière de physique nucléaire.

Comme on le sait, toute une série de branches scientifiques nouvelles ont surgi depuis quelques années, au point de jonction de la science et de la technique. La cybernétique, qui se développe à une cadence très rapide, est du nombre. Le travail de recherche scientifique se développe très rapidement dans ce domaine. De ce fait la Faculté de Cybernétique de l'Université est chargée de tâches importantes. Son corps enseignant est appelé à former des cadres hautement qualifiés, à instituer des contacts plus étroits entre l'industrie et les instituts de recherche scientifique et en particulier à promouvoir des liens étroits avec l'Institut de Cybernétique de l'Académie des Sciences.

Les recherches biologiques sont à l'Université de Tbilisi riches de tradition. Les travaux universellement reconnus des physiologues géorgiens, exécutés sous la direction de l'académicien I. Béritchvili, sont effectués principalement au laboratoire de physiologie animale de l'Université d'État de Tbilisi. C'est à l'Université que le terrain a été préparé en vue de la création d'un réseau d'établissements de recherche biologique. C'est ainsi, par exemple, que le personnel des Instituts de botanique et de zoologie de

L'Académie des Sciences est essentiellement recruté parmi les élèves sortant de la Faculté de biologie. De grands progrès ont également été accomplis en biologie au cours de ces dernières années. Le centre de gravité s'est transféré sur la biologie moléculaire et les méthodes de recherche physico-chimiques y sont largement employées. Une place particulière a été réservée aux branches de cette science, telles la biochimie et la biophysique.

L'Université a remporté d'importants succès en chimie. De nombreux cadres chimistes sont sortis de cette Université et travaillent dans l'industrie chimique et les institutions scientifiques de la République. Les chimistes emploient souvent des méthodes de recherche physiques et mathématiques. La Faculté de chimie s'efforce de réserver un vaste champ d'action aux nouvelles branches et aux nouvelles méthodes de recherche.

Les résultats théoriques et pratiques obtenus par les géologues et les minéralogistes ont eu un grand retentissement. Le mérite en revient pour une large part à l'Université. De même que dans les autres sciences, de nouvelles méthodes de recherches ont été appliquées en géologie, surtout dans l'exploration des couches profondes. On y utilise largement, en particulier, les méthodes géophysiques. L'Université s'intéresse beaucoup au perfectionnement de ces méthodes et au développement de nouvelles orientations. De nouvelles spécialités ont surgi et une chaire des méthodes géophysiques de recherche a été créée.

L'Université de Tbilisi est l'unique centre de formation de cadres dans le domaine de l'astronomie. Elle fournit en spécialistes l'observatoire d'astrophysique d'Abastuman, de l'Académie des Sciences de la RSS de Géorgie, avec lequel la chaire d'astronomie entretient d'étroits contacts. L'Université a remporté d'importants succès en astronomie théorique.

Une particularité de l'activité de l'Université de Tbilisi est qu'elle mène de pair le développement des disciplines scientifiques générales et le traitement des problèmes d'intérêt national. A ces derniers se rapportent, par exemple, l'étude de l'histoire du peuple géorgien, de sa langue et de son riche héritage culturel et littéraire ainsi que l'étude des questions relatives à l'histoire, à la langue et à la littérature du monde antique, de Byzance et des pays du Proche-Orient, du fait que la Géorgie a entretenu avec ces pays, dès les temps les plus anciens, des relations politiques, culturelles et économiques.

L'étude des langues kartvéliennes à l'Université se fonde sur de grandes et anciennes traditions. On y examine, sous tous ses aspects, le problème de la genèse de ces langues et de leurs relations avec les autres langues.

Dans les domaines de l'histoire, de l'archéologie et de l'ethnographie l'Université de Tbilisi a obtenu des résultats notables et possède de grandes

traditions. Les recherches fondamentales dans ces domaines appartiennent à l'académicien I. A. Djavakhichvili, ainsi qu'à un grand nombre de ses compagnons de lutte et de ses élèves. A l'heure actuelle, les historiens géorgiens sont les continuateurs de ces traditions et effectuent avec succès, sur une grande échelle, un travail de recherche scientifique. On porte un grand intérêt à la formation de cadres hautement qualifiés, de même qu'au développement de la recherche scientifique dans les domaines de l'archéologie et de l'ethnographie. On sait que la Géorgie est extrêmement riche en monuments archéologiques. L'intensification des travaux d'archéologie, l'étude scientifique des matériaux obtenus et leur publication constituent la tâche urgente des savants géorgiens. Cette tâche dépasse le cadre national et se rattache aux problèmes de l'histoire du monde antique et des pays du Moyen-Orient. Chaque résultat nouveau obtenu dans cette direction constitue un apport substantiel au trésor de la science mondiale.

Des problèmes d'une actualité non moindre se posent aux savants qui étudient les monuments anciens de la littérature géorgienne, la littérature générale, le folklore, aussi bien que la philologie classique. En ce qui concerne les disciplines historico-philologiques, l'Université a formé de jeunes cadres pleins de talent qui continuent avec succès les glorieuses traditions créées par les savants de la génération aînée. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'étude des problèmes historico-philologiques effectuée à l'Université a dépassé, par ses méthodes et son orientation, le cadre national et pénètre de plus en plus loin dans la sphère d'intérêts de la science mondiale. Ces savants de la jeune génération coopèrent avec succès au développement de cette tendance.

L'Université de Tbilisi a acquis de grands mérites dans la formation de spécialistes hautement qualifiés et dans le développement du travail de recherche scientifique dans le domaine des sciences philosophiques. L'école géorgienne de psychologie a acquis une renommée mondiale. Il faut mentionner particulièrement l'Institut des Manuscrits de l'Académie des Sciences, l'un des plus riches du monde, organisé par l'infatigable savant Iliia Abouladzé, récemment décédé.

Les savants de l'Université de Tbilisi participent activement aux conférences et colloques internationaux. De nombreux congrès scientifiques internationaux se sont tenus à l'Université.

A présent l'Université possède 15 facultés : mécanique et mathématiques, physique, chimie, cybernétique, géographie et géologie, biologie, philosophie et psychologie, histoire, philologie, philologie orientale, langues et lettres de l'Europe occidentale, économie, droit, perfectionnement des enseignants des écoles supérieures et des beaux-arts.

L'Université a ses éditions, son imprimerie et une bibliothèque scientifique contenant deux millions et demi de volumes.

L'enseignement et la recherche scientifique sont dirigés par 102 chaires et 117 laboratoires. Plus de 13.000 étudiants font à présent leurs études à l'Université. Plus de 2.600 professeurs, lecteurs, chercheurs, employés de l'Administration, de la bibliothèque et des éditions y travaillent.

Parmi les professeurs et lecteurs de l'Université d'État de Tbilisi, dont le nombre dépasse 1000 personnes, 175 sont docteurs ès sciences et professeurs, 450 sont candidats ès sciences et docents, 7 sont académiciens et membres correspondants de l'Académie des Sciences de l'URSS, 43 sont académiciens et membres correspondants de l'Académie des Sciences de Géorgie.

Les noms de plusieurs savants géorgiens honorent les sociétés scientifiques européennes et américaines.

Nino SALIA.

## L'ÉPOPEE HÉROÏQUE ADYGHÉ « LES NARTES » ET SA GENÈSE \*

En 1865, en même temps qu'il soulignait combien il était important de recueillir et de publier les récits épiques sur « Les Nartes », le caucasologue P. K. Uslar disait, avec regret, que beaucoup de temps s'écoulerait avant qu'un corpus de ces poèmes pût être présenté au public <sup>1</sup>. Et en effet, cent ans ont passé avant que pour la première fois nous ayons pu préparer trois manuscrits destinés à une publication scientifique : 1<sup>o</sup> *l'épopée adyghé « Les Nartes »*, en sept volumes (sept cents textes, chants, traditions et légendes, notés dans les divers dialectes de la langue adyghé); 2<sup>o</sup> *l'épopée héroïque adyghé « Les Nartes »* (cent textes extraits de ces sept volumes avec une traduction russe parallèle); 3<sup>o</sup> l'étude monographique « *L'épopée héroïque adyghé 'Les Nartes' et sa genèse* ».

C'est pour présenter ces nombreuses données uniques recueillies par l'auteur au cours de vingt ans qu'est écrit cet ouvrage. Il comprend trois parties : dans les deux premières on trouvera une étude historico-philologique sur l'épopée « Les Nartes » et sa genèse, et dans la troisième partie les documents adyghé.

### I

L'expression « épopée héroïque adyghé 'Les Nartes' » désigne un ensemble de chants (орэд — wəɾəd) adyghé, de bylines (пщыналъ — pchinatl) de légendes (хьышгъэ — xisə) relatifs aux Nartes. Cette épopée est une véritable encyclopédie de la vie, des traditions, des usages, de la psychologie des Adyghés (Tcherkesses) aux différentes étapes de leur évolution historique. Georges Dumézil, professeur au Collège de France, a pu dire que ces légendes donnent une image directe de la vie, de l'âme des peuples qui les racontent et qu'elles contiennent le code d'honneur des montagnards caucasiens <sup>2</sup>.

C'est sans doute la plus précieuse, la plus géniale création des Adyghés conservée par eux pendant des siècles.

\* A. M. GADAGATL, *L'Épopée héroïque « Les Nartes » et sa genèse*, édition Krasnodar, 1967 (en russe). Résumé de l'ouvrage rédigé par l'auteur. Georges Dumézil a eu l'amabilité de lire le texte français.

<sup>1</sup> L. ZAGOURSKI, Predislovije k sočhin. P. K. Uslara « Drevnejchye skazanija o Kavkaze », Tiflis, 1881, str. V.

<sup>2</sup> G. DUMÉZIL, *Légendes sur les Nartes*, Paris, 1930, p. VIII.

Ces récits sont l'œuvre d'innombrables tribus méoto-adyghé qui parlaient la même langue. En particulier, de nombreux noms de lieux qui s'y rencontrent attestent que les auteurs appartenaient bien au groupe ethnique adyghé : ils reproduisent la toponymie du territoire même qu'occupaient jadis les anciennes tribus de ce peuple.

La byline chantée sur le héros Chébatynyko illustre clairement ce fait : en effet, « fixés par la mélodie, le rythme, la rime, les chants conservent mieux en général, et en tout lieu les plus anciennes formes traditionnelles de transmission du contenu »<sup>3</sup>.

Dans cette byline sur Chébatynyko (Badynoko), donc, on chante par exemple :

Тенэ кырэгыаза, орэда,  
Гыуазэ кырыдэка, орэда,  
Пшызэ иккыгыохэр, орэда,  
Шы чэпэс фэмышыа, орэда.

Ces vers disent que le Narte Chébatynyko (Badynoko) descend de la haute Тенэ (le Don) vers la mer Noire, dans la région du Пшызэ (Kouban). De même, selon la légende adyghé « La naissance de Sausyryko » et sa variante abkhaze, Setenay (Сэтэнай-гуашэ) lave son linge au bord soit du Пшызэ (Kouban) soit de la Лабэ (Laba). De même encore, dans d'autres textes, un Narte mène boire son cheval à la rivière Уарн (Urup), ou traverse à la nage la rivière Лабэ (Laba); dans les légendes sur Pakoko Тэтэрсao, une jeune fille narte, en le poussant d'une seule main, fait traverser à un bateau la rivière Шыхьагуашэ (Bélaya), ou, suivant d'autres variantes, la rivière Пшыш (Pchich). Le Narte Sausyryko fait geler un Иныжэ (un Géant) dans la mer Noire. Les textes relatifs aux frères Set (Сит, Сэтымыкыо) disent qu'ils sont venus de la région de Тыапсэ (Touapsé). La légende sur le vaillant Narte БэукI (Béoutch mentionne le Темэн (Taman) et le Темэншыу (le « Cavalier de Taman »); le Narte Nasren (N N 62, 63) est entraîné sur le mont Ochkhamaf — Elbrus du Iodich (Odissa — Caucase), etc.

Ces noms de lieux et beaucoup d'autres, qui appartiennent tous à la vieille langue adyghé, constituent le cadre géographique de l'épopée adyghé « Les Nartes ».

Le principal leitmotiv de cette épopée est l'amour de l'homme, l'effort pour rendre sa vie plus joyeuse et plus lumineuse. L'Adyghé a incarné,

<sup>3</sup> V : acad. S. A. ORBÉLI, « Predisloviye » k knighe « David Sassounskij » (préface du livre *David de Sassoun*), Armianskij narodnyj epos, Erevan, 1939, str. X.

dans ses représentations folkloriques, son expérience séculaire, son rêve d'une existence heureuse et joyeuse.

Chez les Nartes, la production et la consommation sont collectives.

Ils labourent la terre à l'aide de la charrue de bois (пхъѣаш); cultivent le millet (ფი, ხუ); soignent les arbres fruitiers et la vigne — sane (სანჲ); produisent le ნარსან (nartsan — le vin des Nartes); le სწაპლ (le vin rouge) et le სწაფ — სწახუ (le vin blanc); et enfin pratiquent d'apiculture et boivent le შვოუც — ფოუც (« hydromel »).

Les Nartes savent se procurer le feu, travaillent le fer, fabriquent des outils (soc, faucille, pinces) et des « pièces » de cuivre pour réparer les têtes cassées des héros; ils forgent des armes : des épées à quoi rien ne résiste, de longues lances aux pointes aiguës, des flèches de toutes sortes, parmi lesquelles des flèches qui se dirigent elles-mêmes et cherchent elles-mêmes leur cible. Le forgeron Tleph fabrique une flèche de ce genre qu'il décoche pour rechercher et frapper trois Nartes. Enfin les Nartes font de longues expéditions et partagent leur butin en parts égales.

Dans l'épopée adyghé « Les Nartes », les principales figures de héros (Setenay-guaché, Sausyryko (Sosryko), Chébatynyko (Bedynyko), Peterez (Beterez), Achemez, etc. sont magnifiquement décrites, avec beaucoup de relief. Progressivement, dans l'imagination des auditeurs, ils prennent une stature de titans et ce qui les grandit à nos yeux, ce n'est pas seulement leur force physique, mais aussi leur intelligence, leur conscience, leur sens de l'honneur, tournés à la défense du faible contre ses ennemis étrangers.

L'idéal des Nartes, c'est la lutte contre le mal, et, dans cette lutte, la manifestation du courage et de la fermeté, le maintien de la vérité et de la justice, la défense et la protection du faible au nom de la liberté humaine. Ces vertus constituent un code moral, mis au point par le peuple au cours de nombreux millénaires.

Par le moyen de ces chants, traditions et légendes sur les héros Nartes, chaque génération d'Adyghé a transmis et continue de transmettre à celles qui la suivent son expérience du monde, de la guerre et du travail. En cela consiste la valeur pédagogique de cette épopée.

Les héros de cette épopée ont rêvé de voir et d'entendre au loin; de traverser à toute vitesse les airs et les eaux; d'élever des ponts et des habitations avec la rapidité de l'éclair; de diriger audacieusement la nature, par exemple de produire la pluie et la tempête, le froid et la chaleur; de vivre dans l'abondance et de ressusciter les morts. Il est question de tout cela dans les récits nartes, qui décrivent les fêtes somptueuses, les expéditions et les aventures des héros. À l'aide de « псыщыкЮ цуакъ » (litt. « les souliers qui vont sur l'eau ») les Nartes traversent les mers sans s'enfoncer

dans l'eau; grâce au « кьамыщ пэкожь » (litt. « le vieux bon fouet au nez camus ») ils font surgir des ponts avec la rapidité de l'éclair; il leur suffit de frapper le « анэ » (petite table) en disant « garnis-toi » pour qu'aussitôt apparaisse tout ce que l'homme peut souhaiter (n° 42); une pierre à aiguiser permet à une femme narte de ressusciter Achemez<sup>4</sup>. Les anciens Adyghés avaient aussi rattaché aux Nartes leurs propres croyances : dans les temps de sécheresse, c'est aux Kourganes nartes (le Set-Kourgane, le Kourgane de Nate Balkach) qu'ils allaient prendre de la terre qu'ils jetaient ensuite dans l'eau, en priant Dieu de leur envoyer la pluie.

La fleur nommée « Setenay » a fourni un calendrier original à la fois au laboureur et à l'apiculteur.

Les Adyghés disent :

1. « Сэтэнаер шьхьальэмэ —  
Шьольбыркэ имыхьжъ ». — « Setenay est en fleurs —

N'ouvre pas un nouveau sillon (c'est-à-dire, tu es en retard, cesse de labourer »).

2. « Сэтэнаер шьхьальэмэ —  
Бжьэм тельхэ фэмышьжъ ».

Ne donne pas d'appât à l'abeille (c'est-à-dire, la belle saison est venue pour les abeilles).

Les noms d'hommes, de lieux, de plantes, les croyances relatives aux Nartes de l'épopée, se sont formés, dans une haute antiquité, à partir de la vie et par l'imagination des anciens Adyghés, — peuple millénaire, aborigène du Caucase du Nord, vivant sur la côte orientale de la mer Noire (Хы Шьунэ). La légende adyghé « Pourquoi le Soleil fait-il halte avant de se coucher ? » exprime clairement la vision que les anciens Adyghés avaient du monde, l'image qu'ils se faisaient du soleil comme d'un être doué des facultés de l'homme : entendre, comprendre, exaucer une demande, et même s'adapter à n'importe quelle situation.

À travers le texte de tous ces chants et légendes, nous ressentons, nous nous représentons sensiblement les rêves des Adyghés qui en sont les auteurs, leur conception du monde, leur âme héroïque, caractéristique de la race.

Les textes de l'épopée narte vivent parmi les Adyghés dans plusieurs formes : poèmes chantés, prose mêlée de vers, prose pure, les premiers étant les plus archaïques. Certains pensent que l'épopée populaire tout entière

<sup>4</sup> V. « Achemez », A. N. ДЛАТЧКОВ-ТАРАСОВ, Abadzekhskie byliny (« Les bylines abadzekhs »), Zapiski Kavkazskogo otd. russk. gheographitch. ob-va, Tiflis, 1902, kn. 22; vyp. 4.

a été d'abord rédigée en vers, que c'est seulement plus tard qu'elle a revêtu la forme d'une prose mêlée de vers, et que les textes purement en prose sont encore plus récents.

Mais dans son étude « Le Poème héroïque Kirghiz, Manas' » (« Kirghizskaja narodnaja gheroïtcheskaja poema, Mana' »), M. Auézov a fait une hypothèse très intéressante qu'on peut, dans une certaine mesure, appliquer à l'évolution de l'épopée héroïque adyghé « Les Nartes ». « Il est possible, écrit-il, que, primitivement, tout le poème héroïque n'ait formé qu'un cycle unique, ne contenant qu'un petit nombre de chants. Par la suite, la demande de l'auditoire aura conduit les aèdes à élargir, à diversifier le sujet central, à imaginer des scènes secondaires et à les joindre aux scènes primitives »<sup>5</sup>.

La détermination de « l'âge des chants, bylines, légendes ou des cycles de l'épopée est l'une des plus importantes questions de la nartologie. Mais il n'est guère possible de dater avec précision la naissance d'une épopée populaire primitive, fruit de la création collective de plusieurs siècles. Il convient en outre de ne pas oublier les remarques que l'académicien I. A. Orbéli, l'un des meilleurs spécialistes de l'épopée arménienne « David de Sassoun », a faites à propos de la datation précise de l'origine d'une épopée populaire.

Dater une œuvre épique populaire, écrit-il, n'est pas aussi facile que de déterminer par l'observation du courant, de la couleur et du goût de l'eau l'époque où est apparu le premier ruisseau qui est ensuite devenu un grand fleuve, portant ses eaux jusqu'à la grande mer salée<sup>6</sup>.

De nombreux faits témoignent de l'antiquité de l'épopée adyghé « Les Nartes ». Par exemple le chant épique sur Chébatyntyko (Шэбатыныкьо) décrit la maison d'Aledj (Алэлэдж) — lieu d'assemblée des Nartes, où ont lieu des réunions de xase (xасэ). Le texte mesure les longueurs, les poids, les hauteurs selon les critères en usage chez les hommes de l'antiquité : « huit bœufs traînent à grand-peine... », « jusqu'au poitrail d'un cheval... » (dans certaines variantes « jusqu'à la poitrine d'un bœuf... »).

C'est dans la maison d'Aledj que les Nartes règlent leurs affaires et leurs débats et rendent hommage aux Nartes courageux et généreux, par des décisions sans appel.

Dans le Nyxase ou « conseil des mères », les femmes sages délibèrent sur les affaires de la tribu et sur le comportement de leurs enfants.

<sup>5</sup> M. AUÉZOV, Kirghizskaja narodnaja gheroïtcheskaja poema « Manas », kn. « Kirghizskij gheroïtcheskij epos, Manas' », izd. A.N. S.S.S.R., M. 1961, str. 25-26.

<sup>6</sup> David SASUNSKIJ (David de Sassoun), *Armianskij narodnyj epos*, Erevan, 1939, str. IX, Predislovije (préface).

Sans limites est la compétence du Jyoutchase qui prononce la sentence de mort contre les vieillards incapables de travailler.

On peut dire que l'épopée adyghé « Les Nartes » est celle de la structure sociale du communisme primitif, antérieure aux classes, sous réserve des éléments que lui ont ajoutés les époques ultérieures, à travers lesquelles elle a été transmise.

Dans cette épopée nous rencontrons des détails relevant de l'animisme, qui prête vie aux objets et phénomènes ambiants, et aussi des traits de la « Weltanschauung » des peuples primitifs, désarmés devant des phénomènes de la nature. Dans la légende « Comment Sausyryko reconquit pour les Nartes les grains de millet », on observe la croyance que l'âme du voleur des grains de millet Yémynej (Емынэжь) réside tantôt dans une porte, tantôt dans un arbre. Dans l'imagination d'un Narte de l'épopée adyghé, le monde qui l'entoure est plein d'innombrables mystères, d'êtres bizarres doués d'une force magique : telles les magiciennes Userej, Tséunej, homologue de la Baba-Yaga (Баба Яга) des Russes. Les Nartes eux-mêmes ont des pouvoirs magiques : c'est ainsi que Sausyryko provoque la chaleur ou le froid (v. « Comment Sausyryko a procuré le feu aux Nartes ), ou encore la pluie (l'épisode de la rencontre de Sausyryko et Adijukh (Идийху) ? ; de même on assiste à des métamorphoses : la femme de Pakoko Tétésao (Па...о.чо Тэтэршау) le transforme, à l'aide de « къамыщ паку » (un fouet court), en cheval, puis en chien ; dans le conte sur Khagour (Хъагур), sa femme le transforme d'abord en chien et en coq, puis Khagour à son tour transforme sa femme en ânesse et son amant en âne <sup>8</sup>.

Dans les premières phases de leur existence les anciens Adyghés qui n'avaient encore que peu de connaissances sur la nature et sur ses phénomènes, ont exprimé dans leurs chants et légendes leur expérience du monde et du travail, leurs vues sur la nature, les idéaux de leur époque, leurs règles, leur philosophie.

« La propriété sociale des moyens de production — écrit M. O. Kosven, — est le fondement du régime du communisme primitif. Le bas niveau du développement des forces de production et la nature de ces forces, joints aux conditions générales de vie de l'homme à cette époque, imposant le

<sup>7</sup> Comme nous l'avons noté, les noms propres des Nartes ont une valeur symbolique exprimant leur fonction à l'épopée. La signification du nom propre de la femme narte « Adijukh » (« Идийху »), qui éclaire par sa main la route de son mari, est très intéressante : Иэ — bras ; дий — main ху — blanc (blanche), clair (claire).

Il faut croire que les noms propres ont été à l'origine noms communs et, puis l'homme les a affectés et ils sont devenus propres.

<sup>8</sup> *Smompk*, Tiflis, 1891, вып. XII ; str. 78-90.

travail collectif, et ce travail mène à la propriété collective des moyens et des résultats de la production. À cette époque-là il n'y a ni inégalité sociale, ni classes »<sup>9</sup>.

Dans l'épopée adyghé « Les Nartes » on observe des reflets du matriarcat et du patriarcat.

Intéressantes et originales sont les particularités d'anthroponymie et de toponymie de l'épopée populaire adyghé.

Le nom de Narte Pchibadyuko (Пчыбадыноко) se retrouve dans des monuments épigraphiques du nord-est de la mer Noire, comme l'a montré l'académicien I. A. Djavakhichvili<sup>10</sup>, et, d'après le professeur G. V. Rogava, ce nom adyghé polysyllabique a été écrit « au moins avant notre ère »<sup>11</sup>.

Un autre nom propre, Achemez (Ашэмээ), transcription grecque Atamazas», se lit, ainsi que l'a reconnu Latychev, dans des inscriptions épigraphiques du Nord de la mer Noire aux I<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècles de notre ère<sup>12</sup>.

Ces faits témoignent, d'une part, que, dans l'antiquité, les noms adyghé étaient des composés complexes<sup>13</sup>, et d'autre part, que certains noms de l'épopée narte étaient d'usage courant il y a douze ou dix-sept cents ans chez les Adyghés. Bien entendu, l'épopée héroïque adyghé « Les Nartes » étant fondamentalement le fruit de l'invention populaire, les personnages qui y paraissent ne sont pas historiques.

Il y a des gens qui portent des noms qui se rencontrent dans l'épopée narte : ainsi Setenay (Сэтэнай), Sausuryko (Саусурыкъу), Peterez (Пэтэрээ), Achemez (Ашэмээ), Chebatynyko (Шэбатыныкъо), Bedenyko (Бэдэныкъо), et, comme noms de familles, Narte (Нат, Натэкъо, Нартекъо).

Il y a également des plantes qui ont reçu des noms analogues à ceux des Nartes. Par exemple, la spirée (Filipendula), espèce de plante de la famille des roses, à fleurs bissexuées, blanches, roses ou rouges, s'appelle en adyghé « fleur Setenay » (« Сэтэнай — къэгъагъ »)<sup>14</sup>. Le maïs s'appelle en adyghé : « natryf » (« натрыф ») — « natykhу » (« натыху ») — « nartykhу »

<sup>9</sup> M. O. KOSVEN, *Otcherki istorii pervobytnoj kultury* (Précis de l'histoire de la culture primitive), M., 1957, p. 7.

<sup>10</sup> I. A. DJAVAKHICHVILI, *Problemy istorii Gruzii, Kavkaza i Blijnego Vostoka*, « Vestnik Drevnej Istorii », 4, p. 34.

<sup>11</sup> G. V. ROGAVA, *K voprosu o strukture immennykh osnov i Kategorijakh grammaticheskikh klassov v adygskikh (tcherkesskikh) jazykakh*, Tbilisi, 1959, p. 128.

<sup>12</sup> LATYCHEV, II, 213, 183, IV, 249.

<sup>13</sup> G. V. ROGAVA, *K voprosu o strukture immennykh osnov i Kategorijakh grammaticheskikh klassov v adygskikh (tcherkesskikh) jazykakh*, Tbilisi, 1956, p. 127-128.

<sup>14</sup> La fleur Setenay est connue chez les Chépsougs sous le nom « ЦЫШЬ » (« tsysh »), chez les Bjedougs sous celui de « хьыркопан » (« хьуркопан »).

(«нартыху») — «natyf» («натыф»), mot qui signifie « le millet des Nartes » (нат, нартэ — «narte»; ф(ы) (ху) — millet).

Les Adyghés tirent des Nartes de nombreux noms de lieux : « Kourgan de Sausyryko », « Kourgan de Chébatynyko », « Maison d'Adjukh », « Poêle de Setenay », « Rivière-Nat », « Aoul Nat », « Forteresse Goud-goud »<sup>15</sup>, « Kourgan de Nate Balkach », « Kourgan des frères Setymyko ».

*Certaines eaux médicinales* «nartsan» («нарсан», narzan) et «nartan» («нартан») <sup>16</sup>, sont aussi rattachées aux Nartes. Leurs noms signifient « le vin ou la boisson des Nartes » et « le puits des Nartes ».

De l'exposé qui précède, il résulte que l'épopée adyghé « Les Nartes » reflète divers aspects des premières périodes du développement de la société et, en particulier, des traits de la vie, des usages, de la psychologie des Adyghés, qui ont formé dans le passé une nation millénaire, aborigène du Caucase, sur les côtes de la mer Noire et de la mer d'Azov (Méotie).

## II

L'existence chez les Ossètes et l'absence chez les Adyghés de recherches et de publications sur l'épopée narte ont eu pour conséquence une information unilatérale et erronée sur cette épopée, et les savants aussi bien soviétiques qu'étrangers ont été ainsi et sont encore induits en erreur.

C'est ainsi que, en 1945 (alors que les peuples n'avaient pas encore recueilli ni publié leurs textes relatifs à l'épopée), on a exprimé a priori l'opinion hâtive et inexacte que « l'épopée narte a été conservée dans sa plus grande plénitude et richesse chez les Ossètes, à un moindre degré chez les Kabardes et les Tcherkesses (?) et enfin, fragmentairement, chez les Balkars, les Karatchays, les Abkhaz (?), les Ingouches et les Tchétchènes »; ou encore que « l'épopée narte, dans sa partie essentielle, est l'épopée du peuple alain » et qu'« elle a été empruntée aux Alains » par d'autres peuples du Caucase du Nord chez qui elle a reçu à des degrés variables des colorations nationales locales »; ou encore que « en prose et en vers les Ossètes ont conservé jusqu'à nos jours et communiqué à leurs voisins Tcherkesses, Abkhaz, Tchétchènes, et même Tatars, un vaste ensemble de récits épiques originaux, relatifs à des héros des anciens temps, les Nartes »<sup>17</sup>. Suivant le professeur Abaev

<sup>15</sup> La forteresse que les Nartes ont conquise sur les Abkhaz; elle est nommée chez les Abkhaz « Gouintvint », et chez les Ossètes « Forteresse de Khiz ».

<sup>16</sup> M. I. BALKAROV, dans son livre *L'eau médicinale narzan* (Naltchik, 1953), remarque : « Dans l'antiquité, quand on a voulu donner une signification particulière à la force de l'homme, aux phénomènes de la nature, on les a rattachés au nom des héros Nartes », p. 7.

<sup>17</sup> G. DUMÉZIL, *Le Livre des Héros, Légendes sur les Nartes*, traduction de l'ossète, Paris, 1965.

et ses disciples, l'épopée « Les Nartes » ne serait pas d'origine caucasienne et, par suite, il ne serait pas possible de reconnaître et d'expliquer les noms de ces héros dans aucune des langues caucasiennes. De là sont venues les théories, mal fondées, sur une origine mongole, ou iranienne, ou alane, etc., de l'épopée narte. Ces chercheurs ont nié l'existence d'une épopée nationale au Caucase et, d'une façon générale, ont étudié l'épopée narte en l'isolant de la vie et de la langue des peuples du Caucase, sans tenir compte du milieu historique qui lui a donné naissance.

*Nous combattons cette tendance de la nartologie comme dénuée de fondement.*

Les chants et les pchinatl adyghé de l'épopée narte n'ont pas été empruntés ou communiqués, car il n'y a aucun peuple à même langue au Caucase et dans le monde entier. *Ils sont de production nationale adyghé.*

Et nous appuyant sur d'abondants matériaux caucasiens, historiques, ethnographiques, archéologiques, folkloriques et comparatifs, nous avons prouvé l'identité génétique et typologique des noms adyghé les plus anciens et des noms propres de l'épopée « Les Nartes », et nous en avons découvert le sens.

Nos analyses, faites à l'aide de la langue, du folklore, de l'histoire, de l'ethnographie et de l'archéologie des Adyghés, ont donné des résultats positifs, qui nous permettent de conclure à l'origine adyghé des noms propres de l'épopée « Les Nartes », de ceux en particulier autour des lesquels on la divise en grands cycles et que l'on considère comme formant son noyau, à savoir : « Сэтэнай » (« Сэтэней »), « Саусырыкъо » (« Сосрыкъо »), « Пэтэрээз » (« Бэтэрээз »), « Иашэмээ », « Шэбатыныкъо » (« Бадынокъо ») et le mot « нарт ». En particulier, nous avons, du nom « Саусырыкъо » — « Саосырыкъо » — « Сосрыкъо » — (« Sausyryko » — « Saosyryko » — « Sosryko »), donné une interprétation qui se fonde sur les données irréfutables du folklore et de la langue des Adyghés. À l'aide de tableaux comparatifs, nous avons prouvé que, dans les légendes sur la « Naissance de Sausyryko » (adyghé, abkhaz), le trait caractéristique général est que le nouveau-né « flambe », « jette du feu » de tous côtés.

C'est cette circonstance qui a trouvé son expression adéquate dans le nom propre de « Sausyryko » (« Саусырыкъо »), qui est bien adyghé. Dans ce nom propre en effet, dont la forme complète est « Саосырыкъо » le premier composant, « cao » — « шъао », signifie « garçon »; l'élément qui suit, « сыр(э) » — « стырэ » signifie « flambant, brûlant »; « ы » est préfixe possessif-pronominal spécial à la seule langue adyghé, exprimant l'appartenance organique; enfin « къо » signifie « fils » — « garçon » — en ce cas est l'indice du sexe masculin (cf. les noms propres adyghés : Къышы — къо (litt. « fils de Tchich »), Гъубджы-къо (litt. « fils de Goubdj »),

Мэшыкъо (litt. « fils de Mech »), c'est-à-dire, « Tchich-garçon », « Gubdj-garçon », « Mech-garçon ». Le nom propre adyghé « Саусырыкъо » ou « Саусырыкъо », selon les lois phonétiques de la langue adyghé prend la forme « Сосрыкъо » (« Sosryko ») en kabarde : en effet, à adyghé эо (ao) correspond kabarde о (уэ), ainsi que le montrent les noms propres d'origine adyghé tel que « Шъэомаф » — « Шъомахуэ », « Шъэольхъу » — « Шъольхъу », etc. Ici le « s » le transforme en « шъ » (cf. « сэжый » — « шъэжый », « сьд » — « шъьд », « сэлихъ » — « шъэлихъ » etc.).

Le nom « Саусырыкъо » est donc purement adyghé et signifie littéralement le garçon flambant et cela correspond pleinement au contenu de la légende de sa naissance.

Les autres noms propres des Nartes, le mot « narte » (« nat ») lui-même, sont aussi d'anciens noms symboliques adyghé. Il nous a été possible de découvrir la loi de correspondance entre, d'un part, le contenu de ces noms, qui expriment des traits et des idées de l'homme archaïque ou des objets d'équipement propres au régime du communisme primitif, et, d'autre part, la nature des chants, bylines, légendes adyghé sur les Nartes. D'après leur signification, leur typologie, leur formation, ces noms forment un système harmonieux, avec une régularité interne rigoureuse. Les noms propres des Nartes n'appartiennent qu'à eux. Toute insertion de noms étrangers dans le système de noms propres nartes, toutes transformations sont contraires à la régularité interne de ce système et sont aisément décelables par le fait même qu'elles font violence à l'authentique nature de ces mots-symboliques.

Nous avons en outre examiné l'évolution des personnages centraux de l'époque dans le folklore des Adyghés et de leurs voisins. Pour cela nous avons utilisé cinq tableaux, dressés d'après des données du folklore de nombreux peuples du Caucase :

1<sup>o</sup> « Cent noms propres contenus dans l'épopée « Les Nartes », avec leurs variantes phonétiques chez les autres peuples du Caucase ainsi que chez les Oubykhs qui vivent en Anatolie ». (« Formy bytovaniya 100 sobstvennykh imion adyghskogo eposa „Narty“ i ikh proiznositelnye variatsii u drugikh narodov, zhivuchtchikh na Kavkaze i ubykhov, nakhodiachtchikhsia v Anatolii ») ;

2<sup>o</sup> « Les noms propres du noyau de l'épopée « Les Nartes » chez les Adyghés et chez leurs voisins Abkhaz et Ossètes ». (« Formy bytovaniya imion yadra eposa « Narty » sredi adyghov i ikh sosedej — abkhazov i osetin ») ;

3<sup>o</sup> « Naissance de Sausyryko (Sosryko) — Sasrykva — Sozeyko » (« Rojdenie Sausyryko (Sosryko) — Sasryko — Sozryko ») ;

4<sup>o</sup> « Schéma des éléments composant des noms propres des principaux héros de l'épopée « Les Nartes » (« Skhema komponentov sobstvennykh imion tsentralnykh gheroev eposa « Narty ») ;

5° « Noms propres contenus dans le noyau de l'épopée « Les Nartes » chez les Adyghés, avec leurs variantes phonétiques chez les Abkhaz, les Ossètes, les Karatchays, les Ingouches » (« Formy bytovania imion yadra eposa « Narty » sredi adyghov i ikh proiznositelnnye variatsii u abkhazov, ossetin, karatchajevtsev i ingouchov »).

L'analyse de ces cinq tableaux prouve que les noms propres adyghé du noyau de cette épopée, et le mot « narte » « ნარტ » lui-même, avec leur usage dans les légendes, ont été adoptés par les autres peuples du Caucase; en outre, que les noms propres n'ont pas été modifiés, que les héros ont gardé le même type, et que les sujets sont les mêmes, avec les mêmes éléments, simplement avec des ornements originales, d'après les diverses traditions folkloriques et les particularités nationales de chaque peuple. Cette constatation s'explique pour l'essentiel par le fait du substrat unifié commun aux diverses nations du Caucase, et aussi par leur voisinage séculaire et leurs perpétuels échanges culturels.

De l'exposé qui précède, il résulte que :

1° *l'épopée héroïque populaire « Les Nartes » est née et s'est formée au Caucase. Elle est d'origine caucasienne;*

2° *le noyau de l'épopée caucasienne héroïque « Les Nartes » est adyghé (tcherkesse). Les sujets des chants, des pchinatl et des légendes relatifs aux héros centraux de l'épopée adyghé « Les Nartes » ont pénétré et pris racine dans le folklore de plusieurs peuples du Caucase, où ces sujets ont trouvé leur évolution et une formation nouvelle dans l'épopée nationale indépendante (ou cycle des légendes) relative aux héros nartes;*

3° *l'épopée héroïque « Les Nartes » s'est largement répandue parmi les peuples à plusieurs langues du Caucase et c'est en ce sens qu'elle est devenue internationale « caucasienne commune ».*

L'épopée « Les Nartes » rapproche spirituellement les peuples frères du Caucase, initie leur culture nationale à la culture mondiale.

### III

Les textes du noyau de l'épopée héroïque adyghé « Les Nartes » sont en vers, et chantés.

En dehors des Adyghés, aucun peuple du Caucase n'a composé, sur une large échelle et en grand nombre, de chants héroïques ni de bylines (pchinatl) relatifs aux Nartes<sup>18</sup>. Dans la présente édition, on en trouvera dix, qui

<sup>18</sup> Signalons au passage que l'affirmation de certains auteurs, suivant lesquels les Ossètes auraient des chants relatifs au Nartes, est erronée. Par exemple, G. Z. Kaloëv écrit : « Le double titre des légendes — Narty Kadjyta (chants épiques nartes) et Narly Taurykhta (légendes

L'ÉPOPÉE HÉROÏQUE ADYGHÉ

ont été enregistrés au magnétophone et dont les mélodies sont ici transcrites : « Byline sur Setenay et Orzemes », « Le Narte Badynoko », « Pchinatl sur le Narte Achemez » etc. La transcription des mélodies a été faite par Indar Khejchkho (Индар Хэщхы), musicologue adyghé.

Les appendices contiennent le tableau de cent noms se trouvant dans l'épopée et dans les photodocuments : chanteurs et narrateurs, collecteurs des textes, et enquêteurs.

Le lecteur trouvera dans cette édition des « Commentaires » aux textes et un « Dictionnaire Adyghé-Russe ».

A. M. GADAGATL,  
Institut de recherche scientifique  
des langue, littérature et histoire  
adighé.

Maikop.

nartes) — témoigne qu'il y a deux types de légendes : en vers et en prose » (G. Z. KALOEV, « L'épopée narte ossète », thèses des communications faites au colloque consacré à l'épopée narte des peuples du Caucase, Ordjonikidzé, 1956, p. 18). En réalité les « Narty Kadjyta » ne sont que la versification faite par des poètes ossètes contemporains de textes en prose ; c'est ce que prouve directement la suscription jointe au titre du livre « Les textes ont été mis en vers par Kh. Ardasenty, I. Dzanayty, T. Epkhity, D. Mamsyrty, Kh. Plity... Rédacteurs littéraires : G. Pliev, S. Britaev » (« Narty Kadjyta », Dzauadjikau, 1949, p. x) : autrement dit, *il ne s'agit pas d'une production populaire ancienne*, alano-ossète, mais bien d'une œuvre littéraire moderne. — A.G.

## RELATIONS ENTRE LA GÉORGIE ET LA HONGRIE DU XIII<sup>e</sup> AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES \*

### II

Artchil II (1641-1713) fut non seulement roi de Kahétie, mais aussi un des plus grands poètes, historiens et philosophes de la nation géorgienne. En 1675 il est obligé, sous la pression perse, de s'exiler et s'installe en Russie. En 1688 il réussit à remonter, pour quelque temps, sur le trône de ses aïeux, mais est obligé en 1703 de fuir à nouveau à l'étranger. Le tsar Pierre le Grand permet à Artchil II de monter une imprimerie géorgienne dans le village de Vsesvjatsk, non loin de Moscou. C'est là que paraît en 1705 le premier livre géorgien imprimé intitulé « Psalmuni ».

Artchil II avait cependant acheté les caractères géorgiens beaucoup plus tôt — en 1686 — après s'être informé à Amsterdam, à l'époque capitale de la typographie. Il avait écrit une lettre au bourgmestre de la capitale néerlandaise, Nicolas Witsen — qui, en tant qu'orientaliste, avait donné le jour à une œuvre importante, et était rentré de Moscou dans sa patrie en 1667 — et l'avait prié de charger un spécialiste qualifié en typographie de la gravure et de la fonte des lettres géorgiennes jointes à sa lettre.

Le bourgmestre Nicolas Witsen avait considéré comme le plus apte à remplir cette tâche un artiste typographe hongrois, Nicolas Kis de Tótfalu, vivant alors déjà depuis six années à Amsterdam et lui avait demandé d'exaucer le désir du roi de Géorgie. Il en avait fait informer le roi Artchil II par son adjoint; le roi avait remercié le bourgmestre de sa collaboration comme suit :

« Par la grâce de Dieu nous, Artchil Bagratide, quatre-vingt-unième roi de la race de David, roi d'Imérétilie et Kahétie, rendons grâce à notre Seigneur Jésus-Christ en l'exil où nous nous trouvons, comme nous lui avons rendu grâce autrefois, assis sur notre trône. Et nous écrivons cette lettre de remerciements à Toi, Nicolas Witsen, qui a été élu à la tête de la célèbre ville d'Amsterdam pour Ta sagesse, Ta science et Ta raison et Te saluons comme ami.

Nous avons compris de Monsieur le baron Wlar, Ton adjoint, que Tu t'es

\* Voir *Bedi Kartlisa*, vol. XXV, 1968.

dépensé pour nous et as fait graver les lettres de notre langue; nous en avons ressenti un délice d'âme et Te sommes très reconnaissants. Dieu Te paiera tout cela. Et sur la base de Ton obligeance nous espérons que Tu ne tarderas pas, car il ne faut pas tarder à faire ce qui sert la vénération de Dieu. Que le Seigneur donne du succès à Ton intention ferme!

Moi, Artchil, le Seigneur roi »<sup>65</sup>.

Cette lettre fut écrite à Moscou le 17 décembre, l'an 7195 après la création (1686).

Nicolas Kis de Tótfalu lui-même raconte les événements comme suit dans son « Excuse » : « Où se trouve la Géorgie ad radices Caucasi? N'ayant pas d'imprimerie, mais se servant seulement de manuscrits, leur Roi s'est décidé et a écrit lui-même l'alphabet et un contexte et me l'a envoyé ainsi à Amsterdam. Et moi, n'approuvant pas cette forme, leur ai fait d'autres lettres, plus belles, dont ils étaient très contents »<sup>66</sup>.

A la lumière de rapports plus récents, nous devons compléter de quelques données les relations d'Artchil II et de Nicolas Kis de Tótfalu<sup>67</sup>. On connaît en Géorgie le nom de l'artiste hongrois sous une forme quelque peu déformée : Nikolausz Kiszsz. Pour la première fois c'est H. Charachidzé qui le mentionne dans son étude « Lettres d'imprimerie géorgienne à Amsterdam »<sup>68</sup>. Nous en apprenons qu'Artchil II a eu durant son séjour à Moscou, dans les années 1680, beaucoup de rapports avec les étrangers qui s'y trouvaient. Il y avait parmi eux le ressortissant suédois Johan Sparwenfeld, qui apportait son aide pour que le roi puisse commander les caractères typographiques au maître Nicolas Kis de Tótfalu. Par la suite Charachidzé publie deux lettres que l'artiste typographe a écrites à Sparwenfeld (ces lettres se trouvent dans les Archives d'État de Suède). On peut y voir que Kis de Tótfalu a réalisé les lettres géorgiennes en 1687, mais elles sont d'abord parvenues à Sparwenfeld, en Suède.

Dans la typographie géorgienne c'est Michel Istvánovics, maître typo-

<sup>65</sup> L. DÉZSI, *Misztótfalusi Kis Miklós*, Budapest, 1898, pp. 88-89 (en hongrois).

<sup>66</sup> « Excuse de Miklós K. de Tótfalu, de sa personne, de sa vie et de ses actes singuliers », Kolosvár, 1968, pp. 68-69. Cf. David M. LANG, *The last years of the Georgian Monarchy*, New York, 1957, p. 132.

<sup>67</sup> G. KOUTSICHVILI, *Knigopetchatanie v Grouzii*, mars 1964. Cf. A. SZÉKELY, *Nouvelles données au sujet des lettres géorgiennes de Miklós M. Kis. V. Art graphique hongrois*, Budapest, 1965, n° 5, pp. 395-400 (en hongrois); G. TOLNAI, *La célébrité de M. Tótfalusi Kis*, *Revue de la Philologie*, 1968, nos 3-4 (en hongrois).

<sup>68</sup> *Bulletin de la Bibliothèque d'État*, vol. III, Tbilisi, 1937.



graphe de Gyulafahérvár (Transylvanie)<sup>69</sup>, qui a pris la succession de Kis de Tótfalu. Istvánovics avait travaillé auparavant en Valachie. C'est sur la proposition du patriarche Antim de Valachie, né en Géorgie, que le roi de Géorgie Wachtang VI l'a invité et lui a installé à grands frais une imprimerie. qui devint le véritable atelier de la renaissance de la culture géorgienne. C'est ici que fut imprimée pour la première fois l'immortelle création de Roustaveli, « Le Chevalier à la peau de tigre », et ensuite toute une série de livres ecclésiastiques et profanes. On honore aujourd'hui grandement la mémoire de Michel Istvánovics, de son nom géorgien Mikheil Stephanachvili, digne technicien de la volonté du grand souverain géorgien<sup>70</sup>. C'est Christopher Guramishvili qui a poursuivi son activité.

Après l'échec des célèbres luttes révolutionnaires hongroises du prince François Rákóczi II (1704-1711), beaucoup d'officiers hongrois furent obligés de courir les grands chemins et n'eurent de ressource que de servir à l'étranger. Parmi eux nous mentionnons ici Samuel Turkoly de Hatvan, le fameux officier de la guerre d'indépendance, parti en Russie par la Moldavie, et qui a rejoint, avec beaucoup d'autres officiers hongrois, l'armée russe. Dans la première phase de la guerre entre la Russie et la Perse, il se trouve déjà à l'arsenal voisin de la mer Caspienne. Sa lettre du 2 avril 1724 d'Astrakhan<sup>71</sup> prouve non seulement qu'il a visité la Géorgie, mais également qu'il a été le premier dont l'attention s'est portée sur la signification préhistorique des ruines de la ville Madshar, située sur la Kuma. Bernát Munkácsi, un des plus grands orientalistes hongrois, a constaté<sup>72</sup> que la lettre de Turkoly (« Et le roi des Hongrois vivait aux bords de la rivière Kuma. Ses palais, bien qu'en ruines, existent toujours et on appelle ce lieu de village dans la langue païenne d'ici Magyar », etc.) représente, dans l'ère moderne, la relation européenne la plus ancienne des ruines de la ville de Kuma, située sur la rivière Kuma au Caucase, ville qualifiée plus tard par des ethnographes et des philologues comme Gärber, Gmelin, Klaproth, Güldenstädt, Pallas et d'autres comme étant « un des lieux les plus importants de la préhistoire hongroise ».

<sup>69</sup> K. SZABÓ - A. HELLEBRANT, *Bibliothèque hongroise ancienne*, vol. II, Budapest, 1885, poste 1951; E. VERESS, *Bibliografia Romano-Ungara*, vol. I, Bucuresti, 1932, pp. 142-263; P. GULYÁS, *Le destin du livre en Hongrie*, P. II, Budapest, 1961, pp. 161-162 (en hongrois).

<sup>70</sup> DSHANASHIA, *op. cit.*, p. 390; D. M. LANG, *The last years of the Georgian Monarchy*, New York, 1957, pp. 132-133; I. BIANU - N. HODOS, *Bibliografia Romanesca Veche*, Bucuresti, 1903, pp. 542 ff.

<sup>71</sup> « Földrajzi Közlemények », *Bulletin de géographie*, année 1882, p. 359; « Századok », *Siècles*, année 1885, p. 583 et *ibid.*, année 1888, p. 316 (en hongrois).

<sup>72</sup> *Ethnographia*, année 1897, pp. 459-467 (en hongrois).

Ce même Samuel Turkoly de Hatvan mérite à autre point de vue de voir évoquer ici sa mémoire. Comme conséquence de la guerre menée contre les Perses, Derbent et ses environs (autrefois partie de la Géorgie) fut occupée par les Russes et, lorsque le tsar Pierre le Grand visita la ville, il ne manqua pas de remarquer la vigne très riche, dont le peuple de cette région ne pouvait pas faire du vin. Par disposition du tsar et de la tsarine, Samuel Turkoly fut mandé d'Astrakhan, et introduisit — à la tête de vignerons hongrois — la viticulture de type hongrois. Turkoly s'acquitta avec grand succès de sa tâche et par la suite on put bientôt envoyer de Derbent à la table du tsar des vins blancs et rouges d'excellente qualité; ainsi fut posé en cet endroit le fondement de la vinification, devenue plus tard célèbre <sup>73</sup>.

Le successeur direct de Turkoly à la tête de la viticulture fut Porobics, auparavant commandant hongrois <sup>74</sup>. Selon toutes les sources, Porobics — qui avait appris la viticulture et l'œnologie à Tokaj, où se produisait le meilleur vin de Hongrie <sup>75</sup> — remplit cet office pendant quinze ans avec le meilleur résultat. En 1756, il reçut aussi d'autres mandats; la cour du tsar le chargea d'examiner les ruines de la ville de Madshar au Caucase du Nord, décrites par Turkoly <sup>76</sup>. Nous ne connaissons pas le résultat de son ouvrage.

Un viticulteur hongrois du nom de Martini a marché sur ses traces au début du siècle suivant. Il fut chargé en 1807 d'introduire dans certaines parties de la Géorgie — en premier lieu aux environs de Tbilisi — la viticulture de genre hongrois. Le spécialiste hongrois a obtenu d'excellents résultats et, de l'avis de ses contemporains, ses vins n'étaient pas inférieurs aux meilleurs vins hongrois et français. Mais il a gardé ses tours de main et en a emporté le secret dans la tombe; quelques années plus tard il s'est jeté, pour des raisons inconnues, dans la rivière Kuma et y a trouvé la mort <sup>77</sup>.

<sup>73</sup> D. J. GOLIKOV, *Deiania Petra Velikogo*, 2<sup>e</sup> éd., Moscou, 1839, tome 9, p. 180; *Sotchinenia i perevodii, K polze i ouveselenia sloujacihih*, juil 1760, SPB, p. 201; P. G. BOUTKOV, *Materialii dlia novoi istorii Kavkaza s 1722 po 1803 g*, SPB, 1869, t. I, p. 95; *Ejemesiatechnie sochinenia i izvestia o outchenix delax, Ianvar 1763. g*. SPB, pp. 486-487; G. MÜLLER, *Sammlung russischer Geschichten*, Spb., 1760-1762, Bd. I, S. 95, Bd. VII, S. 346.

<sup>74</sup> *Troudii volnogo ekonomitcheskogo obchtchestva*, 1802, g. 54, p. 145, 151, 155; G.C. GMELIN, *Poutechestvia po Rossii*, SPB, 1777, t. 2, p. 161.

<sup>75</sup> P. I. KEPPEM, *O vinodelii i vinnoi trgovle v Rossii*, SPB, 1832, p. 223.

<sup>76</sup> S. G. GMELIN, *Reise durch Russland in den Jahren 1718-1764*, Spb., 1770, Bd. IV, S. 22.

<sup>77</sup> J. KLAPROTH, *Beschreibung der Russischen Provinzen zwischen dem Kaspischen und Schwarzen Meere*, Berlin, 1814, pp. 41-42; J. KLAPROTH, *Tableau historique, ethnographique et politique du Caucase*, Paris-Leipzig, 1827, pp. 113, 166; L. Tardy: *La vie et l'œuvre de Samuel Martini*. BP., 1969/sous presse/.

Après l'activité au Caucase de Samuel Turkoly, les relations hungaro-géorgiennes prennent une forme toute particulière — sous l'égide de l'armée russe.

Comme résultat des bonnes relations entre la cour de Vienne et celle de Pétersbourg, on a recruté en Hongrie du Nord, vers 1730, des soldats pour l'armée russe, avec l'autorisation du roi. Plus tard c'est le colonel Jean Horváth de Kurtics qui a organisé et effectué la grande émigration des soldats, à laquelle ont pris part les fils des nationalités de la Hongrie méridionale — Serbes, Hongrois, Roumains <sup>78</sup>. Si nous ajoutons à tout cela l'événement dont nous sommes informés par nombre de mesures prises par les autorités de cette époque, à savoir le départ illégal pour l'étranger (qui s'était largement répandu) — nous voyons nettement les facteurs qui ont permis au maréchal Burkhard Christoph Münnich, réorganisateur de l'armée russe, de mettre sur pied, vers le milieu des années 1730, des formations de cavalerie légère de nouveaux venus hongrois <sup>79</sup>.

Vers cette même époque la situation s'est encore détériorée en Géorgie par suite de la pression devenue plus forte des Turcs et Perses et un nombre encore plus grand de militaires géorgiens sont partis pour la Russie, où ils ont constitué des compagnies de cheval-légers d'une organisation semblable à celle des Hongrois <sup>80</sup>. Comme résultat de la réorganisation de 1776, les représentants, échoués en Russie, des plus excellentes cavaleries légères de l'époque, Hongrois et Géorgiens, ont servi pendant longtemps dans la même unité, dans une fraternité d'armes très étroite <sup>81</sup>.

Mais l'émigration des Géorgiens a pris graduellement fin, car un souverain possédant des talents exceptionnels, des capacités d'organisation et de diplomatie, est venu à la tête de la Géorgie : Héraclius II, qui a réunifié une grande partie de ce pays désintégré et lui a presque rendu sa splendeur d'autrefois. Un des plus influents exécuteurs des projets de cet éminent roi de Géorgie, son conseiller intime, fut le docteur Jacques Reineggs, connu en Géorgie sous le nom de Jacoub bey ou Jacoub khan <sup>82</sup>. Né en Saxe, il vint très jeune en Hongrie, où il termina ses études d'abord à l'Université de Nagyszombat, fut ensuite étudiant à l'Académie des mines et de métallurgie de Selmeczbánya, de réputation mondiale, puis médecin de la ville,

<sup>78</sup> J. HONFI, *Les hussards au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'armée russe*. Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae. Sectio historica, tome VII, Budapest, 1965, pp. 79-107 (en hongrois).

<sup>79</sup> F. VON STEIN, *Geschichte des russischen Heeres*, Leipzig, 1895, p. 112.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>82</sup> Cf. G. KIKODZE, *Irakli II*, Tbilisi, 1948.

jusqu'à son départ avec le comte hongrois Jean Koháry pour leur voyage en Asie.

