



La vie des formes dans l'art byzantin : réception de l'art byzantin sur le sol italien dans les journaux de voyage français de la seconde moitié du XIX siècle

Patrick Brunet

► To cite this version:

Patrick Brunet. La vie des formes dans l'art byzantin : réception de l'art byzantin sur le sol italien dans les journaux de voyage français de la seconde moitié du XIX siècle. Littératures. Sorbonne Université, 2021. Français. NNT : 2021SORUL057 . tel-03638263

HAL Id: tel-03638263

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-03638263>

Submitted on 12 Apr 2022

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

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



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE III (ED 019)

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature et civilisation française

Présentée et soutenue par :

Patrick BRUNET

le 16 décembre 2021

**La vie des formes dans l'art byzantin : réception de l'art
byzantin sur le sol italien dans les journaux de voyage français
de la seconde moitié du XIX^e siècle**

Sous la direction de :

M. Bernard VOUILLOUX – Professeur, Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Sophie BASCH – Professeur, Sorbonne Université

Mme Martine LAVAUD – Professeur, Université d'Artois (rapporteur)

Mme Annick PETERS-CUSTOT – Professeur, Université de Nantes

M. Rémi LABRUSSE – Professeur, Université de Paris X (rapporteur)

Remerciements

Je remercie tout d'abord Bernard Vouilloux pour l'enthousiasme avec lequel il a accepté de diriger ce travail de thèse, ainsi que pour sa patience et ses remarques érudites.

Je remercie également tous les byzantinistes que j'ai sollicités d'avoir répondu à mes questions de profane, et tout particulièrement Jean-Michel Spieser pour ses conseils de lecture et ses recommandations au début de mes recherches.

Que Claude Roëls soit chaleureusement remercié pour m'avoir si généreusement éclairé sur le lexique allemand et ses subtilités dans l'écriture de Burckhardt, et de Goethe bien entendu.

Ce travail n'aurait pu aboutir sans la relecture de mes amies. Je leur exprime toute ma gratitude, pour ce travail estival.

Je remercie enfin mon index droit, solitaire et virevoltant, d'avoir obstinément soutenu ma main pendant cinq ans, à peine relayé en fin de rédaction par un index gauche, tâtonnant encore.

« Un voyage n'est pour moi qu'un cours de psychologie et de physiologie dont je suis le *sujet*, soumis à toutes les épreuves et à toutes les expériences qui me tentent ».

George Sand, *Lettres d'un voyageur*.

« Pourquoi l'œil n'a-t-il pas un langage qui peigne d'un seul mot, comme il voit d'un seul regard ? ».

Lamartine, *Voyage en Orient*.

« [...] l'art byzantin ressemble à ces mouches qui se nourrissent de charogne et dont les ailes aux reflets de rubis et de saphir sont cent fois plus brillantes que les ailes des abeilles qui se nourrissent du suc des roses [...] ».

Joseph Reinach, *Voyage en Orient*.

« L'espèce d'oscillation, toujours plus réduite, entre un trait et une couleur qui cherchent à s'épouser pour que, de cette union parfaite, naisse une forme vraiment originelle, sera résolue pour l'essentiel au moment où processionnent à Saint-Vital, porteurs de l'impériale offrande, dans tout leur poids substantiel, et sans que la question des effets ou de la carence du modelé et de ses ombres ait même à se poser, mus par un mouvement secret, irrésistible, Justinien et Théodora, les "nouveaux Mages" ».

Georges Duthuit, *Le Feu des signes*.