Le docteur Jacques Reineggs, homme d'une vie des plus mouvementées, excellent docteur et métallurgiste, qui s'est acquis de grands mérites par la description d'ensemble de la géographie et de l'ethnographie du Caucase <sup>83</sup>, est né le 28 novembre 1744. Après avoir achevé ses études, il s'était préparé à succéder à son père comme chirurgien, mais il s'occupait en même temps avec passion d'alchimie. Lorsqu'on apprit qu'il était membre d'une loge rosicrucienne interdite, il fut expulsé de l'université de Leipzig. En arrivant à Vienne il fait la connaissance du comte Jean Koháry, naguère latifundiste possédant une immense fortune, lui aussi alchimiste et attendant du succès de ses expériences de pouvoir éviter sa faillite <sup>84</sup>. La passion commune met en rapport ces hommes, dont la situation et le caractère sont tout ce qu'il y a de plus différent. Avec l'aide du comte Koháry, Reineggs achève ses études à la Faculté de médecine de l'université de Nagyszombat, en Hongrie, où il obtient son diplôme en 1773. Il a fait ensuite des études — encore grâce au comte Koháry et en vue des expériences d'alchimie — à l'Académie de métallurgie et des mines de Selmechánya. Il est, là aussi, franc-maçon et rosicrucien actif. En 1776, ses dettes obligent le comte Koháry à fuir à l'étranger; Reineggs suit son mécène. Après Venise, Smyrne et Stamboul, ils arrivent à Tokat. Ici Reineggs guérit l'ambassadeur de Héraclius II à Stamboul, qui obtient du roi d'inviter Reineggs et Koháry à la cour de Géorgie. Nous citons une partie de la lettre de Reineggs, dans laquelle il parle de ses premières années en Géorgie :

« En la personne du roi Héraclius j'ai fait la connaissance de l'homme le plus excellent dont la nature puisse faire don à l'humanité. Je l'ai estimé et aimé infiniment et notre amitié allait jusqu'à ce que je l'appelle mon père. Le sort m'a permis de mériter la grâce de ce prince par encore plus de causes. Son fils aîné, le prince Giorgi, est tombé malade de la fièvre ardente et sa vie était en danger. Mes connaissances modestes, basées sur ma pratique médicale en Europe, m'ont permis de rétablir sa santé et à partir de ce moment le roi a ressenti la nécessité de me combler de manifestations de sa grâce. — Il m'a donné le titre et le rang de « bey ». Avec ce titre j'ai

<sup>83</sup> Dr. Jacob REINEGGS, *Allg. historisch-topographische Beschreibung des Kaukasus*, Hildesheim u. St. Petersburg, 1797, Bd. 1-2.

<sup>84</sup> L. TARDY, *Le premier docteur en médecine hongrois « sub auspiciis »*. *L'activité de Jacques Reineggs et du comte Jean Koháry en Géorgie dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Budapest, 1957 (tirage à part du n<sup>o</sup> 6-7 du *Bulletin de la Bibliothèque Nationale d'Histoire médicale*) (en hongrois); L. TARDY, *Yacoub Bey*. Roman historique, Budapest, 1963, 293 p. (en hongrois); traduction géorgienne sous presse chez la Maison d'Édition Nakadouli, Tbilisi.

reçu sept villages, avec 500 familles, pour la durée de mon séjour en Géorgie ; cela représente un revenu d'environ 4000 florins par an. Depuis ce temps je m'appelle dans ce pays Jacoub bey... Vous aimeriez sans doute savoir de quoi je me suis occupé dans ce pays ces dernières années. J'ai enseigné à cette nation — après avoir appris sa langue — une meilleure fonte des métaux précieux, la fonte du fer, j'ai installé des fours de fonderie et des usines sidérurgiques ; je leur ai appris comment faire des canons, j'ai créé des poudreries et des soutes à poudres. Sur la façade de l'une d'elles le roi a fait graver sur marbre mon nom et mes mérites. De plus, le souverain a aussi ordonné que tout le bien que j'ai fait (si on peut donner ce nom à mon activité) devra être inscrit dans les livres tenus par les églises et les annuaires <sup>85</sup>. »

Si nous ajoutons à tout ce que Reineggs dit de lui-même les constatations de l'historien géorgien Geronti Kikodzé sur son activité en tant que fondateur de l'imprimerie, réorganisateur du théâtre et (rôle qui n'est pas le moins important) dans l'administration <sup>86</sup> et l'estimation de l'académicien I. A. Djavahichvili relative à son travail d'historien <sup>87</sup> ; si nous considérons en même temps les opinions défavorables de Klaproth <sup>88</sup>, Jan Potocki <sup>89</sup> et même de Brosset <sup>90</sup> et de notre contemporain O. P. Markova <sup>91</sup>, il est vraiment difficile de juger du caractère évidemment très compliqué et du rôle en Géorgie de ce personnage sans doute important. Mais les auteurs dont le jugement de valeur est défavorable jugent il est vrai plutôt les faiblesses humaines et les fanfaronnades de Reineggs (le comte Potocki directement sa basse extraction) que ses connaissances, ses capacités <sup>92</sup> et son honnêteté. Nous aurons donc recours à un témoin oculaire objectif, et c'est un personnage très authentique : David Batonishvili, petit-fils de

<sup>85</sup> REINEGGS, *op. cit.*, vol. II, pp. 343-344.

<sup>86</sup> KIKODZE, *op. cit.*, p. 109.

<sup>87</sup> *Sakhartvelos economiouri istoriya*, vol. I, Tbilisi, 1930, p. 123.

<sup>88</sup> J. KLAPROTH, *Beschreibung der Russischen Provinzen zwischen dem Kaspischen und Schwarzen Meere*, Berlin, 1814, pp. 94-98.

<sup>89</sup> Comte J. POTOCKI, *Voyage dans les steppes d'Astrakhan et du Caucase*, Paris, 1829, vol. II, pp. 184-185.

<sup>90</sup> *Histoire de la Géorgie*, Addition, XIII.

<sup>91</sup> O. P. MARKOVA, *Rossia, Zakavkazie i mejdounarodnie otnochenia v XVIII v.* Moskva, 1966, p. 165.

<sup>92</sup> Reineggs était, entre autres, aussi membre de « Berliner Gesellschaft naturforschender Freunde », de « Gesellschaft der Wissenschaften in Göttingen » et de « Leopoldinische Akademie ». Cf. E. AMBURGER, *Beiträge zur Geschichte der deutsch-russischen Beziehungen*, Giessen, 1961, p. 132 ; H. SCHIPPERGES, *Jakob Reineggs, Arzt, Orientalist und Abenteurer* (in *Der Orient in der Forschung*, Wiesbaden, 1967, pp. 586-597).



Héraclius II, plus tard régent de Géorgie; c'est un esprit cultivé et un homme pondéré. Le comte M. A. Moussine-Pouchkine, traitant des ressources minières et aussi de l'histoire de la Géorgie, s'intéressait aussi à la clé détenue par la personnalité pleine de contradictions de ce docteur Reineggs, ayant, récemment encore, joué un rôle si important. Il a donc écrit au prince David, qu'il avait connu en 1797, quand il était encore dans le régiment Preobrajenski. David Batonishvili (dont D. M. Lang, dans son excellent ouvrage <sup>93</sup>, décrit les vertus humaines et militaires avec beaucoup de sympathie) donne avec l'objectivité du témoin oculaire et du chroniqueur une idée définitive de Reineggs, que nous allons brièvement résumer <sup>94</sup> :

« Le docteur Jacques Reineggs était une personne remarquable, mais de caractère violent et irascible. Reineggs s'est, en effet, établi en Géorgie sur l'invitation de Héraclius II. Le roi l'a reçu avec beaucoup d'amitié et il a conquis en peu de temps l'affection et le respect de toute la population géorgienne, car tout Géorgien aime les personnes compétentes et savantes. Deux mois plus tard mon père, le roi Giorgi II, qui règne maintenant, est tombé gravement malade. Reineggs l'a guéri de sa maladie, de ce fait il a acquis un grand renom dans ma patrie et Héraclius II lui a décerné différentes décorations. A la suite de ce traitement, il est devenu l'ami de notre maison royale; la porte lui a toujours été ouverte et nous nous sommes toujours entretenus amicalement avec lui. Il est vrai aussi que Héraclius II lui a donné en fief une propriété de 50 maisons de paysans. Il faut également dire de lui que les Géorgiens ne lui connaissent aucun péché, aucune faute, mais il était compétent en tout, était intelligent et aimé de tous. J'ai lu son œuvre, dans laquelle, décrivant son activité, il dit avoir établi un haut-fourneau, ce qui est exact. Il l'a fait de manière que la soufflerie était actionnée par l'eau, et la main-d'œuvre était donc inutile. Mais, ne travaillant pas lui-même sur les lieux, Reineggs n'a pu voir que le fourneau ne fonctionnait pas irréprochablement, d'après les ouvriers grecs qui y étaient employés. Reineggs a aussi écrit avoir établi un arsenal et avoir enseigné aux Géorgiens le travail de la poudre et la fonte des canons (on aurait pour ce travail inscrit son nom sur une plaque de marbre). Cela n'est pas exact, puisque le prince Andronikashvili, venu de Moscou, où il avait fait ses études, a modernisé notre artillerie, qui jusque là fonctionnait selon les règles perses. Il n'est pas exact non plus que Reineggs ait créé l'imprimerie

<sup>93</sup> *The last years of georgian monarchy*, passim.

<sup>94</sup> I. ENIKOLOPOV, *Tsarevitch David o Reinegce. Materialii po istorii Grouzii i Kavkaza*, 1951, éd. 29, ANGSSR, pp. 289-294.



géorgienne, puisqu'on imprimait déjà des livres au moyen de caractères géorgiens bien avant sa naissance. La grâce de Héraclius II à son égard a diminué; le comte Koháry, avec lequel il était venu d'Europe, a demandé un confesseur; et le père Andrea de Palermo, vivant dans la maison conventuelle, une personne très estimée de Héraclius II, a confessé selon les règles le comte, qui est mort peu après. Reineggs a refusé de payer le droit d'étole pour la cérémonie des obsèques et le père Andrea s'en est plaint à Héraclius II. Il s'est alors livré à une allusion selon laquelle le comte Koháry — que le moine présente comme fidèle d'Héraclius II et de la Géorgie — ne serait pas certainement mort de mort naturelle. Le roi, naturellement, ne l'a pas cru, mais plus tard quelques dissonnances ont définitivement détruit les bonnes relations entre le roi et son médecin». Le prince régent David se rappelle aussi que Reineggs avait élogieusement parlé de la Révolution française.

Voyons maintenant la tournure que prend en Géorgie le sort de son compagnon de voyage, qui était aussi son grand ennemi, le comte Jean Koháry, autrefois l'un des plus riches magnats de la Hongrie.

Il ressort de tout le cours de la vie du comte Koháry, ainsi que de ses lettres, non publiées jusqu'ici, écrites de Tbilisi deux mois avant sa mort que, des deux compagnons de voyage venus de Hongrie, autrefois bons amis sous le signe de l'alchimie, c'est Reineggs qui était le plus précieux, c'est Reineggs qui était un véritable ami de la Géorgie, tandis qu'on ne trouve dans les lignes de Koháry (conformément à l'information donnée par Reineggs sur les sentiments du comte pour la Géorgie) que l'orgueil du courtisan d'autrefois, le manque de compréhension pour la Géorgie qui l'avait accueilli, et même un sentiment d'hostilité.

Le comte Jean Koháry, né en 1733, était aussi un homme de grande culture, ce que prouve aussi son œuvre posthume parue en 1830<sup>95</sup>, contenant ses expériences acquises au milieu des Mahométans, ses « traitements curatifs », etc. A son arrivée en Géorgie, la maladie contractée dans sa jeunesse a fait beaucoup de progrès, et il a déjà presque complètement perdu la vue. C'est le 25 juin qu'a été considérée à la Chancellerie de la Cour Royale de Hongrie la requête du moine dominicain Jean-Baptiste Boetti, qui venait de rentrer de Géorgie : le moine demande le remboursement du montant des prestations en nature mises à la disposition du comte Koháry, tombé

<sup>95</sup> *Religion und Sitten der heutigen Muhametaner*. Aus der ungedruckten Reise durch Asien, welche der in Georgien gestorbene ungarische Graf von Kohari aus den Jahren 1777-1780 hinterlassen hat, Bamberg, 1830.

dans la misère à Tbilisi <sup>96</sup>. Également de Tbilisi est parvenu le certificat du 11 avril de deux moines capucins, Fra Domenico de Trieste et Fra Mauro de Verona, dans lequel ils certifient le séjour à Tbilisi du comte, sa maladie grave, son état de misère et le fait qu'à cause de sa mauvaise vue il fait faire sa correspondance par la main d'autrui, mais y appose sa propre signature <sup>97</sup>.

Ces lettres — dont l'authenticité est attestée par les deux pères capucins vivant à Tbilisi — avaient comme but unique et pas même dissimulé de gagner par des histoires, en partie exagérées et en partie inventées, la compassion de la cour de Vienne. Les rapports entre Reineggs et Koháry étaient à cette époque déjà tellement hostiles que Koháry ne mentionne même pas le nom de Reineggs. Il s'adresse le 16 avril 1780 à la Chancellerie de la Cour de Hongrie et écrit qu'il est arrivé à la ville de Tbilisi le 25 août 1778 après avoir été complètement détrossé ainsi que les membres de sa caravane, par une bande de brigands aux environs d'Erevan : « Summo animi luctu 25-ta versus noctem in Civitate Tiflis advenimus et in uno misero caravanserai descendimus. Omni substantia privatus, ab insolito fatigio, parvo ac vili per quattridium nutrimento corpore aeger, in nuda terra noctu iacens... » Ensuite il écrit que le prier des missionnaires lui a donné asile et lui donne tout crédit, jusqu'à l'arrivée de l'aide attendue de Hongrie. Il n'a d'occasion d'envoyer une lettre de façon sûre qu'une fois par année, quand les marchands de Tbilisi partent à Constantinople pour des marchandises <sup>98</sup>.

Le 17 avril 1780 il écrit en français, avec le terme « Madame » à une dame inconnue, une lettre que nous possédons aussi. Cette lettre de Koháry témoigne également d'une ingratitude noire, tant envers la Géorgie qu'envers les généreux religieux de Tbilisi : « Quoique je suis dans la résidence du fameux prince Heraclius connu par les nouvelles qui décrivent tant ses victoires, je mène la plus triste vie... » <sup>99</sup>.

C'est le 6 septembre 1780 que la Chancellerie de la Cour de Hongrie reçoit la nouvelle que le comte Koháry, dont la vie était si malheureuse et qui était si haineux avant sa mort, est mort à Tbilisi le 6 juin 1780 <sup>100</sup>.

Les relations entre la Géorgie et la Hongrie sont alors cependant loin de s'éteindre, elles s'épanouissent même complètement au XIX<sup>e</sup> siècle et leur développement se poursuit toujours. Nous traiterons de cette

<sup>96</sup> Archives Nationales de Hongrie, Kanc. 1779 : 3264.

<sup>97</sup> Archives Nationales de Hongrie, Kanc. 1780 : 4418.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> Département des manuscrits de l'Académie des sciences de Hongrie, « Lettres littéraires ».

<sup>100</sup> Archives Nationales de Hongrie, Kanc. 1780 : 5034.

époque <sup>101</sup> — déjà décrite brièvement dans une œuvre antérieure — plus en détail dans un proche avenir.

\* \* \*

Par cette œuvre bien modeste j'ai voulu tracer quelques grandes lignes du vaste sujet. Mon désir était de suivre l'exemple donné par le professeur I. M. Tabagoua, qui a publié en 1966, à Tbilisi, une excellente étude monographique sur les relations franco-géorgiennes entre 1650 et 1750. Il me fut donc impossible de m'étendre soit sur les chapitres concernant la Géorgie dans les anciens ouvrages de géographie, d'histoire, et., ainsi que dans les premiers journaux imprimés en Hongrie; soit sur les premières tentatives d'établir des relations commerciales entre les deux pays; soit enfin sur les traditions plusieurs fois séculaires ayant trait à l'origine géorgienne de quelques grandes familles hongroises. J'espère pourtant revenir sur ces sujets dans une autre publication.

Je remercie enfin MM. György RADO, Zoltán SÁRFFY et Márton ISTVÁNOVICS de l'aide qu'ils m'ont offerte et des renseignements qu'ils m'ont apportés.

Louis TARDY,  
Conservateur de la Bibliothèque  
Nationale de Hongrie, Budapest.

<sup>101</sup> V. « Történelem », *Histoire*, année 1965, n° 5, pp. 84-113.

## PÉGASE (MERANI) DE NICOLOZ BARATACHVILI \*

Si Nikoloz Baratatchvili, dont le cent cinquantième anniversaire est fêté aujourd'hui dans le monde entier, n'avait écrit que le seul poème « Pégase », il aurait de toutes façons mérité de reposer sur la Montagne Sainte, séjour éternel des hommes de génie de la Géorgie. Ce chef-d'œuvre de la poésie romantique se dresse tel un sommet enneigé. Son éclat sévère et altier se voit de loin...

On ne distingue plus déjà, dans cet éloignement, les traits anodins du mode de vie du fonctionnaire du « Département de la Justice » de Tbilisi, le boiteux Tato, perpétuellement dans le besoin, qui avait depuis longtemps échangé sa blanche tunique circassienne à ceinture d'or contre une redingote gris souris, qui cachait avec douleur dans son cœur la souffrance d'un amour non partagé. On ne discerne pas non plus les mobiles de ces vers, qu'il ne lui fut pas donné de voir imprimés de son vivant.

Mon coursier en volant m'emporte dans les nues,  
Aux cris du corbeau noir, oracle de malheur !  
Va, mon cheval ailé, dans ta course éperdue,  
Livre aux souffles de l'air ma secrète douleur !

Fends les vents et les eaux, passe le gouffre obscur,  
Va, vole, raccourcis l'espace du voyage !  
N'écarte pas, pour moi, puissant oiseau, l'orage,  
Ne prends pas en pitié ton cavalier fourbu !

J'ai quitté ma maison, mes pairs et mes devoirs,  
De celle que j'aimais, j'ai délaissé la voix ;  
Où la nuit me surprend, elle se fait mon toit.  
Je dévoile mon cœur à tes seules étoiles !

Les sanglots de mon cœur, je les donne à la mer,  
A l'éclair admirable de ton fol élan !  
Va, mon cheval ailé, dans ta course sans trêve,  
Livre aux souffles de l'air mon plus secret tourment !

Qu'importe si mon corps loin des miens repose,  
Si l'objet de mon cœur ne pourra me pleurer ;  
Le corbeau creusera dans le sol nu ma fosse,  
Et les vents, en hurlant, me viendront enterrer !

\* *Novii Mir* (Le nouveau Monde), septembre 1968, Moscou.

N.d.l.r. — Cet article est publié à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire du poète géorgien Nikoloz (Niko) Baratatchvili. V. K. SALIA, « Niko Baratatchvili », *Bedi Kartlisa*, vol. XIX-XX, 1965, p. 95-98.



Le ciel me pleurera de larmes de rosée,  
 Mon deuil sera conduit par les griffons criards !  
 Va mon cheval, allons, dans ton vol embrasé,  
 Opposer au destin la force de l'espoir !

S'il le faut je mourrai, maudit, inconsolé !  
 Sans céder à la peur ma querelle profonde !  
 Va, mon cheval ailé, par les routes du monde,  
 Livre aux souffles de l'air ma secrète pensée !

Je n'aurai pas été l'inutile victime,  
 Car le chemin frayé ne s'effacera pas ;  
 Les poètes demain retrouveront tes pas,  
 Et leurs chevaux sans peur franchiront les abîmes !

Mon coursier, en volant, m'emporte dans les nues,  
 Aux cris du corbeau noir, oracle de malheur !  
 Va, mon cheval ailé, dans ta course éperdue,  
 Livre aux souffles de l'air ma secrète douleur !

*Traduction de Serge Tsouladzé*

Ilia Tchavtchavadzé écrivait : « Baratachvili veut briser les fers de la destinée, disperser 'le lugubre essaim des pensées angoissantes' et parcourir les espaces infinis du ciel et de la terre ». Byron avait choisi Lucifer pour Caïn, Goethe Méphisto pour Faust et notre poète, Pégase, c'est-à-dire l'élan de son âme.

Mais que signifiait « briser les fers de la destinée » ? Boris Pasternak, qui avait perçu « des traces de génie » dans les vers de Baratachvili, estimait que « Pégase » était le « credo » d'une forte personnalité en lutte, convaincue que la marche de l'histoire de l'humanité tend vers un but noble.

Et à côté de « Pégase », venant même après lui chronologiquement, on trouve un autre poème, « L'esprit du mal », ardente imprécation contre ce principe « méphistophélique » de la connaissance qui tue la foi, séduit par des chimères, dessèche l'âme, sans donner en échange le « paradis » promis :

Qu'il soit maudit, le jour où j'ai, à tes serments,  
 Sacrifié la pureté de mon cœur,  
 Dans l'ivresse des passions par toi entretenues  
 Et dans le tourbillon de ta creuse fiction.

La poésie de Baratachvili est imprégnée de tragiques contradictions. Sa vie spirituelle courte et orageuse (il mourut à vingt-sept ans) n'autorise guère la conclusion académique que Baratachvili est le chantre de « l'affliction mondiale ». Mais tout aussi éloignée de la vérité est l'assertion qu'il est un prophète conséquent, le héraut de l'optimisme historique.

La dualité, l'esprit de rébellion inquisiteur et la tendance à trouver des réponses directes dans les cas extrêmes correspondaient on ne peut mieux



Mais la course se poursuit : « Je vole toujours en avant, sans me soucier des menaces ». Le noir coursier est vainqueur. Le cavalier arrive au but. Cependant...

Rappelons la finale de « Pégase » :

Je n'aurai pas été l'inutile victime,  
Car le chemin frayé ne s'effacera pas ;  
Les poètes demain retrouveront tes pas,  
Et leurs chevaux sans peur franchiront les abîmes.

Dans « Faris » la fin est différente :

J'ai respiré à pleins poumons et levé les yeux vers le ciel.  
De leurs yeux d'or, tous les astres  
M'adressèrent leur salut sur la vaste étendue terrestre, —  
A moi seul : le désert régnait tout autour.

L'avenir se présente à Mickiewicz sous l'aspect d'un désert réduit en cendres, malgré la victoire personnelle de l'esprit. On dirait qu'il prévoyait le bref élan glorieux et tragique de 1830 vers la liberté — l'insurrection polonaise. Sa cruelle défaite. Peut-être voit-il en songe les champs de Sibérie recouverts de neige, finale de la tragédie du Sénat.

L'effort pour s'arracher aux entraves du temps se répercuta chez Baratashvili par l'appel dramatique : « En avant, en avant, partons à l'aventure ! Tout m'est égal. Où la nuit me surprend, elle se fait mon toit. Je dévoile mon cœur aux seules étoiles ! ». Et chez Mickiewicz nous lisons : « Ma pensée est emportée dans l'azur infini, toujours plus haut, à des hauteurs invisibles, et mon âme, à sa suite, s'envole pour se perdre dans le ciel ». Mais si le poète géorgien espère en le triomphe de ses aspirations ici-même, sur cette terre de péché, pour Mickiewicz, dans « Faris », le bref envol de l'âme signifie la fusion mystique dans une autre vie. « C'est ainsi qu'en enfonçant son dard l'abeille enterre sa vie avec lui. » Ceci est le dernier vers de « Faris ». C'est la conclusion.

Comme on le sait, ce fut l'annonce de la capture d'Ilia Orbeliani par les montagnards, en 1842, qui incita Baratashvili à écrire « Pégase ». Dans une lettre à Grigol Orbéliani, il écrit : « Quand j'ai appris la captivité d'Ilia j'ai été, en plein désarroi et étourdi pendant trois jours par un millier de pensées et de désirs étranges. Mais si l'on m'avait demandé ce que je voulais, je n'aurais pu l'expliquer clairement. Le troisième jour, enfin, j'écrivais ces vers et il me semble qu'ils m'ont apporté un certain soulagement » (2 mai 1842). Cet aveu du poète, au sujet du « millier de pensées et de désirs étranges » confirme cependant de façon très éloquente que « Pégase » cachait une portée beaucoup plus grande...

« Faris » et « Pégase » ne sont pas liés par une correspondance directe des pensées et des sentiments. La dernière chose à chercher serait une influence directe. Il est vrai que le jeune Baratashvili connaissait les vers de Mickiewicz, de même que ceux de Pouchkine et de Lermontov. Il se lia d'amitié avec le poète polonais Ladi-Zablocki. L'un de ses parents fut exilé en Pologne.

Mais la recherche des influences directes induit le plus souvent en erreur. Et il est peu probable, à ce propos, que le biographe du poète géorgien, A. Gatserelia, ait raison lorsqu'il voit dans la « Nouvelle du Caucase » une imitation des poèmes caucasiens de Lermontov. « Hadji Abrek », première œuvre imprimée de Lermontov, dans laquelle on trouve des motifs analogues, ne parut à la « Bibliothèque de lecture » qu'en 1835, alors que Baratatchvili écrivit ses vers en 1833. Il faut plutôt rechercher une source folklorique commune. En ce qui concerne l'analogie entre « Faris » et « Pégase », elle n'est pas dans le symbole du coursier du destin, mais dans la ressemblance des destinées elles-mêmes, qui paraissent pourtant uniques.

N. Baratatchvili, descendant en ligne directe, par sa mère, du roi Irakli II, neveu des patriotes rebelles princes Orbéliani, élève du célèbre idéologue, tenant d'idées républicaines, Solomon Dodachvili, qui a vécu dès ses premières années dans une atmosphère d'opposition au tsarisme russe et de liens étroits avec les Décembristes et les exilés polonais, tout comme Mickiewicz, subissait une double oppression : nationale et spirituelle. Mickiewicz et Baratatchvili vécurent trois événements historiques : la défaite des Décembristes en 1825, l'écrasement de l'insurrection polonaise en 1830 et la réaction des sombres années 30, liée, en Géorgie, à l'abandon des espoirs d'une insurrection, en 1832. Ce fut une réaction en chaîne de la liberté. Les Décembristes éveillèrent Varsovie. L'impétueuse Pologne détourna l'attention du tsarisme de la situation au Caucase : l'étendard vert du premier Imam du Daghestan, Kazi-Mullah, couvrit de son ombre les préparatifs des frères Eristavi pour l'œuvre « d'intérêt national ».

Mickiewicz passa près de vingt ans loin de sa patrie. Baratatchvili vit sa patrie crucifiée et muette. Qui peut dire ce qui fut le plus douloureux ? Par « Le Destin de la Géorgie », Baratatchvili se plongeait dans « les temps anciens ». Dans « Pégase » son génie prit son élan vers « les régions lointaines »...

On sait qu'un fait réel fut à l'origine du poème de Lermontov « Le Mendiant », sur le caillou déposé dans une main confiante. Au cours de l'été de 1830, au Monastère de la Ste Trinité et de St Serge, un aveugle, percevant le tintement de pièces de monnaie sur son assiette, se mit à remercier l'un des compagnons du poète et raconta que, récemment, on y avait déposé, en guise de plaisanterie, une poignée de cailloux. En rentrant de l'église, Lermontov écrivit sur-le-champ son poème, où l'événement prend l'ampleur d'une sublime généralisation, où la « sainte demeure » n'est pas une simple église, mais le temple de l'espérance humaine, que l'on ne doit pas tromper. « Le mendiant » est un poème sur le sentiment bafoué (« J'implorais tellement ton amour... »).

Dans « Une âme solitaire », Baratatchvili nous présente l'image de la solitude « irrémédiable » provoquée par une foi trompée. « Non seulement les hommes, mais les joies terrestres l'évitent prudemment, elles s'enfuient et se tiennent à distance. » De même que pour « Le Mendiant », nous n'avons aucune raison d'interpréter « Une âme solitaire » d'une façon étroite et limitée. Bien que, cependant, une telle raison existe. Voici un extrait d'une lettre adressée à Maïko Orbéliani : « ... que te dire de moi, dont l'âme, tu le sais, est depuis longtemps déjà solitaire... une telle solitude m'a rendu la vie



odieuse. Représente-toi l'amertume de la situation de l'homme... qui n'a personne qu'il puisse approcher... qui est seul dans ce vaste monde plein d'hommes... celui dont l'âme me semblait compliquée — il apparaît qu'il ne possède pas l'âme en général; celui en la sagesse de qui j'ai cru comme en un don venu d'en haut — en celui-là je n'ai trouvé aucune sagesse; les larmes qui m'ont semblé être des larmes de pitié, l'expression d'une belle âme — se révélèrent n'être que des indices de perfidie, des gouttes de terrible poison!... en vérité, Maïko, jamais je n'ai formulé de jugement avec un tel sang-froid ».

Les raisons de désespoir, de « pessimisme », comme on dit, étaient plus que suffisantes. Baratachvili fit en 1832 une chute dans l'escalier du collège et resta infirme pour toute sa vie : ses deux jambes étaient brisées. Par suite de son infirmité, et aussi parce que sa famille était ruinée, il dut renoncer à tout espoir de succès mondain, à recevoir une éducation supérieure : il resta modeste fonctionnaire pendant toute sa vie. En 1839, l'espoir d'un amour partagé s'effondra. En 1844, Baratachvili tomba sérieusement malade et fut à deux doigts de la mort. La vie l'accabla longuement et avec persévérance. Vif et sociable depuis l'enfance, les déceptions que les hommes lui causèrent lui furent douloureuses. Personnalité marquante, Baratachvili ressentait la solitude de son destin comme la solitude d'une idée : celle de la fraternité entre les hommes. Voilà pourquoi les motifs de sa poésie, s'appuyant sur des faits concrets et particuliers, s'élevèrent jusqu'aux plus hautes généralisations, parfois fort éloignées des faits qui leur avaient donné naissance. Écoutez attentivement la résonance philosophique de chefs-d'œuvre tels que « Le dégrisement de l'homme n'est pas une trahison », ou « Couleur céleste, couleur bleue... » si bien traduit par Pasternak. Un panthéiste, une plastique psychologique, un « espace infini » se font sentir derrière cette finale :

L'espace terrestre plonge  
Dans cette solution bleue.

C'est un passage facile  
Vers l'inconnu, en quittant les soucis  
Et les membres éplorés de ma famille  
Qui viennent de m'enterrer.

C'est un mince givre bleu  
Sur ma dalle mortuaire,  
C'est une fumée d'hiver bleuâtre  
Qui étend une brume sur mon nom.

« Hier... j'ai décidé de me promener jusqu'à la barrière de Moscou, et je me suis soudain trouvé dans un cimetière. J'ai été, je l'avoue, un peu troublé lorsque j'ai jeté un coup d'œil sur cette torpeur... Pas une âme en vue... Autour, le vide éternel; la lune éclaire faiblement les tombes, telle une veilleuse qui achève de brûler, éclaire un mort. Le Mtkvari coule lent et

paisible comme s'il craignait de troubler le repos de ce monde mélancolique. Ta vie est maintenant sans entraves et je ne veux pas t'attrister par les sombres pensées que m'a inspirées ce spectacle céleste et terrestre. Mais je dois dire que les cimetières sont une invention remarquable. Ils sont indispensables pour que les mortels puissent parfois y lire la trame de leur vie : consolation des malheureux, fin du bonheur » (extrait d'une lettre à M. Toumanichvili, 1838).

« Spectacle céleste et terrestre... » On dit parfois que Pasternak n'a pas traduit ce poème avec exactitude. Cela dépend de ce que l'on entend par exactitude. Comme il a bien deviné ce « passage facile » (qui, en fait, n'existe pas dans l'original) du « terrestre » au « céleste » ! C'est bien là que se trouvait la clé du poème « couleur céleste, couleur bleue... ». Ayant étudié et aimé ce phénomène de la culture mondiale qui a nom Baratatchvili, Pasternak, d'après des indices indirects, d'après de petits traits, des marques sur les marges du milieu historique et usuel de son époque, a su recréer un portrait d'une étonnante exactitude — dans le sens le plus profond de ce terme — de l'œuvre du romantique géorgien. Et si, par exemple, dans le poème le plus éloigné de l'original (pour ce qui est de l'exactitude littérale) « A l'oncle Grigol », le traducteur s'est permis, tout d'abord, d'élever Kabahi (la propriété héréditaire des Orbéliani) jusqu'à la notion de patrie (et c'est bien cela que l'on lit dans le contexte), dans la strophe centrale, cependant, (« les sites de Kabahi sont gravés dans ton cœur »), il concrétise avec plasticité ce qu'ils ont de commun. Ces « sites » nous sont présentés comme « les pentes du bois du grand-père, le lieu des promenades, où l'on montre les jeunes filles à marier... ». Ceci servait de préparation à la finale inattendue, aux vers sur les « jeunes filles de mon âge » et « amies de ma jeunesse » qui doivent symboliser, « dans le Nord », le pays natal. En outre, reconstituant avec tact l'atmosphère de l'action, y introduisant les détails réels propres à ces temps et à ces lieux, Pasternak révèle par le fait même les traits caractéristiques du romantisme de Baratatchvili — la dépendance des valeurs abstraites à l'égard des qualités matérielles, des détails de la vie quotidienne. Cette particularité de la méthode de Baratatchvili était on ne peut plus en harmonie avec les idées personnelles du poète russe qui, sous la figuration de la poésie, entendait d'une part « le plus haut degré d'incarnation » et de l'autre, « la concrétisation maximale de tout dans son ensemble : de toute pensée, de chaque thème, de tout sentiment, de toute observation ».

Les lettres de Baratatchvili (il y en a une vingtaine) constituent pour le traducteur une riche mine de ces trouvailles, de ces concrétisations d'idées générales.

Nous trouvons une correspondance directe de pensées et de formes dans la confrontation des lettres avec les autres vers de Baratatchvili (« Le dégrisement de l'homme n'est pas une trahison », « Nuit à Kabahi », « La voix mystérieuse »).

Mais cela prouve seulement que Baratatchvili avait une vie spirituelle intense, orientée constamment vers le même but ; son œuvre était l'expression des besoins essentiels de son « moi », et les incitations ne venaient pas du hasard — les faits étaient polarisés suivant la logique intérieure de la biographie du poète. On pourrait dire qu'il allait vers les faits. Et avant même



d'être mis en vers, avant que d'être revêtus de formes artistiques achevées, ils acquéraient la luminosité particulière de la pensée généralisée. Qui, parmi les romantiques, n'a pas parlé de révélation secrète, signe d'un esprit en éveil. « Tu n'es pas né pour un tel destin ! Ne dors pas ! » — ces paroles ont aussi été entendues par Baratatchvili (voir la lettre du poète à Grigol Orbéliani, 1843). Et dans cette angoisse, Baratatchvili ne pouvait se plonger avec indifférence dans « les soucis du monde plein de vanité ». « Dès ses premiers pas, dès l'aurore, ... une voix indistincte et étrange accompagne partout et toujours mes pensées, mes pas et mes actions ; 'Ta voie est spéciale. Cherche — et tu trouveras'... » (« La voix mystérieuse »).

Et c'est là que mûrit le conflit, que s'amassent et se rassemblent en un nœud les contradictions de la vie et de l'œuvre créatrice, qui jusque-là suivaient en quelque sorte des voies parallèles. « Mais à peine le verbe divin effleure-t-il une ouïe sensible, l'âme du poète tressaille... » écrivait Pouchkine.

Nikoloz Baratatchvili a été comparé à Byron (Leist, Hauser, Tchavtchavadzé), à Lamartine et à Vigny (A. Hahanachvili), à Lenau et Léopardi (Leist), à Novalis (A. Gatsserelia), à Lermontov (Deeters et autres), à Bariatynski et Tioutchev (B. Pasternak)... Nous avons vu que, pour peu qu'on le désire, il n'est pas difficile de trouver non seulement des liens de parenté, mais des échos directs entre Baratatchvili et Pouchkine, Lermontov, Mickiewicz.

Mais il serait tout simplement blasphématoire de parler d'une quelconque imitation, lorsque nous touchons à une manifestation du génie de Baratatchvili. « Le verbe divin » qui trouve un écho dans « l'ouïe sensible » du poète était une parole géorgienne aimée... Le « Cantique des Cantiques » du poète était le destin de la Géorgie. Dans une ambiance où toute manifestation de la pensée nationale était réprimée, alors que ce pays d'antique culture ne possédait ni théâtre, ni presse dans sa langue natale, l'adolescent Baratatchvili réunit ses amis et leur propose d'écrire ensemble une histoire de la Géorgie. « Il n'était pas facile, à cette époque, de réaliser semblable entreprise » rappelle le camarade de collège du poète, K. Mamatsachvili, « peu de gens se préoccupaient de science, et en outre les chroniques géorgiennes n'étaient pas rassemblées, non plus que les vieux goudjars ecclésiastiques, ou les chartes de la noblesse et des princes. La seule chronique existant à l'époque était « Kartlis Tskovreba » (« Vie de la Géorgie »). On ne sait pas comment s'est terminée cette tentative, mais qui sait ? — il se peut que ce soit à ce moment-là qu'ait été conçue l'idée du poème « Le Destin de la Géorgie ». Des témoignages contemporains nous indiquent le nom d'un autre poème qui, à ce jour, n'a malheureusement pas été retrouvé : « Les Ibères ». Baratatchvili se lance avec passion dans le projet de mettre sur pied une bibliothèque publique à Tbilisi. « Notre littérature, avec l'aide de Dieu, attire de plus en plus d'amateurs » écrit-il avec fierté dans ses lettres, « beaucoup de jeunes étudiants dans le silence et la solitude notre langue natale. L'amour universel de la jeunesse pour sa langue maternelle montre que la pensée géorgienne ne sommeille pas » (A. Grigol Orbéliani, 1841).

Après le retour de captivité des conjurés de 1832, la vie culturelle de la capitale géorgienne s'anime quelque peu. Selon le témoignage de J. Méounarguia, Baratatchvili fréquente beaucoup les maisons de A. Tchavtchavadzé,

Manana Orbéliani (la Récamier géorgienne dont il est fait mention dans le « Hadji-Murat » de Léon Tolstoi), Palavandichvili, Eristavi.

C'est vers cette époque que fut écrit le seul poème de Baratatchvili qui soit parvenu jusqu'à nous : « Le Destin de la Géorgie », œuvre sans laquelle on ne saurait tout comprendre dans « Pégase ».

Le poème comporte une brève dédicace aux pays du petit Kahi (surnom du roi Irakli II) et deux parties. La première raconte la prière d'Irakli avant la bataille de Krtsanisi contre les armées d'Aga-Mahomet-khan, en 1795, et décrit la bataille elle-même, à la suite de laquelle Irakli fut contraint d'abandonner Tbilisi. Dans la deuxième partie, écrite sous forme de dialogue entre Irakli et son chancelier, Solomon Léonidzé, et ensuite entre Léonidzé et son épouse, le poète tente de résoudre le problème principal : celui de l'avenir de la patrie.

Dans « Le Destin de la Géorgie », Baratatchvili hérite des traditions d'un autre poète — patriote géorgien, David Guramichvili (1705-1792). Écrites loin de la terre natale par un pauvre vieillard solitaire à moitié aveugle, la chronique de la Géorgie et l'odyssée de son fils (« Les malheurs de la Géorgie ») sont consacrées à l'époque de Vaktang VI, qui fit la première tentative de rapprochement avec la Russie de Pierre le Grand. Le châtement que subit le roi de Kartli pour avoir osé porter ses regards vers le nord fut sévère. Les Turcs dévastèrent complètement la Géorgie orientale. Selon les paroles d'un témoin, pendant quatre années « il n'y eut ni semailles, ni labours, aucun feu ne fut allumé..., l'on n'entendait pas le cri du coq ». Vaktang VI s'enfuit en Russie et tenta en 1734, avec l'aide des Russes, de reprendre son trône. Mais la prise de Shemahi par le shah Nadir et le retour des armées russes de Derbent à Astrakhan le forcèrent à abandonner cet espoir. Guramichvili lui-même fut fait prisonnier pendant une des incursions des tribus montagnardes en Kakhétie. Jeté dans une fosse, il s'enfuit, fut rattrapé, battu, s'évada de nouveau, et resta jusqu'à la fin de sa vie, dans la suite de Vaktang et de son fils Bakar, et ensuite en Ukraine.

Le poème de Guramichvili est écrit sous la forme d'un dit populaire, — simplement, sans prétention, de la façon instructive qu'on affectionnait au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Après la défaite de la conspiration de 1832, le sort de la Géorgie était, en fait, décidé. Et bien que nous trouvions chez Guramichvili et chez Baratatchvili beaucoup de points communs dans la situation de départ — discussion des rois avec leur entourage au sujet de l'utilité d'une alliance avec la Russie — le caractère même de cette alliance s'était, avec le temps, transformé jusqu'à être méconnaissable. Pour Vaktang VI « il vaut mieux déposer ses os dans la terre humide » que de remettre les Géorgiens à une autorité « étrangère ». Vaktang considérait l'alliance avec la Russie comme une manœuvre militaire, purement tactique, temporaire. Et lorsqu'il fut convaincu de l'impossibilité de la réaliser, il s'isola complètement à Astrakhan, après avoir transmis la couronne à Bakar. « Père ne veut pas revenir à Moscou chez les Russiens » dit Bakar. Irakli II prit une autre position en 1795, après la bataille de Krtsanisi, qui figurait une catastrophe. Elle fut encore renforcée par des luttes intestines féodales, qui minèrent la foi dans l'idée même d'unité géorgienne.

Les deux rois prennent leur décision dans la vieillesse. Les deux sont présentés dans une ambiance de défaite spirituelle, de fatigue et de déception.

Vaktang :

J'ai longtemps, mais en vain, combattu.  
Maintenant, se battre est ton destin.  
J'ai déposé les armes,  
Je suis accablé de fatigue et de vieillesse.

Irakli :

J'ai beau ranimer mon courage, à mon âge  
Le meilleur de mes forces a disparu.  
Il ne peut plus se mesurer au petit Kahi,  
L'Irakli tout chenu d'aujourd'hui.

Mais s'il reste encore à Vaktang une solution, s'il sait à qui laisser son trône, s'il ne fait que transmettre ses droits sur lui, en reconnaissant sa défaite personnelle, — chez Baratachvili, par contre, la question d'Irakli « Qui va gouverner le pays ? » reste en suspens.

Plus tard, ce sera plus pénible encore...

En la personne du prince héritier, Bakar, qui continue à rechercher les voies du salut pour son pays, Guramichvili voit le symbole de l'optimisme historique. Car nous sommes au XVIII<sup>e</sup> siècle, au siècle de la foi en la raison, qui n'a pas encore été mise au défi par « l'esprit malin » du doute des valeurs humaines fondamentales.

Pourquoi te faut-il en vain  
Maudire le monde éphémère ?  
L'homme est obligé de subir  
Non pas un seul malheur, mais neuf.

Guramichvili s'associe entièrement à ces paroles du prince héritier, adressées à son père. Il est encore trop tôt pour qu'il comprenne le sens profond du pressentiment de Baratachvili, que celui-ci exprime par la bouche du chancelier Léonidzé :

Combien de gens se perdent dans l'ombre  
Par désaccord avec leurs sentiments ?

Dans l'ombre de la Géorgie oubliée de Dieu, dans l'ombre de la réaction instaurée après l'étouffement de la liberté, Baratachvili ne fut pas le seul à souffrir du désaccord entre « le devoir » et « le désir secret ». Ce désaccord des sentiments ne concernait pas seulement la question nationale, brûlante et primordiale pour chaque Géorgien de l'époque, capable de réfléchir.

Comment concilier les notions de liberté individuelle et générale ? Léonidzé, dans « Le Destin de la Géorgie », discutant avec Irakli, lance cette phrase significative : « Use de la liberté pour toi-même... ». Rappelons-nous la phrase ailée de Pouchkine : « Ce n'est que pour toi que tu désires la liberté ! »

La contradiction, qui accable le poète géorgien, dépasse le cadre du droit de la nation à disposer d'elle-même; elle est plus vaste que le dilemme : Irakli peut-il, ou ne doit-il pas, placer la Géorgie « sous l'aile » de la Russie ? Un seul homme, même s'il est roi, peut-il subordonner la destinée de son peuple à son propre choix ? — voilà comment se pose encore la question.

Ainsi, le thème du destin, de la nécessité historique de se transporter sur un autre plan, se heurte au thème de la liberté et de la volonté. La question posée par Baratatchvili ne pouvait trouver de réponse. Sa décision romantique penche complètement du côté de la liberté. Cela ne paraît pas un effet du hasard, que ce soit justement à une femme que le poète confie la tâche de conclure la discussion entre Irakli et Solomon Léonidzé :

Peut-on, à un mode de vie abhorré,  
 Enchaîner l'âme avec des liens précieux ?  
 La liberté toute nue paraît au rossignol  
 Bien plus désirable qu'une cage en or.

Ceci est dit par l'épouse du chancelier, Sophie (son nom signifie « Sagesse », ce qui est aussi significatif). Dans la mythologie et la tradition historique géorgiennes, la femme a toujours joué un rôle prédominant. La digression de l'auteur ne nous laisse aucun doute sur l'orientation des sympathies de Baratatchvili : vers « les femmes d'antan » et non vers ses contemporaines, prisonnières de « cages d'or ».

Ainsi, dans « Le Destin de la Géorgie », posant le problème du choix entre les arguments raisonnables de l'intelligence et le cœur rebelle, le poète s'est mis sans ambiguïté du côté de la liberté, qui est le droit naturel de l'individu.

Mais si, dans le poème, Irakli porte le thème du Destin dans le sens propre du mot, ni Léonidzé, ni son épouse « ferme d'esprit » ne s'élèvent encore aux hauteurs tragiques du héros de « Pégase ». Pour cela, le poète devait s'arracher à l'étau d'acier du temps, le devancer, rompre les chaînes des illusions et des mythes de son époque.

Le problème historique fut élevé au niveau d'un problème philosophique. C'est là que résidait le romantisme de Baratatchvili, la petite graine qu'il portait en lui. Si le XIX<sup>e</sup> siècle n'avait pas donné au monde le romantisme, comme pressentiment de la rébellion de la personnalité, Baratatchvili aurait dû l'inventer. Tant la corde de son âme était tendue jusqu'à résonner. Tant les contradictions internes de la réalité géorgienne étaient aiguës. Tant un aspect était lié avec l'autre. Tant les insolubles conflits entre l'esprit rebelle et la raison prête au compromis avaient besoin d'une perspective d'avenir optimiste.

B. Pasternak considérait à juste titre qu'il est impossible de se représenter Baratatchvili dans le silence de la solitude, que le poète est inséparable de la société, avec laquelle, pourtant, il est toujours à couteaux tirés. En effet, non seulement on ne peut se représenter Baratatchvili en dehors de la société, mais plus encore — il est dans une certaine mesure l'enfant de cette société. Peut-être la destinée du poète n'eût-elle pas été aussi tragique s'il n'avait, par moments, partagé les contradictions d'humeur de son entourage ?

Il faut dire, toutefois, que Baratatchvili vivait ces contradictions, tant

les siennes que celles des autres, de façon dramatique. Les compromis forcés, parfois à moitié conscients, avec la réalité cachait une puissante explosion dans la sphère du romantisme. Sous ce rapport certains de ses vers, comme « Ma prière... », « J'ai trouvé une église dans les sables. Au milieu de l'obscurité... » et au premier chef, naturellement, « Pégase », apparaissent comme le prix que doit payer l'esprit sincère et impitoyable pour des « silences » forcés et des erreurs.

« Il n'y a rien à faire — on ne va pas contre le destin. » Ces paroles sont écrites par le fonctionnaire Tato (Baratachvili). Dans son âme se préparait un incendie encore invisible, qui s'appelait « Pégase ». Son âme ne tressaillit pas immédiatement. Mais l'explosion n'en fut que plus forte et plus indépendante de la raison. L'explosion contre un tel destin.

Toute sa vie, Baratachvili chemina vers « Pégase ».

Dans le poème « A mon étoile » (1837) il écrivit :

Tu as beau te perdre dans l'obscurité,  
 Tu es le scintillement de mon âme.

Le temps viendra — un ciel clair.  
 Le calme — ni vent, ni pluie, —  
 De la voûte céleste tu répandras des étincelles,  
 A l'incomparable éclat !

Dans « Napoléon » (1839) — « plus vive que la flamme et plus vaste que la mer est cet incendie qui fait rage dans la nuit ». Le héros n'a qu'un but — « régenter le flot des temps », dominer le destin. Dans la traduction littérale, ceci est particulièrement marquant : « Non, je ne peux croire que le destin m'ait trahi : il m'a élevé, et que peut-il me faire, à moi, son enfant ? ».

Enfant du destin (lisez : de l'époque), c'est cela aussi que fut le poète. Il avait à accomplir « un destin mystérieux », « secret, considérable et inéluctable », à dominer le sort, à dominer son époque de tristesse et d'humiliation nationale, la faiblesse et le chagrin de l'homme, l'impuissance de l'amour face au mal et à la violence.

Il s'éleva dans « Pégase ». Et il fut victorieux.

V. OGNEV.

## QUELQUES REMARQUES AU SUJET DE DEUX ARTICLES DE P. MOURADIAN \*

1. SUR LA CRITIQUE DU TEXTE DE LA TROISIÈME LETTRE DU CATHOLICOS ABRAHAM.
2. L'INSCRIPTION ARMÉNIENNE DE L'ÉGLISE DE DJVARI.

Le jeune savant arménien P. Mouradian tente dans son premier article de ressusciter à l'aide de la troisième lettre du Catholicos Abraham, contenue dans le recueil *Livre des Lettres*, les vieilles légendes relatives à l'invention de l'alphabet géorgien par Mesrop-Machtotz et à la conversion de la Géorgie par Grégoire l'Illuminateur avec ce même Mesrop.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler que le document arménien le *Livre des Lettres* n'a pas été étudié de manière approfondie; il n'existe pas à ce jour d'édition critique, et il ne présente pas de garanties suffisantes quant à l'authenticité des documents.

Il faut noter que la dissidence monophysite de l'Église nationale arménienne, qui eut pour effet de séparer et d'isoler l'Arménie des autres peuples caucasiens, a créé petit à petit une mentalité qui tendit à déformer l'histoire des rapports de l'Arménie avec ses voisins. Ce sont surtout les premiers historiens arméniens qui ont eu à souffrir de cet état de choses.

« Il est facile de comprendre que la correspondance contenue dans le *Livre des Lettres* ne comportait pas tous les matériaux relatifs à la question qui nous intéresse, écrit I. Djavakhchvili. Le *Livre des Lettres* servait en quelque sorte de justification à l'Église arménienne; par conséquent, les lettres qui s'y trouvaient devaient accuser une tendance déterminée; tous les matériaux qui, d'une façon ou d'une autre, pouvaient desservir la cause de l'Église arménienne n'auraient évidemment pas été inclus dans le recueil. En effet, le *Livre des Lettres* est loin de contenir toutes les lettres des Géorgiens, par exemple, les réponses du catholicos Kyrion et des nobles géorgiens au remplaçant du catholicos arménien Vrtanès n'y figurent pas (Ukhtanès lui-même, en son temps, attirera l'attention sur ce point); la réponse du clergé géorgien à la lettre pastorale du catholicos arménien Abraham, où il interdit aux Arméniens croyants d'avoir des relations avec les Géorgiens, manque également. Mais il est impossible qu'une directive semblable du chef religieux des Arméniens soit restée sans réponse de la part de ses adversaires. Ainsi donc, dans le *Livre des Lettres*, nous avons un choix unilatéral de matériaux. » (I. Djavakhov, *Histoire du schisme de l'Église*, p. 440-441.)

« Les dispositions d'esprit et les tendances des siècles suivants se répercutaient souvent sur l'état de choses des temps révolus, et tel zéléteur plein de dévotion pour sa patrie corrigeait l'histoire ancienne dans l'esprit nouveau,

\* Publiés dans le *Courrier des Sciences Sociales* de l'Académie des Sciences d'Arménie, Erevan 1968.



que ce soit délibérément ou inconsciemment, et déformait l'histoire ancienne en conséquence. Le *Livre des Lettres* connut le même destin; non seulement leur volume s'accrut, mais encore leurs différents chapitres n'échappèrent pas à l'intervention de mains étrangères.» (N. Adontz, *Ampélii, évêque de Kherson.*)

Des quelque vingt-six pièces concernant les relations arméno-géorgiennes et conservées dans le *Livre des Lettres*, quatre seulement ont pour auteur le catholicos Kyrion. Toutes les autres proviennent de représentants de l'Église arménienne. Or nous savons avec certitude par le recueil lui-même que les Géorgiens ont adressé aux Arméniens d'autres lettres, qui sont aujourd'hui perdues. À lui seul le fait que, sur sept lettres (et peut-être y en eut-il plus), quatre seulement ont trouvé place dans le *Livre des Lettres* doit éveiller la suspicion. Le choix est donc tendancieux et il est peu vraisemblable que, lors de ce choix, des lettres jugées dignes d'être retenues aient été incorporées au recueil dans leur état originel, sans retouches, ni remaniements<sup>1</sup>. Voici un passage du *Livre des Lettres* dont l'authenticité est très contestable. Le marzpan Smbat, troisième dignitaire de l'empire perse, et qui a été éduqué à Mtskheta « devant la Sainte Croix », écrit à Moïse, ex-évêque de Tsourtavi : « On lit dans sa lettre (de Kyrion) : Nos pères et vos pères avaient la foi de Jérusalem, et saint Grégoire leur a donné cette foi, et nous sommes en possession de la même foi; le catholicos est précisément en train de répondre à cette affirmation »<sup>2</sup>. Abraham répète la même phrase dans sa lettre à Kyrion : « Quant à ce que vous nous écrivez si orgueilleusement, que saint Grégoire a donné à nos pères et aux vôtres la foi de Jérusalem, et que nous sommes en possession de la même foi... »<sup>3</sup>. Smbat et Abraham font évidemment allusion à la première lettre de Kyrion à Abraham<sup>4</sup>. Mais le passage incriminé se lit comme suit dans cette lettre : « Nos pères et les vôtres étaient serviteurs du roi (des Perses) et avaient la foi de Jérusalem; de même, vous et nous, quoique nous soyons serviteurs du Roi des rois, sommes en possession de la foi de Jérusalem et nous la garderons »<sup>5</sup>. La mention de saint Grégoire dans la lettre d'Abraham comme évangéliste de Kartli, doit être tenue pour une addition tardive.

Étant donné cet état de choses, il est clair que l'on doit utiliser le *Livre des Lettres* avec beaucoup de circonspection. Un examen attentif révèle que même la plus ancienne lettre du recueil, datée de 435, ne peut échapper au soupçon d'être interpolée; il s'agit de la lettre de Proclus de Constantinople aux Arméniens; l'original grec conservé montre que le début et la fin de cette lettre ont subi des altérations favorables aux Arméniens<sup>6</sup>. « Or si cette

<sup>1</sup> M. TARCHNICHVILI, « Sources arméno-géorgiennes », *Le Muséon*, 1947, p. 46.

<sup>2</sup> *Livre des Lettres*, p. 176.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 166-167.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>6</sup> *Livre des Lettres*, p. 1-8; A. VARDANIAN, *Des Proklos Brief an die Armenier*, dans *Handes Amsorya*, 1921, p. 1-24; IDEM, *Ein Briefwechsel zwischen Proklos und Sahak*, dans *Wiener Zeitschr. Kunde Morgenl.*, 27 (1913), p. 415-441; O. BARDENHEWER, *Geschichte der altkirchl. Lit.*, IV, Fribourg-en-Brisgau, 1924, p. 206-208.

lettre, de ton et de contenu assez neutres, a été soumise à un remaniement intentionnel, quel n'aura pas été le sort des documents qui nous intéressent ici, documents où se déroule une polémique extrêmement vive entre Arméniens et Géorgiens et où les intérêts religieux des deux pays apparaissent étroitement liés aux intérêts nationaux ? »

« La lettre de Proclus est malheureusement la seule pièce de tout le recueil (*Livre des Lettres*) qui nous soit conservée en deux rédactions (en grec et en arménien). Tout le reste n'existe plus, apparemment, qu'en arménien. Nous en sommes donc réduits, pour apprécier la valeur de ces documents, aux critères internes et aux données fournies par le caractère général de l'historiographie arménienne » <sup>7</sup>.

Avant d'évoquer la légende de Mesrop-Machtotz relative à l'invention des alphabets, quelques mots sur Mesrop « évangelisateur ». Le philologue arménien bien connu N. Akinian ne se gêne pas pour lui attribuer le mérite de la conversion de la Géorgie. Il raconte un voyage qu'aurait fait Mesrop auprès du roi des Ibères et de l'évêque du pays afin d'évangéliser ces « barbares », autrement dit ces païens. Et il présente Machtotz comme « l'initiateur » à la doctrine chrétienne de Sakartvelo (Géorgie). En sorte que Mesrop aurait rencontré à Mtskheta un évêque chrétien, mais que ce serait néanmoins lui, Mesrop, qui aurait converti le pays au christianisme.

Akinian se réfère ici à la vie de saint Mesrop écrite par Koriun, dont il s'abstient cependant soigneusement de citer le texte, où il est dit : « Entre temps, l'envoyé du Christ voulut entrer en rapport avec les pays environnants habités par des populations étrangères (en arménien : des barbares). Il partit donc pour se rendre au pays des Ibères. Son voyage le conduisit devant leur roi, dont le nom était Bacurius et devant l'évêque de la région, Moses. Le roi, son armée et tout son entourage lui parurent témoigner de leur absolue soumission à la loi divine ». Ce sera au lecteur de décider s'il est fait allusion ici à des chrétiens ou à des païens <sup>8</sup>.

Il est définitivement établi que la Géorgie a été convertie au christianisme par sainte Nino, une captive, probablement originaire de Cappadoce.

La conversion eut lieu sous le règne du roi géorgien Mirian, en 332, par le ministère des envoyés de l'empereur des Grecs Constantin le Grand quelques années avant la mort de ce dernier <sup>9</sup>.

La légende selon laquelle l'alphabet géorgien aurait été inventé au Ve siècle par Mesrop-Machtotz ne saurait trouver aujourd'hui aucun crédit auprès des savants dignes de ce nom, écrivions-nous dans B.K., vol. XV-XVI. L'invention par Mesrop de l'alphabet arménien est elle-même discutée. On sait que l'œuvre de l'historien arménien Koriun est l'unique document pouvant accréditer cette légende. Cependant, un grand nombre de savants contestent

<sup>7</sup> M. TARCHNICHVILI, *art. cité*, p. 46.

<sup>8</sup> M. TARCHNICHVILI, « Die heilige Nino », *Analecta Ord. S. Basilii Magni Romae 1953. III Miscellanea*, p. 578.

<sup>9</sup> N. SALIA, « La conversion de la Géorgie », *Bedi Kartlisa*, vol. XXI-XXII, 1966, p. 52-64.

l'authenticité de ce document et affirment qu'il est ajouté postérieurement au texte de Koriun par les interpolateurs.

Parmi les historiens arméniens, on peut considérer comme étant le plus sérieux Lazare de Pharp, auteur d'une histoire d'Arménie, dans la première partie de laquelle il décrit le passé de ce pays depuis 387, date de la division de l'Arménie; se basant sur Koriun, il relate l'invention de l'alphabet arménien par Mesrop-Machtotz. Il termine son histoire par la mort du catholicos Sahak et de Mesrop (440) mais ne souffle mot de l'activité de ce dernier en Géorgie et en Albanie, ni de son invention des alphabets de ces deux pays. Il est évident que Lazare de Pharp n'aurait pas dû manquer de signaler cet événement si l'invention avait effectivement eu lieu. Se basant sur ces faits, l'académicien I. Djavakhichvili affirmait que « dans le texte original de Koriun, Mesrop-Machtotz était considéré comme l'inventeur de l'alphabet arménien, mais pour ce qui est de l'invention de l'alphabet géorgien par ce même Machtotz, de même que de l'alphabet albanais, rien n'est indiqué à ce sujet... Dans les rédactions intégrales ou courtes de Koriun, les renseignements relatifs à l'invention des alphabets géorgien et albanais, et ceux relatifs à l'activité de Machtotz en général doivent être considérés comme des additions postérieures à la création de l'œuvre elle-même »<sup>10</sup>. La « vision » de l'évêque Sahak, qui d'après la tradition arménienne aurait collaboré avec Machtotz à l'élaboration des alphabets, serait également une interpolation postérieure dans le même livre de Lazare, où est contée la légende de Mesrop-Machtotz. C'est l'avis d'Emine<sup>11</sup>, éditeur de l'Histoire universelle de Vardan le Grand, de Grigol Khalatianz<sup>12</sup>, spécialiste qui s'est consacré à l'étude de Lazare de Pharp, du professeur Melikset-Beg<sup>13</sup> et autres. Khalatianz pense même que le récit de l'invention de l'alphabet arménien serait déformé par les interpolateurs.

Lazare de Pharp lui-même n'accordait pas grande confiance à certains documents en sa possession. « Après de longues recherches, j'ai découvert, quant à la chronologie de la vie de notre pays, beaucoup de différences par rapport à la version exacte de la première œuvre scrupuleusement élaborée par notre bien-aimé Agathange », disait-il. Au sujet des œuvres de Faustus de Byzance, il écrivait : « Peut-être quelque insolent ignare a-t-il osé y porter la main sans scrupule, et y a-t-il sciemment ajouté des éléments nés de son imagination; peut-être, incapable d'écrire correctement, a-t-il modifié le

<sup>10</sup> I. DŽAVAXIŠVILI, *Histoire de l'ancienne littérature arménienne*, p. 158-160.

<sup>11</sup> Emine éditait en 1861 une traduction en langue russe de l'« Histoire Universelle » de Vardan le Grand, historien arménien, traduction complétée par de larges commentaires sur Lazare de Pharp. Vardan, dans son « Histoire », note la « vision » du catholicos Sahak; or, d'après Emine, la langue de la « vision » diffère sensiblement de celle de Lazare, ce qui lui permet de conclure que la « vision » n'est pas l'œuvre de Lazare, mais que c'est une interpolation postérieure, et qu'au XII<sup>e</sup> siècle elle ne figurait pas encore dans l'Histoire de l'Arménie. (Notes d'Emine, p. 82-84). Cité par L. DŽANAŠIA dans son ouvrage *Renseignements de Lazare de Pharp sur la Géorgie*, édition de l'Académie des sciences de Géorgie, Tbilisi, 1962.

<sup>12</sup> Gr. KHALATIANZ, *Lazare de Pharp et ses œuvres*, Moscou, 1883, p. 113 à 127.

<sup>13</sup> MELIKSET-BEG, *Histoire de l'ancienne littérature arménienne*, Tbilisi, 1941, p. 78.

texte en le transcrivant, et a-t-il cru nécessaire de couvrir ses erreurs du nom de Faustus de Byzance »<sup>14</sup>.

« Lazare de Pharp n'hésite pas à reconnaître que l'ignorance et l'esprit de parti n'étaient point étrangers aux interpolations qu'on remarque à première vue... Au surplus, ces altérations des textes originaux des plus anciens prosateurs de l'Arménie sont assez fréquentes et la critique a déjà signalé des additions et des changements introduits dès le IV<sup>e</sup> siècle dans les ouvrages historiques », lisons-nous d'autre part dans la collection de Langlois<sup>15</sup>. « Ces auteurs (historiens arméniens) arménisent à l'excès et font rentrer dans l'histoire de leur nation des données qui n'ont primitivement rien de commun avec les annales d'Arménie », écrit A. Vacant dans le Dictionnaire de théologie catholique<sup>16</sup>. P. M. Tarchnichvili remarque de son côté : « La vie de saint Mesrop par Koriun, généralement tenue pour authentique et historique, se présente sous plusieurs versions différant entre elles par la forme et le fond, et se contredisent mutuellement ».

D'après P. Peeters, « Koriun II se tient beaucoup plus près que Koriun I de la vraisemblance et de la vérité historiques, et Koriun II et Koriun III sont un peu compromettants pour Koriun I », ce qui oblige Peeters à admettre que le vrai Koriun « n'a pas été entouré d'un respect bien jaloux »<sup>17</sup>. Ainsi, selon toute apparence, c'est dans l'œuvre de Lazare de Pharp que l'on pourra trouver avec certitude ce qui nous est resté du Koriun authentique »<sup>18</sup>.

« La légende de Mesrop dans l'œuvre de l'historien arménien Koriun a été postérieurement ajoutée par quelque interpolateur dans un but quelconque », écrit le prof. M. Tseretéli. « Les alphabets géorgien et arménien ont été inventés bien avant le V<sup>e</sup> siècle, poursuit-il. L'alphabet géorgien, de même que le grec, l'arménien, et d'autres, représentent des ramifications indépendantes de l'alphabet phénicien qui, en raison de ses qualités phonétiques, était largement répandu dans l'Asie mineure civilisée et dans toute l'Europe. Au V<sup>e</sup> siècle existaient déjà des littératures géorgienne et arménienne de haut niveau ; et il est difficile d'imaginer qu'une telle culture ait pu naître et se développer si peu de temps après la naissance des alphabets. Le fait que l'on n'ait pas encore découvert les monuments écrits géorgiens et arméniens de l'époque païenne ne signifie rien »<sup>19</sup>.

D'autre part, Akaki Chanidzé écrit<sup>20</sup> : « Les chercheurs sont d'accord pour admettre que Koriun a écrit la vie de Machtotz au V<sup>e</sup> siècle (environ 40 ans après la mort de ce dernier en 440), mais leurs opinions sont diver-

<sup>14</sup> LAZARE DE PHARP, « Histoire de l'Arménie », dans la Collection des Historiens anciens et modernes d'Arménie, V. LANGLOIS, t. II, Paris, 1869, p. 2-4.

<sup>15</sup> V. LANGLOIS, *Collection*, p. 203.

<sup>16</sup> A. VACANT, *Dictionnaire de théologie catholique* (t. I, coll. 1893-4).

<sup>17</sup> P. PEETERS, « Pour l'histoire des origines de l'alphabet arménien », *Revue des études arméniennes*, 9 (1929), p. 204-206.

<sup>18</sup> M. TARCHNIŠVILI, *Le Muséon*, 1947, t. LX, 1-2, p. 44-45.

<sup>19</sup> M. TSERETÉLI, *Bedi Kartlisa*, n° 11, p. 13-14.

<sup>20</sup> A. Chanidze a assisté à la célébration du 1500<sup>e</sup> anniversaire de Mesrop-Machtotz à Erivan, et a écrit un article à cette occasion dans l'*Art Soviétique*, n° 7, 1962, p. 14-17, dont nous reproduisons quelques extraits.

gentes quant à la véracité des renseignements inclus dans ces œuvres. Il convient d'élucider plusieurs points demeurés obscurs, de caractère chronologique ou autre...

« Si, en réalité, les alphabets géorgien et arménien sont la création d'une seule et même personne, comment est-il possible qu'il n'y ait entre eux aucune ressemblance, sauf une lettre (k), alors que les sons demeurent les mêmes dans les deux langues ? D'autre part, comment se fait-il que l'ordre des lettres ne soit pas le même dans les deux alphabets, et que Machtotz ait placé à la fin de l'alphabet géorgien la lettre  $\omega$  (l'oméga de l'alphabet grec), mais l'ait supprimé de l'alphabet arménien ? » demande l'académicien géorgien.

Le savant arménien K. Melik Ohanjanian parle également de la légende de Mesrop ; tentant de réfuter les affirmations des académiciens I. Djavakhichvili et S. Djanachia, il écrit <sup>21</sup> :

« Certains « spécialistes » (il s'agit de Djavakhichvili et Djanachia ! — K.S.), partant de positions non-scientifiques, rejettent les témoignages authentiques des sources premières arméniennes, les seules qui se rapportent à cette question, car ils ne comprennent pas de façon exacte le sens de ces textes. Par exemple, dans une des publications, Djanachia dit : « Celui des antiques historiens arméniens qui est le plus digne de foi, Lazare de Pharp, bien qu'il donne une biographie très détaillée de Machtotz-Mesrop, ne souffle mot d'une activité quelconque que ce dernier aurait eue en Géorgie et en Albanie. Ainsi donc, dans la rédaction primitive du récit, il n'y avait aucune mention de l'invention des alphabets géorgien et albanais ». <sup>22</sup>

Et Melik Ohanjanian poursuit :

« L'auteur des lignes sus-mentionnées a raison lorsqu'il affirme que l'historien digne de foi Lazare de Pharp ne dit pas un mot d'une activité quelconque qu'il (c.-à-dire Machtotz — K. M.-O.) aurait eue en Géorgie et en Albanie, mais il oublie que notre historien parle peu, d'une façon générale, tant de Machtotz que de son activité créatrice dans le domaine de l'élaboration de l'alphabet et renvoie son lecteur à l'ouvrage de Koriun : « Si quelqu'un désire savoir tout cela d'une façon certaine, qu'il se renseigne dans l'histoire de l'homme pieux Koriun, élève du bienheureux Machtotz, en lisant l'histoire de sa vie... de l'écriture... ce que nous avons appris de façon certaine, l'ayant lu beaucoup de fois ».

Quel service les points de suspension ne rendent-ils pas à un savant non objectif !

En réalité ce texte de Lazare de Pharp déformé par M. Ohanjanian se lit ainsi : « Si quelqu'un désire savoir d'une façon certaine, qu'il se renseigne dans l'histoire de l'homme pieux Koriun, élève du bienheureux Machtotz en lisant l'histoire de sa vie et où, quand et comment a été inventé l'alphabet arménien, à la demande expresse du roi arménien Vramchapuh » <sup>23</sup>.

Melik Ohanjanian néglige de citer les mots qui font l'objet de la contro-

<sup>21</sup> Cité par Z. ALEXIDZÉ, *Livre des Lettres*, p. 042, note.

<sup>22</sup> *Histoire de la Géorgie*, t. I, rédigée par S. Djanachia, Tbilisi, 1946, p. 96.

<sup>23</sup> Z. ALEXIDZÉ, *Livre des Lettres*, p. 044.

verse et les remplace par des point de suspension pour ne pas dire que dans l'œuvre de Koriun ne figurait pas un mot au sujet de l'alphabet géorgien, mais qu'il était uniquement question de l'alphabet arménien : où, quand et comment l'avait inventé Machtotz.

Du Ve au XIII<sup>e</sup> siècles, on rencontre souvent le nom de Mesrop-Machtotz, mais comme propagateur du christianisme avec son collaborateur l'évêque Sahak ; on ne le mentionne même pas comme inventeur de l'alphabet arménien. Seul un écrivain arménien du XIII<sup>e</sup> siècle parle de lui : « Mesrop leur (aux Géorgiens) a donné l'alphabet et a consacré la Croix de Vardzia ». Cet anachronisme n'embarrasse nullement M. Vardapet. « Il est clair, écrit Alexidzé <sup>23</sup>, que semblables rédacteurs ou copistes ne pouvaient résister à la tentation d'ajouter leur opinion aux textes anciens et les retoucher à leur gré ».

Nous sommes tout à fait d'accord avec Akaki Chanidzé quand il remarque : « La recherche de nouveaux documents permettra certainement de dégager les naïves affabulations mêlées au texte de Koriun. L'étude scientifique de la création et de l'histoire des alphabets géorgien, arménien ou albanais requiert une forme de pensée impartiale, libérée de tout sentiment d'orgueil national et de chauvinisme ».

Si l'origine de l'alphabet géorgien n'est pas encore définitivement établie, on peut toutefois supposer qu'il représente une ramification indépendante de l'alphabet phénicien, largement répandu, comme on le sait, dans l'Asie mineure et dans toute l'Europe. L'alphabet géorgien, de même que l'arménien, ont été inventés bien avant le Ve siècle.

## II. L'INSCRIPTION ARMÉNIENNE DE L'ÉGLISE DE DJVARI \*

Dans cette étude, P. Mouradian entreprend une tâche difficile : changer la datation de la construction du célèbre sanctuaire géorgien de Mtskheta, afin de pouvoir proclamer l'Arménien Todossak architecte de ce monument.

L'article du savant arménien a aussitôt provoqué une vive réaction des ses collègues géorgiens. Le premier à réagir a été le regretté Ilia Abouladzé, Directeur de l'Institut des Manuscrits de l'Académie des Sciences de Géorgie.

Décédé récemment, I. Abouladzé était un spécialiste renommé des études arméno-géorgiennes et, comme l'écrit Gérard Garitte dans ce même numéro (In memoriam) « ses travaux sont empreints des plus hautes qualités scientifiques ; partout s'y révèlent la rigoureuse objectivité de l'auteur, son scribe philologique et paléographique, son érudition sans lacune et la pénétration de son esprit critique ». C'est pour ces qualités que nous avons choisi son article, publié dans le *Courrier (Matsné)* de l'Académie des Sciences de Géorgie, dont nous extrayons de larges fragments :

\* La traduction française de cet article a paru dans la *Revue des Études Arméniennes*, Paris, 1968.



La question de savoir quand et par qui furent érigés les célèbres monuments de l'architecture géorgienne ancienne : le Djvari de Mtskheta et le Sion d'Ateni, fait depuis longtemps l'objet de recherches scientifiques. Nombreux sont ceux qui s'en sont occupés : Géorgiens et étrangers, historiens, philologues et architectes, avant la période soviétique et au cours de celle-ci. Autrefois c'étaient surtout les historiens et les philologues qui s'intéressaient à ce problème; et à une époque plus tardive se lancèrent dans la recherche les historiens de l'architecture, dont la tâche première est la détermination de la nature des monuments architecturaux et de leur place dans l'histoire de l'architecture. Ils doivent, naturellement, tenir compte également des données de la science historique et de la philologie, mais en relation avec les résultats de leurs recherches personnelles.

L'histoire de l'architecture géorgienne a obtenu sous ce rapport des résultats positifs. Dans l'œuvre capitale de l'académicien G. Tchoubinachvili, œuvre qui est le fruit de nombreuses années de recherches et d'observations, et qui se fonde sur une énorme quantité de matériaux concrets et sur leur analyse détaillée, la nature des monuments ci-dessus mentionnés de l'architecture géorgienne a été déterminée, et leur place dans l'Histoire, tant de l'architecture géorgienne que de l'architecture de l'Orient chrétien, a été définie. Aucun élément se rapportant aux monuments n'a été laissé de côté dans cette œuvre, qu'il s'agisse d'un document matériel quel qu'il soit, ou d'autres renseignements, en langue géorgienne ou étrangère. C'est justement grâce à cette œuvre que P. M. Mouradian apprit l'existence des matériaux sur lesquels il se fonde, dans l'article que nous citons, pour résoudre des questions très difficiles et de grande importance.

Quelle est la nature de ces matériaux? Le document dont P. Mouradian use d'une façon très personnelle est une inscription géorgienne exécutée en lettres majuscules géorgiennes anciennes (assomtavruli) sur l'une des faces d'une pierre quadrangulaire, découverte lors du démontage de la barrière de l'autel de l'église de Djvari à Mtskheta, inscription étudiée en détail dans l'œuvre de l'académicien G. Tchoubinachvili et considérée à juste titre comme une inscription dédicatoire.

Le savant géorgien n'a pas manqué d'indiquer que sur l'autre face de cette même pierre, à sa partie supérieure, se trouve également une inscription de trois lignes en langue arménienne, inscription fortement détériorée, et en outre d'une gravure assez floue, qu'il lui est difficile de considérer comme une véritable inscription et qu'il est de ce fait enclin à considérer comme un graffiti (« il existe trois lignes d'une inscription arménienne (?) ou de graffiti »). L'académicien G. Tchoubinachvili présente cette inscription à l'attention générale en la publiant à côté de l'inscription géorgienne, au 31<sup>e</sup> tableau de son œuvre.

L'inscription géorgienne comporte onze lignes. Bien que sa partie gauche soit détériorée (2 ou 3 lettres, en moyenne, manquent au début de chaque ligne) on peut facilement la reconstituer et elle se lit clairement. La partie supérieure de la pierre ayant été cassée, les deux ou trois lignes du début de l'inscription ont été complètement perdues.

L'inscription géorgienne qui a été conservée se lit de la façon suivante : « Avec l'aide de Dieu, cette croix de Mtskheta a été érigée en prière pour

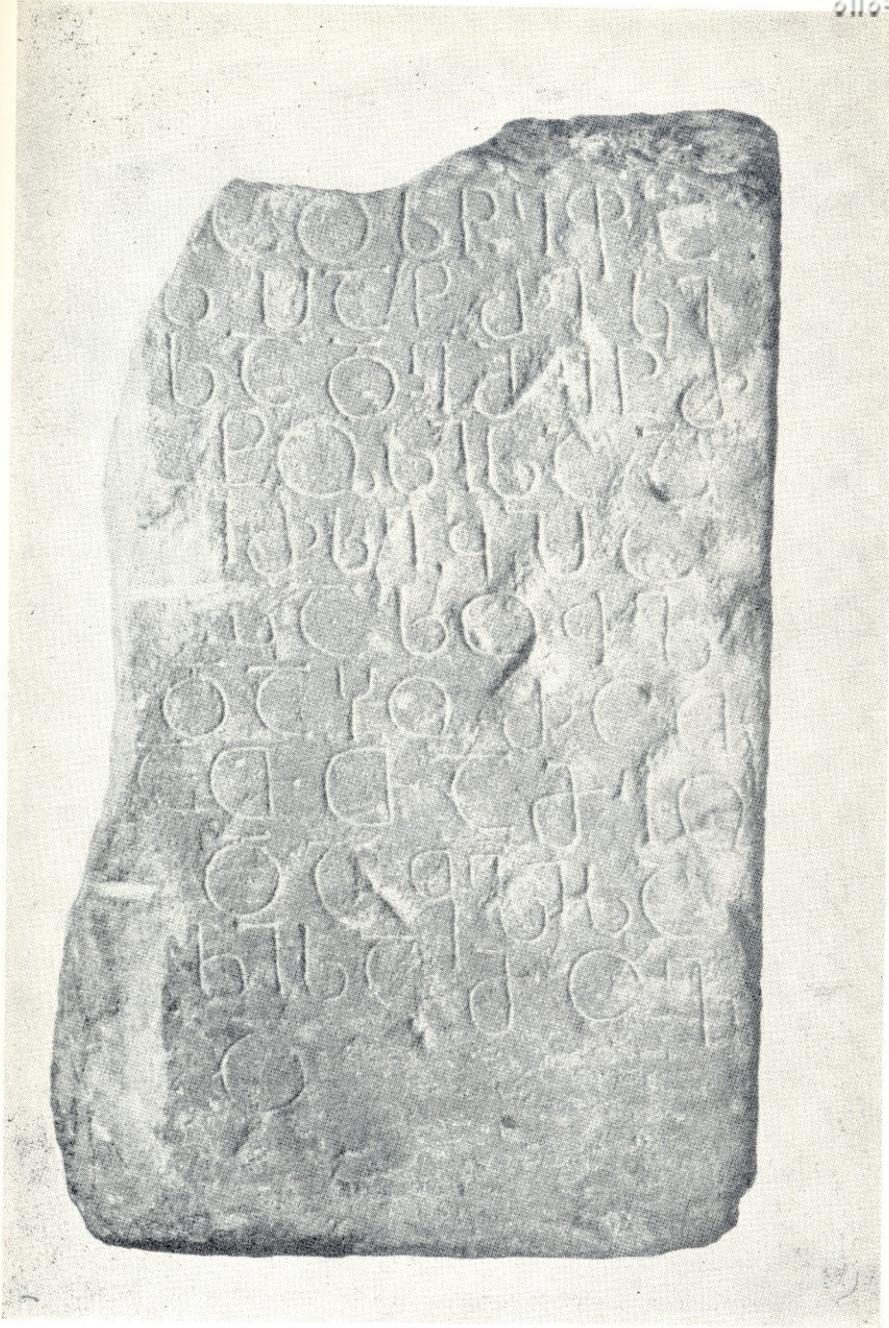


Fig. 1. L'inscription dédicatoire géorgienne sur le piédestal de la Croix de Djvari (Mtskheta).



Fig. 2. L'inscription arménienne sur le piédestal de la Croix de Djvari (Mtskheta).

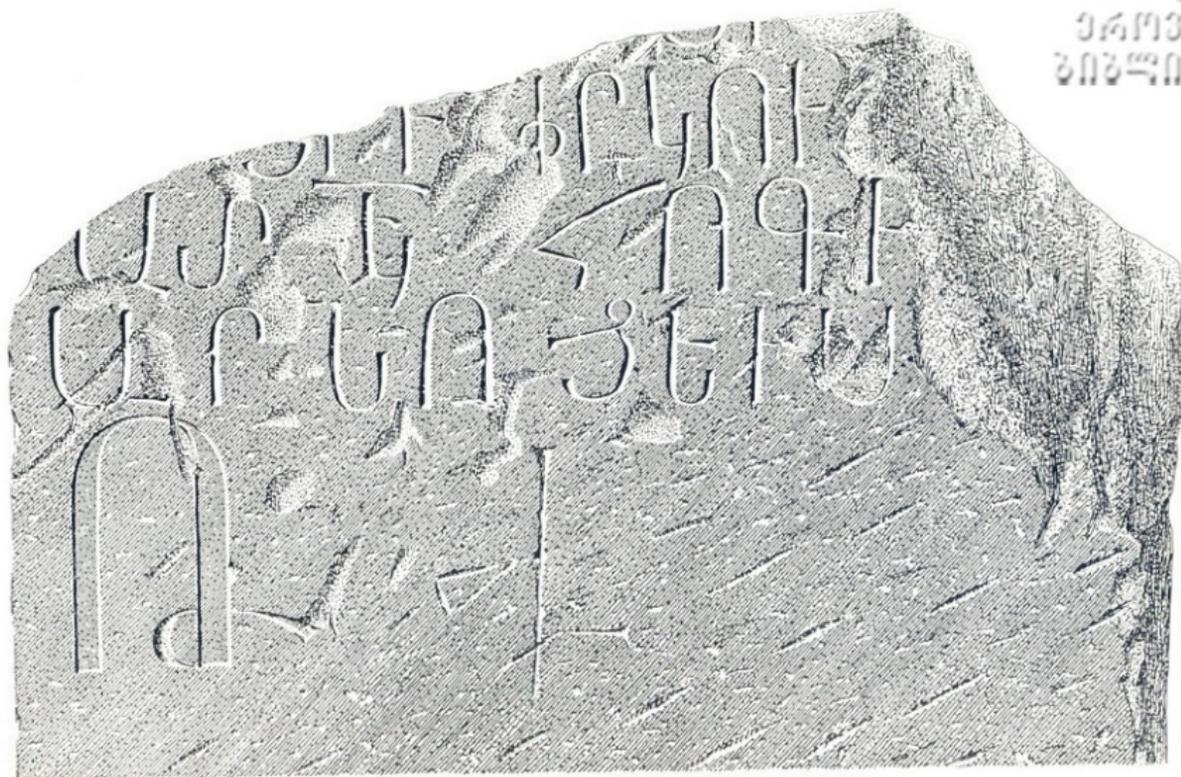


Fig. 3. L'inscription arménienne (fig. 2), dessin exécuté par le collaborateur de M. Mouradian, L. Sadayan.

Stepanos le patrice, Démétré l'hypate, Adrnerse l'hypate, en intercession pour leurs âmes et leurs corps et pour la protection de toute leur lignée (lit. maison)».

Les deux ou trois premières lignes ont été perdues. D'après l'académicien A. Chanidzé, les mots qui font défaut au début de l'inscription devaient être les suivants : « Avec l'aide de Dieu cette croix a été érigée en prière (ce qui, en arménien, serait « Աւգնականութեամբ Ա'ծոյ կանգնեցաւ խաչս յաղ[աւթս] »). Il est évident que le texte géorgien est bien l'inscription dédicatoire et se rapporte à la croix érigée sur le piédestal.

Que représente donc le texte arménien? D'après le déchiffrement de P. Mouradian, on lit : « Pour le salut de [ ] et

aussi en commémoration de la famille ».

Apparemment P. Mouradian, partant du fait que sur le fragment de l'inscription on peut arriver à distinguer cinq mots, parmi lesquels certains, selon lui, peuvent rencontrer des correspondances dans le texte géorgien, estime que l'inscription arménienne, tout comme l'inscription géorgienne, est également dédicatoire.

En est-il ainsi? Qu'est-ce qui permet de conclure que « le texte reproduit la teneur de l'inscription dédicatoire géorgienne »?

De l'avis de P. Mouradian, dans la partie perdue de l'inscription arménienne, qui précédait celle qui a été conservée, on peut, par analogie avec l'inscription géorgienne, attendre l'énumération des donateurs avec leurs titres, ainsi que les mots initiaux de l'inscription; la raison qui avait motivé la rédaction de l'inscription devait de même être indiquée. D'après l'auteur, cela aurait constitué un texte énorme qui n'aurait pas pu trouver place sur l'emplacement imparti à l'inscription, et il avait donc fallu l'abréger. Mais qu'est-ce exactement qui a été abrégé? L'auteur est incapable de répondre clairement et judicieusement à cette question.

Qu'entend donc l'auteur? Apparemment, que l'inscription arménienne a été exécutée du fait de circonstances ou de conditions particulières, en résultat de certaines concessions déterminées. Au terme de la construction, sur la même face du piédestal où se trouve l'inscription arménienne, et avant la gravure de cette dernière, une lettre majuscule de grande dimension, entourée de mystère, la lettre  $\beta$  T, a été gravée. Elle avait un sens particulier, lié soi-disant à la construction. Lors de la gravure de cette lettre, d'après P. Mouradian, l'ordre fut donné d'exécuter également sur le piédestal une inscription dédicatoire en langue arménienne. Et dans ce but, de nouveau en vertu de certaines considérations, on utilisa le revers, partie peu visible du piédestal de la croix, sur laquelle on avait déjà taillé la lettre  $\beta$  T; et devant cette lettre, la place étant limitée, l'inscription dédicatoire ne pouvait être insérée que sous forme abrégée.

Or, si nous nous référons à une photographie, il apparaît clairement que les trois quarts du piédestal comportant l'inscription arménienne sont libres (fig. 2), ce qui bien entendu ne ressort nullement de la fig. 3, laquelle n'est autre — il convient de le remarquer — qu'un dessin exécuté par un des collaborateurs de P. Mouradian.

Si même nous étions d'accord avec le savant arménien pour admettre que ses suppositions sont exactes, et en outre que le texte arménien est



une inscription dédicatoire semblable par sa teneur à l'inscription géorgienne, il n'en reste pas moins indispensable d'examiner s'il y a effectivement, dans le texte arménien, quelque chose qui concorde avec l'inscription géorgienne. Il faut également mettre en évidence les données exactes qui prouvent que le texte arménien abrégé, qui n'est pas parvenu jusqu'à nous, a été effectivement abrégé non seulement parce que l'espace qui lui était imparti était soi-disant mesuré, mais aussi pour certaines autres raisons.

Abouladzé analyse minutieusement l'inscription arménienne, la compare avec l'inscription géorgienne et arrive à la conclusion qu'aucun des mots arméniens de l'inscription qui nous est parvenue (à l'exception de *Հոկոց*), n'a de rapport avec les mots de l'inscription géorgienne, bien que P. Mouradian pense le contraire. Tout cela n'est que raisonnement nettement tendancieux.

Et c'est sur un document aussi nébuleux, au texte indéterminé, donc de teneur imprécise, sur des raisonnements personnels pleins de contradictions et sur une compréhension imparfaite de la langue géorgienne ancienne que P. Mouradian fonde ses considérations fantaisistes. L'auteur, malgré ses promesses, n'a même pas su traduire exactement l'inscription, ni la déterminer et surtout, il n'a pas pu trouver de liaison entre les mots qu'il a lus, de façon à ne pas supprimer « *Հոկուց* », « *სულთა* », (« des âmes ») ou à ne pas ajouter quelque chose de son cru, accompagné de commentaires sans fondement « *აჟინი* » « *სახლთა* » et autres).

Quel est le but que poursuit l'auteur en recherchant la vérité au moyen de telles suppressions et, dans une large mesure, au moyen de suppositions personnelles douteuses? Ce but, c'est de s'efforcer par tous les moyens de convaincre le lecteur que l'édification du Djvari de Mtskheta a débuté dans la première décennie du VII<sup>e</sup> siècle et s'est terminée au temps de l'hypate Adrnerse, vers 642, que l'architecte qui a construit cette église était un Arménien dont le nom a été dissimulé en vertu de considérations confessionnelles ou autres. Et il paraît que cela est prouvé, premièrement, toujours d'après Mouradian, par le fait que le bas-relief de cet architecte, placé sous la coupole, est resté sans inscription, car cette inscription aurait dû être gravée en langue arménienne, et ensuite par le fait qu'au revers du piédestal de la croix, portant l'inscription arménienne abrégée, le constructeur avait eu à l'origine l'intention de ne graver qu'une inscription proclamant son nom ou ses mérites. Il avait même commencé à graver cette inscription en caractères particuliers bien visibles, mais il ne réussit à graver que la première lettre de son nom *Թ* T, car, à la suite d'un ordre reçu, il fut décidé de graver sur la face peu visible du piédestal, en langue arménienne, une inscription semblable à celle gravée en langue géorgienne sur l'une des faces particulièrement visibles de ce même piédestal.

Pourquoi consacrer tant d'attention et échafauder des suppositions en cascade au sujet d'une inscription aussi fragmentaire, aussi obscure, et de l'unique lettre *Թ* T placée à sa fin, sur une ligne séparée, lettre exécutée, paraît-il, d'une façon particulière? Une telle application de la part de l'auteur s'explique par le désir de démontrer que l'architecte du Djvari de Mtskheta, et du Sion d'Ateni, est un Arménien, et nul autre que le constructeur de Sion d'Ateni, c.-à-d. l'architecte Todossak qui, d'après les calculs de l'auteur, acheva le Djvari vers les années 40 du VII<sup>e</sup> siècle, et entreprit ensuite la construction du Sion d'Ateni.

Que le Sion d'Ateni soit une aveugle imitation du Djvari de Mtskheta est un fait admis par tous depuis longtemps déjà dans l'histoire de l'architecture géorgienne et ne présente plus le moindre doute, grâce aux travaux du même G. Tchoubinachvili. D'après l'expression de P. Mouradian lui-même, ceci est pour lui aussi « une vérité de chrestomatie ». Le fait que le Sion d'Ateni ait été construit par un architecte arménien a été admis par presque tout le monde depuis le jour de la découverte de l'inscription dédicatoire. Qu'un ou plusieurs maîtres-constructeurs arméniens aient travaillé avec cet architecte, dont l'un a même placé sa propre statue sous la coupole du Sion d'Ateni, est un fait qui a été abondamment mis en lumière dans l'ouvrage de G. Tchoubinachvili.

Le seul élément nouveau imputable au savant arménien P. Mouradian et à ses collaborateurs, l'architecte L. Sadoïan et le chargé de cours A. Erémian, est la révélation, dans la maçonnerie des murs (sur les pierres taillées) en divers endroits, de nouveaux signes ou marques de tailleurs de pierres, en plus de ceux déjà connus et qui ont été remarqués sur les murs du Djvari de Mtskheta par d'autres savants, en particulier par l'académicien G. Tchoubinachvili, qui dans son œuvre célèbre concernant ce monument, en a reproduit les modèles, ainsi que ceux des signes qu'il avait observés au Sion d'Ateni.

Abouladzé pense que rien n'est modifié par la découverte de ces matériaux complémentaires ! Et si, effectivement, l'utilisation en tant que marque d'un tailleur de pierre d'une lettre arménienne indique que l'artisan était Arménien et que la marque en question doit être son initiale, cela signifie que parmi les maçons et les artisans, tant à Djvari qu'à Ateni, il y avait un certain nombre d'Arméniens.

Que l'église du Sion d'Ateni soit une reproduction sans artifice du Djvari de Mtskheta et que son architecte soit l'Arménien Todossak, comme il a été indiqué ci-dessus, cela n'a jamais été discuté par la critique d'art géorgienne. P. Mouradian n'a rien ajouté de neuf à cette opinion, comme nous avons pu nous en convaincre. La seule déduction nouvelle que l'on puisse en tirer, c'est qu'il arrivait parfois que les marques des tailleurs de pierre du Djvari de Mtskheta et du Sion d'Ateni soient semblables, ce qui indique « qu'un nombre important de tailleurs de pierre participèrent à la construction des deux églises ».

L'élément nouveau constitue une première expérience de la lecture et le déchiffrement de l'inscription arménienne.

L'analyse paléographique de l'inscription, qui à ce point de vue nous paraît intéressante et indispensable, fait complètement défaut chez P. Mouradian. Celui-ci tente de justifier cette lacune en affirmant que « les données paléographiques de l'inscription sont tellement claires qu'il n'est pas indispensable d'avoir recours à leur analyse pour situer l'époque de la construction » (p. 60, note).

Ici, comme dans le cas précité, l'auteur, se fondant sur ces découvertes matérielles, émet des jugements très personnels et hardis, pour la plupart sans fondement, échafaudés sur des suppositions tout aussi hasardeuses.

La tentative de l'auteur de présenter l'inscription arménienne comme une inscription dédicatoire, en vertu du déchiffrement qu'il en présente, n'a aucun fondement, à part le fait qu'elle est placée sur un piédestal dont l'une des faces est occupée par l'inscription géorgienne.

L'affirmation que la combinaison « „...ქრქი ქრქი[ბნან]“ » sous-entend un seul donateur d'église et que ce donateur est l'hypate Adrnerse, d'après les considérations exposées par le savant P. Mouradian, relève de la plus pure fantaisie. Écoutons à ce sujet M. Lorkipanidzé :

« Comme il ressort de l'inscription, c'est une prière pour les trois membres vivants de la famille d'Erismtavari, car la prière intercède non seulement pour leurs âmes, mais aussi pour leurs corps. La formule de l'inscription géorgienne ne laisse aucun doute à ce sujet : au moment où l'inscription fut faite, toutes les personnalités qui y sont mentionnées se trouvaient dans la même situation, on en parle dans le même contexte. Mais cette formule d'inscription n'arrange pas P. Mouradian, car il lui est indispensable que l'inscription arménienne soit une traduction de l'inscription géorgienne et qu'au moment où l'inscription a été gravée, les deux premiers donateurs ne soient pas de ce monde. Mais comme les dimensions de la surface de pierre occupée par l'inscription arménienne excluent, soi-disant, la possibilité de loger la traduction complète d'un texte aussi long, l'auteur conclut que l'inscription arménienne est une traduction abrégée de l'inscription géorgienne, et que « la réduction du texte a exclu plusieurs mots, et notamment les noms de deux donateurs avec leurs titres ». Cette circonstance, suivant l'opinion de l'auteur, est justifiée par le fait qu'à l'époque où la construction de l'église fut achevée, où la croix fut érigée et cette inscription gravée, « un seul des donateurs était en vie ». Sans entreprendre l'analyse de la chronologie des constructeurs et de l'achèvement de la construction de l'église, ce qui nous intéresse ici, c'est l'aspect logique de la question. Il ressort que celui qui a composé l'inscription dédicatoire géorgienne, ce document officiel, a dénaturé les faits et a mentionné dans cette inscription que les trois constructeurs étaient vivants, alors que seul l'un d'entre eux était en vie, et que le traducteur de l'inscription arménienne a rectifié cette erreur.

Le but de cette interprétation du texte de l'inscription géorgienne nous paraît clair ; il est indispensable à la conception de Mouradian que Stépanoz et Démétré ne soient plus en vie à l'époque de l'achèvement de la construction de Djvari, mais le texte de l'inscription géorgienne et le fragment reconstitué de l'inscription arménienne contredisent cette déduction de Mouradian. L'inscription dédicatoire géorgienne du piédestal de la croix indique qu'au moment où l'inscription fut faite, Stépanoz, Démétré et Adrnerse étaient en vie, l'inscription fut gravée « pour le bien de leurs âmes et de leurs corps » et dans l'inscription arménienne, suivant l'interprétation de P. Mouradian, il ne s'agit que d'un seul homme, de sorte que l'inscription arménienne n'est pas la traduction de l'inscription géorgienne, même dans le cas où l'auteur la reconstitue de façon correcte.

Le but poursuivi par l'auteur en tentant de prolonger la construction de Djvari jusqu'aux années 30-40 du VII<sup>e</sup> siècle devient évident dans ce contexte. Cela lui est indispensable pour pouvoir rapprocher l'époque de la construction de Djvari de celle de l'église d'Aténi, et déclarer que Todossak est le constructeur des deux églises.

P. Mouradian tente de prouver que la construction de Djvari ne commença qu'entre 600 et 604/5, et se prolongea jusqu'aux années 40 du VII<sup>e</sup> siècle. Pour cela il lui faut, en premier lieu, convaincre le lecteur que Stépanoz I<sup>er</sup>

(586/90)-604/5) ne pouvait entreprendre la construction de l'église qu'au début du VII<sup>e</sup> siècle. Se référant, dans ce but, à des informations provenant d'une source écrite, l'auteur arrive à la conclusion que «Stépanoz I<sup>er</sup> ne se distinguait pas par sa piété, non seulement pendant les deux ou trois premières années qu'il fut erismtavav sous la domination persane, mais longtemps après l'année 591 ». Donc, d'après l'opinion de Mouradian, au VI<sup>e</sup> siècle Stépanoz ne pouvait construire Djvari, mais à partir du VII<sup>e</sup> siècle, il devint croyant, et commença à bâtir l'église. En ce qui concerne la « mécréance » de Stépanoz, il nous paraît cependant nécessaire de rappeler à P. Mouradian que le christianisme fut déclaré religion d'État en Kartli dès le début du IV<sup>e</sup> siècle. Comment peut-on alors supposer qu'à la fin du VI<sup>e</sup> siècle l'autorité suprême de Kartli, l'erismtavav (en fait, le roi) pouvait être « mécréant », conclut M. Lordkipanidzé (*Matsné* 4 1968).

« Admettons l'in vraisemblable et soyons pour quelques instants d'accord avec l'auteur de l'article, le philologue P. Mouradian, savant qui est même très informé des questions d'architecture et convenons que ses suppositions et considérations sont justes, écrit Abouladzé.

S'il en est ainsi, comment expliquer que le nom de l'éminent architecte Todossak, de nationalité arménienne, soit dans un cas, à Mtskheta, passé sous silence — là, en tant qu'Arménien, on ne veut même pas le mentionner (on ne veut même pas graver son nom) — et dans un autre cas, au contraire, à Ateni, on grave une inscription dédicatoire avec son nom, et on place le bas-relief de son aide, l'Arménien Grégoire Daps, avec une inscription arménienne, sous la coupole de l'église. Est-ce qu'Ateni ne se trouvait pas sur le territoire de Kartli, et cette construction a-t-elle été réalisée en un siècle différent ?

Et comment expliquer qu'un même architecte érige deux monuments de même aspect, dont le premier est incomparable sous tous les rapports et le second une imitation malhabile, copiant mal même dans les détails la première réalisation ? »

Il est incontestable que les autres raisonnements analogues de l'auteur sont absolument invraisemblables et extrêmement tendancieux, et surtout, ils sont basés sur la supposition que la lettre  $\beta$  T, placée sur le piédestal de la croix de Djvari à Mtskheta et séparée à dessein des autres lettres, est l'initiale de Todossak, mentionnée dans l'inscription d'Ateni, ce qui est soi-disant confirmé, en plus des autres considérations, par le fait que les dimensions des deux signes, c.-à-d. des lettres, sont identiques. Or cela est faux : les dimensions du signe  $\beta$  T sont de 12 × 8 cm à Sion et de 10 × 6 cm sur le piédestal de la croix de Djvari de Mtskheta. Et voilà ce qu'on appelle une analyse paléographique !

« Bienheureux ceux qui ont la foi ! », écrit I. Abouladzé.

Mais revenons à l'inscription arménienne. Que représente donc la lettre  $\beta$  T, gravée à dessein d'une façon particulière, qui la distinguait des caractères fondamentaux de l'inscription arménienne et placée à la fin, lettre que les savants arméniens considèrent comme enveloppée d'un certain mystère ? D'après Abouladzé il s'agit de la lettre initiale du mot  $\beta$ ռւին/ $\beta$ վին ou  $\beta$ ռւսիանութեան, désignant la chronologie arménienne ou l'année, que l'on écrit parfois au début ou à la fin des inscriptions et qui se distingue

par son tracé du reste de cette inscription. Du fait qu'ordinairement les lettres représentant des nombres ne précèdent ni ne suivent ce  $\rho$  T il s'ensuit que si l'emplacement réservé à ces nombres n'est pas détérioré, il faut supposer que le graveur a taillé cette lettre sur l'une des faces du piédestal où s'élevait la croix, à une époque où ni le client, ni l'exécutant n'étaient capables de déterminer la date de l'érection de cette croix, et cela moins encore s'ils se guidaient sur le texte de l'inscription géorgienne, où la date n'est pas mentionnée en général.

Pour la datation de l'inscription arménienne, la paléographie arménienne nous aidera peut-être ? L'inscription, exécutée en lettres majuscules appelées « erkataguir » en arménien, comme nous l'avons mentionné plus haut en passant, nous paraît intéressante au point de vue paléographique. Dans cette inscription, ou plutôt dans les 13 lettres de l'alphabet arménien utilisées ici, l'originalité du tracé de certains signes (lettres) saute nettement aux yeux, lorsqu'on la confronte avec d'autres inscriptions arméniennes du VII<sup>e</sup> siècle ; par exemple « ho », Հ, ressemble davantage au signe correspondant de la lettre minuscule « boloraguir », « tso », Յ, est plus proche du tracé plus tardif de cette lettre dans un manuscrit exécuté en lettres majuscules (le Tetraévangile de l'année 887), « ken », Կ, ressemble aux lettres de manuscrits des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles et « fur », Փ, avec ses arrondis de petites dimensions inclinés vers le bas rappelle les manuscrits des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles. Il apparaît donc que cette inscription, d'après le tracé de certains signes, dépasse les limites du VII<sup>e</sup> siècle et ne peut être rapportée à ce dernier. Ainsi se pose une question qui mérite une étude particulière : l'inscription arménienne sur le piédestal de la croix de Djvari de Mtskheta n'a-t-elle pas été exécutée à une époque totalement différente de celle de la construction ?

Les choses ne sont pas suffisamment claires, en ce qui concerne la paléographie de l'inscription, pour que l'on puisse affirmer sans réserves : « les données paléographiques de l'inscription sont à tel point déterminées qu'il n'est pas nécessaire de recourir à leur analyse pour les rapporter à l'époque de la construction », comme le déclare Mouradian.

On peut dire que l'inscription géorgienne est exécutée de façon presque parfaite. Cette inscription est certainement ancienne et remonte à l'époque de l'achèvement de la construction de Djvari, avec le tracé caractéristique pour cette époque des lettres à têtes hermétiquement closes, et en outre par son exécution elle se distingue très nettement de l'inscription arménienne qui, comme il a été indiqué ci-dessus, est vraisemblablement plus tardive et a été faite en imitation de l'inscription dédicatoire géorgienne, en quelque sorte sous sa dictée.

Bien que les liens aient été rompus officiellement entre les églises monophysite et diophysite de Kartli, l'une et l'autre de ces tendances conservèrent des adeptes et des fidèles dans les deux pays, parfois même avec une prédominance des diophysites en la personne de leurs dirigeants occupant le trône pastoral de l'Église arménienne. Cette dernière n'acquiesça un caractère national qu'après la victoire définitive des monophysites en Arménie à partir de 762. À la suite de cette victoire, la tendance adverse, diophysite, fut chassée de sa patrie. C'est à partir de cette époque, c'est-à-dire des années 20 du VII<sup>e</sup> siècle, que commença l'émigration des Arméniens dio-

physites, soit dans la Kartli voisine, soit à Byzance, où, sous l'influence du milieu culturel local, ils perdirent progressivement leur langue, caractère national le plus important, et devinrent définitivement Géorgiens, ou fusionnèrent avec les Grecs, bien que le sentiment de leur origine étrangères restât longtemps vivace dans leur conscience.

Ce processus ne se produisit pas instantanément, mais se déroula à une cadence assez lente et progressive. La communauté diophysite arménienne portait en elle un caractère national et des traditions qui s'étaient affermis dans son milieu et il était impossible à l'Église géorgienne de n'en pas tenir compte. C'est ainsi que la lecture des livres décrivant la vie des saints arméniens et leur martyre, acceptés dans la communauté arménienne (et parfois l'exécution de cantiques créés en leur honneur), furent autorisés, au début, probablement en langue arménienne et ensuite en traduction géorgienne (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles) au sein de l'Église géorgienne locale. De leur côté, les militants de l'Église géorgienne, qui étaient en relations avec les Arméniens, s'efforcèrent également (IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles), dans la mesure du possible, de traduire certains textes arméniens qu'ils ne possédaient pas en traduction d'autres langues.

Les Géorgiens copistes de manuscrits et les bibliophiles s'efforçaient à la même époque d'assimiler les caractères des alphabets étrangers et la littérature étrangère, arménienne en particulier. C'est ce qui explique, pense I. Abouladzé, l'existence de ces inscriptions en langue arménienne que l'on trouve dans des manuscrits géorgiens aussi importants que le Tetraévangile de Djruçi, le Recueil de Chatberdi ou le Recueil d'hymnes de Mikhaël Modrekili, qui ont parfois un caractère religieux. De cette façon, l'Église géorgienne et sa littérature du début du Moyen âge n'a jamais rompu ses attaches avec les cercles arméniens idéologiquement proches, depuis la première période jusqu'au X<sup>e</sup> siècle, et a toujours considéré la communauté arménienne, confessionnellement apparentée, c'est-à-dire sa masse et ses représentants, comme faisant partie d'elle-même, et lui a dispensé sollicitude et bon accueil.

On peut admettre que dans ces conditions rien ne s'opposait à ce qu'apparaisse sur le piédestal de l'église Djvari à Mtskheta cette inscription arménienne en quatre lignes, qu'après avoir pris connaissance du texte géorgien on pouvait avoir gravée sensiblement plus tard, après le VII<sup>e</sup> siècle, pour les Arméniens confessionnellement apparentés, un Arménien diophysite ou, si l'on préfère, un Géorgien de même appartenance confessionnelle.

— L'inscription arménienne n'a aucune importance pour l'histoire de la construction de Djvari, elle n'est, apparemment, qu'une inscription commémorative, écrit de son côté M. Lordkipanidzé. De semblables inscriptions commémoratives en langue arménienne existent aussi sur d'autres églises géorgiennes, par exemple à Garédja, ce qui indique que les Arméniens chalcédonites priaient aussi dans ces églises géorgiennes, et personne n'a jamais tenté de prouver par la présence de ces inscriptions sur des églises l'origine arménienne de leurs constructeurs. C'est un fait bien connu que le Djvari de Mtskheta était vénéré aussi par les Arméniens, tant avant le schisme entre les Églises géorgienne et arménienne qu'après le schisme, particulièrement par les Arméniens chalcédonites. On sait également qu'après



le schisme des Églises le catholicos arménien Abraham interdit aux pèlerins arméniens de faire leurs dévotions dans ce lieu saint géorgien, mais cette interdiction ne pouvait avoir aucune valeur pour les Arméniens chalcédonites, qui demeuraient nombreux même après la rupture définitive entre l'Église arménienne officielle et la tendance chalcédonite. De sorte qu'un pèlerin venu prier pouvait fort bien concrétiser sa prière par une inscription gravée sur la face arrière, peu visible, du piédestal de la croix. Mais comme le fragment d'inscription ne contient aucune indication chronologique, ni aucune indication concrète en général, si l'on tient à tout prix à déterminer la date de la gravure de l'inscription, on ne peut le faire qu'au moyen d'un examen paléographique des lettres restantes. À ceci, comme nous l'avons déjà fait remarquer, Mouradian ne fait aucune allusion.

Une semblable analyse de l'inscription présente un intérêt certain, mais le fragment qui subsiste ne peut permettre aucune conclusion positive quant à la construction de Djvari.

Il nous a paru intéressant de terminer cet article par un compte rendu publié, sous la signature de l'éminent savant français André Grabar, dans la *Revue des Études Arméniennes*, 1967, compte rendu que la direction de la Revue a bien voulu nous autoriser à reproduire in-extenso.

« Edouard UTUDJIAN, *Les monuments arméniens du IV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1967. »

C'est un de ces ouvrages, fréquents de notre temps, qui traitent des monuments d'art mais restent en dehors de l'étude scientifique de ces œuvres. La *Revue des Études Arméniennes* aurait pu l'ignorer par conséquent, et si on lui consacre la présente recension, c'est parce qu'elle nous donne une occasion de faire un certain nombre de remarques de portée plus générale.

Nous commencerons par exprimer un regret, celui de voir paraître, chez un bon éditeur parisien, un ouvrage qui représente une somme appréciable de travail, de temps et d'argent, et qui ne sera utile ni à la science de l'histoire de l'art, ni à la cause arménienne, que l'auteur semble avoir voulu servir surtout.

Pour rendre un livre utile à la science, il aurait fallu oublier tout « engagement » national ou personnel, et n'avancer que des observations objectives et contrôlables. Or c'est tout le contraire qu'on trouve à chaque page de ce livre, qui a pourtant pour auteur — il a tenu à le rappeler à plusieurs reprises — un architecte praticien. Comment expliquer qu'un technicien qui compte bien sur la valeur tout-ce-qu'il-y-a de plus objective des données physiques et mathématiques, pour faire tenir les édifices qu'il élève, se croit autorisé à affirmer n'importe quoi, lorsqu'il s'agit de l'histoire d'une architecture ? Certes, contrairement aux édifices dont on confie la construction à M. Utudjian-architecte, les édifices anciens que commente M. Utudjian-historien ne risquent de subir aucun dommage du fait d'un commentaire fantaisiste que celui-ci se permet de leur appliquer. Leur attribuer des ancêtres ou des parents imaginaires ne change rien à leur propre sort. Mais si heureux que ce soit, quant aux monuments que les théories les plus gratuites ne démo-



lissent pas, la science de l'histoire en est absente, et cela mérite d'être dit lorsqu'un auteur voudrait donner à son ouvrage l'apparence d'une étude historique.

L'auteur de l'ouvrage recensé n'a même pas l'excuse de lancer des idées, qui seraient peut-être inacceptables scientifiquement, mais au moins nouvelles et originales. M. Utudjian n'a fait que reprendre, en les arrachant à leur contexte et en mêlant citations et paraphrases, des bribes d'opinions plus ou moins laudatives sur l'ancienne architecture d'Arménie, qu'on doit à des auteurs du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Quelques-unes de ces opinions sont périmées, d'autres peuvent être maintenues à titre définitif ou à titre d'hypothèse, mais de toute façon elles ne sauraient être revalorisées — si on voulait l'entreprendre — qu'à la suite d'un travail de révision et de mise au point, à la lumière de l'ensemble des études modernes de ce domaine. Or il n'y a aucune trace d'un travail de ce genre accompli par M. Utudjian, qui par la façon désinvolte avec laquelle il s'est servi des travaux de ses prédécesseurs ne fait qu'augmenter la méfiance à l'endroit des théories qu'il fait siennes. La même négligence se manifeste par exemple dans la présentation des plans des édifices, qu'on trouve dans cet ouvrage : contrairement à tous les usages, M. Utudjian ne cite pas les noms de ses confrères qui avaient dressé ces plans, et il les reproduit à des échelles différentes, souvent sans indiquer celle qu'il adopte. C'est une manière qui enlève beaucoup à l'intérêt des plans, et que les publications récentes sur l'architecture arménienne, celles du regretté Armen Khatchatrian notamment, avaient déjà abandonnée.

Comme nous le disions plus haut, cet ouvrage, qui reste en dehors des études historiques, ne saurait pas davantage servir ce qu'on appelle la cause arménienne. Ce n'est pas en décrétant que la rotonde de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, les plus célèbres mosquées turques, le Saint-Pierre de Léonard de Vinci, toutes les coupoles et tours coiffées d'un cône, les plus anciennes ogives et les voûtes en étoile à nervures, les couloirs autour des églises russes et à peu près tout ce qui caractérise l'art géorgien, l'art serbe et l'art moldo-valaque et bien d'autres formes de beaucoup d'arts médiévaux, a été construit ou inspiré par des architectes ou architectures d'Arménie, qu'on en fait la démonstration. Le lecteur le plus candide sent naître en lui trop de doutes, et j'imagine que le lecteur arménien, celui notamment qui dans la *diaspora* ou dans sa petite patrie caucasienne, serait porté à rêver de la grandeur de l'Arménie médiévale, a bien des chances de se sentir lésé dans sa dignité par une façon aussi cavalière de traiter du passé de l'Arménie et de l'un des domaines où au Moyen Age les Arméniens ont su appliquer avec le plus de succès leurs dons d'artistes et de techniciens.»