INTRODUCTION

Lorsque George Sand aborde l'île de Torcello, c'est avant tout pour jouir des beautés naturelles de ce « désert cultivé ¹ », fuyant la pétrification de Venise et désirant renouer avec la vivacité aventureuse des eaux lagunaires livrées à elles-mêmes ². Torcello est, à l'image de son recueil de lettres, une promenade³ au cours de laquelle elle rencontre les reliques d'un passé prestigieux que la nature laisse apparaître, et dans le même temps, c'est le lieu d'une confrontation avec l'art byzantin. Découvrant avec une certaine bienveillance le caractère composite de l'architecture de *Santa Maria Assunta*⁴, l'auteur ne dissimule guère son dépit devant la mosaïque absidiale - elle n'évoque pas la grande scène du *Jugement dernier*,

¹ George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Flammarion, G.F., 1971, p. 121. C'est l'envie d'aller voir le lever de soleil à Torcello qui est la motivation principale et spontanée de ce détour, p. 117 et 118.

² Si l'auteur ou plus exactement l'être fictif qu'elle met en scène, « le voyageur », évoque Venise dans une rêverie aquatique et végétale qui naturalise et métamorphose la cité (p. 82-83), c'est bien pour conjurer l'inquiétante autorité de la pierre et du marbre. Ce dernier est d'emblée affecté d'un caractère morbide (« [Venise] n'avait pas quitté le deuil qu'elle endosse avec l'hiver, quand tu as vu ses vieux piliers de marbres grecs, dont tu comparais la couleur et la forme à celles des ossements desséchés », p. 82) et répressif sur le plan moral (« et j'avoue que ne sais aucune manière de les plier [mes enfants] à la forme sociale avant que la société leur fasse sentir ses angles de marbre et ses herbes de fer », p. 280). À l'inverse, à Torcello, la pierre apparaît fragmentée, étrangement assemblée, et dispersée, perdant son pouvoir autoritaire : « Ça et là, un chapiteau de marbre, un fragment de sculpture du Bas-Empire, une belle croix grecque brisée, percent dans les hautes herbes », p. 121. Sur cette opposition pierre-eau dans le texte de Sand, voir Nigel Harkness, « *Les Lettres d'un voyageur*. Entre fiction et autobiographie, entre quête et apprentissage », *Recherches & Travaux* [En ligne], 70 | 2007, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 23 juillet 2021. URL :

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/recherchestravaux.187>

Sur le thème de l'île abandonnée, qui constitue un mythe littéraire assez proche de celui qui s'emparera de la ville de Ravenne, voir Elisabeth Crouzet-Pavan, *La Mort lente de Torcello*, Paris, Albin Michel, 1995 et CROUZET-PAVAN, Elisabeth. Jalons pour une histoire de l'environnement vénitien : la lagune de Torcello In : *Milieus naturels, espaces sociaux : Études offertes à Robert Delort* [en ligne]. Paris, Éditions de la Sorbonne, 1997 (généré le 23 juillet 2021)

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.psorbonne.27554>.

³ C'est le terme qui semble le mieux convenir à sa liberté de ton et de composition, dans cette « œuvre informe » (p. 39) qu'elle présente au lecteur. C'est également l'une des raisons qui peut expliquer qu'elle ne cède pas à la figure imposée descriptive de la basilique Saint-Marc dans les journaux de voyage, alors qu'elle en reconnaissait les « profondeurs voluptueuses » dans sa lettre à Meyerbeer, et qu'elle goûte aux « émotions tendres et terribles du saint lieu », p. 299. Voir Antoine, Philippe. *Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la Promenade* In : *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie* [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2003 (généré le 23 juillet 2021).

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.ugaeditions.3672>, p. 132.

Voir également Le Huenen, Roland. *George Sand et l'écriture du voyage : à propos des Lettres d'un voyageur* In : *George Sand : Pratiques et imaginaires de l'écriture* [en ligne]. Caen : Presses universitaires de Caen, 2006 (généré le 23 juillet 2021).

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.puc.9820>.

⁴ Sand est notamment sensible à la présence *naturelle* qui compose avec l'architecture : « de précieuses colonnes d'un marbre africain sculpté en Grèce soutiennent le toit de brique chargé de ronces qui s'échappent en festons et s'ouvrent un chemin dans les crevasses des corniches », p. 118.

pourtant visible en 1834⁵ - et son jugement est péremptoire : « Ces mosaïques, qui datent du onzième siècle, sont hideuses de dessin comme toutes celles de cette époque de décadence, mais remarquables de solidité⁶ ». La spontanéité de cet énoncé n'en révèle pas moins des préventions esthétiques héritées de lectures de journaux ou de récits de voyages précédents - l'ombre du Président de Brosses restant une hypothèse plausible⁷ - ou encore de guides de voyage du XVIII^e et du début du XIX^e siècles qui, à l'exception notable du Valery⁸, ne considéraient guère l'art byzantin. L'antithèse retenue par Sand tend à réifier la représentation de la Vierge : le dessin mérite d'être oublié en regard de la remarquable matérialité du support, et ce sont les ateliers de Murano qui sont loués, dans la suite du texte, pour leur capacité à composer des fonds d'or, seul spectacle qui vaille d'être contemplé. « C'est de Venise que l'art de la mosaïque s'est répandu dans toute l'Italie » poursuit-elle, ne concédant pas même aux artistes constantinopolitains la possibilité d'une transmission d'un savoir-faire sur le sol italien. La *disparition* des images est la conséquence d'une négligence artistique, la méconnaissance de l'héritage gréco-romain constituant alors l'un des *topoi* les plus répandus du discours hostile à l'art byzantin. L'auteur poursuit un peu plus loin :

« Peu à peu l'art du dessin, perdu en Grèce et retrouvé en Italie, s'appliqua à rectifier la mosaïque, et les dernières qui furent exécutées dans l'église de Saint-Marc, par les frères Zuccati, avaient été dessinées par Titien. L'abbé voulut nous persuader que les madones en mosaïque du onzième siècle avaient un caractère austère et grandiose, où le sentiment de la foi parlait plus haut que la grâce poétique des beaux temps de la peinture. Il fallut bien avouer que dans ces grandes figures du type grec, dans ces yeux fendus, dans ces profils aquilins, il y a quelque chose de ferme et d'imposant comme les préceptes de la foi nouvelle⁹ ».

Les termes du *paragone* sont clairement posés : c'est la peinture en tant que modèle artistique supérieur qui pourra seule assurer le salut de la mosaïque à la Renaissance, rejetant encore davantage l'art byzantin dans les marges obscures de la création ; en outre, elle dénature

⁵ Sur les principales dates des chantiers de restauration de la basilique, voir Pic Marielle. Un fragment de mosaïque byzantine de Torcello récemment retrouvé au musée national de Céramique de Sèvres. In: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 2009, 2012. pp. 292-308.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bsnaf.2012.11099>.

⁶ George Sand, *op. cit.*, p. 118.

⁷ Voir Béatrice Didier, « Les *Lettres d'un voyageur*. Incertitude générique ou création d'un genre ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 70 | 2007, mis en ligne le 18 décembre 2013, consulté le 23 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/recherchestravaux/173> ; DOI : <https://doi.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/recherchestravaux.17> , §2.

⁸ Antoine-Claude Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828, ou l'Indicateur italien*, Paris, Le Normant, 1831. (rééditions suivantes en 1835 et 1838).

⁹ George Sand, *op. cit.*, p. 119.