Nous pensons que l'opinion de M. Grabar sera de nature à intéresser les savants « engagés ».

K. SALIA.

ALTGEORGISCHE EVANGELIENÜBERSETZUNG  
ALS HÜTERIN SYRISCHER TRADITION

III. DER BEGRIFF «ERSCHEINUNG»<sup>1</sup>

(Résumé)

Ganz im Gegensatz zur fast vollständig übereinstimmenden Wiedergabe des Begriffes «Auferstehung» in der syrischen wie in der georgischen Überlieferung folgen der von der altsyrischen Version immer praktizierten Verwendung von «gesehen werden» = «erscheinen» das Adysh-Tetraevangelium wie das Opiza- und Tbeth-Tetraevangelium nur zögernd, ja oft gar nicht. Stehen diesen altgeorgischen Tetraevangelien doch eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung, weit mehr als der armenischen Version. In der matthäischen (Mt 1, 20; 2, 7, 12, 13, 19 f.) und lukanischen (Lk 1, 11) Kindheitsgeschichte wie in den synoptischen Berichten von der Verklärung Christi (Mk 9, 4; Mt. 17, 3) ist das syrische «gesehen werden» für den Georgier nicht bestimmend. In der synoptischen Parusierede (Mk 13, 26; Lk 21, 27; Mt 24, 30), im lukanischen Osterbericht (Lk 24, 34) und ebenso in Markusschluss (Mk 16, 9, 11, 12, 14) wie im johanneischen Nachtrag (Jo 21, 1, 4) wird ganz klar, dass die altgeorgische Evangelienübersetzung grundsätzlich nur das aktive «sehen» übernommen hat, aber trotzdem von einer direkter armenischen Beeinflussung nichts zu spüren ist. A fortiori gilt das bei dem mehr und mehr abgeblassten Begriff von «(er)scheinen» in der Redekomposition der Bergpredigt (Mt 6, 16, 18) und dem noch mehr abgewerteten «scheinen» bei einzelnen synoptischen Stellen (Mt 9, 33; Lk 9, 8; 24, 11).

Bei der Wiedergabe des Begriffes «Erscheinung» gebraucht die altgeorgische Evangelienübersetzung verschiedene Verben in medio-passiver Form wie gamo-činebay «erscheinen» und das schwächere činebay «(er)scheinen», ferner gamo-cxadebay «sich manifestieren (offenbar werden)» sowie čuenebay «sich zeigen». Über so reiche Möglichkeiten verfügt die altsyrische Version nicht. Meistens gebraucht sie «gesehen werden» und selten «sich zeigen». So werden wir naturgemäss seltener eine völlige Übereinstimmung der altgeorgischen mit der altsyrischen Fassung feststellen können, während die Verwandtschaft mit der griechischen und eventuell der armenischen Evangelienübersetzung grösser wird.

<sup>1</sup> Vgl. *Bedi Kartlisa*, vol. XXIII-XXIV (Paris, 1967), S. 136-142; vol. XXV (Paris, 1968), S. 185-193.

## I. « ERSCHEINEN » IN DER MATTHÄISCHEN KINDHEITSGESCHICHTE

In den Englerserscheinungen (Angelophanien) im 1. und 2. Kapitel des Matthäusevangeliums hat der syrische Text stets « er wurde gesehen ». Gehen wir nun den einzelnen Stellen nach :

## 1. Mt 1, 20 (1. Angelophanie).

Von den beiden Altsyrern <sup>2</sup> bringt der ältere und wertvollere Curetonianus (syc) folgendem Wortlaut : « Es wurde gesehen (von) ihm, dem Joseph, ein Engel des Herrn in der *Vision* der Nacht (des Nachts) und kürzer der Sinai-syrer (sys) : « Es wurde gesehen (von) ihm ein Engel des Herrn in der *Vision* » und schliesslich in der syrischen Vulgata, der Peschitta <sup>3</sup> (syp) : « Es wurde gesehen (von) ihm ein Engel des Herrn im *Traume* ». Demgegenüber lesen die altgeorgischen Zeugen <sup>4</sup> (Ad + Tb; Op hat Lücke) : « Siehe ein Engel des Herrn erschien durch eine *Vision* (+ ihm Ad) ». Die armenische Überlieferung <sup>5</sup> (arm) liest : « Siehe ein Engel des Herrn in einer *Vision* erschien ihm ». Somit stehen die altgeorgische und ebenso die armenische Version noch unter altsyrischen Einfluss (*Vision*, nicht *Traum*!). Der griechische Text lautet nämlich : « Siehe ein Engel des Herrn im *Traum* erschien ihm ».

## 2. Mt. 2, 7 (Der Stern der Magier).

Im griechischen Schrifttext steht : « die Zeit des *erschienenen* Sternes ». Die syrische Version spricht natürlich vom « Gesehenwerden » : « in welcher Zeit *gesehen worden ist* (von) ihnen der Stern » (syc + sys + syp). Ad und Tb (Op Lücke!) lesen : « die Zeit des *Erscheinens* des Sternes », sind also vom griechischen Wortlaut abhängig wie noch mehr der Armenier, der genau den griechischen Text wiedergibt : « die Zeit des *erschienenen* Sternes ».

## 3. Mt 2, 12 (Weisung im Traume).

« Und es wurde gesehen (von) ihnen in der *Vision* (im *Traume* syp), dass sie sich nicht umwenden (= zurückkehren) sollten » (syc + sys + syp). Dagegen hat der griechische Text eine viel glattere Fassung : « Und nachdem (ihnen) die Weisung gegeben worden war im *Traume* (vgl. syp), nicht zurückzukehren ». Altgeorgische und armenische Überlieferung tragen beiden Versionen Rechnung : « Und sie empfangen die Weisung durch eine *Vision* (+ von einem Engel Tb), dass sie nicht zurückkehren sollten » (Ad + Tb; Op Lücke). « Und nachdem sie Befehl erhalten hatten in der *Vision*, nicht zurückzukehren dorthin » (arm). In höherem Grade als die armenische steht die altgeorgische Überlieferung noch unter altsyrischen Einfluss (nicht

<sup>2</sup> Vgl. Ausgabe v. Agnes SMITH LEWIS, *The Old Syriac Gospels* (London, 1910).

<sup>3</sup> Vgl. Ausgabe v. G. H. Gwilliam (London, 1905).

<sup>4</sup> Ad = Adysh-Tetraevangelium v. 897 (Archetyp!); OT = Opiza-Tetraevangelium v. 913 (= Op) + Tbeth-Tetraevangelium v. 995 (= Tb).

<sup>5</sup> Vgl. Ausgabe v. Joh. Zohrab (Venedig, 1805).

nur « Vision », sondern auch kein Nebensatz mit « nachdem »; beide bringen jedoch auf ihre Art das griechische chrēmatischein (« Weisung geben »), sind also unbedingt hier vom Griechischen abhängig.

#### 4. Mt 2, 13 (2. Angelophanie).

Im griechischen textus receptus finden wir : « Siehe ein Engel des Herrn *erscheint* im *Traume* dem Joseph », während die Altsyrer bezeugen : « Es *wurde gesehen* (von) dem Joseph der Engel des Herrn in *Traume* » (syc + sys) und die Peschitta eine ähnliche Fassung kennt : « Es *wurde gesehen* der Engel des Herrn im *Traume* (von) dem Joseph ». Ad + Tb (Op Lücke) haben : « Siehe ein Engel des Herrn *erschien* durch eine *Vision* dem Joseph » und fast genau so der Armenier : « Siehe ein Engel des Herrn *erschien* in einer *Vision* dem Joseph ».

#### 5. Mt 2, 19 f. (3. Angelophanie).

Hier sagt uns die altsyrische Überlieferung : « Es *wurde gesehen* (+ im *Traume* syc) (von) dem Joseph in Ägypten der Engel des Herrn, und er sagte ihm (+ im *Traume* sys) » und die Peschitta : « Es *wurde gesehen* der Engel des Herrn im *Traume* (von) dem Joseph in Ägypten, und er sagte ihm » ganz im Gegensatz zum heutigen griechischen Text : « Siehe ein Engel des Herrn *erscheint* im *Traume* dem Joseph in Ägypten sagend ». Die altgeorgische Vision zeigt sich nicht sehr beeinflusst von der griechischen : « Siehe ein Engel des Herrn manifestierte sich durch eine *Vision* dem Joseph (dem Joseph durch eine *Vision* Tb) in Ägypten und sagte (ihm) » Ad + Tb (Op Lücke). Der armenische Text steht mehr unter griechischen Einfluss : « Ein Engel des Herrn in einer *Vision* erschien dem Joseph und sagte ».

## 2. ENGELERSCHEINUNG IN DER LUKANISCHER KINDHEITSGESCHICHTE

Lk 1, 11 lautet schon im griechischen textus receptus : « Es *wurde* aber (von) ihm *gesehen* ein Engel des Herrn », verrät also deutlich seinen aramäischen Ursprung. Die syrische Fassung sieht so aus : « Und es *wurde gesehen* (von), dem Zacharias, ein Engel des Herrn » sys + syp (syc Lücke). Georgier und Armenier distanzieren sich unerwartet vom griechisch-syrischen Wortlaut : « Es manifestierte sich (Und es zeigte sich OT) der Engel des Herrn » Ad + OT und : « Es erschien ihm der Engel des Herrn » (armenischer Text).

## 3. « ERSCHEINEN » BEI DER VERKLÄRUNG CHRISTI

1. Mk 9, 4 : Wie eben bei Lk 1, 11 hat auch hier bereits der griechische Text echt semitisches « Gesehen werden » mit dem Dativ : « Und es *wurde gesehen* (von) ihnen Elias mit Moses ». Dem entspricht fast genau in der syrischen

Version (sys + syp; syc fehlt) : « Und es *wurden gesehen* (von) ihnen Moses und Elias (Elias und Moses syp) ». Die altgeorgische Überlieferung ist gespalten und weicht von der griechisch-syrischen Textform ab : « Und es *zeigte sich* ihm Elias mitsamt Moses » liest das Adysh-Tetraevangelium, jedoch Opiza- und Tbethevangelium : « Und es *zeigten sich* ihnen Elias mit Moses ». Und vollends die armenische Vulgata übersetzt : « Und es *erschien* ihnen Elias mitsamt Moses ».

2. Mt 17, 3 (Parallele zu Markus!) weist ebenfalls in seinem griechischen Sprachkleid bereits das « Gesehen werden » auf : « Und siehe es *wurde* (von) ihnen *gesehen* Moses und Elias ». Die Syrer bringen naturgemäss denselben echt semitischen Text freilich ohne das Plus *siehe* : « Und es *wurde gesehen* (von) ihnen Moses und Elias » = syc (sys Lücke) + syp. Das ist in Wirklichkeit der Peschittatext der Markusparallele! Dieses semitische Kolorit fehlt der altgeorgischen Version : « Und (+ sofort Ad) *zeigten sich* ihnen Moses und Elias » (Ad + OT) wie auch der armenischen : « Und *siehe* es erschienen Moses und Elias » : Der Armenier allein kennt das griechische Plus *siehe*!

#### 4. « ERSCHEINEN » IN DER SYNOPTISCHEN PARUSIEREDE

1. Das Markusevangelium spricht schon im griechischen Text von 13, 26 ganz klar von einem realen *Sehen* des Menschensohnes : « Und dann werden sie *sehen* den Menschensohn ». Dem entsprechen genau die syrischen Zeugen : « Und dann werden sie *sehen* (+ ihn syp) den Menschensohn » sys + syp (syc Lücke) sowie die Altgeorgier und die armenische Vulgata : « Und dann werden sie *sehen* den Menschensohn » Ad + OT + arm.

2. Der griechische Lukas hat 21, 27 die markinische Lesung wörtlich übernommen : « Und dann werden sie *sehen* den Menschensohn », sekundiert von der Syrern : « Und dann werden sie *sehen* den Menschensohn » syc + sys + syp und ebenso von der altgeorgischen und armenischen Version.

3. Der griechische Matthäustext 24, 30 bringt in sekundär erweiterter Fassung zuerst das Wort vom « Erscheinen » des Messiaszeichens und dann vom « Sehen » des Menschensohnes : « Und dann wird *erscheinen* das Zeichen des Menschensohnes am Himmel, und es werden sich [an die Brust] schlagen alle Stämme der Erde, und sie werden *sehen* den Menschensohn ». In der westaramäischen Muttersprache Jesu und damit auch in der (ostaramäischen) syrischen Version konnte man sich in beiden Fällen auf das passive Gesehenwerden und das aktive sehen, also auf ein einziges Verb beschränken. So hat der Sinaisyrer : « Und dann wird *gesehen werden* das Zeichen des Menschensohnes am Himmel, und sie werden *sehen* den Menschensohn » (syc Lücke)

und der längere Peschittatext : « Und dann werden *gesehen werden* das Zeichen des Menschensohnes am Himmel, und es werden aufspringen alle Geschlechter der Erde, und sie werden *sehen* den Menschensohn ». Einen anderen Weg aber geht die altgeorgische Version : « Und dann wird *erscheinen* das Zeichen des Menschensohnes am Himmel (am Himmel oben Ad) und (+ dann OT) werden klagen (ihn beklagen Ad) alle Geschlechter (Stämme OT) der Erde, und sie werden *sehen* den Menschensohn » und ähnlich die armenische Vulgata : « Und dann wird *erscheinen* das Zeichen des Menschensohnes am Himmel, und dann werden sich schlagen (= klagen) alle Geschlechter (Stämme) der Erde, und sie werden *sehen* den Menschensohn ».

#### 5. « ERSCHINEINEN » IM LUKANISCHEN OSTERBERICHT

Genau wie in seiner Kindheitsgeschichte (1, 11) verwendet das Lukasevangelium nur ein einziges Mal ein Äquivalent für « Erscheinen » :

Lukas 24, 34 wird schon im griechischen Text ausgesprochen : « Wirklich aufgeweckt wurde der Herr und *wurde gesehen* (von) dem Simon ». Diese Aussage hat im zweiten Teil stark semitisches Gepräge. Prägnanter ist die Aussage der aramäischen Überlieferung : « Wahrhaftig ist aufgestanden unser Herr und *wurde gesehen* (von) dem Simon » syc + sys + syp. Die altgeorgisch-armenische Version lässt diesen Semitismus in etwa vermissen : « Wirklich (ganz wirklich OT) ist aufgestanden der Herr und *zeigte sich* dem Simon » Ad + OT sowie : Wirklich erhob sich (stand auf) der Herr und *erschien* (zeigte sich) dem Simon » (armenische Vulgata).

#### 6. « ERSCHINEINEN » IM MARKUSNACHTRAG

1. Bei Mk 16, 9 steht in der griechischen Fassung : « Er erschien zuerst der Maria Magdalena ». Jedoch in der Peschitta, dem einzigen Vertreter der syrischen Version <sup>6</sup>, heisst es : « Er *wurde gesehen* zuerst (von) Mariam Magdalena ». Für die altgeorgische Version lässt sich nur der Wortlaut des Tbeth-Tetraevangeliums <sup>7</sup> anführen : « Er *zeigtz sich* zuerst der Mariam Magdalena ». Und die armenische Zohrab-Bibel liest nach einem Vermerk, dass « manche » den folgenden Anhang nicht kennen : « Er *erschien* der Mariam Magdalena ». Die beiden letzten Versionen sind also vom Griechischen beeinflusst.

2. Mk 16, 11 lautet im griechischen textus receptus : « Und jene hörend,

<sup>6</sup> Der Sinaisyrer kennt der Markusnachtrag (16,9-20) nicht; im Curetonianus ist nur Markus 16, 17-20 erhalten.

<sup>7</sup> Mk 16, 9-20 sind dem Adysh- und dem Opiza-Tetraevangelium unbekannt.

dass er lebe und *geschaut* worden sei von ihr <sup>8</sup>, glaubten sie nicht». Die einzige Zeugin der aramäischen Überlieferung, die Peschitta, liest : « Und jene, als sie hörten, dass er lebe und *gesehen worden* sei (von) ihnen (!) ». Die altgeorgische Version wird nur von Tb vertreten <sup>7</sup> : « Jene aber, als sie gehörten hatten, dass er lebendig ist und *sich gezeigt* hatte ihr, glaubten sie ihr nicht ». Die armenische Version bietet : « Jene, wie sie hörten, dass er lebendig ist und *erschienen* war ihr, glaubten sie nicht ».

3. Mk 16, 12 hat in der griechischen Fassung folgenden Wortlaut : « Danach aber *erschien* er zwei von ihnen, die wanderten (Partizip) in einer anderen Gestalt, als sie gingen aufs Land ». Die Peschitta macht daraus : « Danach *wurde* er *gesehen* (von) zwei von ihnen in einer anderen Gestalt, als sie wanderten und gingen aufs Land ». Die altgeorgische und armenische Version ergeben nichts Neues : « Danach *zeigte* er *sich* zweien von ihnen im Gehen (= während sie gingen) in anderer Gestalt, als sie gingen aufs Dorf » Tb, sowie arm : « Danach (= später) *erschien* er (+ auch « manche » <sup>9</sup>) in anderer Gestalt (denen), die gingen aufs Land ».

4. Mk 16, 14 finden wir als griechischen Text : « Später aber, während die Elf selbst zu Tische lagen, *offenbarte* er *sich* (ihnen)... ». Die Peschitta hat statt dessen : « später aber *wurde* er *gesehen* (von) den Elf, als sie zu Tische lagen ». Das altgeorgische Tbeth-Evangelium sagt ganz kurz : « Zuletzt *zeigte* er *sich* den sitzenden Elf », während wir beim Armenier lesen : « Danach (= später), während zu Tische lagen die Elf, *erschien* er ihnen ».

#### 7. « ERSCHENUNG » IM JOHANNEISCHEN NACHTRAG (Jo 21, 1 + 14)

1. In dem Osterbericht vom Auferstandenen am See Tiberias heisst es gleich 21, 1 (griechische Version : « Nach diesem (= darauf) *zeigte sich* (machte sich offenbar) wieder Jesus den Jüngern am See von Tiberias; er zeigte (sich) aber so ». Die wieder besser vertretenen syrischen Zeugen (nur der Curetonianus hat Lücke) lesen : « Nach diesem (= darauf) *wurde gesehen* (zeigte wieder seine Seele [= sich selbst] syp) Jesus seinen Jüngern am See von Tiberias; er *wurde gesehen* (er zeigte [sich] syp) aber so ». Die vollständig vorhandene altgeorgische Gruppe (Ad + OT) bringt eine Fülle von Lesarten, die aber kaum von der syrischen Überlieferung beeinflusst sind : « Nach diesem (= darauf) wiederum (wieder OT) *machte offenbar* (= zeigte deutlich : gan-cxadebay!) (+ Jesus Ad) sein Haupt (= sich selbst) (+ Jesus OT) seinen Jüngern auf dem See (von) Tiberias; und er

<sup>8</sup> d.h. Maria Magdalena.

<sup>9</sup> Leider kennt die Zohrabausgabe in ihrem Apparat nur eine Kollektive Zitierung einer Reihe von Handschriften, z.B. die Bezeichnung « viele », « manche » usw.



machte [sich] *offenbar* so (aber er *machte* [sich] *offenbar* so Op; und so *machte* er [sich] *offenbar* Tb)». Und die Armenier lesen : « Nach diesem (= darauf) wiederum *offenbarte* (machte sichtbar) seine Seele (= sich selbst) Jesus seinen Jüngern am Seeufer (von) Tiberias; und er *offenbarte* [sich] so ».

2. Die abschliessende Bemerkung 21, 14 lautet in griechischer Fassung : « Bereits dieses dritte Mal *zeigte sich* Jesus den Jüngern, auferweckt aus (den) Toten ». Die syrischen Zeugen (der Curetonianus fehlt allerdings wieder) vermelden : « Dies war das dritte Mal, dass (Dieses dritte Mal *syp*) *wurde gesehen* Jesus (von) seinen Jüngern, nachdem (als *syp*) er aufgestanden war aus dem Hause der Toten (= dem Totenreich) ». Die altgeorgische Überlieferung spricht sich also aus : « Dieses dritte Mal *wurde offenbar gemacht* (*machte* [sich] *offenbar* OT) Jesus den (seinen OT) Jüngern, seitdem (als OT) er aufgestanden war aus dem Totenreich » und der Armenier : « Dieses dritte Mal *erschien* Jesus den (seinen «manchen») <sup>9</sup> Jüngern, erhoben (= auferweckt) von (den) Toten ».

#### 8. VERWENDUNG VON «(ER)SCHEINEN» IN DER BERGPREDIGT

1. In der matthäischen Bergpredigt begegnet uns Mt 6, 16 die Wendung «(er)scheinen» in folgender Form : « damit sie (er)scheinen den Menschen fastend »; so lautet die wörtliche Übersetzung des griechischen Schrifttextes. Wieder haben die Syrer «gesehen werden»; sie sagen : « damit sie von den Menschen *gesehen werden*, dass sie fasten » (*syc* + *syp*; *sys* Lücke). In den altgeorgischen Evangelien (Ad + OT) steht : « damit sie (*er*)*scheinen* (sich zeigen OT) den Menschen als fastend ». Und der armenische Text bringt : « damit sie nicht *erscheinen* den Menschen, dass sie fasten ». Von einem syrischen Einfluss ist nichts zu merken.

2. Eine gleichlautende Wendung begegnet uns Mt 6, 18 : « damit du nicht (er)scheinst den Menschen fastend ». Dieser griechischen Fassung steht die einheitliche syrische gegenüber : « damit du nicht *gesehen wirst*, dass du fastest » (*syc* + *syp*; *sys* Lücke). Die altgeorgische und armenische Version haben wiederum nichts mit dem Syrischen gemein. Hören wir nur zu : « damit du nicht *erscheinst* (dich zeigst OT) den Menschen (+ als OT) fastend » und : « damit du nicht *erscheinst* den Menschen als fastend » (arm).

#### 9. BEISPIELE EINES NOCH MEHR ABGEBLASTEN GEBRAUCHES VON «(ER)SCHEINEN»

1. Mt 9, 33 (Der besessene Stumme).

Der griechische Text lautet : « niemals *erschien* so (etwas) in Israel » im Gegensatz zur syrischen Überlieferung : « nicht jemals *wurde gesehen* so

(etwas) mitten unter (in syp) Israel» (sys + syp; syc Lücke). Und die altgeorgische und die armenische Evangelienübersetzung befinden sich in der Gefolgschaft der griechischen : «niemals ist (+ jemand Ad + Op) so unter (= in) Israel *erschienen* (unter Israel so *erschienen* Tb; *erschienen* so unter Israel Op)» (Ad + OT) und : «niemals *erschien* so etwas in Israel» (arm).

2. Lk 9, 8 (Verwechslung mit Elias).

Hier hat wieder nur die altsyrische Überlieferung das alte «es wurde gesehen» : «Elias *wurde gesehen*». Der griechische Text liest : «Elias ist *erschienen*», ebenso die altgeorgische Version, verkörpert durch Ad + OT. Und der Armenier bietet nicht viel Besseres : «Elias wurde geoffenbart (= sichtbar gemacht)».

3. Lk 24, 11 (Misstrauen der Jünger gegen Weibergeschwätz).

Am deutlichsten ist das «erscheinen» zu «scheinen» abgewertet im griechischer und armenischen Text : «Und es *erschienen* vor ihnen wie Geschwätz diese Worte» bzw. beim Armenier : «Und es *erschienen* vor ihnen [wie] Geschwätz (Flausen) ihre Worte». Nur die Syrer verbleiben bei ihrem «gesehen werden» : «Und es *wurden gesehen* in ihren Augen, als ob sie aus ihrer Bestürzung sagten (sagen syc) diese Worte» syc + sys und auch die Peschitta : «Und es *wurden gesehen* in ihren Augen diese Worte als Unsinniges». Die altgeorgische Überlieferung (Ad + OT) bringt folgenden Wortlaut : «Und es *zeigten sich* vor ihnen wie Träumereien ihre Worte (ihre Worte wie Träumereien vor ihnen OT)».

Joseph MOLITOR,  
 Phil.-Theol. Hochschule,  
 Bamberg.



## GEORGIAN ART

### GEORGIAN ART IN THE PERIODS OF PRIMITIVE-COMMUNAL AND SLAVE-OWNING SOCIETIES

Scientific investigations in the fields of Georgian history, language, material and artistic culture have definitely proved the bulk of Georgia's population to be autochthonous; the forefathers of the nation have always occupied the territory on which, under definite historic conditions, the Georgians formed a nation fused by common cultural traditions and a united statehood. Before the Christian era, Georgian had become the common language of all Kartvelian peoples and tribes.

Written sources contain insufficient information about pre-Christian Georgia; therefore, monuments of material culture are the principal objects of investigation. The most ancient traces of man on the territory of the USSR have been discovered in Abkhazia (tools of the Acheulian type). Traces of Upper Palaeolithic culture were found near Kutaisi (« Sakazhia »), stone implements there were associated with the bones of the cave bear, elk and bison. The Palaeolithic of Imereti has affinities with Palaeolithic civilizations of Palestine, Syria and the Mediterranean seaboard. Traces of Neolithic culture have been found in many parts of Western Georgia and Trialeti. Generally speaking, it seems to have much in common with the Neolithic cultures of the Mediterranean seaboard, Asia Minor and the Crimea. The earliest megalithic monuments that subsisted as late as the period of Middle Bronze should be ascribed to the Late Neolithic period; they are found on the slopes and tops of mountains and are of various types: remains of large towns — separate complexes (Gokhnari, Avranlo), of labyrinths (Lodovani), menhirs and sculptured figures of fish (Gandza, Shipyak) with emblems of totemic animals: bulls, pairs of storks or cranes. The latter, conventionally termed « vishaps » (« veshaps ») appear to have been connected with the irrigation systems in the mountains: they were placed at spots from where water flowed down canals into the plains. Georgian megaliths belong to a specific kind of monumental art, antedating the emergence and development of the art of the antique period.

The study of archaeological materials proves that metal-working originated in Georgia as a result of economic progress stimulated by new relations of production. Judging from written sources and certain linguistic data, some

of the Kartvelian tribes must have largely contributed to the development of metal-working civilizations of the ancient countries of Asia Minor and the Antique world. In different parts of Georgia, there have been found a great many copper axeheads whose shape has distinct affinities with the copper axehead from the Maykop barrow and with early Sumerian axeheads from Ur (Sachkheré, Trialeti). The existence of an age-old metal-working civilization in Georgia is, therefore, an undoubted fact; the beginning of this culture goes back to the latter half of the fourth millennium B. C. Rich barrow tombs at Trialeti belong to the Bronze Age; they contain funereal offerings, such as precious cups of gold or silver, numerous objects of art in gold decorated with granulation, or ancient types of filigree work, as well as large ceramic pots without handles; the latter are of two kinds: black burnished ware with incised patterns simulating the techniques of ornamenting metal objects, and pottery with black figures over red slip. Finds of painted pottery, objects of gold, of a silver cup with a ritual scene connected with the fertility cult, as well as a woman's gold headdress and other objects show that the highly-developed civilization and art of Trialeti did not originate in any centre of the ancient East or the Aegean world. The local nature of the Trialetian culture is proved by the fact that the territory had its own resources of obsidian and gold; it is further attested by the shape of a headdress from a woman's grave and the techniques used in its manufacture, by the shape of a gold cup and gold spirals for adorning a woman's braids at the temples; most important proofs are the techniques of soldering on grains and filigree work.

The next stage in Georgia's metal-working culture is represented by numerous cultural complexes, ranging chronologically from the second millennium through the first millennium B. C. Characteristic features of metal work of that period are high technical standards, refined artistic form, great imaginativeness and a predilection for exquisite decoration. Two main regions of this culture are discernible, each possessing its individual artistic style. The first largely coincides with the territory of historical Colchis, and might consequently be termed «Colchian» culture. The second overlaps the borders of ancient Iberia and, seeing that it spreads rather far south, it should be called «Ibero-Meskhian». Typical of Colchian culture are elegantly shaped bronze axeheads, bronze buckles, mostly ornamented in the animal style. The treatment of animal figures in Colchian art is most original. Representations of various animals and astral signs combined in certain ways must have had some symbolic significance. The animal figures in ancient Colchian art should not be regarded as an attempt at reflecting actual reality in the medium of art, but as an echo of ancient religious



concepts, rendered symbolically. The main motif of ancient Colchian art is the representation of a fantastic beast, probably a tribal totem, which was held to be of great significance at a certain stage in the religious and magic thinking of the people. As for Ibero-Meskhan art, the animal world is treated in a most original way. The most vivid examples may be seen in the artistic décor of bronze plaques meant to cover leather belts; such belt plaques were found during excavations at Trialeti, at Mtskheta-Samtavro and elsewhere. The figures on these plaques are : deer (stag and hind), aurochs, bull, horse, snake, man (a hunter), as well as astral signs. Frequently such fantastic beasts occur as a half-horse, half-bull, a griffin, a quadruped with two heads, and the like. Geometric designs rarely have independent significance. The most frequent figures are triangles and spirals, the latter sometimes being diamond-shaped, reminiscent of decorative designs in Mycenaean and Hittite art. The thorough study of all types of bronze belts, particularly those from Mtskheta-Samtavro, warrants the conclusion that this type of art was peculiar, since most ancient times, to certain populations of the Southern Caucasus.

Iron was already known at the height of the florescence of Bronze Age culture. Greek and Roman authors ascribe the production of iron to the Chalybes, a Kartvelian tribe (Aeschylus, Xenophon, Apollonius Rhodius, Ammianus Marcellinus). According to the conceptions of certain Kartvelian tribes the basis of whose economic life was metal-working, particularly iron metallurgy, the world was created by the highest deity that had forged the firmament of iron.

The earliest finds of iron objects come in sets of grave goods; these are various ornaments (of bronze, with iron inlay). Subsequently iron superseded bronze, owing to its indisputable superiority. The art of this period is characterized by an original combination of naturalistic and abstract, schematic elements. Representations of animals still retain their cultic and symbolic nature, but gradually the demands of artistic decoration come to the fore. The human figure occurs more frequently than in the preceding epoch.

A new stage in the history of Georgian art coincides with the rise of Greek (Ionian) colonies on the West coast of the Black Sea. Phasis and Dioscurias, founded by Milesians in the sixth century B.C., played a significant part in the history of Georgian culture. A new style in art emerged through the gradual assimilation of elements of Greek culture that were in harmony with new aesthetic requirements put forward by new forms of social life. The problem of the penetration of Greek cultural influences into Colchis remains as yet unsolved, written and archaeological sources being

scarce. Colchis is associated with such purely Greek myths as the legends of the Argonauts, of Jason and Medea, of Prometheus, of the enchantress Circe and others. According to an ancient historical concept, Jason was considered to be the ethnarch of the Iberians and Caucasian Albanians. A hydria made by a Colchian in the latter half of the sixth century B.C. and an amphora painted by a Colchian were found at Athens. A fifth-century silver phiala found in the Kuban region belonged to the temple of Apollo Hegemon at Phasis. Archaeological material proves that Greek influence was limited to the colonies and did not affect the rest of Western Georgia. Until the establishment of Roman political domination, Colchian traditions held their own in Georgian art the « animal style » reigned supreme (bronze buckles with animal figures). Phasis and Dioscurias were marts that imported Greek goods for the local market. In graves of the time we find not only foreign-made objects, but some produced locally in imitation of imported models. Artistic objects of the time discovered on East-Georgian territory show affinities with Achaemenian art (the Akhagori hoard). The eastern coast of the Black Sea, together with the centres whence Greek influence used to spread fell into the hands of the Romans who, after the campaigns of Pompey (65 B.C.), gradually imposed their domination on Georgia. The largest monument of the time of Roman supremacy is the rock-hewn city of Uplistsikhé. In one of the chambers the ceiling is crossed with stone beams, simulating a wooden structure; another has a coffered vault. This transference of forms of building in wood testifies to the tenacity of national traditions.

A number of objects of late Hellenistic and Roman art and artistic handicraft found in different parts of Georgia, especially in the Armazi necropolis, belong to the epoch in question.

Systematic archaeological investigations in and around Mtskheta opened a new page in the history of Georgian artistic culture. The tremendous ruins of a fortress-city have been unearthed at Armazistsikhé (Bagineti), other towns at Sarkineti and elsewhere. Archaeologists have excavated the necropolis of the Armazian pitiakhshes containing very rich sets of grave goods that throw light on the artistic culture of Iberia between the first and fourth centuries A.D. The large sarcophagi hewn from single blocks of stone contained a great many silver vessels of local make, often bearing dedicatory inscriptions in Greek and Aramaic, as well as works of art in pure gold adorned with precious stones, coloured smalt and portrait cameos of the deceased whose names are carved in Greek characters. The rich offerings laid in the grave of the pitiakhsh Asparuk were found intact; his cameo portrait is remarkable for fine workmanship and realistic treatment.

In the same sarcophagus was found a cameo with the portraits of a married couple, Zevakh and Karpak, bearing an inscription in Greek; this cameo must have belonged to Asparuk's parents. A study of portrait cameos from Armazi, Kldeeti and other sites attests the existence of a local artistic tradition that was genuinely realistic.

Among the silver ware found in this necropolis and dated to the first three centuries of the Christian era, there are some remarkable cups; the most noteworthy of these are: a cup with a sculptured portrait of Hadrian; another with a bust of Antinous in relief; a third with a relief of Septimius Severus on a gold plaque fixed to the bottom; a fourth with a charming high-relief bust of a virgin goddess holding a cornucopia, and some others. A study of these objects, their style and the techniques employed, their analysis and comparison with works of Roman toreutics, prove the great skill of Georgian silversmiths who were on a level with their brethren working in world centres of the time. The art treasures from Armazi, as well as new epigraphic materials found there, are eloquent testimony of the culture of ancient Iberia, where Roman and Parthian traditions mingled with those of certain regions of Asia Minor that had assimilated Aramaean culture.

#### GEORGIAN ART IN THE EPOCH OF EARLY AND DEVELOPED FEUDALISM

There appears to be greater consistency in the progress of Georgian art after the emergence of Christian culture which reached Eastern Georgia through Syria and Palestine, and Western Georgia — through Byzantium. By that time the socio-economic structure of the country had undergone a radical change: the slave-owning social order was on the wane, and the feudal system was coming into being. Georgia is one of those countries where Christian artistic culture sprang from the deeply-rooted local cultural traditions, at a time when strict canonical forms of ecclesiastical architecture had not yet taken shape in any part of the Christian world. Excavations at Mtskheta revealed a mausoleum built of squared stone, with a fine barrel vault, with a pedimented facade and a two-pitched roof; coins found in the mausoleum date it to the first century A.D. Beginning with the ashlar masonry of the walls filled in with rubble which is so typical of architecture of feudal times, and ending with the form of the vault and the revetment, everything illustrates buildings and structural skills which were formerly considered to be characteristic only of early feudalism.

The new religion became an important and powerful force serving to

establish and consolidate the feudal system. Christianity favoured the development of national literatures, ecclesiastical organization and religious art.

Monuments of church architecture are of two main types : basilicas and central-domed churches. Georgian builders created an original form of the basilica, the « tree-church » type (Bolnisi-Kapanakchi, sixth century; the seventh-century basilica at Saguramo, and others).

Outstanding monuments of the ancient period are such large, monumental basilicas as those at Bolnisi (fifth century), Urbnisi (sixth century), Katsareti and elsewhere. The capitals of pillars and pilasters in the Bolnisi basilica, especially those with sculptured figures of running beasts, are remarkable masterpieces of Georgian art.

National features of Georgian architecture are most pronounced in domed buildings. The simplest type of central-domed buildings is the tetraconch, with four semicircular projecting apses (Gavazi, Kisiskhevi and elsewhere). Alongside this type, another was evolved in which three arms of the four are quadrangular (Samtsevrissi, sixth-seventh century), the church dedicated to St. John the Baptist at Shio-Mgvimé (end of the sixth century), and others. The transition from the basic square to the circle of the dome is effected by a system of squinches. In East-Georgian monuments the builders used several kinds of squinches comparable with samples of traditional local architecture, which permits the researcher to attest their national character. Besides the basic squinches, Georgian architecture makes use of supplementary ones, placed in one or two rows one above the other. Jvari church at Mtskheta (end of the sixth-early seventh cc.) is indubitably the most complex of all central-domed cross-plan edifices, and also the most interesting for its bold architectonics and the severe style of its ornamentation.

Monumental painting appeared in Georgia only towards the close of the sixth century (mosaic floor at Pitsunda). The earliest work of art of this kind that is known to us is the mosaic in the conch of the main apse at Tsromi, an original redaction of the widespread early-Christian subject « Christ granting the Law and Peace ».

In the epoch in question, sculpture was an integral part of architecture. The facades of churches were often adorned with figured compositions, organic parts of the general composition of a facade, as, for instance, at Jvari, on whose east front are reliefs of Stephanos I, Demetré and Adarnasé, « erismtavars » (rulers) of Kartli. Stone stelae were popular in those days; they had a cultic significance and were carved all over with reliefs showing various scriptural subjects, portraits of historical personages with dedicatory inscriptions and ornamental carving.



The Arab invasion in the middle of the seventh century radically changed the historical conditions under which Georgian art had been progressing. Tbilisi became the residence of the Emir. Arab rule led to the deterioration of the country's economy, to its political disintegration and to the mass migration of the population from Eastern Georgia to the western and south-western provinces. Kakheti, Western Georgia and Tao-Klarjeti retained a certain degree of independence. The upsurge of national consciousness as a protest against Arab domination, the growth of monastic communities, especially in Tao-Klarjeti, that developed into major centres of literary and scientific activities, new translations of the masterpieces of medieval Byzantine literature — all these circumstances prepared the struggle for national independence, for the reunification of the scattered Georgian territories into a single state. Tao-Klarjeti became the most important political and economic unit, and it was there that the foundations of medieval Georgian culture were laid. The creative inspiration that underlay ecclesiastical architecture in the ninth and tenth centuries differed radically from that of the preceding period. Serene grandeur, clear-cut architectural masses, clearly designed details and profiles, the broad dome supported by squinches that occupied the centre of the entire composition were superseded by monumentality, dynamic force and versatility of architectural composition.

In the ninth century and in the first half of the tenth, in nearly all regions of Georgia, architects creatively remodelled the compositions and forms of the preceding epoch. Great basilican churches were erected, such as Otkhta-elesia and Parkhal, with high double-span naves and one-span aisles; another type was the circular domed church with a tetraconch inscribed in the circle of the outer walls, such as Bana (888-923).

In the latter half of the tenth century a new architectural composition was evolved in Tao-Klarjeti, whence, in a comparatively short time, namely in about seventy or eighty years, it spread through all the principal provinces of Georgia, as one by one they joined the unified feudal state; outstanding masterpieces of architecture sprang up one after another in these provinces. The ground plan of this type of church is a cross elongated on its east-west axis, the building being crowned with a conical roof over a high multifaceted drum resting on four mighty freestanding piers. The altar apse does not project beyond the square outline, but on the facade it is marked off from the prothesis and diaconicum by two triangular niches. The proportions of the building are such that it seems to soar upwards, this effect being enhanced by the high drum of the dome. A great deal of attention is paid to the decoration of facades, particularly from the beginning of the eleventh century when designs carved in stone become exquisite. Decorative

arches on the facades, ornamented window frames and portals, cornices, tympanae, carved crosses are the principal motifs in the adornment of facades. It should be noted that beginning with this period squinches are superseded by pendentives, which is doubtless attributable to changes in the construction of the dome. The most remarkable monuments of this type are the grand monumental cathedrals of Oshki (961), Khakhuli (end of X c.), King Bagrat's at Kutaisi (1003), Sveti-Tskhoveli at Mtskheta (built by the architect Arsukisdze in 1029) and Alaverdi in Kakheti (circa 1030). These are the largest churches in Georgia; their grandeur and artistic conception, their bold architectonics, the harmony of their architectural masses and the remarkable versatility of the carved designs that adorn them make these edifices noteworthy monuments of world architecture. Although all these buildings appear to have sprung from one and the same compositional and architectonic principle, each of them has its own peculiar features, its own artistic individuality.

The first half of the eleventh century marks a new stage in the evolution of Georgian art. The first attempt made by King Bagrat IV to drive the Arab Emir out of Tbilisi met with temporary failure. However, the unification of all Georgian territories was an imperative need springing from the developing economy and social order, and unity was finally achieved under David the Builder in 1122. The further progress of Georgian culture and art was greatly influenced by the expulsion of the Arabs from the country, by the consolidation of the feudal state under the hand of David the Builder who held all the most important strategic and trade routes in the Transcaucasus, owing to which cities grew and commercial ties were established with Moslem states and Byzantium. Little by little, the building of churches receded into the background, soon it was no longer the leading force in art. The monumental style gave place to the decorative. Architects were no longer inspired by problems of architectonics; the organization of inner spaces lost its significance. Attention centred on exterior décor, particularly on the ornamentation of the drum. The great eleventh-century cathedrals having been brought to completion, a number of new churches of much smaller dimensions were erected almost simultaneously. They are much simpler, being almost square on plan. The dome rests on two piers and projections of the apse; the drum is elongated and, together with the cone of the roof, it makes up more than half the height of the main body of the building. The drum is decorated with intricate designs carved in stone, the east front is richly adorned with carved crosses joined to broad frames encompassing double windows above which, particularly in Kartlian and Meskhethian churches, there is often an original carved composition



consisting of two ornamental squares, their angles touching. Such are Samtavisi (1030), Samtavro (XI c.), Betania (XII c.), Ikorta (1172), Kvata-khevi (XII c.) and Pitareti (XIII c.) churches. The distinguishing features of churches of this group are balanced proportions and refined architectural form; the sumptuousness of carved decoration is truly amazing and, on the whole, these churches are an outstanding achievement of medieval Georgian architecture.

Initially it was the Tao-Klarjeti school that took the lead in the progress of medieval Georgian architecture; later, since the thirties of the eleventh century, the Kartlian school came to the fore. The Abkhazian and Kakhetian schools followed a line of their own; being indissolubly bound with the general trend of development of Georgian art, they nevertheless preserved their individual style. Typical features of medieval Abkhazian architecture are as follows: the buildings are elongated on the east to west axis; the apse and prothesis jut out beyond the square of the plan as semicircle of faceted projections; carved decorations are, one might say, totally absent from the facades. Other features peculiar to this group of churches are: a three-aisled composition in most cases, a relatively low drum without a high conical dome. The main church at Gelati (1106-1125) presents an original combination of Abkhazian and Kartlian elements: in plan and proportions it resembles the church at Pitsunda, while its revetment of squared stone and exterior decoration, especially on the east front, reveal the Kartlian tradition. Meskhetian monuments of the period in question are somewhat different from Kartlian ones: they are elongated on the east to west axis, the apse is not set off with niches on the facade (Zarzma); sometimes it forms a rectangular projection (St. Saba's and Sapara); the drum of the dome is rather low, and in the décor architectural motives prevail over purely ornamental ones.

Monuments of secular architecture are mostly fallen into decay and, besides, they are not as well studied as churches. Royal palaces, castles of feudal lords, fortresses, city buildings were destroyed during internecine wars and invasions; they are completely dismantled and all their interior decoration is gone. The residences of bishops at Nekresi, Vanta, Cheremi are in a rather better condition, so are the baronial castles at Vachnadziani and Kvetera dated to the ninth or tenth century, and Geguti palace, built by Giorgi III after 1156; this palace survived till 1823; the central hall of the palace was crowned with a dome fourteen metres in diameter resting on squinches.

After the remarkable sculptured portraits of the founders at Jvari, Georgian monumental sculpture declined. The relief at Opiza shows King

Ashot, the « great » Kuropalates (926) in an attitude of prayer before Christ enthroned, and David the Prophet. According to Christian tradition, Christ came from the tribe of David whom the Georgian Bagratids considered to be their ancestor. In the tenth century sculptured representations of founders change in character : the figures of Ashot Kukh († 918) at Tbeti, of Leon III and Queen Gurandukht at Kumurdo are done in high relief, while form is treated conventionally. In the latter half of the tenth century the style of portraits in relief undergoes a radical change. The representations of the founders at Oshki, Bagrat Eristav of eristavs and David Magistros, have square nimbi, indicative of the fact that the portraits were done their lifetime. The proportions of the figures are slender, the folds of drapery are soft, the attitudes are freer than in earlier reliefs ; embroidered or woven patterns are shown on the garments.

After the end of the tenth century, with the growing popularity of mural painting and with the new tradition of portraying the founders in the interiors of churches, sculptured portraits of founders gradually disappeared.

Cancellae separating the sanctuary from the rest of a church are adorned with a peculiar kind of sculpture in relief. On a fragment of a cancella from Tsebelda dating from the sixth century there are complicated compositions, broad reliefs treated in the style of early diptychs of Oriental origin. Most remarkable for their artistic excellence are fragments of tenth to twelfth-century cancellae, consisting of a low stone wall and balustrade. Cancellae from Zedazeni, Khowle, Sapara, Shiomgvime and other churches are the most interesting monuments of this kind. Some of them show scenes from the lives of Georgian saints (Shiomgvime, etc.). The sculptured scenes are done in low relief, in fine, elegant workmanship. The treatment of some subjects reveals attempts at a psychological approach. The elaborate designs of the frames, the pictorial treatment of the compositions are highly artistic ; forms are elegant and the carving is splendid, which gives us the right to place Georgian tenth-to-twelfth-century carved cancellae among the masterpieces of medieval art.

The artistic and historical development of Georgian monumental painting is closely linked with architecture. The most remarkable monument of this kind, after the Tsromi mosaic, is a fresco painting in the small domed church of St. Dodo, carved in the rock at David-Gareja monastery. As regards composition and style, this fresco has affinities with seventh and eighth-century monumental painting, particularly with the frescoes in the church of the Pantocrator at Latmos. In the following epoch, national themes emerged in Georgian painting. Since the eleventh century, particular attention was devoted to the lives of Georgian saints, especially to the lives of

St. Nino and David Garejeli. The life of the latter was expressive of new ideals : Nature, which was, to the minds of Egyptian ascetics, a contrivance of the Evil one meant to lead man into temptation, was, according to David of Gareja, a manifestation of the greatness and goodness of God. He conversed with deer, he saved birds pursued by hunters. The life of David Garejeli was represented in detail in tenth-century Georgian monumental painting. Georgian artists did not have at their disposal any ready-made patterns to imitate, they created their own original compositions. Some of them clearly show the influence of folk tales. All these frescoes are done in a bright colour scheme on a light sky-blue ground. The most remarkable works of early tenth-century monumental painting are the murals of Ateni, in which the frescoes in the dome are, unfortunately, much damaged by infiltrating rainwater.

A great many frescoes have survived in the Tao-Klarjeti province, but they are as yet insufficiently studied. In the dome at Ishkhan church is the Elevation of the Cross ; below that is the Ascension of the Prophet Elijah (according to the vision of the Prophet Zakhariah), and four chariots with winged horses. These paintings belong to the ninth century. The remarkable murals at Oskhi, dated to 1036, are done in a severe monumental style. Tao-Klarjetian murals have an iconographic scheme and style of their own.

At the juncture of the eleventh and tenth centuries, an appreciable change becomes apparent in monumental painting. That epoch has left us three complete sets of murals in Svaneti, done by the court painter Tevdoré : at Iprari (1096), in the church of Sts. Quiricus and Julitta (1111) and in the church of St. George at Nakipari (1130).

An analysis of these murals gives us a good insight into the style, manner and iconography of Georgian painting, so different from the Byzantine standard of the time. These murals are amazingly artistic. The masterly work of « the king's painter » Tevdoré was based upon the traditions of Georgian art : it was, in fact, a continuation and the acme of the Tao-Klerjetian artistic tradition in Georgian monumental painting. Instead of the serenely majestic, tall and slender figures with severe faces, rendering, as it were, the traditions of mosaic pictures in the form of fresco painting. Tevdoré introduced figures of a new kind : their dynamic force, the fluttering edges of their garments, the finely-drawn folds of drapery tending to stylization speak eloquently of a radical change in the style of monumental painting. But the crowning glory of the period is, undoubtedly, the Gelati mosaic (1125-1130). In the centre of the conch in the apse, on a gold ground, is the majestic figure of the Virgin with the Child in her arms, attended by the Archangels Michael and Gabriel. Contrary to Byzantine tradition, the figure

of the Virgin is slightly shifted to the right, making the whole composition dynamic to a certain degree. The introduction of dynamism into the compositional centre of the picture in the conch is a bold and novel feature, first restored to in monumental painting by the brilliant master who made the Gelati mosaic. The face of the Virgin has the typical features of a Georgian woman, and the traditional portrayal of the archangels is imbued with great expressiveness. The master has given thought to every part of the composition separately, he has brought all the figures into harmony as regards composition and colour and has accentuated the figure of the Virgin and Child so that it should at once command the viewer's attention. He was an innovator in art and, breaking with the Byzantine artistic tradition, he made the central composition dynamic and lifelike. The Gelati mosaic is a wellthought-out, mature work of early twelfth-century monumental painting whose perfection places it on a par with the most advanced masterpieces of this form of art.

In the latter half of the twelfth century and the beginning of the thirteenth, in the reign of Queen Tamar, some very fine murals were done, marking a new stage in the evolution of Georgian monumental painting, as for example, those at Vardzia, Betania, Qintsvisi and Bertubani. The latest of these is the mural at Bertubani, done in the reign of Lasha-Giorgi, son to Queen Tamar. A study of these paintings attests the existence, in the period in question, of various trends and schools. As regards artistic merit, the murals at Qintsvisi take the first place.

The Qintsvisi frescoes are a remarkable monument of Georgian painting. The confident drawing, the restrained manner of painting, the harmony of colours, the prevalence of soft, blue-grey tints, the softly-modelled expressive faces, the noble figures and dignified attitudes, the rhythmic movements and folds of drapery, all these characteristics of the Qintsvisi murals seem to anticipate the achievements of the Siena school in Italian painting. In the early thirteenth century the monumental, serene figures of the preceding epoch are superseded by smaller figures endowed with a greater freedom of movement; the background grows deeper, mountains and architectural details are treated in a pictorial manner. In some compositions one may even observe attempts at a psychological treatment of subjects.

The decoration of manuscripts with miniature paintings and ornamental motifs held an important place in the art of this period. The principal seats of culture in Georgia, where books were translated and original works of medieval literature were written, were at the same time centres of artistic activities. Monastic schools and academies were the cultural centres of ancient Georgia. Some of them were far beyond Georgia's frontiers (Ivion



monastery on Mt. Athos, Sokhasteri at Constantinople, Olympus in Bithynia, the monastery of the Holy Cross at Jerusalem, Bachkovo in Bulgaria, Jalia on Cyprus, Mt. Sinai and others). Monastic centres in Tao-Klarjeti played a prominent part in the evolution of Georgian culture. In 897 and 940 two books of Gospels, the so-called Adishi and Jruchi Gospels, were illuminated at Shatberdi monastery. The antique iconographic type of the evangelists in the Adishi Gospels points to ties with the culture of the Christian East, with Syria in particular. The popular Byzantine manner of modelling details over a dark ground is totally absent in the illustrations in this book; shades and highlights are painted simultaneously, in a soft and light colour scheme. The other manuscript, the Jruchi book of Gospels, was illuminated by the miniaturist Tevdoré in 940. The portraits of the evangelists are accompanied by scenes of healing whose redaction goes back to early Christian art. At the end of the tenth century, Georgia began to establish contacts with the culture of Byzantium through her own educational centres in Constantinople, on Mt. Athos and elsewhere. In the eleventh and twelfth centuries there appeared richly illuminated manuscripts done by Georgian masters who had been trained in the traditions of the Constantinopolitan school of Byzantine art. This trend manifested itself most brilliantly in the miniatures of the Euthymian Synaxary, done in Constantinople in 1030 for Zakhariah, Bishop of Valashkert. A Georgian manuscript (No. I) copied in 1030 was illuminated at Constantinople, in the monastery of St. Horus (Kahriye-Jami). In the eleventh and twelfth centuries the art of decorating Gospels with miniatures and headpieces achieved great perfection. The most remarkable of these mss are the Alaverdi Gospels, copied in 1053 in the Callipos laura (near the monastery of St. Simeon Stylites), the Mestian Gospels, copied in 1033 at Oshki, the so-called Vani Gospels, copied in the Georgian Sokhasteri monastery near Constantinople by Ioanné, confessor to Queen Tamar (1185-1213), and others. Several books of Gospels that contain a great number of miniatures, illustrating the text in detail, should be classed separately. These are : the famous Gelati Gospels, an eleventh and twelfth-century ms. done on Mt. Athos and illustrated with 259 miniatures; the twelfth-century Jruchi Gospels (containing 345 illustrations) copied in Georgia; and the Moscow Gospels, done at Mokvi in 1300. Investigations of these manuscripts are of great significance to the history of Georgian and Byzantine miniature painting. The first (i.e., the Gelati ms.) has preserved all the traditions of the canonical style, whereas in the second, and especially in the Mokvi manuscript, elements of a new artistic approach are distinctly observable. The latter is a significant event in the history of art, revealing as it does a new comprehension of the role of architectural

backgrounds and mountain landscape, the application of different viewpoints in their treatment, the lively compositional arrangement of every subject and the abundance of realistic details.

The earliest, and, from the artistic standpoint, the most valuable work of secular miniature painting is an astronomic-astrological treatise, dated 1188; the text is not a translation from Arabic, although the terminology and the names of the signs of the zodiac are given both in Georgian and in Arabic. The signs of the zodiac are painted with a brush in a graphic manner. The drawings are delicately coloured; these miniatures are most skilfully executed. Secular miniature painting came to influence religious art. Typical examples of this are two illustrated psalters, one from the thirteenth century (no. 1665), the other from the fourteenth century (no. 75); in pictures illustrating subjects from the Bible, e.g., the story of King Saul and David, the romantic stories of Joseph and the wife of Potiphar, of David and Bathsheba, etc., the influence of secular miniature painting is manifest.

In ancient Georgia, toreutics and the art of enamelwork attained great artistic excellence. The earliest known sample of chased metalwork is a small image of St. George, done, judging from the legend on it, in the fifth century for the mother of King Vakhtang Gorgasal. A round disc of silver with St. Mammas riding a lion belongs to the seventh century. Done in high relief, almost sculpture in the round, the treatment of the figures of both man and lion preserves the traditions of antique toreutics. In the tenth century chased metalwork achieves great perfection. The cross of David Kuropalates, done by the goldsmith Asat, is remarkable for the plastic rendering of artistic form. At the juncture of the tenth and eleventh centuries, Bagrat III commissioned a gold cup, subsequently found at Bedia, a piece remarkable for plasticity and splendid workmanship. In 1040 the goldsmith Ivané Monisdze made the icons of Sts. Nicolas and Basil; the big cross from Martvili church, commissioned by Bagrat IV, was made « by the hand of Ivané the deacon ».

Two goldsmiths enjoyed great renown in Georgia; these were Beka and Beshken Opizari (from Opiza) who lived and worked at the end of the twelfth century. The following works belong to Beka Opizari: the frame of the Anchiskhati image of Christ, the book-cover of the Tsqarostavi Gospels (1193) and the book-cover of the Tsalki Gospels (1193-1207); the latter has not come down to us. Beshken Opizari, who was evidently an older contemporary of Beka, made the cover of the Berti Gospels. Other works bearing the signatures of these masters have evidently been lost. Beka altered the proportions and forms of the human figure that were traditional in earlier Georgian toreutics and made them more plastic; he overstepped the limits



of the decorative style in goldsmiths' work. Having subordinated ornamental designs to the main idea of the work he was creating, he lent these designs an individual character and achieved remarkable perfection in this branch of decorative art. Beka Opizari's treatment of the human figure is more pictorial and plastic than Beshken's. A certain archaism and dryness of style, in keeping with the traditions of monumental art, are typical of the latter.

The difference between the works of these two masters is evidently attributable to the fact that Beshken belonged to the older generation. There is much in common to be found in the works of both; they all show high artistic and technical skills and have features typical of the Opiza artistic school.

The analysis of the cover of the Tbeti Gospels, a remarkable work of art, testifies to the existence of another fully developed school of Georgian toreutics which we conventionally term the Tbeti school. The typical features of this school are as follows: the pictorial principle is introduced into chased metalwork, all decorative designs are subordinated to the human figure, and a realistic treatment of subjects is attempted. In the twelfth century there was in Georgia a third school of toreutics that centred on purely decorative tasks, whose centre was in Gelati monastery. It was there that the triptych to encase the Khakhuli image of the Virgin was made. The Khakhuli Virgin is an image of the Deesis type, done in cloisonné enamel. It is dated to the tenth century; at one time it was stolen from Gelati, then it was recovered and is at present preserved in the Museum of Art of the Georgian SSR. In the reign of Dimitri I (1125-1154) a triptych was made for this image; it was encased in a silver-gilt frame with embossed designs, adorned with a great number of enamel pictures of various epochs and studded with precious stones. The whole frame is covered with ornamental designs. The floral design springing from the bottom of the frame runs upwards in ornamental convolutions, now single ones, now double ones. Each convolution holds a cinquefoil in relief whose edges curve like those of the acanthus. The design develops freely over the whole surface of the frame, growing now larger, now smaller depending on the arrangement of the settings for the enamel plaques. The execution is remarkably fine, especially as regards ornamental roundels in open-work (*bucolae*). There are no human figures in the ornamentation of this triptych, except those on the enamel plaques. This trend in Georgian decorative art had a great impact upon Georgian toreutics and its influence was felt long after, especially in the decoration of diptych and triptych images.

The manner of the Opiza school was alive for a long time in Georgian

repoussé work. Many works of this trend done in the thirteenth and fourteenth centuries can be cited as some of the best, for instance the frame of the image of Christ from Gelati, made, according to the legend on it, under David Narin (1245-1293). Chased icons of the Deesis type from Mgvimé monastery also belong to the epoch in question. All these icons bear the stamp of the same artistic school which, being outside the sphere of influence of the Opiza school, possesses an individual style of its own and is characterized by individual artistic and technical skills.

The making of enamel plaques on gold is immediately connected with repoussé metalwork. Georgian enamels hold one of the first places in the world for their number, artistic quality and value to science. Enamels that have come down to us are little icons, or medallions intended to adorn icon frames and covers of ancient manuscripts, crosses, panagiae, etc. There were various trends in the art of enamelwork in Georgia and its historical development can be followed. In Georgia, cloisonné enamels were mostly produced. As regards techniques, the colour scheme and style, they are very different from Byzantine enamels. In complex many-figured compositions much brighter colours are used for garments than in Byzantine work; the tint of the face is also different; in Georgian enamels it is reddish, a « wine-coloured » tint. Georgian enamels excel Byzantine ones in brightness of colouring and transparence of smalt. One of the oldest examples of Georgian enamel work is the icon of the Khakhuli Virgin, of which three fragments remain: the face of the Virgin, in three-quarter pose, and the hands, the left one palm upward, the right showing the back. This icon is considered to be the largest cloisonné enamel in the world. The characteristic outlines, the thick cloisons, the peculiar shape of the eyes, the fine eyebrows, the roseate, slightly purplish enamel used for the face and hands are typical of Georgian workmanship. One of the eleventh-century enamels is a crucifix from Shemokmedi. It bears an inscription in Georgian, mentioning King Giorgi I, † 1027), for its high artistic and technical merits it occupies a prominent place among Georgian enamels. The greatest number of enamels is preserved on the triptych of the Khakhuli icon: 82 old Georgian and Byzantine figured enamels, 68 decorative enamels and 32 late Georgian ones. The most ancient of those mentioned first have an emerald-green ground (the Crucifixion, the Virgin Orans and St. Theodore). The investigation of Georgian enamels cannot be said to be completed, their thorough study is yet to be done. The art of cloisonné enamel can be followed in Georgia up to the end of the fourteenth century. It vanished for a time, and it was only in the seventeenth and eighteenth centuries that enamelwork appeared again; but these enamels were done in a quite different technique and their

artistic merits are much lower than those of cloisonné enamels produced in the time of florescence of medieval art.

#### GEORGIAN ART IN THE PERIOD OF LATE FEUDALISM

The Mongol invasion was a terrible blow to the florescence of Georgian culture. The Mongols laid waste a number of countries of the Near and Middle East, Georgia, Armenia, as well as the southern and interior regions of Russia. After a series of bitterly resisted devastating attacks, in 1236 the Mongols succeeded in breaking the resistance of Georgia; the country had previously suffered great losses at the hands of Jalal-ed-din, Shah of Khwarazm who had twice seized the capital of the country. Since the twelve-forties, Georgia found herself subjugated to the Mongols for a lengthy period of time. Every attempt to throw off the yoke of foreign domination was cruelly suppressed by the Mongols. Nevertheless, until the middle of the fourteenth century, Georgia contrived to preserve her economic potential, the stability of her economy and state organization. At the end of the fourteenth century Georgia became the hub of Tamerlane's plans of conquest. To break Georgia's stubborn and courageous resistance, Tamerlane resorted to cruel measures: great numbers of the population were massacred, entire provinces were ravaged, many captives were deported to Middle Asia. The fall of the Byzantine empire (1453) also had an adverse effect on Georgia's economic and political situation. Turkey put an end to the lively cultural and commercial intercourse between Georgia on the one hand, and Byzantium and Italian citystates, especially Genoa and Venice, on the other. In 1461 the Turks took Trebizond, the last bulwark of Greek culture, and closely encircled the south-western provinces of Georgia. The beginning of the sixteenth century marked the rise of Iran which soon became a great military power and began to put pressure upon Georgia. Georgia, that had lost her political unity and had disintegrated into a number of kingdoms and principalities, had to fight for her independence; these wars against the encroachments of Iran and Turkey went on, with varying success, almost to the end of the eighteenth century, when Russia began to interfere in political affairs in the Transcaucasus, wishing to utilize Georgia in her rivalries with her eastern antagonists. Russo-Georgian negotiations resulted in the signing of a treaty in 1783, and in 1801 Georgia was declared a province of the Russian Empire.

Economic and political conditions having radically changed in the period between the fourteenth and the eighteenth centuries, Georgian art had to take a different path. Builders were concerned not so much with creating new forms, as with restoring buildings that had been damaged or destroyed. In Eastern Georgia, church architecture adopted certain features of secular, palace architecture : we find evidence of this, for instance, in the Church of the Archangels at Gremi, in the belfry at Ninotsminda (sixteenth century), in two churches at Shikhiani and Chikaani (Kakheti, sixteenth century) and elsewhere. The principal novelty is the use of brick as the main building material, while formerly it was rarely used. However, buildings of squared stone were still going up, and facades were again elaborately ornamented, though stone carving had markedly deteriorated, its forms having become somewhat dry (Ananuri, XVII c. ; Barakoni in Racha, etc.). In the fourteenth century Georgian monumental painting attained a high degree of excellence, a high artistic and technical level. Elements of the so-called new style are clearly seen in the murals at Ubisi (XIV c.) done by the painter Damian. His painterly manner is free, the colours are applied in large splashes skilfully and boldly, which lends his work an originally-expressed "impressionistic" tinge. The murals in the church at Sori (Racha) have stylistic affinities with those at Ubisi and might be regarded as their further development. Murals at Zarzma, Sapara and Chule form a quite different group as regards style; as for their subject-matter, they hold a place of their own in Georgian mural painting. Apart from these two groups, there is another, showing, to a certain extent, the influence of the art of the time of the Palaeologi dynasty. Such are the murals in the south annex at Khobi — the tomb of Vamek Dadiani, murals at Nabakhtevi and in the apse at Martvili. The most typical in this respect are the murals at Tsalenjikha, commissioned by Vamek Dadiani (1384-1396) and done by Cyr-Manuel Eugenikos, a painter from Constantinople, and his two Georgian apprentices, Kvabalia and Gabisulava. These murals give a distinct idea of the Byzantine school of monumental painting that prospered under the Palaeologi, and was so different from Georgian painting. Since the fifteenth century Georgian monumental painting declined. The dogmatic content of sixteenth and seventeenth-century mural painting followed the established tradition, despite the complexity of its subject matter required by monastic tendencies. The most noteworthy work of this kind is the décor of the church of St. George at Gelati (XVI c.), commissioned by Eudemon Chkhetidze, Catholicos of Abkhazia. The remarkable murals at Akhali Shuamta (Kakheti) belong to the same period; they represent many apocryphal subjects. These murals, like those at Gremi, show the influence of late



murals done on Mt. Athos. The Gelati and Akhali Shuamta murals being highly artistic, in 1592-1600 a Georgian hieromonach, Mark, was summoned to Mt. Athos where he painted frescoes in the Iviron monastery. A great many murals done in the seventeenth century show that in the preceding centuries mural painting had been on the downgrade. This fact is observable throughout Georgia. New technique of painting are applied : white is lavishly used in the modelling of faces; the treatment of garments is dry and schematic; attitudes, especially the stance of the feet, are clumsy. Historical sources attest that from the end of the sixteenth century to the end of the seventeenth there were not enough painters in Georgia. The Georgian kings had to invite painters and other artisans from Moscow : from 1585 to 1637, Moscow sent to Kakheti 10 icon painters, 4 carpenters and one window-frame carver. The names of some of them are known : Posnik Dermin, Ivan Tarasov, Maxim Terentyev, Bazarov, Yuri Minin, Shingaley Vasilyev and others. In ancient times the palaces of Georgian kings were decorated with frescoes. The Russian ambassadors Tolochanov and Yevlev (1650-1652) speak of the murals in the palace of the Imeretian kings : " In the hall there are mural paintings, representing battles fought by former kings ". The palace of king Rostom (XVII c.) in Tbilisi was decorated with paintings representing subjects from " Shah-Namah ".

On the north front of the church in the village of Lashtkheveri (Upper Svaneti) there is a mural painting representing the battle of Amiran with a dragon and a demon, the only example of secular monumental painting.

Illuminations and illustrations in both religious and secular Georgian manuscripts of the period in question reflect a new stage in the historical evolution of Georgian art. A manuscript psalter of the sixteenth century contains 70 page-size miniatures proving that western skills has penetrated into Georgian art. Western (Italian) influence is noticeable in representations of warriors, of battle themes, fortifications, military equipment, etc. Instead of a lute, David holds an Italian violin and a bow. The miniaturist painted a Georgian landscape with high mountains in the distance, with a bright-blue sky, instead of the traditional landscape of former times. Instead of Sion in Jerusalem, he represented the Mtskheta Sion (Sveti-Tskhoveli) viewed from the south. Elements of Western art, having merged with the local artistic tradition, brought into being a new style. Scenes from the lives of Georgian saints were a popular subject in miniature-painting of the period. At the end of the seventeenth century, with the advent of book-printing, the art of miniature was superseded by engraving and declined completely.

Georgian secular miniature painting was at its best in the seventeenth century. Georgian miniaturists were well-known abroad. In the sixteenth

century, Siaush, a Georgian painter, was working in Iran where he created a school of skilful illustrators. In the seventeenth century another Georgian, Ali-Kuli-Jabadari, worked there; his works, combining elements of Iranian and Western art, bear explanatory legends in the Georgian language. But the greatest interest attaches to illustrations to Rustaveli's poems, "The Knight in the Panther's Skin". The most remarkable miniatures are in manuscript of this poem copied and illustrated in 1646 by Mamuka Tavkarashvili, calligrapher and miniaturist. The miniatures (39 in all) reflect the Georgian way of life in those days. As regards style and techniques, they show no trace of Iranian influence. The frontispiece is a portrait of Levan II Dadiani who commissioned the work; in the lower part of the same picture Rustaveli is shown seated, dictating his verses to a scribe. The poet is beardless, but wears a moustache. The last but one of the miniatures is the painter's self-portrait. A seventeenth-century manuscript copy of the poem is also abundantly illustrated. The compositional arrangement of every miniature in this MS, the mountain landscape, the shapes of the trees, details of costume and certain pictorial and technical moments reflect the influence of Iranian miniature. The miniatures in this MS fall into two groups; the first 24 are highly artistic, the rest must have been done by a less skilful painter. A study of both groups makes it clear that both artists were local men, educated in the traditions of Georgian secular painting. Miniatures in works of fiction translated from Persian form a separate group. An analysis of these pictures proves that Georgian artists did not copy Iranian models, they worked in their own manner and introduced realism of local life in representing subjects from the legendary history of Iran. Such are the miniatures in "Rostomiani", (in the Saltykov-Shchedrin State Public Library in Leningrad), in "Visramiani" and in other MSS. The most remarkable eighteenth-century miniatures illustrate a manuscript copy of "Kalila and Dimna" (a collection of parables in the Library of the Institute of Oriental Studies, the Academy of Sciences of the USSR; the MS was done in the first quarter of the eighteenth century). The first group of miniatures in this collection is highly artistic. An attempt at perspective in the compositions, the character of the landscape, the treatment of mountains and trees, of the sky and clouds show the influence of Western art.

Medieval Georgian traditions survived longest in the art of toreutics. From the end of the fourteenth century to the end of the fifteenth, the most noteworthy works of this kind are of Meskhetian provenance, such as, for example, the panels of the Anchiskhati triptych, the Chkhari cross (XV c.) with complex compositions representing the principal feasts and

scenes from the life of St. George, etc. The technique of chasing is perfect. But beginning with the sixteenth century and during the two succeeding centuries two different trends are manifest : one is localized in Western Georgia, the other — in Eastern Georgia.

The first of these trends devotes the greatest attention to copying twelfth-to-fourteenth-century models, centering upon the human figure worked in relief; the ornamental treatment of the frame and decorative compositions recede into the background. Iconographic schemes and details popular between the twelfth and fourteenth centuries are repeated in traditional subjects. As for chased metalwork from Eastern Georgia, it shows more attention to ornamental designs, while the human figure loses plasticity and is treated conventionally.

Copying ancient models could not check the general decline of artistic techniques and style in the art of repoussé work. Gradually the figures lost plasticity and relief; proportions became uncanonical; ornamental designs lost their clear-cut outlines, they became flat. In the eighteenth century Western influences affected the art of metalworking; it is felt in the modelling of figures, faces, garments, etc. The character of ornamental designs underwent a complete change.

Shalva AMIRANASHVILI,  
Georgian Academy of Sciences.



## THE LAST LAZ RISINGS AND THE DOWNFALL OF THE PONTIC DEREBEYS, 1812-1840

### RÉSUMÉ

After defining the feudal authority of the Derebeys of eastern Pontos, the article chronicles their suppression as a result of the Ottoman reforms of 1812, 1826 and 1832. The process is of particular interest in this region because some local beys were Laz and Adjarian and the Russian conquest of the Caucasus and invasion of the Pontos in 1828-1829 made Turkish Georgia and the province of Trebizond a highly sensitive area. But the peoples of eastern Pontos were primarily provoked to rebellion by Ottoman exactions and a series of bad harvests. The risings reached their height under the Tuzdjuoghlu in 1833, with the abortive siege of Trebizond itself. But they were effectively crushed by Osman Pasha Hazineदारoghlu (1829-1842) in 1837. The struggle was only nominally between the central authority and the local rulers and may be regarded, in some respects, as the last of the Derebey factional wars in the region, for Osman Pasha, the Porte's representative, himself came from an Adjarian ruling family which had a long standing rivalry with the Rizeli Tuzdjuoghlu, who, although rebels, sometimes had better connections at the Porte than did the official Pasha. The sources used are primarily unpublished British consular despatches with published travellers' reports and Greek and Turkish accounts.

Mr Meeker adds an illuminating interpretation of the basis of the Tuzdjuoghlu hegemony and of the kinship structure of the lesser leading families of eastern Pontos, derived from his field research into the present day society of the region.

In the sixty years after 1461, when Sultan Mehmet II conquered the Greek Empire of Trebizond, central and western Pontos was divided into a number of *timars* (military fiefs) and castle-holdings among Ottoman (sometimes Albanian) settlers. For two centuries the population remained predominantly Christian and Chepni Turkoman but, through conversion and settlement, regarded itself increasingly as Ottoman. Lazistan and eastern Pontos were incorporated into the Empire in the sixteenth century, becoming valuable military recruiting grounds. This mountainous area was largely administered through local chieftains — Laz to the east — and Ottoman settlement was comparatively slight. From the mid seventeenth century timariots and dynastic warlords achieved an effective local inde-



pendence in many parts of Ottoman Anatolia. They were known as *Derebeys* or « valley lords ». By the end of the eighteenth century only the major provinces of Anadolu and Karaman remained substantially under the direct rule of the Porte in Asia Minor. The Derebeys were particularly entrenched in the Pontos, where they revived and represented the ancient separatism of the coastal valleys. The government in Constantinople found it as difficult to control the province in the eighteenth and early nineteenth centuries as had its Byzantine predecessor in the eleventh and twelfth centuries. Alexios I Komnenos was forced to recognise the Gabrades as quasi-hereditary dukes of the *thema* of Chaldia (Trebizond) in the same way as Sultans Mahmud II and even Abdul Medjid thought it prudent to appoint members of a local Derebey dynasty, the Hazinedaroghlu, as Pashas of Trebizond with the rank of three tails. In turn the Hazinedaroghlus were obliged to recognise the hereditary authority of the Tuzdjuoghlu *agh*as of Rize, just as the medieval Greek Grand Komnenoi could only accept the semi-Laz Tzanichitai and Kabazitai as rulers of their southern provinces <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> On the Ottoman settlement, see M. Tayyib GÖKBILGIN, « XVI. yüzyıl başlarında Trabzon livrası ve doğru Karadeniz bölgesi », *Türk Tarih Kurumu Belleten*, xxvi (1962), pp. 293-337; and on this class of source see Ö. L. BARKAN, « Essai sur les données statistiques des registres de recensement dans l'Empire Ottoman aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles », *Journal of the Economic and Social History of the Orient*, i (1958), pp. 9-36 (where, as in nineteenth century consular sources, a multiplier of 5 is recommended). No timariot family of the cadaster of c. 1520 appears to survive in the province in the early nineteenth century, but it seems possible that some surnames mentioned in the Acts of Vazelon are held in the Of district today. For instance Mr Michael Meeker kindly tells me of a modern Ofli surname « Zumbika » which seems to correspond to the common late medieval Matzouka (Machka) name « Tzimprikas », but many such names are derived from places and there is a village with the remains of a substantial nineteenth century Greek church called « Djimlikas » or « Zimlikas » 3 km. up the Chit Dere and about 1 km. above its northern slope, while the Turkish word « çimlik » indicates a meadow. See T. USPENSKIJ and V. BENESHEVICH, *Actes de Vazélon*, Leningrad, 1927, index. On the Laz in general, see M. DE PEYSSONNEL, *Observations historiques et géographiques sur les peuples barbares qui ont habité les bords du Danube et du Pont-Euxin*, Paris, 1765, pp. 54-71 and the same's edition of *The Memoirs of Baron de Tott*, London, 1786; Osman BEY (*alias* J. Decourdemanche), « Lazistan », *Izvestiya imperatorskago Russkago Geographicheskago Obshchestva*, x (8), St Petersburg, 1874, pp. 356-364; and Anthony BRYER, « Some notes on the Laz and Tzan », *Bedi Kartlisa*, xxi-xxii (1966), pp. 174-195 and xxiii-xxiv (1967), pp. 161-168. Accounts of Trebizond under the « Tourkokratia » will be found in Mgr Chrysanthos PHILIPPIDES, Metropolitan of Trebizond, « Hê ekklesiá trapezountos », *Archeion Pontou*, iv-v (1933); Odysseus LAMPSIDES, *Hoi Hellènes tou Pontou hypo tous Tourkous (1461-1922)*, Athens, 1957; Sabbas IOANNIDES, *Historia kai statistikê trapezountos kai tês peri tautên chôras*, Constantinople, 1870; Perikles TRIANTAPHYL-LIDES, *Hê en Pontô Hellênikê phylê, êtoi ta Pontika kai logoi tines tou idiou*, Athens, 1866, and the prolegomena to the same's play *Hoi Phygades*, Athens, 1870. I have not seen Şakir ŞEVKET, *Trabzon Tarihi*, Istanbul A.H. 1924/1877 A.D.

Fifty years after their downfall, W. G. Palgrave, British consul at Trebizond, described the Pontic Derebeys as « at once lords and landholders ; their retainers and followers holding from them tenure of the soil on various conditions, sometimes resembling real servage, sometimes little more than nominal ». The obligations of the Derebeys to the Porte were twofold : an annual tribute or tithe (*üşhür*), which they collected from their tenants, and the furnishing of a military contingent when required. The obligations of the Derebeys to their followers, which tend to be romanticised today, were those of the father of a real or supposed clan, and « protector » of their people against the interests of the central government. Nineteenth century travellers habitually compared the Pontic system with twelfth century feudalism in Europe. In fact the authority and political patronage of the eastern Pontic lords rested, as it still does to some extent, upon a network of kinship. Its origins are to be sought in the Caucasian society and fragmented geography of Lazistan. The Turkoman settlers of the early modern period, with their clan system, naturally prolonged an existing Greco-Lazic social pattern until recent times. The Chepni Turkomans seem to have arrived in eastern Pontos in the eighteenth century (they had been colonising the western Pontos since the early thirteenth century). Their arrival coincides with the rise of the great Derebey dynasties of the area, none of which has earlier origins. It appears that they drove the surviving Greeks to remote and high settlements up the valleys just below the summer grazing lands — Santa, Kurum and, perhaps, Ofli Chaykara. Here they were to achieve a notable revival of Hellenism in the late nineteenth century. The Laz were driven further east to their present homelands in a series of ill-documented encounters. Thus, although the Sürmenelis, Rizelis and Ofli are popularly called Laz (a practice followed here), true Laz speakers were a comparatively minor element in the troubles of 1812-1840. The ethnic origins of the eastern Pontic peoples (18 are listed in an unofficial census of 1911) are probably past disentangling, but « Laz » is less misleading as a common denominator than most <sup>2</sup>.

<sup>2</sup> PRO, FO 195/812, report of January 1868. Palgrave elaborated these views elsewhere. Speaking of « the numerous paved horse-ways, solidly constructed, and extending for scores of miles up valleys, across mountains, through forests, from the sea-shore to the upper range » of the Pontos, he remarked that « they were the work of the much-maligned Dereh Begs, the landed proprietors swept away by the pseudo-reforms of Sultan Mahmood and Abd-el-Mejeed ; and were kept in order by village labour, freely given because profitable... So also the dreary walls, and long ranges of windows open to the sky, that were once the abodes of the « Begs » or « Aghas », semi-feudal landlords, turbulent enough in their day, but good masters, hospitable, and spending in the land itself what they took from it ; not like the Stamboolee leeches, dis-



Palgrave regarded the Trapezuntine Derebeys as having been « on the whole favorable... to the local interests of the provincial population », as compared with the centralised government of the new Valis of the 1860s, which was « little else but organised exaction ». When they were not engaged in local feuds with their neighbours, the Derebeys were probably marginally better rulers than the Ottoman officials who eventually replaced them, for it was in their interest to preserve the prosperity of their lands. Some Anatolian Derebey estates were very large indeed. In 1813 Kinneir met the greatest of all Derebeys, Suleyman Bey Chapanoghlu (1781-1814), who virtually ruled central Asia Minor. He fed 300 retainers daily and could summon a private army of up to 40,000 men. Another important Derebey family was the Ali Pasha, which controlled Djanik to the west of Trebizond. But in central and eastern Pontos Derebey estates were confined to single valleys. The valleys are steep and communications between them difficult. There was no dominant family <sup>3</sup>.

All the known administrative districts (*banda*), which the medieval Empire of Trebizond inherited from the old Byzantine *thema* of Chaldia, became Ottoman *kazas* and, eventually, Derebey lordships. Even today geography dictates that administrative boundaries reflect a pattern probably established by the Byzantines in the ninth century, if not earlier. Each *kaza* consists of a castle and administrative and market centre at the

gorging elsewhere the life-blood they have sucked from the province » : *Ulysses, or Scenes and Studies in Many Lands*, London, 1887, p. 17 (cf. « The monastery of Soumelas », *Fraser's Magazine*, NS, iii (1871), pp. 195-206 and *Eclectic Magazine*, New York, lxxcii, p. 481 ff.). Palgrave was a contentious and opinionated man, but his views are more or less shared by a modern historian : The « close and intimate relationship (of the Derebeys) with their territories and peoples seem to have had a beneficial effect upon both » ; Bernard LEWIS, *The emergence of modern Turkey*, London, 1961, p. 38. Cf. V. FONTANIER, *Voyages en Orient*, Paris, 1829-1834, iii, pp. 17-18. The paved ways may have even earlier foundations than the period of the Derebeys. I have met their remains chiefly in medieval (and modern) Greek areas — the Aksu (Tsita) valley, Zefir (Zephyrios) Burunu, and the tracks up to Vazelon and Peristera. In some cases they might be proved to be on the paths of the *basilikoi odoi* or imperial highways which the Grand Komnenoi were obliged to maintain and police (cf. the Acts of Vazelon). But, like the graceful camel-hump bridges of eastern Pontos, their building and maintainance was clearly the work of some established authority. On the « Pontic Republic », see the propaganda pamphlet by the Ligue Nationale du Pont Euxin, *Greek Republic of the Black Sea*, Paris, 1919.

<sup>3</sup> John Macdonald KINNEIR, *Journey through Asia Minor, Armenia and Koordistan, in the years 1813 and 1814...*, London, 1818, pp. 85-91 (which confirms the report of DE GARDANE, *Journal d'un voyage dans la Turquie-d'Asie et la Perse, fait en 1807 et 1808*, Paris, 1809, pp. 10-11) and J. H. MORDTMANN and B. LEWIS, s.v. « Derebey », *The Encyclopaedia of Islam*, 2nd edn, ii (1961), p. 207. But see Mr. Meeker's interpretation, pp. 254-256.

head of a valley, which may stretch south for fifty kilometers before it reaches the summer pastures and watershed of the Pontic Alps at 2-4,000 metres. By the eighteenth century all the valley *kazas* in the pashalik of Trebizond (Trabzon) had passed into Derebey hands. In Lazistan, to the east of the capital, there were Derebeys of Batumi (Bathys), Gönye (Gonia), Rize (Rhizaion), Of (Ophis), and Sürmene (Sousourmene). To the south of Trebizond a Derebey lorded the Deghirmen Dere (Pyxites-Prytanis, Matzouka) valley from a castle near Machka (Dikaisimon, Djevezlik), where he could overlook the first stages of the great caravan route to Tabriz. To the west of Trebizond there were Derebey dynasties at Akchaabat (Polathane, Platana), Görele Burunu (Koralla), Tirebolu (Tripolis) and Giresun (Kerasous). The timariot family who ruled Görele, the Uchinoghlu, also held Torul (Ardasa) and presumably the Harshit (Philabonites) valley which runs for 100 kilometers between the two fortresses. The defile and castle at Torul are the keys to the Zigana Pass, and the Uchinoghlu seem to have held the same stranglehold over the Tabriz route at this stage as did the Greco-Laz Kabazites family, semi-hereditary dukes of the Trapezuntine province of Mesochaldia in the fourteenth and fifteenth centuries, when they held the same fortresses <sup>4</sup>.

<sup>4</sup> The *banda* of the Empire were : Rize, Sürmene, Yomra, Trebizond, Matzouka, Upper, or Palaio-, Matzouka, and Trikomia. In *Bedi Kartlisa*, xxiii-xxiv (1967), p. 163, n. 149 and in *Archeion Pontou*, xxviii (1966), p. 286, n. 1, I suggested that the *bandon* of « Trikomia » might be located in Kromni and that the « Mimeras » of the bull of 1432 might be equated with modern Imera. I have since visited a small castle called Mimera between Ortahisar and Samara on the east side of the Kalenima Dere, about 5 km. north of the now destroyed church at Visera (see D. Talbot RICE, *Byzantion*, v (1929), p. 68 and E. JANSSENS, who appears to be reporting the same church, *Byzantion*, xxxvi (1966), p. 110). It seems more likely that this castle represents the « Mimeras » of the 1432 bull, than the evidently comparatively modern Greek village of Imera, in which case the *bandon* of « Trikomia » must be found in the « three towns » of the Tonya (Thonia) district, once called Marmara, and lordship of an eighteenth century Derebey. The inhabitants of the area are noted for feuding and at least one Greek-speaking village is said to survive there. The Derebeys took over a number of medieval castles of the coast. They were perfectly servicable for nineteenth century warfare there, although later Akche Kale (Kordyle) had seven gun sallies led into its seaward wall and there are gun emplacements on Alexios II's eastern castle of Tirebolu (Tripolis). The castle of Itoghlu (last Derebey of the Deghirmen Dere, pillager of Soumela and supporter of Osman in 1831), was particularly conspicuous : « The seat of one of these old chieftains was pointed out about nine miles from Trebizond, perched on the summit of a tall, sharp ridge, rising boldly from midst of the valley and dividing it into two branches », wrote Horatio Southgate (*Narrative of a tour through Armenia, Kurdistan, Persia and Mesopotamia*, London, 1840, i, p. 152; cf. FONTANIER, *op. cit.*, iii, p. 327). The same casle was observed by George Finlay in 1850 : then in ruins, he suggested that the Derebeys had used the site of a medieval fortress (*Journal... in 1850*, MS R. 8.9. of the British School of Archaeology in Athens, f. 45a).



Trebizond itself was divided into three timariot holdings : the eastern and western suburbs and the lower walled city — the upper citadel was held by the Ottoman pasha and a janissary garrison. Only he had artillery, but it was rarely effective in practice. In the eighteenth century the family which held the eastern suburb was particularly oppressive. St Philip's, the then cathedral in the suburb, became a mosque in 1665 or 1674 ; thereafter many *rayas* (Christian subjects) moved to the western suburb — they, together with Jews, were nominally forbidden to live in the central walled city. But some Derebey families there were less harsh and one, the Satiroghlu, is remembered as a protector of Christian serfs (described as *douloparoiikoï*). The Pasha's authority weakened throughout the eighteenth century until, in 1827, 1830 and 1833, pashas of Trebizond could find refuge only in the upper citadel when Derebeys threatened <sup>5</sup>.

Local wars between the Derebeys were the curse of the system. The civil wars between the Emperor of Trebizond and his provincial warlords in the 1340s were re-enacted in the eighteenth century. In 1758-1759 the central and lower walled cities, St Eugenios and the nunnery of the Theoskepastos were used as Derebey strongholds against the pasha and his janissary garrison, precisely repeating the tactics once employed by the Mesochaldian chiefs when they besieged the Grand Komnenos and his Scholarian garrison <sup>6</sup>.

For the *rayas* the Derebey wars merely brought misery. A note in a manuscript nomocanon from Giresun records the effects of one such local conflict : « In the one thousandth and seven hundredth and sixty fourth year, in the month August, on the sixth day, the feast of the Holy Transfiguration, the city of Kerasous was besieged by Hadjdji Bey, who continued the war for 74 days and then overcame Tistaroghlu (Derebey of Giresun) and took

<sup>5</sup> TRIANTAPHYLIDIS, *Phygades*, p. 93; CHRYSANTHOS, *Ekklesia*, pp. 707, 714-715; A. PΑΠΑΔΟΠ(Ο)ΥΛΟΣ-KERAMEUS, *Fontes historiae imperii Trapezuntini*, St Petersburg, 1897/Amsterdam, 1965, pp. 150-165.

<sup>6</sup> See n. 5 and Finlay *MS*, ff. 29-31; Jean Charles DE BESSE, *Voyage en Crimée, au Caucase, en Géorgie, en Arménie, en Asie Mineure et à Constantinople, en 1829 et 1830, pour servir à l'histoire de Hongrie*, Paris, 1838, p. 300; and William MILLER, *Trebizond, the last Greek Empire*, London, 1926, pp. 43-70. Omar Pasha Uchinoghlu (bey of Torul-Görece) and Ali Pasha Hakimoghlu, successive mid-eighteenth century pashas of Trebizond, were also faced with the internicine rivalry of the 25th and 64th Janissary Companies in the city. After the troubles of 1758-1759, « le commerce de cette place a été totalement interrompu; les habitans n'osaient sortir de leurs maisons, l'herbe croissait dans les rues & dans les marchés, et un très-grand nombre d'habitans, sur-tout de Rayas, ont été forcés d'abandonner la ville, & d'aller chercher leur repos & leur sûreté à Caffa & dans d'autres places»: M. DE PEYSSONNEL, *Traité sur le commerce de la Mer Noire*, Paris, 1787, ii, pp. 72-73.

the castle and laid waste the town, as well as wrecking the church and... of the surviving Christians... 26 were killed » <sup>7</sup>.

In 1811 Suleyman Zade Hazinedaroghlu, himself a Derebey and castleholder of Poti at the mouth of the Rion in Imeretia, became Pasha of Trebizond. As an Adjarian he enlisted the support of the Laz and eastern Derebeys against the western dynasts to establish his authority. A general war broke out between Suleyman Zade (supported by the beys of Gönye, Rize, Of and Sürmene) and an alliance of the local beys of Trebizond, Görele, Tirebolu and Giresun. The *rayas* of the coastal towns sought refuge in the remoter valleys. Panagiotes Hadjdji Kakuloghlu, a Greek primate of Trebizond, escaped to the great monastery of St John the Forerunner at Vazelon on Mount Zaboulon in Matzouka. He noted in a manuscript there : « In 1811 came the tyrant Hazinedaroghlu and many people fled from Trebizond ; I myself went to the (monastery of the) worthy Forerunner with wife and children, ... likewise there was a great plague and wars between the *aghas* ; and I stayed in the monastery 7 months ». Dorotheos, acting abbot of the monastery, noted in a music manuscript : « Such a terrible famine raged that many perished of it ; a small measure (*kotin, kutu*) of wheat cost 5 *grosia* ; and the war of the *aghas* arose and a plague took a harvest of all men, and this came about in 1811 » <sup>8</sup>.

In the same year Suleyman Zade invested Görele, the Uchinoghlu coastal stronghold, with a small fleet from Poti. The Pasha and his Adjarians utterly devastated the ancient Greek settlement of Koralla, with its medieval castle, and the site was abandoned. It is almost certainly marked today by the folorn ruins on Görele Burunu, a few kilometers from modern Görele <sup>9</sup>.

<sup>7</sup> TRIANTAPHYLLOIDES, *Phygades*, p. 94.

<sup>8</sup> FONTANIER, *op. cit.*, iii, p. 98 (who reported that Suleyman Pasha was in fact mild mannered) ; CHRYSANTHOS, *Ekklesia*, p. 714, citing Archimandrite Panaretos TOPALIDES, *Historia tēs hieras basilikēs patriarchikēs kai staurōpēgiakēs monēs tou Timiou Prodromou kai Baptistou Iōannou Zaboulōn ē Bazelōn*, Trebizond, 1909, p. 192 (which I have not seen). See also Epameinondas Th. KYRIAKIDES, « Peri tēs para tēn Trapezounta hieras monēs tou Timiou Prodromou kai Baptistou Iōannou tou Bazelōnos », *Ho en Kōnstantinoupolei Hellēnikos Philologikos Syllogos*, xxvii (1899-1900), p. 367.

<sup>9</sup> CHRYSANTHOS, *Ekklesia*, p. 713. On the Uchinoghlu see also G. KANDILAPTES, « Geōgraphikon kai historikon lexikon tēs eparchias Chaldias », *Pontiaka Phylla*, xi (January 1937) pp. 12-13. There are references to the history of Koralla from earliest times in Arrian, xxiv, and the anonymous author of a Periplus, xxxvi (cf. Alexandre BASCHMAKOFF, *La synthèse des Périples Pontiques*, Paris, 1948, pp. 96-97 and 122-123) ; Ruy Gonzales CLAVIJO, *His Embassy from Henry III of Castille to Tamburlaine the Great at Samarkand*, tr. Guy le Strange, London, 1928, p. 109 ; « Relation d'un voyage en Orient par Julien Bordier, écuyer de Jean Gontaut,



But the destruction of Görele in 1811 proved to be the last fling of the Derebeys and their wars. In 1808 the Grand Vizier Mustafa Pasha Bayrakdar had summoned a great assembly of Derebeys and *ayan* (landed gentry with provincial magistratures). Here the new Sultan Mahmud II had been compelled to formally recognise the autonomy of the Derebeys and their feudal privileges. But Mustafa Pasha (himself from the *ayan* class) fell and the Russian war supervened. Only four years separate the formal victory of the Derebeys over the weak central government from the beginnings of their destruction. In 1812, the year after the fall of Görele, Mahmud II proclaimed the first of many nineteenth century Ottoman reform systems and ordered the destruction of the Derebeys — the massacre of the janisseries followed in 1826 and the abolition of the last *timar* holdings in 1832. Suleyman Chapanoghlu, whom Kinneir had met, was one of the first to go, but the last military expedition to subjugate a Derebey dynasty did not set out until 1866. Even so, some Derebey families retained a certain traditional and local authority with their estates in eastern and Pontic Turkey until very recently <sup>10</sup>.

The subjugation of the Derebeys in north-eastern Anatolia was a protracted business. Within a year of the 1812 decrees Tahir Pasha entered a long struggle with the Derebey Mehmetoghlu of Ispir. Suleyman Zade Pasha's allies turned upon him. One eastern bey, Memish Tuzdjuoghlu of Rize, had given him three «loans» totalling 400,000 *grosia* (£4,000). When the pasha demanded a further advance of 250,000 *grosia* (£2,500), Memish Agha complained to Constantinople. In 1816 Suleyman Zade found a Sürmeneli rising on his hands, but by 1817 he managed to encompass Memish Tuzdjuoghlu's death. The circumstances of the murder, if such it was, are obscure. But Memish, said to have been a centenarian, was locally regarded as a martyr. The incident seems to be the source, however, of a Hazedaroghlu-Tuzdjuoghlu rivalry which was to have far-reaching consequences.

Sources for the next decade are sadly meagre, nor is there any modern study of the suppression of the Derebeys in the Ottoman Empire. But in

Baron de Salignac, ambassadeur à Constantinople (1604-1612)», ed. Mgr Chrysanthos PHILIPIDES, *Archeion Pontou*, vi (1935), p. 116 and Manouel I. GEDEON, *Patriarchikoi Pinakes*, Constantinople, 1885-1895, pp. 618, 639. The remains of a castle stand on a rocky peninsula of about 100 × 60 m. Further house ruins and defences are on the adjoining mainland. There are remains of a small (6 × 7 m.) double-apsed chapel on the mainland and perhaps traces of another in the citadel; beneath the western castle walls is a rock-cut wine or olive press such as that near Tirebolu.

<sup>10</sup> See A. F. MILLER, *Mustafa Pasha Bayraktar*, Moscow/Leningrad, 1947 and s.v. «Derebey» in *EI* (2).

1830 a British vice-consulate was established in Trebizond and its careful despatches, now in the Public Record Office in London, are an invaluable source for the final destruction of the Pontic Derebeys<sup>11</sup>.

The character of the struggle between the Derebeys and the Porte's representatives has a peculiar interest in Trebizond. Firstly some of the Derebeys were Laz and Adjarian, whose Caucasian people fought for them as guardians of their independence. Secondly the Russian successes of 1828-1829 in the area made the direct control of Lazistan and Adjaristan (now frontier districts) particularly important to Constantinople.

The reigns of the reforming Sultans Mahmud II (1808-1839) and Abdul Medjid (1839-1861) were crucial to the development of north-eastern Turkey. But they also mark the consolidation of Russian rule in the Caucasus. Turkish Georgia was threatened in 1807-1808 and in 1828-1829; there were rumours of menacing Russian troop movements throughout the century. In 1829 Count Paskevich Erivanski's army reached Gümüşhane and at the Treaty of Adrianople in that year Turkish Georgia was reduced to Lazistan and Adjaristan. The *sandjak* of Anapa, which the pashas Hasan Chichinoghlu and Osman Hazinedaroghlu had attempted to turcicise, in the face of Russian intrigue, in 1824-1828, was surrendered to the Tsar. But Turkey kept Batumi until 1878. In 1829 it might well have been thought that the Laz and Adjarians would be the next to join their compatriots in Georgia and submit to Russia; there seemed no end to Russian expansion. When James Brant was sent as first British vice-consul in Trebizond in 1830,

<sup>11</sup> W. J. HAMILTON, *Researches in Asia Minor, Pontus and Armenia*, London, 1842, pp. 222-226; FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 320-338; le chevalier GAMBA, *Voyage dans la Russie méridionale*, Paris, 1826, i, p. 418, n. 1; le chevalier Taitbout DE MARIGNY (consul for Holland at Odessa), *Voyages en Circassie*, Odessa/Simphéropol, 1836, p. 254; and Hasan UMUR, *Of ve Of Muharebeleri*, Istanbul, 1949, pp. 17-22. I am most grateful to Mr Michael Meeker for information from the last-cited book and for other help. The Pashas of Trebizond of the period were: Suleyman Zade Hazinedaroghlu (1811-?), poisoned by his successor Khosrew, Hadjdji Hasan Chichinoghlu (fl. 1823-1829), Osman Hazinedaroghlu (1829-1842), Abdullah Hazinedaroghlu (1842-1846) and Halili (from 1846). The British vice-consuls and consuls were: J. W. Brant (1830-1837), H. Suter (1837-1841), G. A. Stevens (1841-1858), F. J. Stevens (1858-1867) and W. G. Palgrave (from 1867). All save the Stevens brothers were fairly well known in geographical circles. Brant was highly esteemed by Robert Curzon, with whom he negotiated the 1842 Anglo-Persian trading convention at Erzurum (see *Armenia*, London, 1842, p. 34); the Brant papers are in BM Add. MSS 42512, 42565 and 42566 and further relevant papers are in BM Add. MSS 38983, 39042 and 41315; see also the anonymous «Trebizond and the Persian transit trade», *Journal of the Royal Central Asian Society*, xxxi (1944), pp. 289-301. I am very grateful to Miss Heather Wanstall for transcribing some of the Brant despatches in the PRO.

he was instructed to find out just how vulnerable Lazistan was : « The recent successes of Russia and the extension of her dominion in the quarter to which you are going cannot have failed to produce a sensible effect upon the minds of the inhabitants, whether Christian or Mahomedan », wrote Sir Robert Gordon in a private letter to Brant. The ambassador went on to ask « What is the understanding existing between the Pasha and the Lazes ; if any of these people, during the war espoused the Russian cause ; — and if their present conduct is peaceable ». Brant never fully answered these questions in his dispatches and it is worth posing them again <sup>12</sup>.

The view of one Georgian historian was that « La peur provoquée par la politique d'extension de la Russie fit changer l'aspect des choses. La Turquie prit la décision de soumettre complètement les contrées géorgiennes occupées, d'y introduire une administration absolument turque et de les turquiser... L'opération fut commencée au Lasistan d'abord. Osman Pascha... saccagea cette partie de la Géorgie turque. Les Lases défendirent leur liberté avec acharnement... L'autorité et l'administration des Beys ont été annihilées et remplacées par les institutions turques... Les classes sociales chez les Lases et les Adjariens furent nivelées. Les domaniales des Beys furent sequestrées et confisquées par l'Administration turque qui, de sa propre initiative, répartit conditionnellement ces terres aux paysans ». Furthermore proper names were turcicised and « -oghlu » replaced « -shvili » <sup>13</sup>.

These views require a little modification. It is quite clear that the suppression of the Laz and eastern chieftains was part of a wider process of subjugating the Derebeys throughout Anatolia. Until the enlightened rule

<sup>12</sup> See FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 239-253 ; Taitbout DE MARIGNY, *loc. cit.* ; W. E. D. ALLEN and Paul MURATOFF, *Caucasian Battlefields*, Cambridge, 1953, p. 41 ; Odysseus LAMPSIDIS, « Ho Pontos kata ton Rôsotourkikon polemon tou 1828-1829 », *Archeion Pontou*, xix (1954), pp. 226-231 and BESSE, *op. cit.*, pp. 308-309. Gordon's letter is in BM Add. MS 42512, ff. 1-3. Brant shared these forebodings in 1833 : « Some bound must be put to the aggrandisement of Russia, for if she be allowed to possess herself, without opposition, of Turkey and Persia or such parts that suit her purpose, how can she be afterwards controlled ? Were Armenia and the courses of the Tigris and the Euphrates in her hands, Persia would be surrounded by her, nearly, and must become her vassal and fall into her possession as Georgia has done. This once achieved, India could easily be attacked, and even if the attack were repelled, what treasures would not the defence have cost ? This perhaps may be considered as looking too much into the future, but still the progress is so natural that the whole plan is obvious when the first step is made. This is the step that should be prevented at all risks » : PRO FO 524/2. Events seemed only to confirm Brant's view throughout the century. Russia occupied Tashkent (1865), Khiva (1873), Kars (1878), Merv (1884) and, with the First World War, Trebizond itself.

<sup>13</sup> G. VÉCHAPÉLI, *La Géorgie Turque*, Berne, 1919, pp. 18-19.

of Prince Michael Vorontsov as Viceroy of the Caucasus (1844-1853) it seems that there was little motive for the Laz to exchange Turkish for Russian domination. Ottoman and British diplomatic misgivings about Laz connections with Russia proved almost groundless. The ravages of the war of 1828-1829 were long felt; the Laz did not rise for the Russians then (and in 1918 they actually assisted the Turkish recapture of Batumi). The Laz showed no signs of emigrating to Russian Georgia — indeed in the 1840s Russian deserters commonly took refuge in Turkish Adjaristan and there was a steady flow of refugees from Russian Georgia until the 1850s (which was balanced by the emigration of thousands of Pontic Greeks to the Caucasus). A report on Adjaristan, prepared for the British ambassador to the Porte in 1841, mentions no deliberate policy of turcicisation there but simply administrative chaos, which would last as long as the entire population continued to carry and use arms. The Laz rising of 1830 may have had some Russian encouragement, but it coincided with the last Georgian attempt to restore the Bagratid dynasty and to oust the Russians from Tbilisi. It was put down by a Pasha of Trebizond, Osman, who was himself an Adjarian. Finally it must be remembered that the Laz and Adjarians were separated from other Georgians by their Muslim faith<sup>14</sup>.

Not surprisingly, Laz loyalties must have been divided. But the reason

<sup>14</sup> Frederick GUARRACINO (acting vice-consul of Trebizond), « Notes made on a journey from Batoom by Adjarah, Shavshet, Ardanuch, Ardahan, Ghivleh, Penek and Olti, to Erzeroum », PRO, FO 526/2 (summarised in part in « Notes of an Excursion from Batúm to Artvin », *Journal of the Royal Geographical Society of London*, xv (1845), pp. 296-305). Guarracino found that « A great number of Russians and Poles desert from the regiments on the frontier, are brought to Shavshet and are distributed among the surrounding villages. As soon as a deserter enters Turkish territory he is captured by the first Turk who meets him, who either keeps him in his own service or disposes of him to other natives, the value of one being 300 piastres (£3). Although in a state of slavery, many whom I had an opportunity of speaking to, told me that they preferred their present position with the Turks, to that of military service in Russia ». Georgian immigrants to Turkey are frequently mentioned in consular reports. During the rule of the barbaric Abdullah Pasha Hazinedaroghlu (1842-1846), many were in fact Circassian slaves. In turn large numbers of Greeks and Armenians escaped to Russia after 1829, 1878 and 1918; the Laz are never mentioned as refugees to Russia. In 1841 Guarracino found the Adjarians were still very independent. The chief victims of Turkish exactions seem to have been Greek, Armenian and « Catholic » (presumably Armenian) villagers who did not share Muslim privileges. On this period see David Marshall LANG, *The Last Years of the Georgian Monarchy 1658-1832*, New York, 1957, pp. 267-284; the same's *A modern history of Georgia*, London, 1962, pp. 42-69 and Alexandre MANVELICHVILI, *Histoire de Géorgie*, Paris, 1951, pp. 353-402. Solomon II Bagration, last King of Imeretia, retired to Trebizond and died there in 1815, but the Pontos does not seem to have been a centre of Georgian monarchist resistance — see Anthony BRYER in *Bedi Kartlisa*, xxv (1968), pp. 214-217.



why they, and the Rizelis, Oflis and Sürmenelis, fought Osman Pasha so vigorously are clear enough. They, or rather their leaders, wished to retain their ancient and feudal independence. They were provoked by a series of bad harvests and by Turkish exactions.

Osman Hazinedaroghlu, bey of Charshamba and son of Suleyman Zade, bought the pashalik of Trebizond for 1,000 purses (£5,000) at the close of the Russian war in the summer of 1829. He had « une belle figure, avec des manières distinguées », as befitted one of the wealthiest landowners in Turkey who had been brought up as a page at the Sultan's *saray*. But his expenses were enormous. He maintained an extravagant entourage and court in Trebizond and his bribes to the Porte (which included, on occasion, 4,200 lbs of butter and twenty Circassian slaves) cost over 200,000 francs a year. His father had demanded loans from his beys; Osman Pasha withdrew the surviving privileges of the Derebeys and levied instead a novel and onerous tribute from their subjects. His agents were initially successful — Aslan Bey at Batumi, Mustafa Agha at Hopa and Izzet Agha Tuzdjuoghlu at Rize, a young man of gracious appearance and elegant manners who had succeeded Memish through proving his loyalty to the pasha at the age of sixteen by murdering his uncle.

Osman's levy was inopportune. The Russians had left a trail of destruction, the harvest of 1829 was lost and the harvest of 1830 was poor. In the summer of 1830 the pashalik was visited by the plague; at its height thirty people a day were dying in Rize and sixty in Trebizond. Not surprisingly two thousand Sürmenelis refused to pay the pasha's levy in September 1830. As they had never paid any significant taxes to the government before, three Sürmeneli *aghas* came to complain to Osman, who garotted one. He then found that the *agha* of Atina (Pontic Athenai), further along the coast, was in arms <sup>15</sup>.

The harvest of 1831 was even worse. By September there was a serious shortage of grain in Lazistan. Osman's agent had managed to extract 200,000 piastres (£2,000) from the Sürmenelis — of which 50,000 were retained by him and virtually all the remainder by Osman. But now the sum was raised to 500,000 piastres and almost all the 4,000 families of the valley refused to pay. They and the Rizelis were doubtless encouraged by news of the revolt in Egypt, which reached Trebizond at the end of 1831. The pasha's authority was then regarded by one witness as being at its

<sup>15</sup> PRO, FO 524/1. As a result of the plague a quarantine station with a European doctor was set up in Leontokastron (Güzel Hisar), but the port was not free of cholera and summer infections until the 1860s.

lowest ebb. « In short, Brant reported, universal discontent prevails which the people do not attempt to conceal. » Twenty men were killed in the Sürmene disturbances, but the place was still restless in March 1832. In August Osman Pasha despatched a force of 7,000 men there. The coastal settlements at the head of each valley are simply administrative and commercial conveniences for the peoples of the hinterland. They can be quickly evacuated to the high forests where no army can follow. Thus « there was no fighting of any consequence. The people had transported their flocks, moveables and families to the mountains. They refused to give up the leaders of the revolt or to make their submission and nothing seems to have been gained by the expedition ». Fontanier, who regarded the Sürmenelis as a « singulier mélange d'honnêteté et de barbarie », found the whole expedition slightly absurd. Antiquated cannons were rowed out to invest Sürmene, a bulletin of victory was issued and the entire population found in the town was brought in triumph to Trebizond — it proved to consist of three old women and an infant. Brant suspected that the expedition would simply turn the Sürmenelis into desperate mountain robbers. These disturbances in Trebizond must be set against a pattern of other local risings (especially Kurdish and Chorohi) which were also faced by the rival pashas of Kars and Erzurum as part of the aftermath of the Russian war <sup>16</sup>.

Tahir Agha Tuzdjuoghlu of Rize quickly emerges as the leader of the Laz revolt. Mustafa of Hopa and Aslan of Batumi flocked to his standard, as they had once supported Suleyman Zade and Osman Hazinedaroghlu. It is at this point that one wonders whether the wars were not simple vendettas between the Hazinedaroghlu and the Tuzdjuoghlu dynasties and their retainers. Both families had Derebey origins and had little sympathy with the reform movement in Constantinople, which was the pretext for Osman Pasha's activities. Both families had connections with Rize and Georgian Poti — probably both were Laz or Adjarian. Possibly the vendetta began with the Hazinedaroghlu murder of Memish Tuzdjuoghlu in 1817; perhaps it was older. But, as in other parts of the Ottoman Empire, the destruction of the Derebeys seems to have been accomplished by setting one leading family upon another <sup>17</sup>.

In the Pontos, however, there seems to have been real doubt as to which family was receiving the support of the Porte. Like Memish, Tahir Tuzdjuoghlu appeared to be better connected and more formidable even than the

<sup>16</sup> PRO, FO 524/1; FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 7-8, 300, 328.

<sup>17</sup> PRO, FO 524/1; UMUR, *op. cit.*, pp. 20-22.

official pasha. « His riches are derived from his hereditary possessions, and not being necessitated to take money from his dependents, he is beloved by them ». By contrast Osman Pasha's « intolerable exactions » were unwelcome. Then, as today, the peoples of the eastern valleys of the Pontos could call upon the services of kin who had made good in all parts of Turkey. Thus Tahir Tuzdjuoghlu had powerful friends in the Porte, including the Serasker Pasha (Commander-in-Chief) and two Rizeli Field Marshals, who would certainly place loyalty to the Tuzdjuoghlu clan before official instructions. Despite his early career, Osman Pasha had fewer friends in Constantinople and there were rumours of his imminent dismissal up to his death ten years later <sup>18</sup>.

Osman Pasha's troops stayed in Lazistan over the winter, trying to locate their enemy. But Tuzdjuoghlu had taken his, by now sizeable, force to the southern side of the Pontic Alps. Together with the Laz, the beys of Tonya and Rize rose for him. Ahmet Pasha of Kars moved against the Laz but was defeated. Early in January 1833 Tuzdjuoghlu was emboldened to attack Trebizond itself. By then he had an estimated 12,000 men: Laz, Ofllis, Rizelis, Sürmenelis and Tonyalis headed by their respective *aghas*. Osman Pasha's *kaymakam* sent a force to stop Tuzdjuoghlu coming down the Deghirmen Dere, but it fell back without engaging the rebels. In Trebizond « the greatest alarm prevailed ». All Muslims were ordered to take arms. The wealthier citizens brought their furniture and other valuables from the suburbs into the walled city for safety and there were feverish but half-hearted attempts to fortify the capital. Ditches were dug and a small cannon was taken to a crossing over the Kalenima (Platana) Dere. « These defences were so insignificant and the troops of the Pasha so indisposed to his cause that nobody expected an engagement would take place; indeed the Pasha himself seemed to place so little reliance on his works and men that he made his arrangements for shutting himself up in the walled part of the town ». <sup>19</sup>

Eastern Pontos was now effectively in the hands of Tuzdjuoghlu. Vice-consul Brant had prudently asked him for assurances of protection for the European community and for the Greek Metropolitan Constantios (1830-1879). He was relieved to learn that, unlike Osman Pasha, Tuzdjuoghlu was favourably inclined to Europeans and that his army was well disciplined.

But the attack on Trebizond never materialised. In the second week of

<sup>18</sup> PRO, FO 524/1; FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 98-99, 201-2.

<sup>19</sup> PRO, FO 524/1.

January 1833 a messenger from the Serasker Pasha, Tahir Tuzdjuoghlu's ally at the Porte, arrived with his appointment as Ottoman governor of Rize. Tuzdjuoghlu's limited ambition to be a Derebey in official guise were satisfied and the British vice-consul was able to hope that « we shall see the beneficial effects of the termination of these disputes which have so long paralysed commerce ». The fears of spring 1833 evaporated so quickly that no historian of Trebizond has noticed them <sup>20</sup>.