profondément l'art de la mosaïque dans sa conception comme dans sa réalisation ¹⁰. Or cette affirmation, qui correspond à un autre *topos* du très riche argumentaire anti-byzantin, et qui exprime indirectement la nostalgie vasarienne d'un illusionnisme mimétique, sera ébranlée par la suite. En effet, il revient à l'abbé la difficile tâche de dessiller le regard du voyageur, de le convaincre d'abandonner ses préventions esthétiques, ses habitudes visuelles si promptes à fustiger un art renégat, apatride ou insignifiant pour enfin reconsidérer et *regarder* l'art byzantin, quand bien même ce dernier n'est pas explicitement nommé. L'argument utilisé est judicieux puisque l'expression « un caractère austère et grandiose » confine à l'oxymore, faisant vaciller les certitudes du voyageur, l'abbé réhabilitant le caractère sacré de l'art byzantin, laissant entrevoir sa dimension anagogique en regard d'une peinture certes séduisante, mais trop mondaine. Il certifie ainsi la présence spirituelle de cet art, et semble, par la concision et la simplicité du propos, convaincre aisément l'auteur. On mesure à l'expression « Il fallut bien avouer », l'emprise de résistances esthétiques qui atrophient le regard. C'est d'ailleurs celui des figures représentées qui, dans un jeu spéculaire, s'ouvre, comme par miracle (« dans ces yeux fendus »), le voyageur *reconnaissant* alors à son tour cette présence spirituelle. L'attention que porte soudainement l'auteur aux traits des visages, à leur dessin trahit également son engouement pour la physiognomonie, dont témoignent ses lectures ferventes de Lavater et Herder ¹¹. Mais quand bien même son jugement sur la qualité esthétique de l'art byzantin n'a pas évolué, elle se rassure en imaginant que le visage des madones *exprime* des sentiments susceptibles d'émouvoir les fidèles : l'art byzantin n'est dès lors plus muet.

¹⁰ L'auteur développera cet argument, quatre ans après la rédaction de ce passage, dans *Les Maîtres mosaïstes* : « Comment par le Christ ! s'écria le Titien [...] il importe peu à l'Etat que les mosaïstes ne sachent pas le dessin et que la mosaïque ne soit pas une reproduction élégante et correcte des ouvrages de la peinture ? » *Les Maîtres mosaïstes*, Paris, Ed. Pales, 2008, p. 144. Ajoutons que les critiques des compositions du Bozza formulées par Titien évoquent en creux les défauts adressés à l'art byzantin au XVI^e comme au XIX^e siècles : « Il reprocha au visage de saint Jérôme le caractère disgracieux des lignes, une certaine expression de dureté qui convenait moins à un saint qu'à un guerrier païen, un coloris de convention privé de vie, un regard froid, presque méprisant », p. 176.

¹¹ Lavater dans son propos est assez proche, à ses yeux, des théories de Winckelmann, « Nul homme ne porte plus que lui l'amour du beau et le sentiment exquis de la forme », p. 213. En outre, il est difficile de ne pas voir une attaque contre la stylisation byzantine, telle qu'elle se présente sur les monnaies, dans cet extrait : « Néanmoins j'approuve le physionomiste de critiquer ces *charges* de l'antiquité que les peintres médiocres de son temps prenaient pour l'idéal. Il distingue les chefs-d'œuvre de la Grèce, de ces têtes de médailles qui se frappaient grossièrement, et sur lesquelles la presque absence de front, la perpendicularité roide et courte du nez, la proéminence grotesque du menton et l'écartement des yeux ne produisent qu'une caricature affreuse de la beauté », p. 214. Sur la « standardisation du portrait monétaire », ses timides tentatives de personnalisation, et sa stylisation, voir Laurent Vitalien. Bulletin de numismatique byzantine (1940-1949). Dix années de trouvailles et d'études. In: *Revue des études byzantines*, tome 9, 1951. pp. 192-251. www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_1951_num_9_1_1046, p. 236-238, « La monnaie et l'expression artistique ».

La suite du passage ne laisse pourtant pas de surprendre : « L'abbé en revint à sa fantaisie, tant soit peu païenne, de faire de la Vierge une allégorie religieuse. Il voulut en trouver la preuve dans les diverses expressions que ces figures révérees reçurent des grands artistes, et nous montrer, dans chacun de leurs types favoris, un reflet de leur âme ¹²». Il convient de noter que la « fantaisie » est spontanément associée à une quête d'expressivité à laquelle va s'adonner l'abbé, avec verve, évoquant successivement Titien, Raphaël, Le Corrège, qui n'ont cessé d'humaniser la Vierge, tandis qu'un personnage accompagnant le voyageur, Beppa, exprime avec une vive naïveté la vie qui anime les compositions de Giambellino et Vivarini : « Comme j'aurais frêmi en baisant le léger feuillage qui flotte sur les cheveux d'or de tes pâles chérubins! ¹³». Or cet éloge, très spontané, de l'animation des visages et de leur belle expressivité va être soudainement interrompu par l'abbé qui revient vers les figures byzantines, comme s'il sortait d'une agréable rêverie, pour *éprouver* l'austérité de cet art :