But during March and April 1833 vice-consul Brant had new worries. He was concerned with the activities of a Russian Major Voinikov, who appeared to be fermenting the separatists tendencies of the pashaliks bordering Russian Georgia. Rumour suggested that Russia was once again preparing to enter Turkey and take Erzurum, vital to the Trebizond-Tabriz route which had been opened to European commerce by the Treaty of Adrianople four years before. Twice the Russian agent travelled from Tbilisi to Erzurum and excited interest in Trebizond, while news arrived of the failure of the plot to restore the Bagratids in the Georgian capital. In May 1833 Brant made the startling discovery that Major Voinikov was in fact Aslan Bey of Batumi, brother-in-law of Tahir Tuzdjuoghlu. But Aslan Bey's double identity is our only clear hint of Russian interference in the Laz rising <sup>21</sup>.

In July 1833 Lazistan was in arms again. Osman Pasha assembled a new force of Djanik irregulars and Erzurum regulars. The Pasha of Kars moved up with troops to the coast to assist : « The principal object was supposed to be the reduction of Aslan Bey who was dispossessed of his government of Batoom... for arbitrary and vexatious conduct ». By October the Pasha of Kars had overrun Batumi and reached Atina. Aslan Bey took refuge at Rize with Tahir Tuzgioghlu and Osman Pasha retired to Trebizond for the winter. But it was clear that the Laz revolt would continue as long as Tuzdjuoghlu remained at Rize <sup>22</sup>.

<sup>20</sup> PRO, FO 524/1 ; CHRYSANTHOS, *Ekklesia*, pp. 616-617.

<sup>21</sup> PRO, FO 524/1. Double names, European and Turkish or Russian (in one case all three), and Greek and Turkish or Russian, were not uncommon at this time. Black Sea Greeks, or Italians, who did not wish to take out Greek, Russian or one of the Italian nationalities, would claim British protection as Ionians or Maltese. The Russian consul-general in Trebizond was suspected by his colleagues of unfairly encouraging, and even bribing, Christians to become Russian subjects. Fontanier commented (*op. cit.*, iii, p. 257) : « Il ne suffit pas de nommer un voleur de grand chemin comme Aslan Bey de Kuba (perhaps Voinikov), ou un marchand d'esclaves comme Hassan Bey de Soukhoun, généraux russes pour les rendre dociles ».

<sup>22</sup> PRO, FO 524/1.

With the spring of 1834 Brant reported to his ambassador, inevitably, that « our turbulent neighbours the Laz are again in commotion ». Tahir Tuzdjuoghlu had, with supreme confidence, placed his lordship under the distant pashalik of Sivas (Sebasteia) and announced his unflinching devotion to the Sultan and dissociation from his pasha in Trebizond. The *aghas* of Sürmene supported him. Wearily Osman Pasha mustered 3-4,000 Djanik irregulars and shipped them to Lazistan. « But, reported Brant, it is believed (that) the present expedition will probably end like most of those hitherto undertaken against Lazistan, in the devastation of the country without any real advantage being gained, while the depression of commerce must be productive of increased general discontent and misery. »<sup>23</sup>

But Brant's warning was only partially justified. Unexpectedly Osman Pasha completely crushed the Sürmene revolt and captured Rize. Lazistan was overrun and pillaged. Tuzdjuoghlu's connections in the Porte failed him and a *firman* came demanding his head. The decapitated heads of Tahir and most of his family were despatched in triumph to Constantinople. Aslan Bey (*alias* Major Voinikov) escaped to Russian Georgia and is not heard of again. Brant reported Lazistan pacified on 12 April 1834 : « The influence of this rich and powerful (Tuzdjuoghlu) family, and the opposition it kept alive against the Pasha's authority in Lazistan may therefore be looked upon as annihilated ». He had not reckoned on the family's notable ability to survive, for the Tuzdjuoghlu remain a dominant family in Rize to this day. Even in 1834 there were lingering doubts for Tahir Tuzdjuoghlu was thought to « have taken refuge in the mountains with the Ophlis ». In fact the refugee turned out to be an Ofli *agha*, Djafar Djansizoghlu, who assumed leadership of the revolt. Also Brant observed, « it is to be feared... that instead of conciliating the people by mild treatment, the system of extortion which has formed their chief ground of complaint will be continued, and rather than keep them quiet, will dispose them to seize any opportunity for breaking out again in revolt »<sup>24</sup>.

In other parts of Osman's pashalik the Derebeys had gone swiftly and quietly. The Uchinchoghlu, for centuries timariots of Torul, lost their lands in 1830. In that year Besse found the Derebeys still raiding each other's lands, but by 1833 Smith reported them and their feuds as being only a (very recent) memory. In 1834 Aucher-Eloy regarded the Laz revolt

<sup>23</sup> PRO, FO 524/1.

<sup>24</sup> PRO, FO 524/1.

as over because, for the first time, the pasha had not to negotiate with the rebels, but had executed their leaders <sup>25</sup>.

But Osman Pasha was no reformer. In Brant's words he was « wedded to the old system », looking upon the new movements in Constantinople with great distrust and retaining strong elements of the disgraced janissary party in his miniature court in Trebizond. He refused to implement the measures of the Hatt-i Sharif of Gülhane in his pashalik. The comparative ease and willingness with which he suppressed the non-Laz Derebeys in his province is therefore curious. Two travellers suggest that whereas the pasha reduced the surviving Derebeys « partly by intrigue and partly by violence », his new *ayan* were in many cases the old Derebeys under a different guise. The beys of Adjaristan were still holding office in return for a title and military service in the 1840s. Some Derebeys did not bother to abandon their castles; many seem to have kept what amounted to private armies. In 1841, for instance, Guarracino witnessed the gathering of fifteen or sixteen local beys for a wedding at Ardahan; they brought some 6-800 retainers with them as a matter of course. But in Lazistan the native Derebeys could not be trusted and Osman Pasha's device could not be used. For him the Tanzimat reforms seem to have been little more than an excuse to launch the equivalent of a Derebey war on a large scale — for the supremacy of the Hazinedaroghlu dynasty. It was not until the 1860s that the Porte could really trust its governors in Trebizond. If the Pontos had been more ethnically and politically homogeneous, it might well have gone the way of other peripheral provinces of the Ottoman Empire which gained their autonomy in the nineteenth century. As it was, it became a transitory Greek Republic under Russian supervision in 1916-1918, while article 29 of the Treaty of Sèvres optimistically placed it in a new Armenia, and the Georgians also had claims <sup>26</sup>.

Osman Pasha still had Djafar Djansizoghlu to reckon with. Since the fall of the Tuzdjuoghlu in 1834 he had « been a wanderer in the mountains of Oph, where with a few followers and aided by the good wishes of the inhabitants he has been enabled to elude all attempts to apprehend him » <sup>27</sup>.

<sup>25</sup> BESSE, *op. cit.*, p. 302; Eli SMITH, *Researches of the Rev. E. Smith and the Rev. H. G. O. Dwight in Armenia*, Boston, 1833, ii, p. 324; Aucher ÉLOY, *Relations de voyages en Orient de 1830 à 1838*, ed. Comte DE JAUBERT, Paris, 1843, i, p. 752.

<sup>26</sup> MORITZ WAGNER, *Travels in Persia, Georgia and Koordistan*, London, 1856, ii, pp. 263-264; FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 17-18; PRO, FO 526/2; 195/101; 195/173; SOUTHGATE, *loc. cit.* : « In some instances... they are the same chieftains reduced to the condition of loyal rulers ».

<sup>27</sup> UМУВ, *op. cit.*, p. 19; PRO 195/101. The Ofliis are among the curiosities of Lazistan. They



On 12 September 1837 Suter (Brant's successor) reported that «an attempted conspiracy has just been discovered in Lazistan. Most of the *aghas* and landed proprietors of that province who have always conformed with great reluctance to the new state of things in Turkey, and submitted with very ill grace to the authority of Osman Pasha, lately resolved amongst themselves to avail of the first convenient opportunity to refuse payment of contributions and to insist that officers appointed to govern in their districts should be at their choice, or selected from their own chiefs». Djafar Agha was invited to lead the alliance, but it was betrayed by Emin Kahyaoghlu (former *agha* of Sürmene and then governor of Tirebolu, whose ruthless and drunken conduct earned him the nickname of «Paskevich»). Most mysteriously, Djafar Agha himself helped to betray the alliance. We shall probably never know what desperate and squalid intrigue among the Laz and eastern chieftains led to this step, but Osman Pasha's power over «the restless and turbulent inhabitants of Lazistan» was greatly strengthened by it. Sürmene did not rise again, but in September 1839 the Rizelis took up arms for the last time. The people of nearby Amishon had refused to pay 400 purses (£2,000) levied by their new government official. Osman

were Greeks, or at least Greek-speaking, who were converted to Islam supposedly with their apostate bishop Alexander, when he became Iskender, Pasha of Trebizond. By one account this occurred in about 1740; by another it was this Bishop Alexander who built the Iskender-pasha Djami in Trebizond in about 1512 (see Ioannides, *op. cit.*, p. 135; CHRYSANTHOS, *Ekklesia*, p. 708 and *Greek Republic of the Black Sea*, p. 14; cf. the Laz story that they had embraced Islam under their prince Lazarev). Mr Michael Meeker tells me that the current Ofli explanation is that the Byzantine Emperor sent two Ofli Christian priests to investigate the new Muslim faith; they were converted instead, settled outside the Empire and that centuries later their descendants evangelised the Ofli valley for Islam. These tales seem to be rationalisations of the paradox that the Ofli combine a fanatical devotion to Islam with a retention of the Pontic Greek dialect. In 1831 Fontanier (*op. cit.*, iii, pp. 294-295) was unable to land at Of because Pasha had not then subdued the place, but he noted that there were about 3,000 houses with two great fortified strongholds held by the local *aghas*, Savr Ahmedoghlu and Djansizoghlu. The Ofli were «grands voleurs» and «pirates hardis». In 1835 Brant found that «the Ofli have peculiar habits and customs distinct from those of the Laz». He reckoned that they could muster 24,000 men under arms and the Laz only 18,000. «The Ofli in many of their habits much resemble the inhabitants of Maina (Mani), carrying on blood feuds from father to son»; see «Journey through a part of Armenia and Asia Minor in the year 1835», *Journal of the Royal Geographical Society of London*, vi (1836), pp. 191-192. In 1879 I. Parcharides estimated that out of 10-12,000 Ofli families 8-10,000 spoke Greek but only 192 were Christian; see «Statistikê tês eparchias Opheôs tou nomou Trapezountos», *Parnassos*, iii (1879), pp. 224-232. Palgrave regarded them as «simply the most disagreeable, quarrelsome, bigoted, narrow-minded set I have ever had deal with» (*op. cit.*, p. 16). As Muslims they were not included in the exchange of populations in 1922-1923. Today they still have a reputation for producing ultra-conservative hodjdjas, while the villages of the Chaykara district are still Greek-speaking.

Pasha sent first 150 men and then 4,000 troops under the renegade Emin Agha against them. By October Memish Suichmezoghlu, the Rizeli *agha*, had fled to Ispir and Emin Agha had « effectively restored tranquillity in that quarter »<sup>28</sup>.

It was the tranquillity of devastation. Suter admitted that the risings « were not altogether unprovoked by maladministration », but the Laz and eastern peoples were never granted their own officials. No consul ventured to accompany Osman Pasha's forces to see what they actually did in Lazistan, but in 1840 Teule visited the scenes of the recent battles along the coast. « Les Lazes m'ont paru justifier leur mauvais réputation; leur regard est rude et leur ton est des plus grossiers... Je n'avais remarqué dans le bazar de Mapavreh que du gros millet (blé de Turquie, ici nommé *lazout*) et des peaux de mouton. Je trouve que des gens misérables, vivant épars au centre d'une belle campagne qui devrait les enrichir, offrant un spectacle affligeant et le plus choquant de tous les contrastes qu'on puisse voir. »<sup>29</sup>

The sons of a former Derebey of Eynesil and the Ofliis took advantage of Osman Pasha's death in 1841 to lead petty revolts. But the Laz did not rise again, even during the rule of Osman's brother and successor, the avaricious and quite exceptionally brutal Abdullah Pasha Hazinedaroghlu. But it is the Tuzdjuoghlu who have survived, rather than their Hazinedaroghlu rivals of these years. The descendants of the Derebeys and *aghas* were stripped, it is true, of their armed retinues, but they began to exercise a more subtle, and no less impressive, political and economic patronage. The Laz were less fortunate. With the loss of their feudal lords and with

<sup>28</sup> PRO, FO 195/101; FONTANIER, *op. cit.*, iii, pp. 265, 327. Nothing further is heard of Memish Suichmezoghlu, but Ispir and the Choroh valley were long centres of resistance to the central government, « the resort of all the turbulent spirits of Lazistan, who flocked thither in such numbers, as to bid defiance to any force which the government could send against them », wrote W. J. Hamilton (*loc. cit.*). The local governor (*voivod*) strongly urged Hamilton not to venture into the fighting in Lazistan in 1836; « It is only within a few years, since the destruction of the janissaries (1826), that a governor has been able to reside » at Ispir.

<sup>29</sup> Jules Charles TEULE, *Pensées et notes critiques extraites du journal de mes voyages dans l'Empire du Sultan de Constantinople dans les provinces Russes, Géorgiennes et Tartares du Caucase et dans le Royaume de Perse*, Paris, 1842, ii, pp. 11-12. Fontanier (*op. cit.*, iii, p. 300) found that the Laz « vivent dans les bois, s'enfuient à l'approche des étrangers, vendent les enfants. Les femmes livrent aux travaux de campagne et eux-mêmes restent oisifs ». It must be said that those who knew the Laz better did not give them such a poor character. Palgrave described them as « a fine race, good labourers, good sailors, but said to be thievish. My own experience would not confirm the popular accusation » : PRO, FO 195/812. Cf. Denis Cecil HILLS, *My Travels in Turkey*, London, 1964, pp. 109-110, and for other opinions of the Laz, Anthony BRYER in *Bedi Kartlisa*, xxi-xxii (1966), pp. 182-184.



the devastation of their lands, they began to emigrate. Today only a quarter of the Turkish Laz remain in Lazistan. Here they have retained their language and customs to some extent, but it was Osman Pasha who deprived the Laz of their ancient independence, where Justinian and the Grand Komnenoi of Trebizond had tried and failed <sup>30</sup>.

Anthony BRYER,  
University of Birmingham.

<sup>30</sup> PRO, FO 195/173. The tortures devised and supervised by Abdullah Pasha exceeded the frightful ingenuity shown by his predecessors. After a British diplomatic enquiry substantiated complaints, representations were made to the Porte, but Abdullah died before he could be dismissed.

## HISTORY OF THE KINGDOM OF EGRISSI (LAZICA) FROM ITS ORIGINS TO THE FIFTH CENTURY A.D. \*

In the sixth to first centuries B.C. the state of Colchis, on the eastern coast of the Black Sea, united the different Kartvel (Megrelo-Chan), and some of the Abkhaz, tribes. At the end of the second, or beginning of the first, century B.C. it was conquered by Mithradates VI of Pontus, and in the sixties of the first century B.C. it was subjugated as a Roman province.

In the second century A.D. certain political units arose in the lands of the former state of Colchis. As Arrian, proconsul of Cappadocia, states, the Colchians, Sanni or Drils, Macrones and Heniokhi, Zydritae, Lazi, Apsili, Abaski and Sanigi tribes inhabited the eastern coast of the Black Sea, from Trebizond to the area of Dioskuria-Sebastopolis (modern Sukhumi).

The Colchians and Sanni (Drils) lived in part of Cappadocia; the Macrones and Henoikhi were united into a single kingdom which stretched from the river Abovitse (modern Fortuna su) up to the estuary of the Choruh; the fortress of Apsar (modern Goniya) lay within these lands. The Zydritae settled in the area stretching from the Choruh estuary to, approximately, the modern Kobuleti; they were then under the rule of Pharsman II, king of Iberia (Kartli).

The central section of western Georgia, on either side of the Rioni (Phasis), was inhabited by the the Lazi tribe. To the north lay the kingdoms of the Apsili, Abaski and Sanigi. The lands of the Sanigi stretched north-west from Sebastopolis up to the modern Shakhe river.

These kingdoms arose in about the middle of the first century A.D. But scholars differ over their origins and character. The present writer's view is that the ancient state of Colchis could never claim to be internally stable or monolithic. The tribes that made up the state always retained some independence, representing its separate administrative divisions, the so-called «skeptukhii». These divisions, formed on the basis of pre-class tribal organisations, combined particular territorial-ethnic groups. The Colchian state held these administrative divisions in submission while it was powerful enough to do so. Ultimately the rulers of the «skeptukhii» were dependent upon the king, but always tried to turn the «skeptukhii» into independent

\* Tbilisi University Press, Tbilisi, 1968.

kingdoms themselves. Such ambitions of the rulers of the divisions were greatly constricted after Rome conquered the Colchis. While Roman authority in the East remained more or less stable, it curbed the rulers' efforts to obtain sovereignty for their territorial-ethnic groups.

But in the first century A.D. Rome had to yield some of its Eastern strongholds. Its aggressive potential was exhausted and, instead of large-scale conquests, Rome had to establish along its Eastern frontiers a system of semi-dependent kingdoms that acted as buffer states between Rome and Parthia. From the second century A.D. the activities of Iberia often threatened Roman policies — for instance, in the occupation of the lands of the Zydritae by Pharsman II.

In this writer's opinion, the failure of Rome to suppress the separatist tendencies of local rulers, the activities of the local peoples and the growing strength of Iberia were the real causes for the establishment of separate kingdoms in the Colchis. The ruling élite of these states was also concerned with keeping up a dependence upon Rome, even though it took the form of Roman garrisoning of a number of coastal fortresses. This is clear from the increasingly aggressive tendencies of Iberia and from the activities of the northern tribes (Dziki, Heniokhi).

One of the most complicated questions is that of the social character of these kingdoms. In consideration of the general development of contemporary Georgian society (recently brought to light by a number of scholars of the society of the Eastern states), this writer is inclined to consider the West Georgian kingdoms of the period as class societies of a transient nature. Their characteristic is various types of exploitation which existed side by side — for example, significant survivals of the primitive communal system, slavery and rudiments of feudal relations. However the question is still debatable and needs further study.

There is scanty evidence for the kingdom of Lazica in the second third centuries. It then included the territory roughly from modern Kobuleti as far as the Khobi but not reaching the Surami range to the East. West of the Surami (Georgian Argveti) range lay part of the kingdom of Kartli from the second century A.D. at least.

Arrian states that the kingdom of Egrissi was a vassal of Rome; kings of Lazica obtained their throne from the emperor and the coastal sites had Roman garrisons. The Roman government took good care to strengthen Phasis, evidently in response to the activities of « barbarian » tribes (Heniokhi, Scythians and Alans), but also as a garrisoned stronghold against possible attacks from the indigenous population of Western Georgia. Arrian's evidence for a Roman veteran colony in Phasis is especially interesting;

evidently the Roman government aimed to create a social element upon which it could rely in case of trouble.

There were Roman garrisons at Apsar (modern Goniya) and Sebastopolis (modern Sukhumi). The immediate task of these troops was to defend Roman possessions from north Caucasian and coastal Black Sea tribal attack, and from the growing power of Iberia, and to maintain Roman influence in Western Georgia, whose population was now more actively seeking independence.

There was urban development in Western Georgia in the second century A.D. The old towns, which were declining by the end of the Hellenistic period, gave way to new ones : Sebastopolis, Apsar, Pitiunt, and, within the inner areas of Lazica, such towns as Sarapanis (modern Shoropani), Mekhlessos (later Mokhiris) and a number of large settlements mentioned by Ptolemy.

Domestic and external trade increased in Western Georgia in the second and third centuries A.D. Trade relations with Rome and its provinces flourished particularly and red glazed pottery was a common import. Research on these red glaze wares shows that they derive mainly from second and third century manufacturing centres in Asia Minor. A great number of these finds, in the form of imported amphorae, were excavated in Pitsunda, Sukhumi and Goniya. The amphorae were made mainly in Sinope and Herakleia in the Pontus.

Coin evidence shows that Western Georgia was closely connected economically with Cappadocia in the first centuries A.D. The same coins circulated in both areas — imperial silver and provincial copper coins, particularly from Trebizond. By contrast with the coastal regions, the coins which circulated in east Western Georgia were varied and Parthian drachmae and imitations of the staters of Alexander are often found among the imperial silver. The monetary range of the area is almost identical to that of Iberia, which indicates very close economic links between Iberia and Western Lazica.

From the fourth century the kingdom of Lazica grew significantly in strength. This is shown, first of all, by its territorial expansion ; its boundaries reached the Choruh estuary, it annexed the lands of the Zydritae (who had been subjects of Iberia in the second century) as well as the kingdoms of the Apschili, Abazgi and Sanigi. The Svans, Missimians and the population of the Lechkhumi region (Skvimia) also fell under its rule.

The growth of the kingdom of Lazica did not challenge the interests of the Byzantine Empire. The weakening of their Eastern outposts in a series of defeats by Persia, and the activities of the Goths, and later the Huns,

made it desirable for the Byzantine Empire to have a powerful ally in the East.

But the growth of power of Lazica was in any case a partial consequence of the decline of the Empire. In the third and fourth centuries the Empire was no longer able to solve its problems on its own. It had to accept the move towards independence and territorial expansion of the kings of Lazica. This was the logical extension of the weakening of Roman power in the East which had begun in the first centuries A.D.

The kingdom of Lazica united Western Georgia economically. As a *pro forma* the king of Lazica remained a Byzantine vassal. But he had his own vassals. The rulers of the Abazgi, Svans and other subject regions were nominated by him, they paid him tribute and in all probability they had to furnish him with troops, to defend the kingdom's northern borders in particular. Evidently Apskhilia was annexed and its governors appointed by the King of Lazica.

The power of the state of Egrissi was short-lived. By the seventies of the fifth century it clearly weakened, resulting in the loss of Svaneti. It was weakened by conflict with the Byzantine Empire. Having taken advantage of dissension within the Byzantine Empire itself (Vandal and Attila's Hun invasions, Monophysite-Nestorian controversy, court factional struggles), Gubaz, king of Lazica, rebelled against the Emperor Marcian (450-407) and even sought Persian help. The war which ensued was followed by protracted negotiations, the outcome of which was Gubaz's abdication in favour of his son Tsaté. It is supposed that the Svans' leaders seized this opportunity to free themselves from vassalage.

A curtain is drawn over further historical events in Lazica until the twenties of the fifth century.

Evidence for the economic development of Lazica in the fourth and fifth centuries is meagre, but archaeological material supplements literary sources. Evidently Western Georgia can boast of a high level of agriculture, and of field-crop cultivation and viticulture especially, during the period. Cattle-breeding and timber were prominent. There is more definite evidence for the development of trade, particularly abroad.

Archaeological evidence, mostly from the Sukhumi and Pitsunda districts, indicates trade with Pontic Sinope, with the Aegean (whence amphorae and red glaze pottery were obtained) and with other Eastern and Western centres (e.g. Cologne and Alexandria), which supplied glass ware.

As compared with the second and third centuries, and especially with the fourth century, the import of ceramics drops notably. This can be explained by the decline of the manufacture of ceramics in the coastal

towns and in the ruin of the Bosphorus and Trebizond after the invasion of the Goths. But the decline may also be explained by the growth of a local ceramic industry, which was a potential rival to the imported wares. However, Western Georgia did not cease trading with the outer world in the fourth century, as numismatic evidence shows.

The growing strength of the state of Egrissi favoured urban development. The local element was notably active in the coastal towns of Lazica, which encouraged their development as handicraft and trading centres in the fourth and fifth centuries. After the invasions of the Goths and Huns led to the irretrievable decline of the towns of the Bosphorus, the towns of Lazica proved to be more viable. They prospered through the power of the kingdom and through use of the resources of the interior of the country. There is little information for the social development of Lazica in the fourth and fifth centuries but we may speak of a fairly intensive development of feudal relations. This is revealed by the political structure of the kingdom, the development of church economy and the growth and final victory of Christianity in Western Georgia.

Cultural development during the late classical period in Western Georgia has been inadequately studied. We shall not deal with this complicated problem, but some points of special significance will be discussed.

The cultural development of Lazica contains nothing new in principle. Its urban and rural development followed the earlier Hellenistic pattern : local traditions originating in the ancient culture of Colchis merged with Western, Roman and Byzantine elements. This fusion is clear in ceramics. Local craftsmen adopted and imitated Roman and Byzantine types and forms of pots but lavished traditional local decoration on them.

The social élite was first to feel the influence of Roman and Byzantine culture. The local nobility used expensive imported pottery (red glaze ceramics, amphorae and glass) widely. These articles were used by the nobility of the interior (at Tsebelda, Mount Parnali near Kutaisi) as well as by the aristocracy of the coastal towns. They also used such articles and ornaments of dress as fibulae, bracelets, ear-rings, beads, buckles and so on.

The *villa rustica*, on Roman lines, which has been excavated in the village of Shukhuti in the Lanchkhuti district is of especial interest in this connection. The villa was the residence of a rich Laz, who had adopted Roman culture.

The influence of Roman and Byzantine culture can be observed easily in the art of building, both in the towns, where contemporary Roman and Byzantine methods were employed, and in ecclesiastical architecture. The mosaics from Pitsunda stand apart, for their style and motifs are very close

to Syrian and Palestinian work, although some details are clearly derived from local traditions and concepts. The introduction of local elements and some non-Hellenistic decoration into the composition suggests that these mosaics were made by a local school of mosaicists.

The distinguished philosopher and orator Themistius (fourth century A.D.) mentions a higher school of philosophy and rhetoric near Phasis in a speech. Themistius and his father attended the school, which was probably founded not later than the second half of the third century A.D. We cannot presume that there was a sufficient Greek population in Phasis and in Western Georgia (if they ever settled there) for the foundation of a special higher school, and it is logical to assume that the majority of students were local youths. The mere fact of the existence of such a school in Phasis reveals favourable conditions for it, and we may therefore speak of a high development of philosophy and rhetoric in Western Georgia. It is not for nothing that this country is called « the temple of the Muses ».

And lastly one more important question — the spread of Christianity in Western Georgia. Up to the present Georgian historians have indicated that Christianity was declared a state religion in Western Georgia in the twenties of the sixth century, much later than in Eastern Georgia. This view was based on a misleading interpretation of a passage in Theophanes the Confessor, who states that Tsaté, king of Lazica, was baptised in Constantinople in 523. However it has been shown that the narrative of this event was much abbreviated by Theophanes. John Malalas, his source for it, adds that king Tsaté, pursuing political motives, took the side of paganism in 523 and was reconverted to Christianity and baptised for a second time. Hence, Tsaté had previously been Christian.

There are a number of other indications that Christianity was widespread in Western Georgia long before the sixth century. Stratophilus, archbishop of Pitiunt, was present at the First Œcumenical Council at Nicaea; sixth century writers note that the Lazis had long been Christian and, most significantly, Procopius of Caesarea states directly that the Iberians and Lazis adopted Christianity simultaneously during the reign of the Emperor Constantine. All this enables us to conclude that Christianity was declared a state religion in Lazica in the fourth century, at about the same time as it was in Iberia (Kartli).

## CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DE LA MAISON ROYALE DE GÉORGIE DES ORIGINES À NOS JOURS \*

Cet ouvrage ne constitue qu'un essai, et n'est de notre part qu'un apport modeste à l'Histoire de Géorgie.

Le sujet est en effet trop vaste pour que nous ayons la prétention de le traiter à fond en exil, sans préparation scientifique suffisante, et dans l'impossibilité où nous sommes d'étudier toutes les sources existantes et de consulter les nombreuses publications touchant de près ou de loin à notre sujet.

Notre travail sera un complément modeste certes, mais utile, à une publication capitale : celle de la nouvelle édition du « Kartlis Tskovreba », (Histoire de Géorgie) réunissant les textes historiques géorgiens connus dans leurs diverses versions manuscrites.

Contrairement à l'édition de l'académicien Brosset, cette publication, la meilleure qui ait été faite en géorgien, ne comporte aucune planche ou tableau généalogique, ce qui nous semble constituer une grave lacune.

Le « Kartlis Tskovreba » actuel se présente comme très incomplet puisque les tableaux généalogiques de l'édition Brosset (1849), qu'on aurait d'ailleurs pu compléter, sinon jusqu'à nos jours du moins jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, n'y sont même pas publiés. Il est impossible de lire cette nouvelle édition de notre Histoire avec profit sans avoir ces tableaux sous les yeux, et pouvoir s'y référer.

Les planches généalogiques publiées par Brosset à la fin du premier tome de la seconde partie étant très difficilement maniables pour le lecteur, nous avons pensé présenter un arbre généalogique techniquement simplifié, dans la mesure du possible. Cet arbre n'est évidemment pas complet. En effet il serait graphiquement extrêmement difficile de le mettre au point, compte tenu des très nombreuses ramifications que présente la généalogie d'une famille dont les racines sont si lointaines.

En dépit de toutes les vicissitudes qu'elle a connues, la race Bagratide n'est pas éteinte. Ce qui provoque l'étonnement, dans les milieux qui s'intéressent plus particulièrement aux curiosités historiques, c'est que la dynastie géorgienne soit la seule parmi les maisons souveraines d'Europe

\* Extrait de la préface de l'ouvrage du Prince Irakly Bagrationi sur la Maison Royale de Géorgie (à paraître prochainement).

à s'être conservée par filiation masculine pendant quatorze siècles. Issue du fond des siècles, la maison, est représentée encore de nos jours par quelques personnages qui peuvent se dire descendants directs de Gouram, premier roi Bagratide (VI<sup>e</sup> siècle), d'Achot, roi et premier Kuropalat de cette dynastie, de David le Restaurateur, de Tamar la Grande, de Georges le Brillant, de Vaktang VI, pour ne pas mentionner les souverains plus proches de notre époque.

Notre arbre généalogique relèvera d'une technique particulière : il comportera un numéro de référence à chaque personnage mentionné. On indiquera les lacunes existantes ou les problèmes qui se posent à propos de tel ou tel personnage, chef de file, ou des fondateurs de lignées éteintes ou encore représentées. On ne pourra se dispenser de l'étude de branches qui, bien qu'issues d'enfants naturels, ont été illustrées par un ou plusieurs de leurs membres. La gloire d'un Vakhouchti Bagrationi, ou d'un Pierre Bagration, célèbre stratège des guerres napoléoniennes, suffit à en montrer la nécessité.

Nous devons cependant laisser de côté les branches arméniennes de la famille. Détachées du tronc principal, elles ont formé dans les pays voisins des dynasties locales, moins résistantes que chez nous, et qui, bien qu'ayant contribué à la gloire familiale, n'en restent pas moins de la compétence des historiens arméniens ou des spécialistes. Nous voulons nous limiter aux faits et gestes des dynasties de notre pays.

Des études plus récentes ont établi l'origine purement géorgienne de la dynastie. Cependant quelques chercheurs arméniens ont tenté de rattacher la branche arménienne des Bagratides à leurs héros nationaux ou légendaires, en y englobant la maison de Géorgie. Si quelques historiens étrangers se sont ralliés à leurs thèses, c'est que dans la plupart des cas ils ont méconnu les sources géorgiennes et s'en sont tenus à l'affabulation des versions arméniennes, traduites et diffusées en Europe avant les chroniques géorgiennes. Sans preuve aucune, une version arménienne attribue par exemple une filiation arbitraire à Achot Kuropalat, qui s'illustra particulièrement à la fin du VIII<sup>e</sup> siècle et qui fut le père de Bagrat I<sup>er</sup>.

Le premier roi de la Maison, Gouram I<sup>er</sup> (fils de Bagrat, mort en 569), et ses descendants prirent pour nom patronymique celui de Bagratides.

Cette première accession à la royauté en la personne de Gouram I<sup>er</sup> fut de courte durée. Son fils ne porta que le titre de prince (mthavar). C'est Stephanos I<sup>er</sup> qui fut prince souverain de 600 à 619. Par contre ses descendants durent se retirer sur les apanages de leurs ancêtres — les provinces géorgiennes du sud-ouest, voisins de l'Empire de Byzance. Leurs domaines héréditaires s'étendaient aux confins nord-est de l'empire byzantin et voisinaient avec le thème de Cappadoce.

Les provinces gouvernées de père en fils par les ancêtres de Gouram I<sup>er</sup> Bagratide s'étiraient autour de la vallée du Tchorokh. De récentes recherches sur l'origine des Bagration les considèrent comme une branche cadette de la toute première dynastie des Kartlossides établie dans cette région sud-occidentale de la Géorgie. Leur principale résidence se trouvait à Artanoudji, ville située dans la partie de la Géorgie occupée maintenant par la Turquie et qui, après avoir été connue sous le nom de Lazique, est de nos jours mentionnée comme province turque du Lazistan. Retranchés dans ces provinces aux frontières mouvantes, les Bagratides attendaient l'occasion de pouvoir rétablir leur royauté sur une plus grande partie du pays géorgien, au premier signe d'affaiblissement de l'occupation arabe qui sévissait depuis le début du VIII<sup>e</sup> siècle, ce qui se produisit à la fin du siècle. Achot fut l'artisan de cette restauration. Les Byzantins lui décernèrent le titre héréditaire de Grand Kuropalat. Il entreprit de regrouper les provinces géorgiennes sous une même autorité. Sa descendance directe continua de régner sur le pays jusqu'au début du XIX<sup>e</sup> siècle. De lui sont issues toutes les branches légitimes ou bâtardes de la famille.

De leur capitale Artanoudji, les descendants de la branche aînée, issue de Adarnassé, fils aîné d'Achot Kuropalat, continuèrent à gouverner les anciens domaines des Bagratides, provinces de la vallée du Tchorokh, Ispiri, Tao, Klardjethi, Chavchethi, Tortumi Kola, parvenant également aux confins de la Géorgie extrême-orientale, connue sous le nom de Héréti.

Le second fils d'Achot, Bagrat I<sup>er</sup>, est l'ancêtre de la branche royale de Géorgie. La descendance du troisième fils d'Achot, Gouram, s'éteignit à la seconde génération, du moins d'après les chroniques connues jusqu'à ce jour.

L'étude de chaque personnage de cette généalogie nous donnera l'occasion d'examiner les divisions en diverses branches formées au cours des siècles.

Sans que cela soit absolument justifié, on a coutume de diviser la généalogie des Bagratides de la manière suivante :

1<sup>o</sup> Bagratides purs.

2<sup>o</sup> Bagratides d'Ossetie, dont Demetrius, fils de Georges I<sup>er</sup>, fut le fondateur. La division du royaume de Géorgie au XV<sup>e</sup> siècle eut pour conséquence de subdiviser cette branche, devenue depuis le fils de la Reine Tamar la « seignor line », le rameau principal de la branche maîtresse, en 3 branches principales avec ses nombreuses subdivisions postérieures :

- a) la branche dite de Kartli et de Moukhrani ;
- b) la branche de Kakhetie, avec la branche des Tvaldamzvrivili, plus connue en Russie, par les princes Davidoff, Khokhonoff et autres ;
- c) enfin les branches imérétiennes, dont l'aînée s'éteignit avec le roi

Solomon II. Malgré les récents travaux, qui rattachent les divers branches imériennes à la Maison Bagratide par les mâles, la tradition ancienne les situait dans la descendance de la reine Roussoudane, sœur du roi Georges IV et d'un dynaste musulman converti au christianisme ;

f) finalement la branche de Hérethi qui, selon certains savants, aurait donné le jour à notre plus grand poète Chota Rustaveli, auteur de l'immortel poème : « Le chevalier à la peau de tigre ».

Au cours des siècles la dynastie vit naître de nombreux bâtards. Ils jouissaient de certaines prérogatives et des titres honorifiques leur étaient concédés. Certains eurent une postérité, mais la plus part de ces branches issues de fils naturels se sont éteintes ou ont sombré dans un oubli total, conséquence de leur illégitimité.

Pourtant, en une occasion de notre histoire, il fut nécessaire de recourir à un fils naturel (David V), pour perpétuer la dynastie. Mais c'est un fait unique dû à une nécessité absolue, celle de ne pas voir s'éteindre la famille. Ne pas laisser le pays sans gouvernail et éviter le chaos imposait et justifiait une telle solution. C'est d'ailleurs le pays tout entier qui réclama le rejeton de Georges Lacha. Sa rude personnalité contribua au relèvement de la Géorgie, qui traversait des moments difficiles, en cette époque d'incessantes invasions de barbares venant de Mongolie.

Après ce préambule quelque peu hétérogène, nous allons passer à une étude systématique de chaque « numéro » ou, pour mieux dire, de chacun des personnages historiques de notre tableau généalogique.

Afin de simplifier cet ouvrage dans son édition française, nous devons à regret exclure les branches cadettes. Nous présenterons cependant des notices biographiques simplifiées des divers personnages de ces branches ayant régné de fait, sinon de droit, en Géorgie.

Ces personnages, parfois surgis à la faveur de l'affaiblissement du pouvoir royal légitime, ont heureusement contribué à l'Histoire du pays. Il serait donc injuste de les négliger.

Mais revenons à nos parchemins poussiéreux et essayons de faire connaissance avec ces personnages historiques. Bien que seuls quelques-uns d'entre eux soient universellement connus, la plupart d'entre eux ont beaucoup travaillé au maintien de notre civilisation chrétienne, héritière de la civilisation hellénistique. Elle fut souvent mise en péril par des hordes barbares ou par des peuples de religion si intolérante qu'ils rasaient des villes entières si les populations ne se convertissaient pas à la religion des envahisseurs.

La seule évocation, à travers ses figures historiques, du martyr enduré par la Géorgie pour maintenir la foi chrétienne et sa civilisation, menacées

depuis la chute de Byzance par tous les pays hétérodoxes entourant ce coin d'Europe, suscitera, j'en suis certain, la sympathie du lecteur et lui vaudra le respect du lecteur mahométan. Les églises doivent être épargnées, ne fût-ce que pour leur valeur architecturale et artistique. Sainte-Sophie, à Istamboul, est devenue un splendide musée d'art byzantin, et combien d'églises géorgiennes anciennes ne seraient-elles pas autant d'arguments touristiques pour cette partie de la Turquie moderne? En U.R.S.S., en dépit de la séparation de l'Église et de l'État, des centres officiels sont chargés de la conservation des monuments, et les églises désaffectées, malgré leur destination initiale, sont restaurées afin d'être conservées pour la postérité.

#### Plan de cette étude :

- 1) Origine et avènement de la dynastie Bagratide en Géorgie.
- 2) Bagratides purs. Gouram I<sup>er</sup>, fils de Bagrat, premier roi Bagratide et sa descendance historiquement connue. Problèmes connexes.
- 3) Interrègne de la dynastie comme conséquence de la suppression de la royauté par suite des guerres irano-byzantines et de l'occupation arabe. Rétablissement de la royauté en la personne d'Achot, premier roi-kuropalate. Descendance royale d'Achot sur le trône de Géorgie jusqu'au roi Georges III.
- 4) Branche souveraine du Tao, issue du fils aîné d'Achot.
- 5) Branche dite d'Ossetie, régnante en Géorgie depuis Georges IV; elle se divise à son tour, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, puis au début du XVI<sup>e</sup>. Du tronc royal se détache d'abord la branche d'Imeretie, puis celle de Kakhétie. Enfin, pour la branche aînée, dite de Kartli, la descendance de David VIII s'éteint avec le roi Rostom; son héritier légitime se trouve être alors Waktang, prince de Moukhrani issu de la branche de Kartli par le frère de David VIII, le prince Bagrat de Géorgie, premier prince apanagé de Moukhrani.
- 6) Branche de Kakhétie. Elle se subdivise en deux lignées, celle qui a été souveraine en Kakhétie, étendant parfois sa souveraineté à l'ensemble de la Géorgie Orientale, et la deuxième branche non souveraine, issue de Dimitri, frère de Av-Ghiorghi, qui lui brûla les yeux, celle des Tvatdam-tzvrichvilebi.
- 7) Branche d'Iméretie, donnant naissance à plusieurs branches qui ont, pour mieux les distinguer, porté divers titres à l'époque de l'annexion de la Géorgie à l'empire des Tzars, mais qui sont toutes issues des anciens souverains d'Iméretie.

## TBILISI VUE PAR UN TOURISTE FRANÇAIS

Du plus lointain de mes jeunes souvenirs associés à un amour déjà fervent des collections, je conserve l'image d'un verre : un simple verre de cristal. Mais ce verre était celui qui servait à Napoléon I<sup>er</sup> en ses campagnes. Il avait été donné à mon trisaïeul par Roustan, le Mameluk de l'Empereur, retiré en la bonne petite ville de Dourdan qui était celle de mes ancêtres du côté maternel.

J'avais conçu ainsi un respect particulier pour ce personnage historique et un peu légendaire dont mon grand-père m'avait fait connaître la tombe, dans le petit cimetière de la capitale du Hurepoix et je n'ignorais pas qu'il était natif de Tiflis et d'origine géorgienne.

Ainsi la Géorgie s'était-elle inscrite en mon esprit avec un reflet de magie que les récits du grand voyageur Chardin, jadis reçu, comme Tavernier, en grande pompe en un festin de noce au Palais de Tiflis, avaient encore amplifié.

Bercée des ombres douces du Caucase en une ardente végétation, c'était aussi le berceau traditionnel des légendes, où l'imagination se peut abondamment complaire et où les reflets du proche Iran se projettent complaisamment.

Cette Géorgie, ainsi préparée, allait-elle répondre à mes rêves. Car rien n'est plus dangereux pour un voyageur que les idées préconçues. Pourtant mon arrivée à Tbilisi, la capitale géorgienne, l'ancienne Tiflis, fut, dans la fraîcheur du soir, égayée de ses multiples feux, une véritable résonance de mes souvenirs épars et confus.

Ainsi j'étais en ce pays de traditions et d'épopées, en cette ville si souvent convoitée, si ardemment défendue, au milieu de cette nation, parfois vaincue, jamais réellement soumise, prompte à la défense et pourtant accueillante et aimable, dans les effluves de l'Orient bien plus assurément, qu'en celles de l'Union des Républiques Soviétiques et prêt à récolter des impressions que déjà je presentais très fortes.

Entre le Russe rêveur et volontiers indolent et l'Arménien remuant et laborieux, le Géorgien s'est fait un visage très particulier où éclate la vitalité organisée que d'aucuns ont fort bien dénommée une philosophie du bonheur toute imprégnée de sagesse orientale.

Avec ses oliviers et ses monastères, ses vignobles et ses balcons, ses ter-

rasses à l'italienne et ses églises, ses ovins et son bétail qui courent les routes et ses champs de thé ou de tabac où travaillent les femmes en longs alignements, la Géorgie s'est faite, et le Géorgien avec elle, de moutons et de soleil, de repos et de fruits, symbolisant toutes les nourritures terrestres qui abondent en ce pays.

De là est née cette histoire de la création telle qu'on la conte ici sous les images qui souvent se condensent sur le Caucase pour assurer la fertilité du pays. Lorsque Dieu eut créé la Terre, il en fit le partage, au Français il donna la France, à l'Allemand l'Allemagne, au Noir l'Afrique et au Jaune l'Asie, chacun se pressait au partage, hormis le Géorgien qui dormait en un lieu plein de béatitudes. Lorsque tout fut réparti, l'homme se réveilla et quémanda son dû mais rien ne restait.

Alors Dieu en sa mansuétude eut pitié de cet homme qui lui paraissait de surcroît fort sympathique et lui laissa la part qu'il s'était réservée à lui même et qui, entre la Moscovie et la Turquie, était la Géorgie verte et montagneuse, variée et aimable.

Parlant avec amour de sa Géorgie, le grand poète médiéval Rustaveli a dit : « C'est le pays où l'on ne meurt pas » ! et avec finesse les Géorgiens aiment rapporter cette histoire du vieil homme de 100 ans encore très vert à qui l'on demande le secret de sa longévité :

— Eh bien c'est simple, ni vin, ni tabac, ni femmes !

— Est-ce tout votre secret ?

— Moi oui, mais mon père qui a 130 ans c'est l'inverse, vin, tabac et femmes lui sont chers, mais croyez moi, il ne se porte pas mieux que moi.

Pour plaisante que soit la légende ce pays a aussi une histoire et celle-ci est complexe, mouvementée, ardente. Elle pourrait faire aisément l'objet de captivantes et longues narrations depuis les époques lointaines. Les guerres, les invasions, les conquêtes et la lutte ardente et constante pour la liberté furent les lots de ce pays où passèrent tour à tour les Perses, les Grecs, les Romains, les Perses Sassanides, les Byzantins, les Arabes, les Turcs seldjoucides, les hordes de Gengis Khan puis celles de Tamerlan, les Tzars Russes enfin, appelés par les Géorgiens chrétiens pour les défendre des poussées de l'Islam et qui en profitèrent pour s'emparer du pays...

#### TBILISI

La visite logique d'un pays commence par sa capitale et nous n'y manquerons pas. Tbilisi, l'ancienne Tiflis, est au demeurant une fort belle ville de 800.000 habitants axée comme il se doit sur la place Lénine.

Derrière le monument de Lénine est l'hôtel de ville, image symbolique des belles constructions de cette cité bâtie solidement en un style national moderne qui a su pourtant respecter, et ici c'est un fait notable, les souvenirs



épars et précieux du passé : églises en particulier, ou les rassembler en un excellent musée.

De l'autre côté s'irradient de larges et belles avenues ombragées et, marque des lieux aussi, la plus importante, qui traverse toute la ville, ne porte pas le nom de Lénine mais bien celui du grand poète géorgien, c'est l'avenue Rustaveli, animée, vivante, au long de laquelle s'alignent de nobles bâtiments : le palais du Gouvernement, siège du Soviet Suprême de la Géorgie ; le théâtre.

Kurdes sont pour la plupart les femmes à qui est dévolu, avec un matériel rudimentaire, l'entretien des avenues pourtant propres et bien tenues à grand renfort de petites pelles et de balayettes maniées aux aurores.

Le stade Dynamo est l'un des stades de plus de 100.000 places qui se présentent à un et parfois deux exemplaires en chaque grande capitale de l'U.R.S.S. Les Géorgiens ont fourni à la Russie qui les met en commun dans les rencontres internationales d'excellents athlètes et aussi des joueurs d'échecs célèbres. Au même titre que le stade Dynamo, on pourrait voir aussi du reste, à Tbilisi, une immense piscine couverte et un parc des sports d'une grande envergure.

Pour intéressants que soient les majestueux bâtiments modernes : les Universités, les Instituts, les passages du futur métro, c'est, en touristes épris de pittoresque et mal compris en ce sens des guides locaux, vers les vieilles bâtisses et les vieux quartiers que nous nous sommes dirigés plus complaisamment.

Ainsi nous sommes-nous, longuement, promenés en de mystérieuses rues où s'ouvrent de petits mais très propres logis sous d'étranges balcons de fer forgé ou de bois façonné et sculpté.

Le fleuve qui arrose Tbilisi est le Mtkvari (Kour). Sur un promontoire qui domine les eaux s'était placé le solennel palais de Metekhi. Une ancienne église géorgienne du XII<sup>e</sup> siècle est plantée sur la falaise couronnée de curieuses maisons accrochées là comme des nids d'hirondelles.

Le théâtre est très prisé des Géorgiens épris d'art, de littérature, conscients de leur riche passé en ces matières et qui figurent toujours en bonne place dans le répertoire.

La Géorgie est bien représentée aussi dans les ballets folkloriques, et la célèbre danse du sabre en est une manifestation qui symbolise non seulement la rudesse de cette race guerrière, mais aussi l'emprise toute puissante de la femme qui se faufile entre les combattants et peut, à son gré, guider ou arrêter les effusions de sang et apparaît aussi en d'autres scènes en doux et vaporeux glissements blancs.

Tbilisi nous pourra charmer aussi par ses jardins et ses parcs ouverts sur de longues promenades, jalonnés de figures de pierre qui nous pourraient conter par le détail l'histoire du pays.

Une femme, patiemment, entretient une allée en arrachant l'herbe, brin par brin. Il y faudra du temps, mais le travail est bien fait.

En face, au flanc de la montagne, sur l'allée Komsomol, a été érigée une colossale statue d'aluminium qui symbolise la Géorgie en vêtement national. Elle tient d'une main un bol en signe hospitalier de bon accueil, de l'autre une épée contre les ennemis.

Au-dessous dévalent les rues tortueuses et dallées, sous la forteresse, avec les vieilles églises, les maisons à balcons, la vie simple et apparemment heureuse dans le soleil et l'air pur, des relents mêlés d'Italie ou d'Orient et des rires d'enfants dont la Moscovie nous avait un peu déshabitués, résonnant en ces tableaux d'histoire et de légende, de souvenirs et de traditions.

Ce passé prestigieux nous le pourrons découvrir plus expressément dans les salles du musée géorgien. Tout un étage est consacré aux souvenirs antiques de la prestigieuse Colchide aux rives du Pont Euxin en une suite très complète de mosaïques, de sculptures ou de leurs reproductions.

Partagé entre les efforts de la Perse et de Rome c'est par le monde romain que la Géorgie reçut l'empreinte du christianisme, introduit dans le pays par une esclave de Cappadoce, Nino, en 334...

Aux écoles qui élaboraient et enluminaient de précieux manuscrits en langue géorgienne s'ajoutèrent celles de la fresque pour la décoration des églises.

Dès les IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles des artistes réalisent de magnifiques icônes dont le musée de Tbilisi présente d'excellents spécimens comme un encadrement du X<sup>e</sup> siècle incrusté de pierres précieuses. C'est un bel exemple d'art géorgien à émaux cloisonnés.

Après la prise de Constantinople au XV<sup>e</sup> siècle, la Géorgie se trouva sous l'influence musulmane et pourtant les icônes continuèrent à marquer de leur empreinte un art national très sûr d'une grande magnificence.

Le musée de Tbilisi qui peut nous guider ainsi dans les rouages de l'Histoire, nous montre aussi, en ses tableaux plus modernes, la vie géorgienne, simple, patriarcale, bien loin semble-t-il ici des rudesses qui conduisent aux révoltes agraires successives.

Ce sont aussi les œuvres purement locales, telles les enseignes de Niko Pirosmachvili, le charmant Pirosmachvili, peintre naïf et mystérieux qui peupla jadis, pour vivoter, les tavernes de Tbilisi de ces tableaux aujourd'hui recherchés. Ce peintre eut une vie misérable, triste, mais haute en

couleurs comme ses figures et singulière comme un roman d'amour malheureux.

Le musée de Tbilisi trouve son prolongement naturel dans les rues et les quartiers de cette ville capitale et plus particulièrement en ses églises dont beaucoup sont demeurées en activité. Sur la belle avenue Rustaveli, près du temple de Kachvétî, de l'Opéra et du Palais des jeunes pionniers, apparaît le cône traditionnel sur tour octogone d'une église géorgienne typique. C'est l'église Saint-Georges. Selon la mode orthodoxe grecque ancienne cette tour qui domine la galerie centrale n'est pas à proprement parler le clocher.

Celui-ci est séparé, indépendant, dans la cour d'entrée, curieusement annexée à un petit édicule baptistère.

L'intérieur, avec ses icônes, ses dorures, exhale la richesse et le mystère de ces édifices orthodoxes et l'on y voit constamment entrer et se prosterner les fidèles multipliant les signes de croix au mouvement latéral de droite à gauche, à l'inverse des catholiques, les génuflexions et le baisement des images pieuses.

Sans doute, en cette ville de Tiflis qui en fut comblée et même parfois accablée, il est aujourd'hui bien des églises désaffectées, notamment dans les vieilles rues montant vers la forteresse. Elles ont encore belle allure extérieure en leur architecture romano-byzantine type.

Mais il est encore dans la cité bien des églises en activité, toutes orthodoxes sauf une église russe, une église catholique, un temple luthérien et une mosquée.

Au long du funiculaire qui gravit le mont Mtatsminda, sous le palais de cristal, est le monastère de Mama-Daviti, véritable Panthéon particulièrement vénéré où reposent les grands hommes géorgiens.

Enfin, de toutes ces églises aux principales desquelles nous nous sommes arrêtés, la majeure assurément est la cathédrale de Sion, patriarchat du catholicos de Géorgie, jadis à Mtzketa, installé là depuis la translation en l'an 469 de la capitale à Tbilisi par Vaktang Gorgasal.

Une petite chapelle, en une cour, accompagne le monument principal.

Jadis Tiflis était rassemblé au pied d'une colline qui portait sa forteresse, rude, massive. C'est encore ainsi que la présente cette peinture du siècle dernier. Les demeures qui sont aujourd'hui enserrées en la vieille ville étaient alors bien plus dispersées et disséminées.

L'urbanisme s'est développé et a enrobé ce vieil ensemble, mais la montagne forteresse de Narikala est toujours là, dressant ses remparts au-dessus des maisons à vérandas et à balcons.

C'est le témoin de siècles de luttes tenaces pour une liberté, une indépendance qui furent toujours prisées avant tout autre chose par les Géorgiens.

La vie, sans doute, a bien évolué depuis les époques guerrières. L'on se contente plus aisément aujourd'hui de flâner au soleil, de se désaltérer en buvant le kvas au tonnelet ambulant; de se rendre au marché pour vendre quelques fruits ou légumes du "sovkhose" ou du petit jardin personnel, voire quelques volatiles.

Les Kurdes, en leurs ancestrales traditions musulmanes, demeurent très réservés à l'égard du photographe.

Les chrétiens géorgiens sont plus conciliants à cet égard. Les uns et les autres au demeurant affables et accueillants pour l'étranger et plus spécialement pour le Français.

Ainsi pourrions-nous glaner bien des images à Tbilisi, mais nous gagnerons le funiculaire pour en terminer avec cette ville, avec un panorama général pris du sommet. C'est par le funiculaire ou le téléférique qui le double que l'on peut aisément et à bon compte, car le tarif est celui du tramway ou de l'autobus, donc très bon marché, gagner le sommet du mont Mtatsminda.

Le palais de cristal, grand café-restaurant, domine le mont entre le panorama grandiose sur la ville et le vaste parc précédé d'une étonnante allée de sapins.

Au-dessous la ville coupée par le grand serpent d'argent ou d'azur du Mtkvari (Kour) semble reposer, singulièrement changeante en son décor selon le rythme des saisons, l'humeur du temps ou le cycle des heures.

Elle se fait soudain plus belle au soir lorsque s'allument les feux.

Ce sont les heures douces, celles où l'on peut à loisir, constater que Tbilisi est de toutes les grandes capitales de l'U.R.S.S. que nous avons vues celle qui possède le meilleur éclairage public et le plus d'illumination, ou bien se contenter de rêver comme le font les Géorgiens.

N'est-ce pas l'heure où, au fond de leur pensée, ils vivent une liberté qui est celle de leur rêve et ce rêve n'est-il pas la partie la plus notable de leur vie ! Le palais du Soviet Suprême est là sans doute.

Mais, en face, leurs églises aussi sont présentes qui marquent bien cette liberté jadis si ardemment défendue, aujourd'hui encore habilement sauvegardée.

Maurice DÉRIBÉRÉ,  
Président honoraire de la Fédération Française  
des Sociétés de Sciences Naturelles.



## EXPOSITION DES ŒUVRES DU PEINTRE GÉORGIEN NIKO PIROSMANACHVILI À PARIS

Le 6 mars 1969, au Musée des Arts Décoratifs, l'exposition consacrée à Niko Pirosmachvili a été inaugurée par monsieur André Malraux, Ministre des Affaires Culturelles, accompagné de monsieur Eugène-Claudius Petit, président de l'Union Centrale des Arts Décoratifs, en présence de monsieur Valérien Zorine, ambassadeur d'U.R.S.S., de l'académicien Chalva Amiranachvili, directeur du Musée d'État des Beaux-Arts de Géorgie, de MM. A. N. Kazanski, conseiller de l'ambassade d'U.R.S.S. et Zourab Lejava, président de l'Union des peintres géorgiens.

Le Ministre des Affaires Culturelles, durant près d'une heure, a manifesté un grand intérêt pour les œuvres exposées.

Poète par nature et peintre par vocation, mû par une puissante inspiration, Pirosmachvili ne connut guère que la misère et la solitude. Né en 1862 en Kakhétie, devenu orphelin de bonne heure, il se rend à Tbilisi pour trouver du travail. Employé chez de petits marchands, il apprend seul à lire et à écrire tout en faisant des dessins. Mais le destin est impitoyable : sa sœur aînée, qui tenait le ménage, meurt et Niko doit rentrer au village, où il se loue comme berger. La volonté de s'instruire le pousse de nouveau à quitter son village pour revenir à Tbilisi. Malheureusement les soucis matériels contrarient ses désirs. Il doit travailler pour gagner sa vie dans les chemins de fer. On le voit ensuite tenir une crèmerie, une boucherie, mais son sens du commerce apparaît très médiocre et toutes ses entreprises font invariablement faillite.

Cependant, dès sa plus tendre enfance, il avait été attiré par la peinture et regardait avec envie le travail des peintres d'enseignes, des décorateurs de cabarets et de restaurants. Tout seul il apprend lui aussi à peindre les enseignes. Seul, sans parents, sans amis, ses clients l'exploitent sans vergogne. La plupart du temps, il n'est pas payé ; les commerçants lui offrent le boire et le manger ; ainsi il revenait moins cher de demander à Pirosmachvili de décorer un mur de fresques que recourir à un peintre en bâtiment. Mais Pirosmachvili était trop fier, ne se plaignait jamais de son sort et ne demandait jamais secours à personne.

C'est en 1912 que son talent fut découvert par un artiste français de passage et par les frères Zdanevitch. Voici ce que raconte Kyril Zdanevitch peintre et poète de Tbilisi :

« Mon frère Ilya, étudiant à l'Université de Pétersbourg, Michel Le Dentu et moi — élèves à l'École des Beaux-Arts allons passer les vacances d'été à Tbilisi, chez mes parents. Nous avons nombre de projets pour l'été : peindre, étudier l'architecture, rechercher des œuvres d'art populaire...

Nous rêvions de recherches nouvelles dans le domaine des formes et des couleurs de la peinture, qu'avec toute l'ardeur de la jeunesse nous voulions transformer.

Dans les conversations et les discussions, nous arrivons sans presque nous en rendre compte à Tbilisi, qui nous abasourdit par la surabondance du soleil, de la chaleur, par les couleurs du sud, tellement surprenantes après la brumeuse Pétersbourg.

Le soir, lorsque le soleil disparaît derrière les failles de la chaîne de montagnes et que le crépuscule bleu enlace la ville, les lumières s'allument, se calme l'agitation affairée, s'apaise le bruit des rues et la fraîcheur nocturne revivifie l'air étouffant de l'été.

Les portes largement ouvertes des auberges et des caveaux accueillants sont vivement éclairées. Venant à la rencontre des visiteurs, résonne la zourna, flottent les parfums épicés des mets orientaux. Et l'un de ces soirs du début de l'été 1912 il s'est passé un événement qui jusqu'à ce jour m'émeut, me remplit de joie et me réchauffe le cœur.

J'ai vu des tableaux d'un peintre inconnu qui nous ont bouleversé tous — moi, mon ami Le Dentu et mon frère Ilya. Un soir, en rôdant dans la ville, nous sommes arrivés à la place de la gare, déjà plongée dans le bleu vespéral. Des lanternes éclairaient les enseignes et notre attention a été attirée par l'enseigne de la taverne « Variag », sur laquelle figurait une bataille navale. Le croiseur, dont l'établissement voulait honorer le nom, volait sur la surface de la mer, crachant la fumée par toutes ses cheminées. Il venait d'ouvrir le feu contre l'ennemi : la flamme s'échappait des canons, des volutes de fumée s'envolaient vers le ciel tandis que des vagues furieuses frappaient l'encadrement de l'enseigne.

Des sons assourdis de la musique orientale parviennent jusqu'à nous par les portes ouvertes. Devant l'entrée, la vitrine habituelle, arrangée avec goût.

Au fond, derrière le comptoir, trône un gros aubergiste. Très digne, mais en même temps agile et empressé, il distribue aux habitués du vin, des hors-d'œuvre, des sourires et des bons mots.

En entrant nous voyons des tableaux, accrochés en désordre sur les murs. On les discerne assez mal dans la pénombre du local, mais peu à peu nos yeux s'habituent... Un homme majestueux et corpulent à longue moustache, levant une corne de vin, nous fixe gravement de ses grands yeux noirs, ombrés par d'épais sourcils noirs. Son visage blanc semble lumineux sur le fond du ciel d'un bleu vif.

Nous voyons une peinture qui ne ressemble à rien de ce que l'on voit d'habitude dans ces établissements. Au lieu d'oléographies constellées de chiures de mouches, des tableaux aussi beaux, aussi pimpants ! Remplis de curiosité avide et de joie, nous nous précipitons vers les autres toiles et sommes accueillis par un berger, revêtu d'un grand manteau noir et velu, coiffé d'un vaste bonnet de fourrure, le poignard à la ceinture. Le fond rouge souligne en contraste la silhouette noire. Un bâton dans une main, de l'autre il soutient une longue pipe allumée. En y regardant de plus près, l'on peut s'apercevoir que le noir du tableaux est de la toile cirée, vierge de toute peinture. Il faut posséder une grande maîtrise pour peindre de

cette façon. Et quel dessin expressif et plein de force ! Plus loin on voit encore nombre d'autres toiles sombres, extraordinaires de force, exprimant un profond sentiment de la nature. Voici une Géorgienne, vêtue de l'ancien costume national, couronnée d'une coiffure d'apparat qu'on appelle « létchaki ». Tenant un tambourin dans une main, de l'autre elle semble caresser un oiseau sur son sein. Deux rubans écarlates tombent de sa taille presque jusqu'au sol, ils sont étonnamment à leur place et par leur couleur « tiennent » le tableau. Les yeux vivants de la Géorgienne sont éclairés par un sourire.

Le tableau est peint sobrement et de façon éminemment expressive.

Nous nous trouvons devant un phénomène extraordinaire : nous voyons ce dont on ne pouvait même pas rêver.

S'apercevant de mon émotion et de notre intérêt pour les tableaux, le patron du « Variag » et certains clients se sont mis à nous expliquer ce que cela représentait. On ne peut dire que leur commentaires aient été originaux, mais ils reflétaient la compréhension populaire de la peinture.

— Voici un jeune ours, il veut grimper à l'arbre et ne le peut pas — c'est pourquoi il a l'air si triste.

— Et ça, c'est notre patron et son cousin germain ; ils sont debout dans une tonnelle couverte de vigne et ils ont envie de boire de la vodka.

Mais nous cherchons à savoir qui a peint ces tableaux ; d'où vient leur auteur ?

Et du coup, c'est au tour de nos interlocuteurs de s'étonner :

— Vaï, vaï ! Et qui donc peut faire de tels tableaux, sinon notre Nikala, notre Niko ! Il a décoré tant d'auberges et de caveaux dans les faubourgs de la ville !

— Si vous avez un peu d'argent pour aller vous asseoir dans une taverne, allez et regardez autant que votre âme le désire les images de Pirosmanachvili. Oui, c'est ainsi qu'on l'appelle, c'est un brave homme et il sait faire ces tableaux.

— Où habite-t-il ?

— Eh, le pauvre ! Voilà bien des années qu'il n'a pas de logement, c'est un vagabond : il prend sa boîte à peinture et il s'en va ; où il va, personne ne vous le dira.

Nous regardons encore et encore cette peinture si pleine de contrastes. La spontanéité et le naturel dans la représentation des personnages témoignent d'un sens aigu de l'observation, d'une qualité professionnelle et de la solide maîtrise d'une technique très particulière. Un univers nouveau pour nous, ennobli par l'art, laisse une impression insolite, presque féerique. C'est une perception poétique du monde, traduite par le pinceau de l'artiste. Arrive le temps de partir. L'aubergiste ferme son établissement et termine la soirée par ces mots :

— Cherchez Nikala ; c'est un homme très malheureux, solitaire et pauvre. Si vous lui dites ce que vous disiez ici, cela lui sera une grande consolation ; personne ne veut le connaître. Cherchez Nikala !

Après de chaleureux adieux à nos nouveaux amis, nous marchons dans les rues désertes — heureux et émus, puisque nous sommes au seuil de merveilles découvertes. »



Paysanne et ses enfants allant chercher de l'eau. (Huile sur toile cirée 111 × 92 cm.)

Ainsi, on commence à parler de Pirosmanachvili. En 1916, l'Union des peintres géorgiens s'inquiète de son sort et charge le peintre Goudiachvili de lui apporter aide et secours.

Pirosmanachvili vient un jour au siège de l'Union. Il s'assied, les bras croisés, le regard lointain. Une seule fois il intervient dans la discussion pour dire : « Eh, mes frères, vous savez ce dont nous avons besoin ? Il faut construire une grande maison au centre de la ville pour pouvoir venir tous, acheter une grande table, un samovar pour boire à loisir et parler de la peinture ».

Il ne revient jamais plus. Un journal de Tbilisi publie sa photo, puis sa caricature ; profondément ulcéré, il a rompu d'avec ses confrères.

Deux ans plus tard, l'Union veut l'aider à nouveau. On le recherche en vain : il a disparu. Il a quitté la ville et il n'y revient que pour agoniser trois jours dans une cave. Un ami le retrouve, le conduit à l'hôpital, où il meurt le 5 mai 1918. L'emplacement de sa tombe n'a pas été retrouvé.

Après la mort de Pirosmanachvili, l'intérêt à son égard grandit petit à petit. Il connaît un succès qu'il ne cherchait point et auquel il ne s'attendait pas. On commence à diffuser ses tableaux à Tbilisi, Moscou et Leningrad. On réussit en peu de temps à regrouper la majeure partie de ses œuvres au Musée d'État des Beaux-Arts de Géorgie. En 1938 et 1960 de grandes expositions lui sont consacrées à Tbilisi. Enfin l'art de Pirosmanachvili franchit les frontières de sa patrie. Ses œuvres sont exposées avec succès à Prague et Varsovie, — et enfin à Paris où le public français accueille avec faveur le peintre géorgien, dont l'art appartient désormais au trésor artistique de l'humanité.

Pirosmanachvili aimait profondément la Géorgie, l'arôme de son terroir, tout son pittoresque, écrit l'académicien Ch. Amiranachvili. Tous ses tableaux expriment un sentiment épique et optimiste, car ils sont directement inspirés par un amour profond des hommes et des paysages de la Géorgie, par l'héroïque histoire de son peuple.

Comme dans tout art authentiquement populaire, la technique de Pirosmanachvili allie les traditions anciennes à la vision imagée de la réalité vivante. Par les moyens les plus simples, les plus rudimentaires aussi, il évoque la vieille Géorgie d'avant la Révolution et d'emblée on est saisi par la profondeur, la force et la vérité de sa vision. Les tableaux de Pirosmanachvili sont en effet la Géorgie même, son paysage, son peuple, ses traditions dont beaucoup subsistent tandis que d'autres évoluent encore ou se perdent.

La vie profonde dont est animée la galerie de ses personnages garde une singulière puissance d'évocation. Pirosmanachvili raconte l'histoire à sa façon. Il campe sur ses toiles des hommes de toutes les professions, de toute condition sociale : il les peint comme il les voit, d'après nature ou de mémoire et au total, c'est une véritable galerie pittoresque qu'il nous offre.

Mais revenons à l'exposition. L'éminent critique d'art Jean A. Keim a consacré une émission à cette exposition avec un commentaire très élogieux le 17 mars à l'ORTF (France-Culture). Rappelons qu'il avait déjà publié un article intitulé : *Niko Pirosmiani, maître méconnu de la peinture naïve* dans *Le Courier de l'Unesco* (12-X-1962).

Jean A. Keim écrivait :

À toutes les époques et dans tous les pays, des peintres ont essayé sans connaissances spéciales, avec des moyens simples, d'exprimer leur vision du monde. Ils ne cherchaient pas à se faire reconnaître comme artiste et on ne les tenait pas pour tels, parce que leurs œuvres ne répondaient pas aux canons en cours et parce qu'elles n'étaient pas reconnues comme « belles ».

Depuis un demi-siècle, pour la première fois depuis la Renaissance, ont éclaté les règles des académismes plus ou moins officiels pour reconnaître l'existence et l'importance d'arts jusqu'alors méconnus, comme l'art roman, l'art hellénique, l'art océanien, l'art nègre, l'art des civilisations disparues que les archéologues remettent au jour, sans oublier l'art préhistorique.

L'attention des historiens s'est alors penchée aussi sur cette forme de peinture qui a pris en Allemagne le nom de « peinture des cœurs simples », aux États-Unis et en Yougoslavie de « peinture primitive » et dans beaucoup de pays de « peinture naïve ». Ces diverses dénominations montrent les difficultés de caractériser ces artistes au cœur pur, pour lesquels le monde est une merveille à reproduire, sans se poser de problème, tel qu'il apparaît — des yeux ingénus. La formule, qui semble la meilleure, a été lancée par une exposition « Les Maîtres Populaires de la Réalité », à Paris.

Le plus célèbre d'entre eux, dont les tableaux sont aujourd'hui recherchés par tous les musées du monde, est un Français, le douanier Rousseau, dont la première grande manifestation, l'exposition de 1912 à Paris, suscita les ricanelements des critiques d'art en vogue.

Depuis cette époque, d'innombrables autres ont été découverts, bons et mauvais peintres, parce qu'il ne suffit pas d'être naïf pour être un grand artiste. L'exposition du Musée d'Art Moderne de New York en 1938 nous a présenté un échantillonnage assez large...

Chaque jour nous apporte un nouveau nom, plus ou moins valable ; il faut tenir compte aussi de tous ceux qui n'ont pas signé leurs œuvres et que les collectionneurs commencent à rechercher. Beaucoup de peintres, dont la valeur est indiscutable, n'ont pas encore trouvé la place à laquelle ils ont droit. Ainsi le peintre populaire géorgien Niko Pirosmachvili.

Pirosmachvili fut un homme irréprochable, fier, ne se plaignant jamais de son sort. Ses œuvres sont simples, sans fioritures ; il a peint ce qu'il voyait, de façon statique, avec son amour des hommes, un sentiment direct et un certain lyrisme ; à travers toutes ses œuvres se retrouvent un sens populaire, un sentiment décoratif, une poésie, avec des verts acides, des jaunes crus, des bleus intenses, sur fond noir.

Il recommence sur commande, les uns après les autres, à traiter les mêmes sujets : Fêtes des vendanges, Noces, Repas bruyants, Ripailles sous les tonnelles, toute cette vie exubérante à laquelle il ne participait que rarement. Mais dans ces fêtes qui se veulent joyeuses transparaissent toujours la mélancolie et la tristesse qui devaient hanter le peintre. Ses compagnons, des gens simples, lui servent aussi de modèles : le Tavernier, le Cuisinier, le Concierge ; il illumine de sa puissance lumineuse une salle du Musée de Tiflis. Il peint le Noble seigneur, le Paysan riche, avec la cravache en main et le Millionnaire seul devant la pauvresse et ses enfants, avant de représenter un Meeting de protestation, exprimant ainsi d'une façon inconsciente peut-être un sentiment de révolte contre la société qui l'entourait.

Les animaux qu'il aimait tant, il ne les oublie point : biches et daims, comme la Biche blessée, ours et oursons comme l'extraordinaire Ourse sous la lune, lions, aigles, comme l'Aigle et les lièvres, et même la Girafe.

Car il peignait aussi ce qu'il ne connaissait pas ; il n'est jamais sorti des environs de Tiflis et voilà qu'il nous apporte des vues extraordinaires du Port de Batoumi, une Chasse aux Indes et les images de la Guerre russo-japonaise. Il est possible d'ailleurs qu'il ait trouvé son inspiration dans les gravures populaires naïves et hautes en couleurs que vendaient encore au début du siècle les colporteurs.

Tout pénétré de l'histoire et des légendes de sa patrie, Pirosmachvili peint la Reine Tamar, le poète national Rustaveli, dont il traduit en images *L'Homme à la Peau de Tigre*. Enfin apparaissent dans d'innombrables Natures mortes les nourritures quotidiennes qui lui ont si souvent manqué, le chachlik à la broche, légumes, poissons, sans oublier le verre de vin rouge.

Quoiqu'il soit profondément géorgien, il ne peut se classer ni dans la peinture de son époque complètement influencée par la peinture européenne, ni dans la tradition des vieilles fresques qui ornent les sanctuaires.

Mais au-delà de la Géorgie, par son humanité et par son talent, Niko Pirosmachvili appartient à l'art du monde entier», conclut Jean A. Keim.

Mentionnons également une émission d'Adam Solnier à la télévision, le 3 avril 1964 consacrée à Pirosmachvili.

Louis Aragon a publié un important article dans *Les Lettres Françaises* (du 5 au 13 mars 1969) consacré à l'exposition de Pirosmachvili au Pavillon de Marsan sous le titre *L'inconnu de Géorgie*, dont nous citons quelques passages :

La peinture est un art déconcertant entre tous. Toujours quand elle semble arriver au point de ne plus pouvoir que se répéter, les choses se passent comme dans les contes merveilleux : une porte s'ouvre où il n'y avait pas de porte, la lampe d'Aladin est frottée, le tapis volant enlève l'esprit humain vers des contrées inconnues. J'imagine le stupéfaction des peintres français quand François I<sup>er</sup> amena Vinci dans ses bagages, ou c'est à l'inverse Poussin qui va découvrir, à Rome, la lumière qu'il va jusqu'à Corot faire régner en France, Delacroix à Londres qui trouvera Bonington comme Géricault y vint chercher Hogarth, mais peut-être l'un des moments de la plus grande surprise est l'heure où les Hokusai et les Outamaro vinrent en plein XX<sup>e</sup> siècle contrer l'enseignement académique, depuis lors toujours remis en cause par nos peintres, de Courbet à Nicolas de Stael.

Voici qu'un nouvel arrivant surgit parmi nous qui rouvre le débat du possible et de l'impossible en peinture. Et d'où nous ne l'attendions guère. Sans aucun bruit pour l'annoncer. Que de nos jours la leçon vienne de Géorgie est tout aussi surprenant qu'à l'heure où naissait Matisse quand elle nous arrivait du Japon, et le peintre que voici, né en 1863, n'était encore qu'un enfant, en dehors de toutes connaissances envahi soudain là-bas, dans son village de Kakhétie, du désir fou de peindre. Et à l'heure où cet enfant-là dont la gloire sera longtemps un scandale de rue, entre, par extraordinaire, au Louvre, il me faut vous raconter l'histoire de Nico Piro-



manachvili, que nous appellerons plus aisément *Pirosmane*, l'inconnu de Géorgie dont on ne fait ici que commencer de parler.

À en croire un témoin, peut-être tardif (il ne rencontrera Pirosmane qu'en 1912) Kyrill Zdanévitch, mais qui fut, avec son frère Ilia (le poète Iliadz, qui vit depuis fort longtemps à Paris, ami de Picasso et représentant du courant poétique *Zaoum*) l'un des deux hommes auxquels le peintre doit d'avoir été appelé à la lumière des yeux, — à en croire K. Zdanévitch, sa première palette (1895-1906) était composée de vert clair, de jaune et de gris, à quoi, rarement, pouvaient s'ajouter le noir et le bleu, dont un exemple est cette grande *Partie de chasse sur les bords de la mer Noire*, que je regrette bien de ne pas voir à Paris (1 m. 05 de haut sur 3 m. 58 de large). De 1895 à 1903, c'est le temps chez nous à la fois du triomphe des impressionnistes, et où l'on commence à leur préférer ces *primitifs* que sont Cézanne, Van Gogh et Gauguin, et la jeune génération de nos peintres en tire la leçon, Derain, Rouault, Matisse, échappés de l'atelier de Gustave Moreau, qui bientôt faisant fi de son enseignement vont inventer le fauvisme.

J'ai dit un mot qui me force la main, *ces primitifs*... et me fait retourner vers Pirosmane. Je parierais qu'on va le regarder ici comme un naïf, et c'est tout justement ce qu'on aurait pu dire de certains Courbet, de Cézanne, de Gauguin, parce que ces peintres ne peignaient pas suivant l'école. L'éclat qu'a pris le précédent d'Henri Rousseau, le Douanier, a fait, avec des bonheurs divers, *découvrir* à des généralisateurs parfois hâtifs les peintres du dimanche, en attendant la peinture des enfants. Il s'est fait ainsi une mode de la *naïveté*. Ce qu'il y a de surprenant, d'incomparable chez Pirosmane, il serait rassurant de le classer sous cette étiquette épidémique. Je voudrais qu'on me croie : Pirosmane est tout le contraire d'un naïf, c'est un peintre qui a tout inventé de sa peinture, qui l'a développée pendant quarante années environ et s'est fait sa technique, comme se sont fait la leur les *primitifs*, ceux qui ont brisé avec l'école, et dont je parlais, ou ne l'ont jamais subie, comme les peintres pour qui le mot primitif a été inventé, le dictionnaire veut que ce soit parce qu'ils n'usaient que de quelques couleurs *primitives* d'où ils tiraient les autres par combinaison. Mais, à vrai dire, l'exemple italien est plus proche encore, et par d'autres raisons, de ce qui donne à la fin du siècle dernier en Géorgie sa figure d'invention, je veux dire *son génie*, à ce Pirosmane qu'on ne saurait réduire à notre expérience, entre l'Institut et les *Indépendants*.

Pirosmane ignore l'école, l'enseignement académique. Il a pourtant devant lui les exemples de ce qui est à la naissance de tout art géorgien, à la fois l'art assyrien des bas-reliefs, la peinture des fresques byzantines et l'art décoratif persan. Presque tous les auteurs qui ont parlé de Pirosmane l'ont dit avant moi, ce n'est pas de grande originalité. Cependant j'ajouterai qu'à la fois, dans son art à lui, si l'on retrouve la trace de ses origines, ce qui est le plus frappant, c'est sa façon de s'en écarter. C'est par là que je le rapprocherai, moi, ne criez pas trop, de Giotto, cet enfant sublime, qui dans la grotte de Vespignano dessinait à la craie ou au charbon des figures dont le hasard fit que Cimabue s'émerveilla. Les grands maîtres sont ceux-là qu'on ne copie point. Et ce qui a fait du petit pâtre toscan ce qu'il est devenu, c'est d'avoir le premier brisé avec l'enseignement traditionnel d'alors,

avec l'éblouissement de Byzance, son immobilité, ses fonds d'or, la beauté cimabuesque, pour — de ce que ne put jamais abandonner son maître Cimabue — partir dans cette liberté qu'on nomme *primitive*, où on lui reprochera souvent des maladresses comme on ne manquerait pas d'en imputer de nos jours à Matisse ou à Picasso; et il faut bien entendre que dans le mot *primitif* il y a la racine de *premier* : un grand peintre est toujours le primitif d'une peinture nouvelle, le premier du chemin qu'il ouvre.

Ainsi de Pirosmame...

Sabine Marchand dans *Le Figaro*, 11 mars 1969 :

#### UN PEINTRE POPULAIRE DE GÉORGIE

En même temps que l'exposition consacrée à l'œuvre gravé d'Eduard Munch au musée des Arts décoratifs dont nous rendrons compte dans un prochain article, il nous est permis de voir une très sympathique exposition sur le peintre naïf géorgien Niko Pirosmachvili...

Peintre ambulant autodidacte, Niko Pirosmachvili, décédé en 1918, resta longtemps inconnu. On découvre aujourd'hui que cet artiste au talent éminemment populaire a dû réaliser une somme d'à peu près deux mille tableaux. Tous n'ont pas été retrouvés, mais la centaine de tableaux réunis pour nous aujourd'hui sait traduire tout un climat d'une contrée chère au cœur des Français : la Géorgie. Par un langage simple, direct, ce sont ici la vie et les mœurs de la vieille ville de Tiflis qui nous sont contés. On imagine non sans émotion cet artiste peignant à la demande des portraits, des enseignes de cabaret, des décors de boutique, allant de village en village quêrir ses commandes. Pour vendre du rêve le peintre s'adaptait à toutes les matières qui lui tombaient sous la main que ce soit le fer blanc, la toile cirée ou le carton. La valeur des couleurs pures employées faisait oublier le support.

Dans la variété des thèmes évoqués, soulignons l'intérêt tout particulier des scènes de forêt. Le talent animalier de Pirosmachvili fait ici œuvre originale.

J.M. dans *Le Monde*, 27 mars 1969 :

#### PIROSMACHVILI OU LA GÉORGIE D'AVANT LA RÉVOLUTION

La triennale des peintres naïfs à Bratislava avait, il y a deux ans, démontré dans toute son ampleur l'existence de ce secteur d'invention picturale ou imaginaire à travers le monde, l'Europe de l'Est y occupant d'ailleurs une place de choix, surtout dans les sociétés rurales où il est apparu que le rêve des âmes simples joue volontiers avec les conventions. Pirosmachvili n'est pas à proprement parler un peintre « naïf ». On ne trouve pas chez lui, comme chez le Douanier Rousseau, le fantastique qui baigne les contrées imaginaires, surgi des regards comme la nuit des temps. Le cheminot de Tiflis et peintre ambulant, allant de village en village décorer les auberges ou les magasins de fresques et d'enseignes, était l'imagier d'une société,

plus attaché à ses mœurs, à ses coutumes, à sa hiérarchie sociale que symbolise le costume, à ses princes et à ses militaires, à ses marchands et à ses bourgeois, à ses belles et à ses matrones, dont il définissait une sorte d'archétype. Comparativement, le Douanier était, avec sa poésie fantastique, dans une expression universelle. Pirosmachvili, lui, est Géorgien, « peintre de la Géorgie » dont il nous donne la *saveur* d'avant la révolution et décrit les moments de bonheur.

Comme l'écrit M. Amiranachvili, directeur du Musée des beaux-arts de Géorgie : « Il est la Géorgie même. C'est donc à un voyage dans le temps, une sorte de reconstitution d'un monde d'apparence aimable où les belles d'Ortatchal, pour lesquelles on se battait au couteau, ne manquent pas, que nous convie cette exposition de quatre-vingt-cinq peintures, choisies dans les collections du Musée des beaux-arts de Géorgie. ... »

Pirosmachvili, raconte son biographe, fut quelque peu moqué par ses confrères contemporains de la Société des peintres géorgiens et le produit de son labeur forcément dispersé. Il a, à présent, pris une revanche justifiée puisque son œuvre a été, depuis, rassemblée dans sa presque totalité et conservée au Musée des beaux-arts de Géorgie, où elle exalte avec gentillesse, dans un langage clair, « sans mystère », et mieux que ne le feraient les discours, la Géorgie d'antan.

*Les Lettres Françaises*, 13 au 18 mars 1969 :

#### PIROSMANE GRANDEUR NATURE

Les classifications sont commodes, rassurantes, mais comportent souvent une part d'arbitraire qui mutile gravement les dimensions des œuvres auxquelles elles s'appliquent. Aussi, comme l'écrivait ici même Aragon, toute réduction de la peinture de Pirosmachvili à celle d'un *naïf* entraînerait un appauvrissement du niveau du langage et de significations. Ce sont les circonstances de sa vie, les conditions historiques de son temps et de son pays qui ont fait de lui — à l'instar d'Henri Rousseau, employé des douanes, ou de Ferdinand Cheval, employé des postes — ce que les académistes les plus divers, voire les plus modernistes, tiennent pour un « naïf », quand la pratique picturale faisait réellement de lui un peintre et des plus singuliers, comme le sont toujours les plus grands.

Je ne vois, en effet, nulle « innocence » esthétique dans cette œuvre absolument élaborée, dont rien n'est laissé au hasard, qui approfondit sur près de quarante années une thématique cohérente et en affirme clairement les choix expressifs. Pirosmane procède d'une tradition, qui s'enracine dans le fonds culturel géorgien où viennent se fondre l'hieratisme de Byzance et le décor de la Perse, mais son originalité fondamentale réside dans sa rupture avec les normes en usage. Il brise de lui-même, par les seuls moyens qu'il s'est donnés, avec ses contraintes qui pèsent sur toute activité artistique et s'invente un système de représentation du monde à la manière des *primitifs*, au sens où l'entendait Fernand Léger lorsqu'il disait : « Comme j'étais sensible à l'époque, je l'ai peinte, je l'ai mise au premier plan. Je l'ai fait comme cela, par instinct, elle m'avait impressionné ». Et Pirosmane

pareillement est impressionné par les fêtes et les travaux des villages de sa Kakhétie natale, par toute une cohorte pittoresque de riches marchands et de petites gens...

Vision panoramique magnifiant la geste de tout un peuple à partir d'un monde connu et familier, inventorié sans le recours à l'illusion de la perspective, par la simple juxtaposition des richesses naturelles et des activités humaines, qu'elles se rapportent au labeur ou au plaisir. Travaillant ou festoyant, l'homme demeure toujours le motif principal de cette peinture. Il en est l'acteur et l'ordonnateur, qui articule le paysage selon des plans différenciés par ses interventions ou sa seule présence. Par lui, elle prend sens.

Pour chacune des raisons-là — mais il y en aurait d'autres — la biographie de Nico Pirosmachvili ne suffit pas à expliquer et justifier son œuvre. On dit que très jeune la peinture l'habita, qu'elle lui fit commettre des folies et qu'elle eut finalement raison de lui lorsqu'il décida de lui consacrer sa vie.

Mais les images qu'il créa et qui ne nous étaient pas destinées viennent enfin de nous parvenir pour nous restituer Pirosmachvili grandeur nature. Dans certaines d'entre elles, les enseignes précisément, il faut suivre l'interpénétration de la lettre dessinée et de la forme figurative, l'efficacité de leur mise en page en même temps que la volonté manifeste du peintre d'intégrer et de convertir à son champ expressif des éléments tenus pour *étrangers* à la peinture. De même faudrait-il regarder de plus près celles que l'on désigne un peu sommairement sous l'appellation de «natures mortes», qui sont en fait de véritables menus illustrés et légendés, sorte de présentoirs conçus pour informer et allécher la clientèle, avec leurs brochettes de chachlyk, leurs viandes et leurs poissons, leurs fruits et leurs bouteilles de vin...

Ici encore, tout en préservant sa liberté d'écriture et sans se référer aux conventions esthétiques de la nature morte, c'est en peintre que Pirosmachvili a composé ces inventaires détaillés, en peintre préoccupé *d'abord* par la peinture.

Cette recherche constante des moyens et des solutions spécifiques à la pratique picturale s'exprime avec force dans une série de grandes figures, qui neutralisent l'arrière-plan du paysage. De *L'actrice Marguerite* aux *Belles d'Ortatchala* se déploient des formes amples et justes, franches, frustes mais dépourvues de maladresse. Des femmes comme des collines, qui sont les *Olympia* de Géorgie — je veux dire la peinture même. La couleur s'insère dans la forme et l'illumine, elle l'enfle, elle semble vouloir la déborder et atteint au plain-chant avec le rouge de la longue ceinture de la *Géorgienne au tambourin*. Ce rouge, il éclate à nouveau de toute sa puissance chromatique dans le *Pêcheur* et la *Femme à la chope de bière*, il envahit la forme et en déforme volontairement les contours, il la simplifie et lui confère sa charge rayonnante. Alors on peut dire de ce rouge, ainsi qu'on le fait parfois à propos de Matisse ou de Léger, qu'il devient l'objet même de la peinture de Pirosmachvili.

Monique Dittière dans *L'Aurore*, 13 mars 1969 :

NIKO PIROSMANACHVILI (1862-1918)

L'œuvre de Pirosmachvili est celle d'un poète par nature et d'un peintre par vocation. Avec lui nous découvrons une part importante de l'art traditionaliste en Géorgie. ...

Ne trouvant pas de débouchés sérieux dans ces exécutions, incompris, ignoré, il va poursuivre dans la solitude et le dénuement, s'attachant à raconter l'histoire de son pays à sa façon, saisissant les attitudes, les gestes familiers des hommes et des femmes de toutes conditions et des enfants.

Attiré par les humbles il choisit de les mettre en scène en prenant des sujets qui traitent souvent de l'injustice sociale : « Le Millionnaire sans enfants et la pauvre avec ses enfants », « Le Festin des cinq princes » (aspect typique de la Géorgie d'avant la révolution).

Il schématise pour ne donner qu'une vision spontanée et naïve du monde, le paysage dans ses toiles de paysannerie ne sert qu'à faire évoluer librement ses personnages : « Noces en Kakhetie », « Femme trayant une vache », « La Vendange », « Fête à Bolnissi ».

Les animaux (lion, girafe, ours, cerf) tiennent une place importante dans son œuvre, et l'on remarquera que contrairement au regard souvent féroce de ses personnages, celui des bêtes est chargé de bonté.

C'est une peinture saine, vivante, sincère, au mariage harmonieux des seules couleurs fondamentales, aux contrastes bien équilibrés. L'art de Pirosmachvili est sans mystère, c'est un authentique peintre populaire.

Jean Rollin dans *L'Humanité* (14-3-1969) :

UN VAGABOND NOMMÉ PIROSMANACHVILI

L'échantillonnage des tableaux envoyés par le musée de Tbilisi frappe, dès l'abord, par sa variété. Surgi de l'obscurité populaire, l'art de Pirosmachvili plonge des racines profondes dans la réalité. Il s'en nourrit et la restitue en une floraison de thèmes d'une authenticité rare. Existe-t-il des documents plus vrais, sur la vie dans les campagnes de Géorgie à la fin du siècle dernier, que les ouvrages de Pirosmachvili consacrés à ses compatriotes ? ...

Dans ses panneaux, l'artiste ne se contente pas de montrer, il raconte. S'adressant à un public de gens simples, il dispose ses personnages comme des acteurs sur une scène de théâtre, tournés vers le public auquel sont mimés une chasse, une noce, les vendanges, la *Geste de Kakhetie* ou le *Pont aux ânes*, le paysage n'ayant pour rôle que de meubler les fonds. Peintre folklorique ? C'est vite dit. À l'illustration des travaux et des joies s'ajoute dans ces œuvres l'intérêt d'un témoignage humain que l'on s'émerveille de voir énoncé si fort, bien qu'avec des moyens si rudes. Le métier de Pirosmachvili, qui n'avait pas étudié la peinture savante, est aux antipodes du raffinement d'un « naïf » comme le douanier Rousseau, familier de Gauguin, Pissarro, Seurat, Guillaume Apollinaire... Modulations

de la touche, valeurs, le Géorgien, lui, ne sait rien des beaux usages picturaux : il badigeonne. Mais de ses insuffisances, de son ignorance même il a fait une méthode et un art. Il brosse, avec autorité, sur fond noir, des silhouettes esquissées à traits rapides qui profilent un personnage ou les ours, cerfs, sangliers, vaches et chevreuils, qui animent son bestiaire ingénu. Il a le sens du mouvement générateur de vie. Ses rapports de couleurs, cassants, parviennent à composer une harmonie. Comme celle des anciens faiseurs d'icônes, sa peinture subjective extrait de la « nuit noire de l'âme », des figures âprement stylisées. ...

Pirosmanachvili aura contribué à remettre en cause les certitudes académiques ruinées par les grands initiés dont la création s'accomplit en marge des idées toutes faites. Qui était cet homme et doit-on, à l'exemple de ses collègues de Tbilisi, lui contester la qualité d'artiste ? Comme l'écrit Aragon : « Voici qu'un nouvel arrivant surgit parmi nous qui rouvre le débat du possible et de l'impossible en peinture ».

Dans *Témoignage chrétien* du 27 mars 1969, Jean Guichard-Meili écrit :

L'URSS nous a envoyé son douanier Rousseau, ou plutôt son message : une centaine de ses œuvres, généralement peintes sur toile cirée noire, avec une gaucherie savoureuse et touchante, une candeur insoucieuse des règles, qui est le fait des naïfs authentiques. Celui-ci s'appelait Niko Pirosmanachvili. Il est né en Géorgie où il a passé sa vie (1862-1918), d'abord berger, employé des chemins de fer, petit commerçant, avant de céder à sa vocation, qui était de devenir peintre d'enseignes et d'aller de village en village avec son matériel d'artisan, pour décorer à la commande les auberges et les cabarets. Sur le tard, la très officielle Société des peintres géorgiens daigna s'intéresser à lui. À l'une de ses séances le bonhomme déclara : « Voilà ce que nous devrions faire, Frère. Au milieu de la ville... il faudrait construire une grande maison de bois où nous pourrions nous réunir. Nous achèterions une grande table, un grand samovar, nous prendrions du thé, nous boirions beaucoup... ». Ce sont des paroles qu'on aurait pu prêter à notre ermite de Plaisance. le Douanier, tout comme on pourrait lui donner l'*Enfant au ballon* avec son grand chapeau jaune et sa belle ceinture rouge. Chez le Géorgien les personnages, les animaux (beaucoup d'animaux), les objets possèdent cette même vérité superbe et directe, cette roideur souveraine. Et il y a ces festins de princes, merveilleux princes assis en tailleur, bonnets de fourrure en tête, moustaches conquérantes, le verre à la main. Inimitables !

André Cognet écrit dans la revue *Marie France* :

Pirosmanachvili nous a laissé une œuvre merveilleuse de poésie et de pittoresque.

Son dessin est précis, la composition équilibrée, les couleurs — la plupart du temps sourdes — éclatent parfois en harmonies brutales et barbares. Il sait regarder, sa main s'exerce à rendre le plus petit détail, ce qui ajoute encore à l'intensité de son œuvre. Et c'est bien un extraordinaire privilège de l'art que cet homme fruste et ignorant du métier de peintre nous apporte, cin-

quante ans après sa mort du fond de sa Kakhétie natale, un tel bain de poésie.

Nous publions ici des lettres reçues à la rédaction de *Bedi Kartlisa* à l'occasion de cette exposition :

L'éminente historienne et critique d'art Dora Vallier écrit :

« Ce qui m'a le plus surpris dans la peinture de Pirosmachvili c'est son souffle à pleins poumons, le souffle qu'avait l'homme de la Renaissance et que nous avons perdu. La vie l'enchantait et il en fixe les traits sans se poser de questions. La Géorgie de son époque revit tout entière sous son pinceau. C'est le peintre-chanteur à l'aise dans la narration, à l'aise devant les grandes surfaces. Leur ampleur est à sa mesure. Il n'a du primitif que la force de la vision, l'indifférence aux conventions, mais pas les hésitations, ni la maladresse. Il peint avec l'emportement d'une force de la nature et son œuvre se dresse face à nous péremptoire, tout d'une pièce. »

L'artiste-peintre bien connu Geer van Velde :

« Il est rassurant de savoir dans notre époque de transformation que ce monde de Niko Pirosmachvili restera toujours vivant dans l'homme. »

Philippe Hosiasson, également artiste-peintre renommé, rend hommage à Niko Pirosmachvili en ces termes :

« Je n'avais jamais vu d'originaux de Pirosmachvili avant l'exposition du Musée des Arts Décoratifs. Son nom m'était pourtant connu dès 1920 ; je résidais alors en Italie, et des jeunes artistes russes, fraîchement débarqués — et ayant traversé la Géorgie sur leur chemin vers l'Occident — me parlaient de l'œuvre de ce peintre-artisan géorgien avec une admiration enthousiaste.

Mais malgré cette « préparation » à la rencontre avec l'œuvre elle-même, le choc produit en moi par l'exposition du Musée des Arts Décoratifs a été plus puissant que je m'attendais. J'ai bien de la peine à traduire en paroles la profondeur et l'acuité de mes sensations.

Mais puisqu'il faut que je tente quand même de le faire, je noterai d'abord ce qui différencie radicalement à mes yeux l'œuvre de Pirosmachvili de celle des « naïfs » occidentaux ; ces derniers — y compris le Grand Douanier — excellent dans le faire appliqué, souvent méticuleux, lisse comme chez les primitifs flamands, à de rares exceptions près, tandis que le grand Géorgien peint largement et librement, tirant d'admirables effets du jeu de son pinceau. La science de l'équilibre des masses qu'il possédait à un degré rarement atteint n'a d'égale que son sens infailible de harmonies chromatiques. Comparés à la richesse colorée de ses œuvres « froides », où dominent les accents des blancs argentés, les gris nuancés, les jaunes verdâtres, les bleus métalliques à celle des œuvres « chaudes », aux rouges stridents, aux noirs veloutés, aux ocres dorés qui retentissent comme les sonorités d'une belle et profonde voix méridionale !

En passant d'une œuvre à l'autre, je finis par éprouver une sensation étrange et rare, comme s'il m'était donné de voir en quelque sorte *Dans l'œuf*

l'essence de la peinture (même la plus grande); des noms prestigieux et vénéralisés se mettent à tinter à mes oreilles.

Si je ne me crois pas égaré par l'enthousiasme — je sais qu'un peintre, quel que soit son âge, demeure un adolescent incorrigible — c'est que je distingue clairement la base solide sur laquelle repose l'œuvre du grand Géorgien, celle d'une tradition puissante et fertile, d'origine byzantine (je pense surtout à celle du Mont Athos, avec ses fonds noirs, dont le Gréco était nourri). C'est cette base profondément traditionnelle qui permet aux dons éclatants de Pirosmachvili de faire vibrer sur de la toile cirée noire les tonalités les plus osées comme les plus discrètes avec une sûreté et une fraîcheur qui ne sont qu'à lui et de réussir des simplifications, des raccourcis de forme à faire pâlir bon nombre d'audaces de nos contemporains.

Qu'il me soit permis d'ajouter qu'une autre circonstance vint étayer mon enthousiasme dont j'étais le premier surpris : c'était le fait qu'un ami italien, grand et profond connaisseur des choses de la peinture — de classe, comme on dit, internationale — non seulement partageait mon enthousiasme, mais prononçait tout haut les grands noms qui tintaient à mes oreilles. Sa conclusion était la suivante : « c'est là un art de toute première grandeur dans sa pureté, sa simplicité, sa plénitude — c'est du grand art éternel ».

J'aimerais terminer ce modeste hommage en soulignant un aspect de l'œuvre de Pirosmachvili qui me paraît particulièrement significatif dans la confusion qui règne de nos jours, quand la valeur de la peinture en tant que telle se voit violemment contestée dans certains milieux d'avant-garde. Ne nous dit-on pas que la peinture n'est qu'un art « de cabinet d'amateur », servant à la délectation « égoïste » et stérile de quelques attardés ?

On voudra bien reconnaître pourtant que l'art de Pirosmachvili n'est rien moins qu'une peinture « de cabinet d'amateur » — il vivait pour de bon « dans la rue » sous forme d'enseignes, ornait l'intérieur des auberges, des boutiques aussi peu bourgeoises que possible. C'était un art populaire dans toute l'acceptation du terme.

Et cela, rien n'est plus « peinture » que celle du maître géorgien. Elle apporte ainsi une preuve éclatante de la profonde nécessité de l'expression picturale — solidement ancrée dans les tréfonds de l'espèce humaine.

Le fait que l'exposition de Pirosmachvili ait eu lieu à Paris à un moment où la validité de toute peinture se trouvait mise en doute a, certes, affaibli l'impact auquel on pouvait s'attendre. Mais elle a apporté un réconfort inappréciable à ceux pour qui la pérennité de cet art demeure une évidence », conclut Ph. Hosiasson.

Comment aurait-il pu imaginer, pauvre Pirosmachvili, mort dans la misère, abandonné de tous, que ses œuvres seraient exposées un jour au Palais du Louvre, que l'affiche de son exposition ornerait les plus élégantes vitrines parisiennes et qu'il obtiendrait dans la capitale mondiale de l'art, l'ultime consécration réservée aux Grands Peintres ?

## MUSIQUE TRADITIONNELLE DE GÉORGIE

*Le 16 avril 1969 a été diffusé par l'ORTF (France-Culture), dans le cadre de l'émission de Gérard Michel et Charles Duvelle « A la recherche des musiques de tradition orale », un entretien de Charles Duvelle avec notre collaboratrice Madame Yvette Grimaud, fondatrice du Centre d'Études de Musique orientale, entretien que nous reproduisons ci-après et dont voici le schéma :*

- *La recherche musicologique. Problème d'analyse. La musique vivante.*
- *Résultats d'une mission en Géorgie.*
- *Audition d'enregistrements originaux réalisés par Yvette Grimaud en Géorgie.*

\* \* \*

*Gérard Michel* — Yvette GRIMAUD, nous vous retrouvons aujourd'hui en tête à tête avec Charles DUVELLE.

Le mois dernier, vous nous avez dit et montré de quelles façons diverses un musicien occidental pouvait se pénétrer des multiples musiques de tradition orale, les comprendre et en tirer profit.

Élevant le débat, vous avez réuni, si je puis dire, musiciens occidentaux et orientaux dans une même métaphysique de l'interprétation.

À présent, nous désirons découvrir en vous, non plus l'interprète, la pianiste à la carrière internationale, mais l'ethno-musicologue, spécialiste de la musique géorgienne d'U.R.S.S.

Je dois en effet rappeler pour nos auditeurs que vous avez poursuivi fort loin des études de langue géorgienne à l'École des Langues Orientales vivantes de Paris, qu'a été publié un grand nombre de vos travaux sur l'ethnologie et la musique traditionnelle, que vous avez enfin effectué des missions dans onze provinces de Géorgie.

Et votre modestie dût-elle en souffrir, j'aimerais révéler que l'un des plus éminents professeurs du Conservatoire de Musique de Tbilisi, Directeur des expéditions scientifiques musicales, a écrit « qu'outre votre talent musical et votre compétence théorique, vous étiez servie par de très vifs dons d'intuition »... Ne protestez pas... je cite : « Madame Yvette Grimaud grâce à sa puissance de travail, à sa ferveur pour son métier, au vif sentiment de sa responsabilité, est parvenue à visiter plus de 60 villes et villages de la montagne et de la plaine géorgienne, à l'occident comme à l'orient, et à réunir plus de 300 documents caractéristiques de la musique de tradition orale populaire »... — ce qui me permet, Charles DUVELLE, de vous laisser maintenant la parole.

*Charles Duvelle* — Yvette Grimaud, vous avez fait des études musicales classiques, vous avez suivi la filière traditionnelle du musicien professionnel

occidental; comment êtes-vous venue à vous intéresser aux musiques de tradition orale, pourquoi est-ce que vous vous êtes intéressée aux musiques de tradition orale et comment ?

*Yvette Grimaud* — Peut-être pour une première raison, c'est que je suis née en Algérie et que, étant enfant, j'ai entendu des musiques transmises par les Berbères, notamment dans les Mahadid... Certainement aussi — j'ai une impression très vive de cela — parce que, après avoir fait ce que l'on nomme une carrière et m'être manifestée comme on peut le faire parfois, de façon tant soit peu acrobatique, j'ai ressenti un très grand vide, et une réelle aspiration à retrouver quelque chose d'autre, quelque chose que j'avais ressenti vivement dans mon enfance... que tout être humain peut ressentir... J'avais l'impression d'être en exil. La seule chose qui puisse faire cesser cette impression d'exil, c'est justement de renouer avec une plénitude, avec une autre façon d'être, d'exister, qui mette en jeu d'autres possibilités. Or les musiques de tradition orale, à divers degrés, révèlent ces possibilités, et c'est certainement pour cela qu'il ne m'a pas coûté du tout de laisser l'ombre...

*Charles Duvelle* — Ce que vous appelez l'ombre, c'est la musique classique occidentale...

*Yvette Grimaud* — C'est une carrière de pianiste internationale...

*Charles Duvelle* — Mais vers quelle musique vous êtes-vous tournée d'abord ?

*Yvette Grimaud* — Eh bien, avec Pierre Boulez, lorsque nous étions adolescents, nous notions certaines musiques de *haute culture* sous la direction de Mady Sauvageot au Musée Guimet, et j'ai noté aussi des musiques Pygmées qui m'intéressaient beaucoup parce qu'elles faisaient intervenir des éléments que je ne trouvais pas dans la musique occidentale, que je n'y trouvais pas de la même manière.

On en revient à cette notion analytique. L'on peut trouver un *sillon fermé*, l'analyser, mais, de même qu'une métrique ne révèle pas un rythme, un sillon fermé ne révèle pas le contenu de ce sillon fermé... Encore faut-il savoir ce qui se passe réellement dans ce sillon fermé, ce qui intervient, et pourquoi à un certain moment il va prendre vie et va se développer, au sens réel du terme... une sorte de développement plus vertical qu'autre chose, pas du tout comme nous l'entendons. Évidemment il faudrait reconsidérer tous les termes d'analyse...

Mais il est toujours possible d'apprendre à écouter, et je crois que c'est la part la plus modeste, la plus efficace que nous puissions avoir : c'est d'apprendre à écouter. Dans notre monde actuel, on ne sait plus écouter, on passe à côté de valeurs qui sont évidentes, mais que l'on n'entend plus.

*Charles Duvelle* — Mais peut-on écouter et comprendre en même temps... Je veux dire par là : est-ce qu'un musicien occidental peut dès le premier abord écouter une musique qui lui est étrangère ?

*Yvette Grimaud* — Il peut être choqué par des questions de style...

*Charles Duvelle* — Est-ce que vous pensez qu'un Occidental, qui aborde la musique Pygmée, par exemple, puisque vous en avez parlé, peut véritablement apprendre à écouter la musique Pygmée comme les Pygmées l'écourent ?

*Yvette Grimaud* — Certainement pas comme les Pygmées l'écourent. Encore faut-il savoir de quels Pygmées il s'agit ; ils n'écourent non plus pas tous de la même façon. Nous en avons parlé lors de la 1<sup>re</sup> émission ; chaque être humain a une manière qui lui est bien particulière de recevoir, d'écourent, d'assimiler les choses... et c'est souhaitable... Seulement, tout comme en biologie, il y a des groupes d'êtres et, vraiment, des manières préférentielles qui s'y rattachent. Et puis il y a aussi une manière d'écourent les choses qui est inhérente à tout être humain, je le répète : en toute absence de frontières et hors du temps. On peut s'en rendre compte, par exemple, par l'art des constructeurs, notamment en Géorgie... Il est tout à fait étonnant de constater, à travers des styles assez différents, des nuances de style, selon les régions, les pays traversés... que du Nord de la Svanétie à Compostelle existe un véritable réseau qui rejoint le réseau que nous avons connu à l'époque romane. À l'Académie d'Iqalto, en Géorgie orientale — par parenthèse, je pourrais vous dire que cette Académie est un lieu très haut de la pensée géorgienne et que le grand poète Chota Rustaveli y fut formé — les tuiles de l'Académie et certaines pierres portent l'emblème des constructeurs et l'on y trouve l'emblème de la trigonométrie, également présente dans certaines de nos églises romanes... Autre témoignage rare : ces constructeurs connaissaient tellement les lois acoustiques que non seulement ils ont disposé les pierres de manière à ce que l'harmonie de la construction soit comme un chant — on dirait que les pierres chantent et nous imprègnent d'une réelle harmonie —, mais encore ils ont disposé leur édifice de manière à ce que le moindre souffle, la moindre parole, le moindre chant prennent une proportion infinie, résonnent d'une manière qui aide et fait toucher certains niveaux que l'on ne connaît pas...

*Charles Duvelle* — Comment vous êtes-vous intéressée à la musique de Géorgie particulièrement ?

*Yvette Grimaud* — En travaillant, suivant le conseil de Constantin Brailoïu, sur la musique des Boschiman Kung et des Pygmées Babinga. Cette musique, surtout celle des Boschiman, lorsque je l'ai transcrite et analysée — analysée justement en me penchant vers ces coordonnées essentielles — a fait apparaître des éléments qui m'ont orientée par la suite vers un développement de cette étude polyphonique. Je souhaitais savoir s'il existait dans le monde, ailleurs, une manifestation de pareils éléments. Justement cette musique, se développant par cycles distincts, intégrés à des cycles plus vastes, produit au bout d'un instant, au bout d'un moment une très grande densité ; elle fait intervenir des éléments de développement infiniment renouvelés et contrapunctiques. Or, à cette époque, Brailoïu m'avait vivement conseillé de travailler sur la polyphonie du monde méditerranéen et sur la polyphonie du Caucase. Kurt Sachs avait signalé en 1936, dans ses *Prolégomènes*, une très grave lacune de notre histoire de la musique :

on ne savait pratiquement rien d'un foyer polyphonique qu'il pensait se trouver au Caucase. Puis André Schaeffner en a parlé, ensuite Ernst Emsheimer et Marius Schneider aussi ; ils ont écrit à propos de cette polyphonie du Caucase, qui, disaient-ils, serait proche de la polyphonie du Moyen Âge occidental. À la suite de cela, j'ai travaillé avec les moyens dont je disposais — parce qu'il n'était pas question à l'époque de pouvoir aller en Géorgie —, et comme nous ne disposions pas d'enregistrements suffisants sur la musique géorgienne, d'enregistrements véritablement authentiques, j'ai travaillé sur la polyphonie transmise oralement, celle d'Italie continentale, de Sardaigne, de Sicile, de Corse, du Portugal. Ensuite, je suis entrée en relations avec Mme Katzarova qui m'a transmis des polyphonies bulgares ; j'ai aussi travaillé sur des polyphonies yougoslaves, Istrie, littoral croate. Et puis, après une inlassable patience, j'ai enfin obtenu une mission en Géorgie. En 1967, La Direction générale des Relations culturelles du Ministère des Affaires étrangères m'a confié une mission de trois mois en Géorgie : juillet, août, septembre.

*Charles Duvelle* — Et c'est au cours de cette mission que vous avez non seulement vécu, étudié la musique géorgienne, mais vous avez recueilli de magnifiques enregistrements.

*Yvette Grimaud* — Oui, le professeur Grigol Tchkhikvadzé a eu la bonté d'organiser deux expéditions pour moi. Nous sommes partis une première fois en Géorgie occidentale, où nous avons visité de nombreuses provinces — je ne voudrais pas vous faire perdre du temps à les citer toutes ; ensuite, une deuxième expédition a été organisée en Géorgie orientale. Je voudrais vraiment exprimer ici ma très vive reconnaissance à l'homme extraordinaire qu'est Grigol Tchkhikvadzé, professeur au Conservatoire national de Musique de Tbilisi. Grâce à lui, j'ai pu, dans des lieux très reculés de Géorgie, fort loin, recueillir et enregistrer des prototypes, des structures extrêmement rares, dont certaines n'avaient pas été transmises depuis certain nombre d'années, notamment des chants religieux. En effet, le professeur Tchkhikvadzé est barde lui-même, il appartient à l'une des grandes familles traditionnelles qui existent en Géorgie, dynasties de musiciens qui, de père en fils, parfois depuis plus de deux cents ans, se transmettent les chants traditionnels. Et ce grand musicien de dynastie connaît tous les schèmes et les voix de toutes les provinces géorgiennes ; c'est un homme exceptionnel, humainement parlant aussi. Le professeur Chalva Aslanichvili l'est également. Il enseigne au Conservatoire de Tbilisi. Il m'a beaucoup aidée, m'a transmis certains manuscrits du IX<sup>e</sup> siècle — le manuscrits que notaient les moines de l'époque, moines qui ont créé un courant de pensée absolument unique, ont rayonné avant même le IX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à la Renaissance géorgienne, qui eut lieu au XII<sup>e</sup> siècle... bien avant notre Renaissance...

*Charles Duvelle* — Mais vous aviez préparé cette mission, à Paris j'entends ?

*Yvette Grimaud* — Oui, j'ai longuement préparé cette mission : j'ai correspondu avec les professeurs qui m'ont envoyé certaines publications, tout en me disant que l'essentiel serait de venir et de m'imprégner de ce



substrat et de vivre avec les bardes, vraiment de vivre dans ce milieu traditionnel... Et je me rends compte que cela ne peut être remplacé par aucune autre étude.

Eh bien, la musique géorgienne peut, dans ses grandes lignes, se diviser en deux courants. C'est-à-dire que la Géorgie peut être divisée en Est et en Ouest. Il faut d'abord dire que la Géorgie est une sorte d'île polyphonique entourée d'éléments homophoniques. Évidemment, ces deux courants donnent naissance chacun à un dialecte musical propre. Le trait le plus typique pour la Géorgie de l'Est est le bourdon, à l'Ouest le contrepoint, et un contrepoint qui dans certaines provinces, par exemple la Gourie et l'Adjarie, fait intervenir le mouvement concentrique dont nous parlions tout à l'heure, et d'une indépendance vocale linéaire très grande, un contrepoint vraiment rigoureux...

*Charles Duvelle* — Est-ce que vous pourriez nous présenter justement des enregistrements que vous avez faits en Géorgie, des enregistrements par exemple de Géorgie orientale ?