« Tu leur ressembles, Beppa! s'écria l'abbé avec un regard qu'il lança sur elle comme un éclair. Mais il reporta aussitôt sa vue sur la grande et sombre madone grecque, emblème de souffrance et d'énergie, qui se dressait au-dessus de nos têtes. Ô foi triste et sublime dit-il en étouffant un soupir. Le visage de cet honnête jeune homme exprima la satisfaction d'un douloureux triomphe, et le sourire d'amertume que l'indignation généreuse ramène si souvent sur ses lèvres s'effaça pour tout le jour. « Qu'on m'impose des sacrifices, me dit-il souvent, qu'on m'ordonne de vaincre et de macérer l'imagination rebelle, d'enfoncer dans mon cœur les sept dards qui percent le sein de Marie; qu'on me donne à souffrir, c'est bien. Ce qui tue, c'est l'inaction, c'est de sentir tout son être inutile, toute sa force perdue ¹⁴».

Sand file ainsi l'oxymore en montrant très précisément comment le caractère « austère et grandiose » de l'art byzantin, soutenu par une autre antithèse, (« souffrances » / « énergie ») *inspire* l'abbé, qui se reconnaît pleinement en lui, puisqu'il s'agit d'un art de contrition.

Si nous avons tenu à placer ce texte en tête de notre introduction, c'est parce qu'il nous semble très représentatif du vacillement esthétique, interprétatif et discursif provoqué par l'art byzantin : celui qui n'est pas nommé suscite immédiatement une réaction hostile, avant d'être exhaussé par la grâce d'un oxymore ; il est alors *reconnu* dans sa fonction religieuse, avant d'être finalement présenté, de manière antithétique, comme un art sévère, austère, doté d'une

¹²*Ibidem.*

¹³*Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem*, p. 120.

étrange énergie mortifère. C'est ce qui justifie le terme que nous avons choisi pour définir la relation entre George Sand et l'art byzantin : il s'agit bien d'une *confrontation*, plus que d'une contemplation, car ce qui se joue dans l'acte de réception révèle autant d'épreuves concernant ses propres prédilections esthétiques, ses résistances personnelles que des difficultés à formuler ce que l'on voit, ou ce que l'on pressent comprendre d'un art qui déconcertait au XIX^e siècle.

La littérature de voyage

Souligner la remarquable hétérogénéité du genre viatique est devenu aujourd'hui un lieu commun dans les études littéraires. Roland Le Huenen évoquait, dans un article « fondateur ¹⁵ » paru en 1990, « un genre ouvert, diffus, un genre sans loi », remarquant son étonnante « malléabilité formelle ¹⁶ », et plus récemment, Frédéric Tinguély rappelait les « difficultés que pose toute tentative de définition générique [de la littérature de voyage] fondée sur des critères formels ¹⁷ ». C'était également, pour ce dernier, une manière de revenir sur l'engouement provoqué par cet étrange objet textuel dans le champ littéraire, depuis trois décennies ¹⁸, l'auteur regrettant toutefois le « déficit théorique » de certaines études thématiques ou érudites portant sur la littérature de voyage ¹⁹.

¹⁵ C'est ainsi que le présente Sarga Moussa dans le compte-rendu du livre de Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature* (2015), l'article ouvrant l'ouvrage. Moussa, S., Huenen, R., & Antoine, P. (2017). <i>Revue D'Histoire Littéraire De La France,</i></i>117</i>(4), 1003-1006. Retrieved August 22, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26368928>. Voir également l'hommage qui lui a été rendu très récemment, soulignant son rôle de précurseur dans l'étude de la « poétique » du voyage : Philippe Antoine, Alain Guyot et Sarga Moussa, « Hommage à Roland Le Huenen », *Viatica* [En ligne], n°8, mis à jour le : 18/02/2021, URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1412>.