*Yvette Grimaud* — Oui, c'est dans l'un des sanctuaires dont j'ai parlé tout à l'heure, l'église de Samtavisi, qui date du XI<sup>e</sup> siècle, que l'on m'a permis d'enregistrer deux hommes âgés. Nous entendrons un chant dont Grigol Tchkhikvadzé pense qu'il est dédié au dieu du travail. Il faut dire que l'église est désaffectée et que l'on m'a permis d'y enregistrer parce que la résonance y est exceptionnelle et que ce chant sonne comme un chant d'espace. Je dois dire que l'homme âgé qui le chantait et qui s'appelle Davith Rousitachvili s'est laissé porter par la résonance, il a joué avec la résonance. C'était très beau. Il a chanté un *orovela*, qui est indifféremment chanté par les hommes ou par les femmes et improvisé à la manière d'un récitatif de rythme souple qui se développe le plus souvent en mélismes.

(Enregistrement *Orovela*)

*Yvette Grimaud* — Les banquets ont un caractère rituel, patriarcal. Le déroulement en est traditionnellement prévu, avec des nuances d'adaptation selon le moment, la circonstance et le lieu. Or, avant chaque enregistrement et lorsque nous étions accueillis dans les campagnes les plus reculées, on organisait un banquet. Le *Tamada*, ou chef de table, règle le déroulement de la cérémonie ; c'est en général un homme âgé préalablement nommé par l'ensemble des hommes. Il convient de noter des exceptions ; par exemple, en Svanétie, notre *Tamada* était un homme de vingt-cinq ans environ, mais qui avait été élu, nommé, étant donné sa veine poétique. Il a dit des choses profondes, dont on a pu me traduire des bribes et notamment ceci : « Nous n'avons plus de religion, mais nous avons la seule qui compte, celle de l'âme ». Donc ce *Tamada*, ou chef de table, porte des toasts. Rituellement parlant — car on a vraiment l'impression que c'est un rite qui est perpétué — on porte des toasts à toutes les personnes présentes ; ces toasts sont suivis d'un chant exécuté par les hommes, en polyphonie naturellement, souvent pour honorer les personnes qui viennent d'autres provinces ; les gens qui reçoivent chantent des polyphonies des provinces auxquelles

appartiennent leurs hôtes. On porte des toasts au maître et à la maîtresse de maison, on en porte aux femmes, on en porte aussi aux aïeux, aux ancêtres, on en porte aux saints, aux forces; et en bien des cas — c'était une preuve d'immense confiance à mon égard — le dernier toast était porté à Dieu.

Les femmes prennent rarement part au banquet, elles ne font qu'apparaître lorsqu'un toast leur est porté. Lors de ces toasts on chante le chant *Mravaljamier*, c'est-à-dire « Chant à la longue vie ». Ce chant donne lieu à une véritable joute d'improvisation et d'agilité entre les deux voix hautes — deux ténors, un véritable entrelac de mélismes, tandis que la basse, exécutée par plusieurs chanteurs, ne se déplace que très lentement et par paliers. C'est un *chant long*, de forme ouverte. En effet, *Mravaljamier* pourrait se prolonger indéfiniment et il dépend du souffle des chanteurs de le faire durer très longtemps.

(Enregistrement *Mravaljamier*)

*Yvette Grimaud* — Nous avons entendu le chant polyphonique *Mravaljamier* chanté par sept hommes, dont deux solistes. Je l'ai enregistré à Telavi, ville de la province de Kakhétie, en Géorgie orientale.

*Charles Duvelle* — Et la musique de Géorgie occidentale, comment se présente-t-elle ?

*Yvette Grimaud* — Comme je vous l'ai dit, très différemment. Mais avant d'aborder cette musique il convient de dire que *comme chez les Assyriens, les Hittites, les Babyloniens et les Sumériens, le culte astral, lié à l'ordre général des choses et entrete nu par les rites, était largement répandu chez les Géorgiens anciens. Dans les annales géorgiennes des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles de l'ère chrétienne reviennent les noms des Dieux de l'Asie occidentale révéérés par les Géorgiens. Une grande partie de ces croyances a d'ailleurs subsisté et le culte de ces Dieux se retrouve dans la pratique de la religion chrétienne en Géorgie. Procope et d'autres auteurs révèlent que le christianisme avait pénétré en Géorgie occidentale dès le premier siècle, ce n'est cependant qu'au IV<sup>e</sup> siècle qu'il est proclamé religion d'État. Il faut dire aussi que les chants et les danses liés au culte religieux ne le sont qu'à titre purement nominal; ces chants ont continué de se transmettre depuis les époques pré-chrétiennes à travers le christianisme même.*

*Charles Duvelle* — C'est-à-dire qu'ils relèvent d'une tradition pré-chrétienne ?

*Yvette Grimaud* — Ils relèvent d'une tradition pré-chrétienne certainement, qui a ses sources très probablement en Asie antérieure.

Nous entendrons si vous le voulez bien *Alilo*. C'est un chant pour la veillée de Noël, je l'ai enregistré à Tsalendjikha, en Mingrèlie. Il a été chanté par Vladimër Salia, Kosta Kvirkvia, Kali et Iason Belkaniëbi (du chœur de Vl. Salia).

(Enregistrement *Alilo*)

*Yvette Grimaud* — La musique de Géorgie occidentale a ceci de particulier qu'elle est en antiphonie, notamment celle des provinces de Gourie

et d'Adjarie. En Adjarie, on trouve des chants à quatre voix, et parfois aussi en Gourie — quatre voix indépendantes.

*Charles Duvelle* — Des chants d'hommes évidemment ?

*Yvette Grimaud* — Des chants d'hommes. Ce sont des chants de travail, des chants lyriques, des chants épiques... et lorsqu'au cours d'un travail, par exemple, ou pour une tout autre raison, le chœur qui est en antiphonie fusionne, on a évidemment une superposition beaucoup plus dense des éléments, un double chœur.

Ces structures sont basées sur un mouvement concentrique, produit surtout par la voix dite *Krimantjoulî*, voix de fausset suraiguë. Le chœur étant antiphonique, on entend deux *Krimantjoulî* et parfois deux *Krini*. Je n'entrerai pas ici dans des considérations de terminologie des voix, elles furent définies par Djavakhichvili, l'un des pionniers de la musicologie, de l'ethnologie et de l'histoire du peuple géorgien. Le peuple conserve actuellement cette terminologie des voix. On peut dire aussi que chaque chanteur a une place physique dans le chœur.

Il existait autrefois des noms géorgiens très précis pour les modes, probablement pour le *nomos*, mais on ne s'en souvient plus. Il est bien certain que, si la terminologie des noms est perdue, il reste l'expérience vivante qui, elle, est continue.

Donc, nous écouterons un « Chant de Victoire », chanté par un chœur d'hommes en antiphonie, avec deux *Krimantjoulî* et accompagné de battements de mains. Il y a là dix chanteurs. Je l'ai enregistré à Makharadzé, ville de Gourie. Il convient de noter la participation au chœur de M. Erko-maïchvili (voix de basse), héritier et continuateur d'une famille ou dynastie de chanteurs traditionnels, qui se transmettent ces chants oralement, de père en fils, depuis quelque deux cents ans.

*Charles Duvelle* — Justement j'allais vous poser une question : ces chants, qui témoignent d'une très haute qualité musicale, sont chantés par des gens qui sont des professionnels ou bien par des gens du peuple ?

*Yvette Grimaud* — Par des gens du peuple.

*Charles Duvelle* — Alors, je suppose qu'il leur faut de nombreuses années avant d'acquérir la maîtrise de ce chant ?

*Yvette Grimaud* — Comme dans d'autres traditions, les enfants s'imprègnent très jeunes de la manière de comportement de leurs parents ; comme cette manière de comportement est liée au chant en toute circonstances en Géorgie, il va sans dire qu'il apprennent très vite...

*Charles Duvelle* — Est-ce que tous les hommes savent chanter de cette manière, ou bien certains hommes seulement ?

*Yvette Grimaud* — On peut dire que le peuple géorgien entier chante ! Il a besoin de s'exprimer par le chant, par la danse. Mais, bien entendu, il y a des êtres privilégiés qui détiennent mieux que d'autres une tradition, c'est bien certain ; cela existe ailleurs.

(Enregistrement du *Chant de Victoire*)

*Charles Duvelle* — Vous nous avez présenté jusqu'à présent de la musique vocale; existe-t-il aussi de la musique instrumentale, est-ce que certains chanteurs sont parfois accompagnés par des instruments de musique ?

*Yvette Grimaud* — *Les chants polyphoniques sont généralement exécutés a capella par des hommes; on remarque toutefois dans certains chants de danse l'intervention de battements de mains ou d'instruments à percussion. Les chœurs mixtes, comme nous l'avons vu tout à l'heure, se rencontrent exceptionnellement dans le cadre des ensembles familiaux, mais ceci est plus récent. En réalité, le répertoire féminin est constitué de chants en relation avec les mœurs familiales ou de chants rituels. Il y a des exceptions; par exemple en Svanétie les femmes chantent traditionnellement pendant certaines danses en cercle. Par parenthèse, je pourrais vous dire aussi qu'un rôle est imparti aux hommes et aux femmes, un rôle différent, qui peut être changé. Par exemple les femmes doivent garder le silence et les hommes ont une manière d'exclamer les choses, de les clamer; en d'autres cas, ce sont les femmes, par exemple les pleureuses, ou encore les chants de thérapie pour les guérisons d'enfants... ce sont elles qui, par le son, expriment quelque chose, alors que les hommes se taisent.*

*Charles Duvelle* — C'est-à-dire que le répertoire musical des femmes n'est pas du tout le même que celui des hommes ?

*Yvette Grimaud* — Il existe naturellement un répertoire de chants accompagnés. La musique instrumentale seule est plus rare, mais elle existe aussi. Certains chroniqueurs du monde ancien en parlent, notamment les chroniques de l'époque de la reine Tamar mentionnent les *Mestviré*, c'est-à-dire les joueurs de *Gouda-Stviri*, bardes qui chantaient à la cour; et dans l'œuvre de Roustaveli on mentionne quantité d'instruments, dont certains ne sont plus usités en Géorgie d'ailleurs.

*Charles Duvelle* — Est-ce qu'il existe aussi des polyphonies instrumentales.

*Yvette Grimaud* — Je ne le pense pas.

*Charles Duvelle* — Nous arrivons au terme de notre émission. Est-ce que vous pourriez nous dire en quelques mots ce que vous avez retenu d'essentiel dans la musique de Géorgie ?

*Yvette Grimaud* — La musique de Géorgie est un monde tellement complexe qui prend racine dans d'autres mondes non moins complexes et riches... vraiment je ne crois pas qu'il serait possible en quelques mots — à moins d'être un sage ou un poète — d'exprimer l'essentiel de ce qu'elle contient...

Nous étions dans une des plus anciennes églises géorgiennes, celles qui témoignent de l'art des constructeurs de l'âge roman, et tous les membres de notre expédition eurent la même impression, qui fut traduite par Vladimēr Akhobadzé : « Ces pierres chantent des chants comme ceux que chantaient nos ancêtres géorgiens ».

NOTE ON « THE LAST LAZ RISINGS  
AND THE DOWNFALL OF THE PONTIC DEREBEYS,  
1812-1840 »  
(See pp. 191-210).

While preparing my doctoral thesis in anthropology, I recently made two field trips to the eastern Trabzon area where I resided seven months. My research materials suggest a further interpretation of the political authority of the derebeys in this area during the nineteenth century. Although the community in which I stayed was Turkish and not Laz, the social organization of the eastern Black Sea communities of Turkey have many common elements.

Several of the old derebey families, some of which are named in Dr. Bryer's article and in nineteenth century documents, still live in the district where I resided. These families are better described as clans, since they sometimes comprise as many as six hundred households claiming a common ancestor. Collected genealogies make it clear that these claims are in fact false. Today the Tuzdjuoghlu clan, including well over six hundred households, is still famous as the largest in Rize.

It appears that the coastal derebeys in this region were not like the Anatolian beys who maintained hired armies and claimed title to the lands of many villages. Instead, the Black Sea derebeys' authority was typically based on their recognized position as clan leaders. Their armies were simply kinsmen on whose support they could call, supplemented by the kinsmen of other clan leaders who were their allies. The derebey then was the first among equals of other clan leaders. This clan system in its details is presently quite different from the clans (*ashiret*) of the Turkish and Kurdish nomads.

If this projection of the present-day social organisation back to the time of the derebeys is correct, the basis of the authority of such a derebey would be fragile indeed. Every new situation requiring common action would demand a new agreement among the allies. The derebey could not order his supporters or his allies into arms, but would be forced to consult and to reach agreement with them. Also the death of the derebey would lead to a political crisis. His authority, not being based on a formal office, would make it impossible for anyone to succeed him in a direct way. The succession

of a derebey's son to the position of his father would be the exception rather than the rule. A new leader would have to be an older man able to manoeuvre and intrigue until he could unite his own clan and reach a new understanding with his allies-to-be. Such a fragile authority would offer ample opportunity for the government in Trabzon to abort any combination of derebeys. The success of the government after 1840 in doing so implies this version of the political position of the derebeys is correct. The fact that it was unsuccessful before 1840 indicates that the Tuzdjuoghlu aghas were something more than the ordinary petty derebeys of Rize, Of, and Sürmene.

The ability of Tahir Tuzdjuoghlu to bring about a rising which included the derebeys of almost the entire coast of Rize and eastern Trabzon under his leadership suggests to me that his position was not based simply on the system of brittle political loyalties whose character has been outlined above. Memish and Tahir Tuzdjuoghlu are described as wealthy men in the sources which Dr. Bryer has cited. This wealth must have made them exceptional among the coastal derebeys, who could have been rich only in followers; for despite its lush forests, this area of Turkey has been distinguished by its poverty until very recently. Perhaps then, the aghas of the Tuzdjuoghlu were more like those of the Uchinchoghlu astride the important Tabriz trade route. In the book by Hasan Umur cited by Dr. Bryer, Memish Agha is said to have been a trader. Could Tahir Agha also have derived his wealth partly from trade and could this, moreover, explain his connections with the Russians? Certainly men who made fortunes trading animal products to the Russians for cloth before World War I are a vivid memory in the area today.

Once the authorities were able to remove Tahir Tuzdjuoghlu and insure that no other member of his family could succeed into what must have been in any case an exceptional economic and political position among the derebeys, the task of the government might have been relatively simple. It would have been able to attract the loyalties of the petty derebeys by treating as the government's intermediaries in their own areas. Dr. Bryer suggests this is what happened. Certainly the position of the local clan agha today is precisely that of a political intermediary between the people and the government, although growing economic diversity and government works have made this a subtle role.

One might speculate that for the petty derebeys in eastern Trabzon the exchange of the Tuzdjuoghlu hegemony for that of the government in Trabzon was not an entirely unwelcome development. The petty derebeys may have soon come to realize that the distant and uninformed government of Trabzon was preferable to the Tuzdjuoghlu family with its local interests

and its intimate knowledge of local alignments. The petty derebeys were never able to combine in a grand alliance against Trabzon again, but they doubtlessly continued to have ample opportunities for running the affairs of their immediate areas.

Michael E. MEEKER,  
Ph. D. Candidate  
University of Chicago.

### THE SELJUKS AND GEORGIA IN THE 11th CENTURY\*

(Summary)

The present study largely deals with the political history of the Seljuk state in the 11th century, as well as with the time and circumstances of their origin and their first military campaigns in Central Asia; their origin and their first military campaigns in Central Asia; their inroads into the contries of Transcaucasia, and Georgia, in particular. An account is given of the Seljuk wars of conquest waged against Byzantium and the countries of Transcaucasia, the predatory raids of the great sultans, as well as relations with Georgia; the so-called « didi Turkoba » (The Great Turkish Conquests) and the measures taken by Georgian politicians to avert physical annihilation of the Georgian nation. Discussed are : the feudal parcellation of the great-Seljuk state with its resulting beneficial significance for Georgia; problems of the polity of the great-Seljuk state and its system of administration, and so forth.

The study is based on a thorough analysis of the wealth of Oriental sources, as well as the literature in the field. Interesting primary sources pertaining to the history of the Seljuk state are found in Arabic, Persian, Syriac, Armenian, Greek, Georgian and other languages. These sources often contain essential information on the relations between the great Seljuk state on the one hand, and Georgia and the peoples of Transcaucasia, on the other.

Chapter One presents a detailed discussion and analysis of the sources and the special literature.

Chapter Two deals with the origin of the Seljuk state. Specially considered are the wars of conquest waged by the great Seljuk sultans, the gradual territorial expansion of the state, the battle of Dendanekan and its effects on the subsequent successes of the Seljuks.

Chapter Three is devoted to the problems of the great-Seljuk state system. The huge political edifice set up by the great Seljuks called for great ex-

\* N. SHENGELIA, *The Seljuks and Georgia in the 11th Century*, Tbilisi 1968 (in Georgian).

perience in the organization of state system, as well as for its implementation in practice. The great Seljuks sultans lacked both experience and any tradition of administrative management. Circumstances having brought under their sway centres of great cultural traditions, the Seljuks themselves came under the influence of local traditions. Persians served everywhere as government officials. Although military, administrative, and political institutions were under strong Persian influence, Turkish customs and traditions were not abandoned. State officials of Persian descent were very skilful in effecting a compromise between the Turkish-nomadic and local traditions. The protagonist of such a policy was Nizam ul-Mulk.

The study deals with the organization of the sultan's court, the so-called great divan, which was made up of five divans. Each divan is studied separately as to its powers and duties, functions and role in the government of the state. The state's administrative system is also passed under review. The political government of the empire differed from province to province, as did the forms of their political relations with the central government. The whole empire was parcelled out for management to members of the sultan's family and persons who had risen to power at the court. Outlying conquered provinces for the most part refused to acknowledge the suzerainty of the great sultan and enjoyed independence. In time they succeeded in attaining a measure of independence and setting up their own administrative system. Each province characteristically differed from other independent or semi-independent political entities. These latter included a number of Christian states whose relations with the great Seljuk sultan took the shape of annual payment of taxes and other obligations. Such autonomous political entities were certain at the very first opportunity, to cease payment of taxes and fulfilment of other obligations to the central government. This was the case with Georgia, which, at the close of the 11th century, by taking advantage of the feudal parcellation of the great Seljuk state and the weakening of the central government, as well as of other internal difficulties of the empire, ceased paying taxes to the Seljuks.

The main role in the decentralization of the state was played by the evolution of the *ikta* system. The institution of *ikta* at the beginning played an important part in the consolidation of the state and in the organization of strong armed forces. In time, however, the practice of hereditary succession to the *ikta* hastened the process of the breaking-up of the state into feudal domains.

The levies called up by Nizam ul-Mulk and Malik-shah were of five types. Special treatment is given in the study of each type, and to its role in ensuring the military potential of the state.

Chapter Four deals with the first campaigns of the Seljuks in Anatolia and Transcaucasia. In the '30s of the 11th century Seljuk troops appeared in the countries of Transcaucasia. This was their first predatory reconnaissance raid in the western direction, led by Chaghri Beg. During that campaign the Seljuks gained knowledge about the economic and political conditions prevalent in the countries invaded, preparing ground for further large-scale campaigns. By the early '40s the Seljuks came ever closer to Georgia, their inroads into Armenia and Azerbaijan now assuming a systematic and

massive character. The Seljuk nomadic military aristocracy was attracted by the rich Transcaucasian pasture lands which offered favourable conditions for nomadic cattle-breeding. By the '50s Seljuk waves were lapping against the southern regions of Georgia. Seljuk incursions into Georgia and the countries of Transcaucasia under Togrul Beg are discussed.

Chapter Five deals with Georgia in the '60s and '70s of the 11th century, with the relations between the Seljuks and Georgia and Byzantium, with the Battle of Manzikert and its consequences for Georgia and the countries of Transcaucasia. The Seljuk conquests in Anatolia resulted in the setting up of the Anatolian Seljuk state under Sulaiman-shah. Establishment of the Anatolian Seljuk state was in the nature of summing-up of their wars of conquest, largely consummating the conquest of Asia Minor and the ascendancy of the Turkish ethnic element in general.

Chapter Six is devoted to the «didi Turkoba» in Georgia, with the main emphasis on the prevalent objective conditions that had brought about Turkish dominance. Shown is the step-by-step conquest of Anatolia by the Seljuks and its adverse effects on Georgia and the countries of Transcaucasia, in general.

The time of Malik-shah's sultanate was particularly hard for Georgia. The study deals with Georgia's internal and external position under King Giorgi (1072-1089). King Giorgi's reign coincided with particularly difficult conditions both at home and abroad. It was extremely difficult to cope with the Seljuks during the «didi Turkoba», for the invaders had overrun almost the whole country and occupied a number of key points. Now the Seljuk raids became of yearly occurrence. Therefore attempts at settlement with, or resistance to, the Seljuks proved more difficult for Giorgi II than for Bagrat IV (1027-1072), during whose reign the Seljuks had not yet gained a firm foothold in Anatolia and Transcaucasia and were thus far lacking in vantage-points for systematic raids on Georgian territory. At the same time the Armenian polity still existed, forming some sort of barrier for the Georgia of Bagrat IV. In the reign of Giorgi II the Armenian state no longer existed and Georgia now became a permanent neighbour of the Anatolian Seljuk state. However, he was indefatigably engaged in consolidating the country and organizing its defence against internal and external enemies.

The settling down of the Turks, their systematic raids and the growth of the Turkish ethnic element in Georgia constituted a menace to the Georgian feudal economy. In the time of the «didi Turkoba» the Seljuk socio-political system did not affect the foundations of the recrudescing Georgian feudal system. The Georgian socio-political system did not break down notwithstanding the impulse given by the «didi Turkoba».

The final, Chapter Seven, discusses the break-up of the great Seljuk state into feudal domains and its consequences for Georgia. By the end of the 11th century the process of feudal parcellation had gone very far in the great Seljuk state. Further feudal parcellation of the Seljuk state, complications in its internal and external conditions were conducive to the attainment of independence by the nations they had conquered. Of particularly great importance was this process of disintegration of the Seljuk

state for Georgia. Georgia, that had undertaken under Giorgi II to pay the kharaj, ceased payment in 1097.

The Georgian feudal community, being on an upgrade, in its long fight with the Seljuks, succeeded in maintaining its socio-political system, Georgian feudal economy and state organization.

Whereas the Byzantine empire and other Christian states failed to withstand the Seljuk onslaught and were utterly defeated, Georgia was the only state in the whole of Transcaucasia that had managed to preserve its statehood and through a mobilization of its inner forces to head the peoples of the area in their struggle for the preservation of their more progressive economies.

N. Shengelia  
University of Tbilisi

« BAKHTIAR - NAMÉ » \*

Des dastanes populaires iraniens isolés (anonymes ou attribués à un auteur quelconque) apparaissent dès l'époque classique, dans des conditions économiques et sociales déterminées (XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècles). Ce genre acquiert cependant une ampleur extraordinaire au cours de la période allant du XVI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles. Il donne lieu au début à des présentations différentes, puis à des éditions populaires à bon marché. Presque simultanément, des imitations et des traductions de dastanes populaires iraniens font leur apparition dans la littérature d'autres peuples, non seulement du Proche-Orient, mais aussi de l'Extrême-Orient.

L'importance de l'étude monographique, tant des dastanes populaires iraniens particuliers que de leurs traductions et imitations, est spécialement soulignée dans la littérature scientifique (M. Makhdjub, I. E. Borščevsky). La littérature géorgienne antique a conservé à ce sujet des documents très intéressants. Les traces de la connaissance de ce genre littéraire se rencontrent dès le XII<sup>e</sup> siècle (« Amiran daredjaniani », « Le Chevalier à la peau de tigre »). C'est cependant justement au cours de la période du XVII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècles que l'on voit d'innombrables traductions et imitations des modèles de la littérature iranienne de presque tous les genres : didactique (« Tchardarvichiani », « La trésorerie royale »), romantique (« Baramgulandamiani », « Pégase »), romans d'aventures héroïques (« Karamaniani », « Seilaniani ») etc.

De même que les originaux iraniens, les dastanes géorgiens sont encore loin d'être décrits complètement, moins encore étudiés sous tous leurs aspects, bien que des articles spéciaux aient été consacrés à des monuments particuliers (K. Kékélidzé, A. Baramidzé, D. Kobidzé, G. Imedachvili, etc.). Un travail important et minutieux reste à faire pour la découverte et la

\* Al. GVAKHARIA, *Versions géorgiennes de dastanes populaires iraniens*. Édition de l'Institut Oriental de l'Académie des Sciences de Géorgie, Tbilisi, 1968 (Résumé).

classification des versions géorgiennes, la détermination de leurs sources, la préparation des textes en vue de leur publication. Il existe des recueils entiers de manuscrits des versions géorgiennes. On y rencontre parmi les dastanes connus (« Baramgulandamiani ») (des dastanes nouveaux, non mentionnés dans la littérature scientifique), « Le Dit de Razma-Shah », recueil des archives centrales de la RSSG, N<sup>o</sup>. 202). On n'a pas encore déterminé les sources de nombreuses traductions géorgiennes de dastanes. C'est ainsi que tout récemment nous avons pu établir que « Pégase » n'est pas la traduction du poème d'Asar Tabrizi « Mekhr o Muchtari », comme le supposait K. Kékélidzé, mais du dastane populaire « Mekhr o Makh ». La source du vaste dastane « Seilaniani » reste à découvrir; d'après I. N. Marr, il remonte au roman iranien « Sekhelan-namé », non découvert à ce jour.

Le présent article constitue une première tentative d'étude monographique des versions iraniennes, mais particulièrement des versions géorgiennes du recueil didactique populaire « Bakhtiar-namé ».

« Bakhtiar-namé » est un recueil de récits brodés sur un seul thème. Son ancienneté est attestée par le fait qu'une des versions de « Bakhtiar-namé » apparaît dans le recueil de contes arabes « Les mille et une nuits ». « Tarikhe Sistan » (XI<sup>e</sup> s.) Mohammad Oufi (XII<sup>e</sup> s.) et le dastane populaire « Iskander-namé » (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> s.) font mention de « Kissai-Bakhtiar ».

Il nous est parvenu plusieurs versions différentes, en vers et en prose, de « Bakhtiar-namé », en persan, arabe, malais, ougrien, azerbaïdjanais et géorgien. La plus ancienne d'entre elles remonte au XII<sup>e</sup> siècle; elle est attribuée à Daikaiki Marvazi. Jusqu'à ces derniers temps, la version littéraire de Dakaiki était connue grâce au travail classique de T. Nedelke (2 DMG 45, 1891).

Récemment le texte complet (bien que ne tenant pas compte du manuscrit de Leyde), avec préface et commentaires, a été édité par Z. Safa (Téhéran, 1966). Comme l'indique Dakaiki lui-même, ses difficultés essentielles provenaient de la complexité du style. La prose pleine de rhétorique, rythmique et rimée, était abondamment truffée d'interpolations en vers, tant en langue persane qu'en arabe.

Cette version servit de base à la version populaire plus tardive du Dit de Bakhtiar qui, grâce à la simplicité de son style, connut une plus grande popularité. La version poétique de Panakhi (XV<sup>e</sup> s.) occupe une place à part. L'étude comparée de ces versions met en évidence la base populaire de ce Dit, élevé par la suite à un rang littéraire, pour de nouveau « redescendre » jusqu'à la littérature populaire.

Dans les siècles qui suivirent, une interprétation populaire de cette version littéraire se répandit. Le sujet principal a été conservé dans les manuscrits, seuls quelques détails particuliers ont été modifiés, ainsi que l'ordre de succession des récits, et surtout le style a été simplifié. Ce fut d'après de telles interprétation manuscrites que les éditions populaires de « Bakhtiar-namé » firent leur apparition au XIX<sup>e</sup> siècle.

La première traduction géorgienne de ce monument (XVII<sup>e</sup> s.) est directement liée à l'interprétation populaire de « Bakhtiar-namé ». Cette traduction est arrivée jusqu'à nous sous l'aspect d'un manuscrit unique et presque dans son intégralité. (Il ne manque que les quelques lignes de la

conclusion). Ainsi qu'il est mentionné dans la littérature scientifique, le texte géorgien rend avec assez d'exactitude cette version populaire qui fut éditée par E.E. Bertels, bien qu'il ait conservé une série de détails essentiels qui manquent dans l'édition. D'après l'opinion des savants (A. Baramidzé, D. Kobidzé) ces détails, et même certains épisodes, remontent probablement à une source persane. En confrontant la traduction géorgienne avec les autres lithographies et en particulier avec les manuscrits, nous avons pu découvrir la majorité d'entre eux.

La version poétique de « Bakhtiar-namé » appartient à un poète peu connu, Panakhi (XV<sup>e</sup> s.). Les renseignements relatifs à cette version furent publiés pour la première fois par E.E. Bertels dans son article « Nouvelle version de 'Bakhtiar-name' » (Nouvelles de l'Académie des Sciences de l'URSS, série VII, N<sup>o</sup> 4, 1929). Il donne dans son article une brève caractéristique du poème de Panakhi, inconnu jusqu'alors, « qui ne se trouve apparemment dans aucune autre bibliothèque » et arrive à la conclusion que « son affinité avec les plus anciennes versions est indiscutable et que c'est là que réside sa principale valeur ».

La copie de cette version, unique à cette époque, se révéla défectueuse : après une brève préface seul figure le titre du chapitre le plus important : « Pour quelles raisons fut écrit ce livre ». Le texte lui-même fait défaut.

La page suivante débute avec l'apparition de Bakhtiar à la cour d'Azad-bakht. « Cette lacune est d'autant plus regrettable que les chroniques persanes non plus ne donnent guère de renseignement sur le poète Panakhi ».

Ceci fait ressortir l'importance de toute donnée nouvelle relative au poème et à son auteur. Nous avons pu déjà publier des renseignements sur encore un autre manuscrit du poème de Panakhi (Travaux de l'Université d'État de Tbilisi, T. 91, 1960) dans lequel figure le début du chapitre qui nous intéresse (« Sababi nzami ketab »). Malgré le caractère incomplet des renseignements, le fragment indiqué fournit un certain nombre de données intéressantes relatives à l'auteur de la version poétique.

On a découvert récemment à Bakou une autre copie, la troisième, du poème de Panakhi : elle est malheureusement défectueuse aussi et commence directement au milieu du chapitre « Pour quelles raisons fut écrit ce livre ».

Les renseignements fournis par le manuscrit de Bakou sont très précieux à plusieurs points de vue : d'abord, on y donne l'histoire, incomplète il est vrai, de la naissance de la version poétique. A la demande d'un certain Yousof, l'auteur mit en vers le texte en prose, qui existait donc avant le XV<sup>e</sup> siècle. Ensuite, la partie initiale de la trame du sujet, qui est le plus souvent modifiée, a été conservée.

On connaît donc, à ce jour, trois copies du poème de Panakhi ; deux de Léninegrad et une de Bakou. (Z. Safa parle dans la préface encore d'un autre manuscrit, également défectueux, sans faire mention de l'article de E.E. Bertels). Cependant, il semble qu'il ait existé encore au moins une copie de cette version qui est intégralement conservée dans la traduction géorgienne en prose faite par A. Sulkhanachvili (1828).

Il faut mentionner en conclusion la grande valeur, par rapport au texte, que présentent les traductions géorgiennes pour l'étude des originaux persans.

Comme il a été indiqué plus haut, la première traduction nous a conservé l'une des plus anciennes versions populaires dont certains détails n'ont pas encore été identifiés d'après les manuscrits et les éditions populaires connus. La deuxième traduction permet de choisir des variantes plus fidèles. Par comparaison avec Kurd. 12, le manuscrit décrit par E.E. Bertels (B 1277) est beaucoup plus ample : on y trouve des quantités de détails (par exemple la peinture des œufs dans le récit relatif au roi Dadbine) qui font défaut tant dans Kurd. 12 que dans la traduction géorgienne. Ici se pose un problème : est-ce la version succincte ou la version complète du poème toujours non encore édité de Panakhi qui est la plus ancienne ?

Nous joignons à cette étude les textes, établis après un examen critique, des deux versions géorgiennes, ainsi qu'un lexique.

AL. GVAKHARIA.

Université d'État de Tbilisi.

#### RÉDACTIONS GÉORGIENNES DE « L'ASCÉTICON » DE BASILE LE CAPPADOCIEN \*

L'*Ascéticon* de Basile le Grand (le Cappadocien ou le Caesarien) était très répandu au Moyen Âge. À la fin du IV<sup>e</sup> ou au début du V<sup>e</sup> siècle Rufin d'Aquilée a traduit ce livre du grec en latin. Au V<sup>e</sup> siècle ce recueil fut traduit en syriaque. Selon les données qui nous sont parvenues, l'éminent penseur géorgien Pierre l'Îbère, qui pratiquait l'ascétisme en Syrie, appréciait la doctrine ascétique de Basile le Cappadocien et exhorta, avant sa mort, ses disciples à rester fidèles à cet enseignement. Plus tard l'*Ascéticon* fut traduit en copte, en arabe, en géorgien, en arménien et en langues slaves. Plus de 150 manuscrits de ce recueil nous sont parvenus. Ces rédactions diffèrent par leur contenu.

L'œuvre principale de Basile, *Les questions et les réponses*, est contenue dans tous les manuscrits de l'*Ascéticon*. Certaines versions contiennent, en plus, différents prologues, ainsi que le discours, la lettre ou l'épître.

Il est hors de doute qu'aucune des œuvres ascétiques qui nous sont parvenues sous le nom de Basile ne lui appartient réellement. Il est intéressant de savoir quel était le contenu du livre ascétique tel qu'il sortit de sous la plume de Basile. On suppose que les œuvres ascétiques de Basile furent dès le IV<sup>e</sup> siècle réunies en recueil, portant pour titre l'*Ascéticon*. Les écrits ascétiques de Basile, suivant Sozomène, furent réunis en recueil aux IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles (Sozom., H. E. 14). Certaines rédactions de ce recueil portaient, dès le IV<sup>e</sup> siècle, le titre d'*Ascéticon*. Le père de l'Église saint Jérôme indique clairement que Basile a écrit l'*Ascéticon* (*De viris illustribus*, 116).

Ces derniers temps, la science philologique a approché de plus en plus

\* Résumé de l'ouvrage d'Elgoudja Khintibidzé : *Rédactions géorgiennes de l'Ascéticon de Basile le Cappadocien*. Édition de l'Université de Tbilisi, 1968.

la solution du problème : la reconstitution de l'aspect original du recueil ascétique de Basile le Cappadocien.

L'analyse des manuscrits de Basile inaugure une nouvelle étape de l'étude de l'*Ascéticon*. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle J. Garnier a soumis ces manuscrits à une étude scientifique. En 1953 paraît l'ouvrage capital de Jean Gribomont, *Histoire du texte des Ascétiques de S. Basile*, qui offre un résumé et une synthèse des recherches effectuées jusqu'alors. C'est pourquoi les travaux récents apportent surtout des suppléments ou des précisions à l'ouvrage de M. Gribomont, tout en suivant la voie tracée pas ce dernier.

La plupart des rédactions de l'*Ascéticon* qui nous sont parvenues sont écrites en grec. On connaît soixante manuscrits latins. Il existe également des manuscrits syriaques, arabes, géorgiens, arméniens et slaves.

Suivant le texte et le contenu des *Questions ascétiques* et d'autres œuvres ascétiques parallèles, on classe ces manuscrits en plusieurs versions, appelées dans la littérature spéciale des recensions. Ces recensions sont : V—Vulgate, S—Studite, N—Nil, O—Orientaliste, M—Misogyne, B—Barberini, H—Arménienne, G—Géorgienne, K—Arabe, Rl—Petit Ascéticon latin, Rs—Petit Ascéticon syriaque, A—Latine médiévale.

J. Gribomont compare ces recensions et tente de reconstituer l'aspect original des versions anciennes de l'*Ascéticon* de Basile.

Un seul des manuscrits géorgiens est utilisé par J. Gribomont dans son ouvrage capital. Suivant l'indication de Gérard Garitte, J. Gribomont a découvert parmi les manuscrits géorgiens du Mont Sinaï une traduction de l'*Ascéticon* de Basile, qu'il a étudiée et utilisée afin d'établir l'aspect ancien de cet ouvrage. Grâce aux descriptions des manuscrits géorgiens, Jean Gribomont connaissait l'existence d'autres versions, à Tbilisi, qui suscitaient son intérêt. Les données du manuscrit géorgien du Mont Sinaï présentaient un tel intérêt pour J. Gribomont qu'il note avec regret dans son ouvrage que les autres manuscrits géorgiens sont restés pour lui, en fin de compte, non étudiés.

Aucune monographie n'a jusqu'à présent été consacrée aux versions géorgiennes de l'*Ascéticon* de Basile le Caesarien. Les écrits de Basile ont été étudiés fragmentairement, dans telle ou telle traduction, et le travail effectué par les savants dans cette direction a surtout revêtu un caractère descriptif.

Au terme des recherches que nous avons effectuées il apparaît qu'il existe quatre versions géorgiennes de l'*Ascéticon* de Basile le Cappadocien :

1. Version C, insérée dans le manuscrit de Koutaïsi n° 61.
2. Version P, insérée dans le manuscrit de Tbilisi A—63.
3. Version E, insérée dans les manuscrits de Tbilisi A—689 et A—132.
4. Version G, insérée dans le manuscrit du Mont Sinaï n° 35.

La version C est l'abrégé de la version E. L'auteur inconnu de cette version a abrégé, dans un but pratique, le texte de la version géorgienne de l'*Ascéticon* de Basile, a concentré son attention sur des questions qui présentaient, selon lui, le plus d'intérêt pour les ecclésiastiques. Le travail de l'auteur remonte approximativement au XVII<sup>e</sup> siècle.

La version P a été traduite du grec en géorgien, par un auteur géorgien inconnu, guère avant le XII<sup>e</sup> siècle. La comparaison du texte de la version géorgienne, du texte grec publié et des descriptions des recensions ci-dessus

mentionnées nous montre que la version géorgienne présente le texte de la recension V. Un seul écrit de la version géorgienne, *Les Constitutions monastiques* se rapporte à la recension M et non pas V. Une telle fusion n'est pas caractéristique des manuscrits grecs qui nous sont parvenus.

Pour établir la ressemblance entre la version P et les différents manuscrits de la recension V, nous avons comparé le texte géorgien et un fragment publié par J. Gribomont, à côté des variantes de tous les manuscrits grecs. La comparaison a montré que la version géorgienne introduit dans le texte de la recension V certaines propositions de la recension S. Une telle fusion des textes est également caractéristique pour les manuscrits grecs. Les manuscrits grecs de ce type sont connus dans la littérature consacrée à ces sujets sous le nom de *Vulgate contaminée*. Précisément, le texte de la version géorgienne P coïncide exactement avec le texte du manuscrit grec du type de la *Vulgate contaminée*, qui est connu des spécialistes sous le titre de V 9 (le manuscrit se trouve à Paris, dans le fonds grec 502 A).

La version E a été traduite du grec en géorgien au XI<sup>e</sup> siècle par l'éminent philologue géorgien Éphrem le Mineur. Il se confirme qu'Éphrem le Mineur avait à sa disposition plusieurs manuscrits grecs. La version qu'il a traduite est du type V; quant aux *Constitutions monastiques*, elles y ont été incluses de la recension N. Une telle fusion est caractéristique d'un grand nombre de manuscrits grecs. Par son volume, la version d'Éphrem le Mineur est l'une des plus complètes. L'étude du manuscrit nous montre qu'Éphrem a traduit le texte de la *Vulgate contaminée*. Notamment, l'original de la version d'Éphrem contenait sans doute le texte du type V 11 (le manuscrit se trouve au Vatican, fonds grec 1088).

La comparaison de la version G et du texte grec publié nous montre que la version G est une recension tout à fait indépendante du texte publié de la Vulgate. La version G se compose de *Petits règles* et d'un discours (discours 15) d'un contenu ascétique. Les versions d'un tel type s'appellent de *Petits Ascéticons*. À notre avis, la traduction de cette version du grec en géorgien n'est pas postérieure au X<sup>e</sup> siècle et appartient au traducteur géorgien Procope.

Trois versions différentes correspondent par leur composition à la recension G : Rl—Petit Ascéticon latin, Rs—Petit Ascéticon syriaque et B—Barberini grecque. Ces recensions ont en commun leur brièveté, et elles diffèrent de toutes les autres par la quantité et la suite des questions et des réponses qui font partie des *Petites règles*.

Les byzantinologues ont reconstitué trois versions anciennes des *Questions ascétiques* de Basile. Il est convenu de les désigner par : X, Y et V. La plus ancienne de ces trois est la version originale X.

La version originale X des *Règles ascétiques* de Basile est reconstituée sur la base de quatre recensions : G, Rl, Rs et B. Bien que les textes les plus anciens de la version X soient les manuscrits latins et syriaques des VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècles, la version X est surtout fondée non pas sur les recensions Rl et Rs, mais sur l'ancienne traduction géorgienne — la recension G. Cette dernière contient, sans aucun doute, une version plus ancienne et plus sûre que les recensions Rl, Rs et B. On peut affirmer sans hésitation que si la recension G ne s'était pas conservée, il aurait été impossible de reconstituer l'ancienne version de l'*Ascéticon* (dans son aspect actuel, en tout cas). C'est ce

que l'on peut affirmer après avoir étudié la table de J. Gribomont, établie à partir des recensions G, Rl, Rs et B, afin de reconstituer la version X. La quantité et la suite des questions sont reconstituées d'après la version G. Parmi ces recensions, seule la version G conserve 40 questions et réponses.

La recension G conserve, presque sans l'altérer, la plus ancienne version des *Questions ascétiques* de Basile X. J. Gribomont souligne qu'il s'appuie surtout sur la version G pour établir la version X.

Pour l'étude de l'*Ascéticon* de Basile le Grand, c'est le texte géorgien de la version G qui revêt peut-être le plus d'importance, comparé aux autres recensions.

Ainsi l'histoire nous a conservé quatre versions géorgiennes de l'*Ascéticon* de Basile le Cappadocien, qui, en byzantinologie, ont une grande importance pour l'étude du texte de cette œuvre.

El. KHINTIBIDZÉ,  
Université d'État de Tbilisi.

« GEORGICA » — DONNÉES DES AUTEURS BYZANTINS SUR LA GÉORGIE

*Georgica* est le titre d'une série d'ouvrages qui paraît depuis déjà 30 ans sous la direction du professeur S. Kaoukchichvili.

*Georgica* publie des extraits d'œuvres des auteurs byzantins ayant trait à la Géorgie, qui ont une importance capitale pour l'étude de certaines questions de l'histoire de la Géorgie, des relations géorgico-byzantines. Le texte paraît dans sa langue d'origine et est accompagné d'une traduction en langue géorgienne, accompagné de commentaires scientifiques et de remarques.

Depuis 1934 ont paru cinq volumes de *Georgica*. Le premier volume (1961) comprend les données des œuvres des IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècles. Le deuxième volume (1<sup>re</sup> édition de 1934, 2<sup>e</sup> édition revue et complétée en 1965) comprend les données des œuvres du V<sup>e</sup> siècle. Le troisième volume contient des extraits des œuvres des V<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles. Le quatrième volume (1<sup>re</sup> partie 1941, 2<sup>e</sup> partie 1952) réunit des matériaux des œuvres des VII<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècles.

Le cinquième et dernier volume, paru en 1963, comprend des extraits des œuvres des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles : Léon le Grammaire, Georges Kédrin, Nikiphor Vriennius, Kékavmène. Ces extraits contiennent de riches matériaux sur l'histoire de la Géorgie et des relations géorgico-byzantines.

Mentionnons notamment le commentaire analysant la communication de Georges Kédrin sur la participation des troupes géorgiennes à la lutte contre l'insurrection de Varda Sklire en 979. Comparant cette communication avec les données des autres sources manuscrites et épigraphiques (géorgiennes, grecques, arméniennes), l'éditeur conclut que les chercheurs ont généralement tendance à amoindrir l'importance de l'aide fournie par le roi géorgien David Kuropalate à Byzance dans sa lutte contre Sklire. Une armée de douze mille guerriers, envoyée par David et conduite par Torniké Eristavi, fut la force principale qui permit d'étouffer ladite insurrection.

La majeure partie du volume est occupée par la publication intégrale de la *Règle du monastère de Petritzi*.

Le monastère de Petritzi, devenu par la suite un centre important de la culture géorgienne à l'étranger, a été fondé en 1083 en Byzance, non loin de Philippopolis (actuellement Plovdiv), dans le village bulgare de Petritz (actuellement Batchkovo). Le fondateur du monastère fut un homme d'État et un capitaine bien connu dans l'histoire de Byzance : Grégoire Bakouriani, issu d'une noble famille géorgienne.

La règle (*Tipikon*), composée par Grégoire en 1084 pour le monastère qu'il venait de fonder, est un monument littéraire et historique qui contient des matériaux précieux sur les activités économiques et culturelles des monastères byzantins au XI<sup>e</sup> siècle, ainsi que sur les relations culturelles géorgico-byzantines.

La publication du professeur Kaouktchichvili marque une étape nouvelle dans l'étude de la *Règle*. Jusqu'alors on ne connaissait que deux publications grecques du *Tipikon* : la traduction en grec moderne faite en 1782 et publiée par G. Moussey en 1888, et la publication de L. Petit, basée sur le manuscrit de Bucarest (XVIII<sup>e</sup> s.), qui vit le jour dans les suppléments des *Annales byzantines*. Le manuscrit de Bucarest s'est avéré fort imparfait, comprenant nombre de lacunes et de déformations, que Petit fut obligé d'éliminer en se référant au texte de l'édition Moussey. C'est pour cette raison que L. Petit lui-même exprimait le souhait de voir paraître un jour une édition plus parfaite que la sienne.

La nouvelle publication du *Tipikon* se base sur le manuscrit de la bibliothèque Korais, sur l'île de Chyos, que Kaouktchichvili, en s'appuyant sur les particularités paléographiques, date des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles (indépendamment du texte grec, le manuscrit contient le texte en géorgien ancien de la *Règle*).

En se basant sur le manuscrit de Chyos, ainsi que sur le texte en géorgien ancien de la *Règle*, l'éditeur propose d'importantes conjectures par rapport à la publication de L. Petit, qui éclaircissent le sens de certains passages du texte et décèlent de nouvelles nuances.

Grâce à l'analyse minutieuse effectuée par le professeur Kaouktchichvili, le *Tipikon* de Georges Bakouriani revêt une importance particulière en tant que source première pour l'histoire byzantine.

En 1966 le professeur Kaouktchichvili a publié le VI<sup>e</sup> volume de *Georgica*, qui comprend des renseignements sur la Géorgie puisés dans les œuvres de Michel Psellos, Anne Comnène, Nikita Khoniata, Jean Kinname et d'autres.

A. ALEXIDZÉ,  
Professeur-associé  
de l'Université de Strasbourg.

Alexandre Alexidzé, docent à l'Université de Tbilisi, a été chargé depuis le 15 janvier d'un cours public à la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Strasbourg, : La civilisation géorgienne.

I. TABAGOUA, *Questions de l'histoire de la politique étrangère de Vahtang VI (Relations entre la Géorgie et l'Autriche).*

Au mois d'août 1719, Vahtang revint à Tbilisi et occupa de nouveau le trône royal. Il reprit tout de suite sa féconde activité politique. Mais à la cour du Shah, un groupe de hauts fonctionnaires luttait activement contre Vahtang. Ce groupe tentait d'effrayer le Shah par des allusions au renforcement de la puissance de Vahtang et à son rapprochement probable avec la Russie. Les relations entre Vahtang et le Shah Hussein se détérioraient de plus en plus et, d'un autre côté, la crise intérieure se prolongeait en Iran. Les Afghans, sous la conduite de Mir-Mahmud, s'approchaient de la capitale de l'Iran, qui se rendit à l'adversaire le 10 octobre 1722.

La Turquie et la Russie suivaient attentivement le sort de l'empire des Séfévides. A cette époque, les troupes russes avançaient vers le sud. Le 15 juin 1722 fut promulgué le manifeste de Pierre le Grand relatif à la campagne persane. Il sembla à Vahtang qu'il pouvait enfin réaliser son vieux rêve, libérer la Géorgie de la souveraineté étrangère et réunifier le pays. L'auteur donne le texte complet (traduit du français en géorgien) de la lettre de l'ambassadeur de France à Constantinople, le marquis de Bonac, envoyée à Paris le 20 Novembre 1722 et relatant la situation au Caucase et la position de Vahtang VI par rapport à la Russie (la lettre a été extraite des archives du Ministère des Affaires Étrangères de France).

N'ayant pas reçu l'aide attendue de Pierre le Grand, Vahtang décida de demander une fois encore l'aide de l'Occident, le 29 Novembre 1722.

Il adressa une lettre au pape Innocent XIII, à l'ambassadeur d'Autriche à Constantinople, Dirling, et à l'empereur d'Autriche, Charles VI. L'article donne les textes complets (traduits de l'italien en géorgien) des lettres de Vahtang VI à l'ambassadeur d'Autriche à Constantinople Dirling et à l'empereur d'Autriche Charles VI (les lettres ont été tirées des archives du Ministère des Affaires Étrangères d'Autriche).

PUBLICATIONS RÉCENTES

Gérard GARITTE. — *Une nouvelle source du « De fide » géorgien attribué à Hippolyte.* Revue d'Histoire Ecclésiastique, vol. LXIII (1968), 3-4, Louvain.

Paul DEVOS. — *Quand Pierre l'ibère vint-il à Jérusalem ?*, Analecta Bollandiana, tome 86, fasc. 3-4, Bruxelles, Société des Bollandistes.

D. M. LANG. — *Popular and Courtly Elements in the Georgian Epic.* Lecture given at Rome on Tuesday, 1 april 1969, during a Conference on « La poesia epica e la sua formazione », organized by the Accademia Nazionale dei Lincei.

Theimouraz BAGRATIONI. — *Shota Rustaveli, A Man in his Time, and eight hundred Years later.* Published by the Georgian Association in the United States of America, New York City, 1968.



Kita TSCHENKELI, *Georgisch-Deutsches Wörterbuch*, Faszikel 13, 14, Amirani Verlag, Zurich 1967, 1968.

Georges CHARACHIDZÉ, *Le système religieux de la Géorgie païenne*, analyse structurale d'une civilisation. Préface de Georges Dumézil. Édité par François Maspero, Paris 1968.

D. LORDKIPANIDZÉ, *Jan Amos Komensky*. Édition « Tsodna », Tbilisi, 1964.

Cette monographie, due au koméniologue géorgien David Lordkipanidzé, professeur à l'Université d'État de Tbilisi, maître émérite de la science, membre correspondant de l'Académie des Sciences de la RSFSR, met en lumière la vie, l'activité et l'œuvre du fondateur de la science pédagogique, le célèbre pédagogue classique tchèque Jan Amos Komensky.

Ceux des aspects du très riche héritage du grand humaniste qui paraissent les plus actuels pour l'école et la science pédagogiques soviétiques sont placés au premier plan dans cet ouvrage.

Ce livre facilitera l'étude et l'assimilation de l'enseignement pédagogique de J.A. Komensky aux étudiants, aux boursiers de thèse et aux jeunes savants qui travaillent dans ce domaine et aidera également les instituteurs et les autres enseignants à étendre leurs connaissances pédagogiques.

Nodar LOMOOURI, *Histoire du Royaume de Lazica, des origines jusqu'au Ve siècle de notre ère*. Édition de l'Université de Tbilisi, 1968.

Ce livre donne une vue d'ensemble de l'histoire de la Géorgie occidentale (royaume de Lazica ou d'Egrissi) du II<sup>e</sup> au V<sup>e</sup> siècles de notre ère. Sur la base de l'étude des sources écrites et des matériaux archéologiques, on y examine l'histoire politique du royaume d'Egrissi, sa vie économique et son développement culturel. Ce livre est destiné à un vaste cercle de lecteurs s'intéressant aux questions de l'histoire de la Géorgie.

P.M. MOURADIAN, *Relations littéraires arméno-géorgiennes au XVIII<sup>e</sup> s.* Édition de l'Académie des Sciences de la R.S.S. d'Arménie, Erevan, 1965.

On examine dans cet ouvrage les relations culturelles et littéraires arméno-géorgiennes au XVIII<sup>e</sup> siècle. De nombreux matériaux d'archives et des manuscrits découverts par l'auteur dans les bibliothèques d'Arménie, de Géorgie et de Leningrad lui ont permis d'étudier tant les monuments traduits que les originaux, qui proviennent pour la plupart des colonies arméniennes de Géorgie.

*Libër Epistolarum*, texte arménien avec la traduction géorgienne, analyse et commentaires, édité par le professeur Z.N. Alexidzé. Édition Metsniereba, Tbilisi, 1968. Académie des Sciences de Géorgie. Commission pour la publication des sources étrangères sur la Géorgie.

Ce livre nous propose une édition critique de la plus importante des sources premières de l'Arménie antique, datant du début du VII<sup>e</sup> siècle, le « Livre des Lettres ».

Dans la première partie du livre (l'analyse et les commentaires) en même temps que les questions d'étude des textes, l'auteur examine certains aspects des problèmes de haute importance tels que l'origine de l'écriture géorgienne, la question de l'autocéphalie de l'Église géorgienne, etc.

Dans la deuxième partie de l'analyse, l'auteur se propose de dégager les tendances politiques et idéologiques fondamentales de l'histoire de la Géorgie, à la limite des VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles et il arrive à la conclusion extrêmement importante de l'unité des Églises géorgiennes orientale et occidentale au début du VII<sup>e</sup> siècle. Le thème fondamental de cette partie de l'analyse est le problème de l'identification de Kiron de Mtsketa avec Kiros d'Alexandrie (de Phasis) et Al-Mukavkas.

Ce livre est destiné aux spécialistes de l'histoire de la philologie de la Géorgie antique, de l'Arménie et du Proche-Orient; il s'adresse aussi au vaste cercle de lecteurs qui s'intéressent à l'histoire et à la civilisation de ces pays. L'auteur s'est parfaitement acquitté de sa tâche.

#### MIMOMKHILVELI (Revue)

La première édition de la revue *Mimomkhilveli* a été publiée à Tbilisi en 1963 sous le titre de *Revue de bibliographie scientifique et scolaire*. Depuis 1964 elle paraît en séries distinctes. Rassemblant des matériaux dans les disciplines suivantes : psychologie, histoire, philologie, son but est la publication d'analyses, de comptes rendus et de condensés de publications scientifiques et scolaires.

La revue publie également des informations et une bibliographie de la littérature scientifique et scolaire.

Depuis 1967, toutes les analyses et comptes rendus sont accompagnés de résumés en russe. Une partie distincte, rédigée en russe et dans une langue européenne (français, anglais ou allemand), est consacrée à l'analyse et au résumé des récents écrits scientifiques et scolaires géorgiens.

Les collaborateurs de la revue sont des professeurs, des assistants de recherche, des lauréats ou des étudiants.

Seldjoucides avaient soumis à leur pouvoir les territoires de l'Orient, de la Chine à la Syrie, de la Transcaucasie à l'Égypte. Leur suprématie était fondée sur une armée. Au cours du XI<sup>e</sup> s. l'armée fut réorganisée sous le règne des célèbres sultans Toghrul-bey, Alp-Arslan et Melik-chah. La nouvelle organisation militaire, comme en témoignent les sources historiques, toucha tous les éléments de l'armée et de son armement, ainsi que l'art militaire — la stratégie et la tactique.

V. TOPURIA, I. GHIGHINEICHVILI, *Dictionnaire orthographique de la langue géorgienne*. Édition Ganatleba, Tbilisi 1968.

M. DOUDOUTCHAVA, *L'esthétique de Ilia Tchavtchavadzé*. Édition de Littérature et d'Art, Tbilisi.

Travaux de la chaire de géorgien ancien de l'Université d'État de Tbilisi, sous la direction du professeur Akaki Chanidzé.  
Édition de l'Université de Tbilisi, 1968.

*Travaux de l'Institut d'Économie et de Droit de l'Académie des Sciences de Géorgie*, consacrés au professeur Paata Guguchvili à l'occasion de son sixième anniversaire. Tbilisi 1967.

#### SERGE TOURNAVA

Le jeune savant géorgien Serge Tournava publie fréquemment dans les journaux de Géorgie les comptes rendus d'études consacrées par les savants français à la culture géorgienne.



210/10



საქართველოს  
საქართველოს  
საქართველოს