¹⁶ Roland Le Huenen, « Qu'est-ce qu'un récit de voyage ? », *Littérales* n° 7 : *Les Modèles du récit de voyage*, Nanterre, Université Paris X, 1990, p. 16.

¹⁷ Tinguély Frédéric. Forme et signification dans la littérature de voyage. In: *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 146, 2006. Géographie et littérature. pp. 53-64.

DOI : <https://doi.org/10.3406/globe.2006.1514>, p. 54. Voir aussi l'étude de Jacques Chupeau sur ce « genre protéiforme » que représente le récit de voyage au XVII^e siècle, mais dont les conclusions sont très éclairantes sur les modalités d'écriture du récit de voyage au XIX^e siècle : Chupeau, J. (1977). Les récits de voyages aux lisières du roman. <i>Revue D'Histoire Littéraire De La France,</i></i>77</i>(3/4), 536-553. Retrieved August 22, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/40525852>

¹⁸ François Moureau sut donner une impulsion décisive à la littérature de voyage en fondant en 1984 le Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages (C.R.L.V.) auquel est liée la revue en ligne *Viatica*, créée en 2014. <https://crlv.org/> Il constitue la principale source de références pour la littérature de voyage en France, par sa « Bibliothèque des voyages », constamment réactualisée et sa vigoureuse activité scientifique. Le site est rattaché à Aix-Marseille Université <https://cielam.univ-amu.fr/> depuis 2021. Sur la littérature de voyage, outre l'ouvrage de Roland Le Huenen, *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*, on pourra consulter, pour une période antérieure à celle de notre corpus, *Le Discours du voyageur : le récit de voyage en France, du Moyen*

Avant d'accéder au statut générique de « littérature de voyage », les écrits relevant des catégories de « relations, souvenirs, récits ou journaux de voyage » connurent une assez longue période de purgatoire, comme le souligne Anne-Gaëlle Weber²⁰. L'auteur évoque la dévalorisation du récit de voyage dans la première moitié du XIX^e siècle, relevant notamment le redoutable jugement de Gustave Planche sur le *Voyage en Orient* de Lamartine. Le critique le considérait en effet comme « le commentaire d'un livre que nous n'avons pas, les pierres d'un temple qui n'est pas bâti ²¹ ». Outre la remarque sur l'existence marginale et dérisoire du récit de voyage, nous avons retenu cette analyse car le recours à une métaphorisation architecturale nous semblait au contraire très éclairante et pertinente en regard des journaux de voyage que nous allons étudier. En effet, alors que Planche établit un lien évident entre la discontinuité du récit et la fragmentation architecturale, évoquant le désenchantement d'une promesse non tenue, les journaux de voyage les plus attentifs à l'art byzantin vont, de manière spéculaire, se présenter comme des *œuvres* capables de restituer l'unité architecturale et décorative des édifices décrits. Il s'agira donc bien d'évoquer une évolution, celle d'une conquête d'autonomie, les écrits de voyage accédant de surcroît au statut de genre littéraire, de manière très lente et plutôt singulière²².

Le XIX^e siècle en effet correspond tout à la fois à une période d'intense publication de récits de voyage - dans la première moitié du siècle surtout, Anne-Gaëlle Weber retenant les années 1830-1842 comme les plus remarquables ²³- ainsi qu'à un moment de transformation

Âge au XVIII^e siècle (Paris, PUF, 1996) de Friedrich Wolfzettel, ainsi que la synthèse d'Odile Gannier, *La Littérature de voyage*, Paris, Ellipse, 2001.

¹⁹ Sur cet aspect polémique, voir p. 53-54, ainsi que sa réflexion sur le « discours référentiel » du genre viatique à partir des thèses avancées par Christine Montalbetti dans *Le Voyage, le monde et la bibliothèque* (1997), p. 55-59.

²⁰ Anne-Gaëlle Weber, « Le récit de voyage et l'émergence de la littérature au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *Viatica* [En ligne], n°7, mis à jour le : 17/03/2021, URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1265>. L'auteur évoque l'« exclusion » des récits de voyages de la « sphère de la littérature », par le « manque d'unité apparent du récit » en regard des préceptes aristotéliens et d'une certaine défaillance rhétorique, p. 2-3. Rappelons que le premier titre du livre de Lamartine était plus détaillé et plus explicite que celui retenu pour la réédition de 1841 (*Voyage en Orient*) : *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient, 1832-1833 ou Notes d'un voyageur*.

²¹ *Ibidem*, p. 3, note 13. Il s'agit d'un article publié en 1835 dans la *Revue des Deux Mondes* « Voyage en Orient de M. de Lamartine », t. II, p. 329.

²² *Ibidem*. L'auteur remarque l'entrée en littérature du genre viatique dans la *Méthode scientifique de l'histoire littéraire* de Georges Renard (1900), p. 3. Voir également Le Huenen, R. (1987). Le récit de voyage : l'entrée en littérature. *Études littéraires*, 20(1), 45-61. <https://doi.org/10.7202/500787ar>

²³ Quelques observations statistiques permettent de mieux comprendre cet engouement pour les récits de voyage : « La bibliographie en six volumes publiée entre 1806 et 1808 par Boucher de la Richarderie comprend 5562 titres d'ouvrages de voyage. Parmi ces ouvrages, 3540 ont été publiés au XVIII^e siècle, 1566 au XVII^e siècle et 456 au XVI^e siècle. Si on compare ces données à celles de la Bibliothèque nationale de France, on

du récit de voyage, qu'il nous faudra mettre en relation avec l'évolution des guides touristiques. Nous consacrerons un chapitre sur ce phénomène et sur la manière dont l'art byzantin a été accueilli et considéré par ces derniers. R. Le Huenen a montré à quel point Chateaubriand, en publiant l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, avait transformé la perception du récit de voyage au début du siècle, puisque dès lors, « la figure du voyageur se confondra de plus en plus avec celle de l'écrivain ²⁴ ». Cette image de l'écrivain voyageur sera d'autant plus populaire que de nombreux récits de voyage seront régulièrement publiés, tout au long du siècle, sous la forme de feuilletons dans des journaux de grande diffusion, tel *La Presse*²⁵, ou encore *Le National* ou *L'Artiste*.

Gautier semble représenter le second temps fort de l'évolution des écrits de voyage, comme l'a montré Marie-Hélène Girard, en se démarquant d'une « esthétique du sublime ²⁶ » chère aux voyageurs romantiques, ainsi qu'en délaissant l'expression d'un lyrisme et l'évocation d'états d'âme qui pouvaient prendre une place trop importante dans leurs descriptions. La référence au « daguerréotype » pour caractériser la *méthode* de l'écrivain souligne l'évolution du récit de voyage : il s'agit de « cadrer autrement l'image, [...] transcrire la réalité dans ce qu'elle a d'immédiat, de familier ou d'inattendu ²⁷ », et nous devons bien évidemment entendre également cette réalité dans son sens artistique. Il est en outre significatif que Gautier renonce au terme de « voyageur » lorsqu'il rappelle le sens du travail de l'écrivain en voyage : « [...] nous allons revenir bien vite à notre belle mission de touriste descripteur et de daguerréotype littéraire ²⁸ ». En choisissant le mot de « touriste », dont F. Moureau a montré l'indéniable « coloration péjorative ²⁹ » à l'origine, en regard de

constate que la production d'ouvrages de voyage n'a cessé d'augmenter jusqu'au XIXe siècle : 7993 ouvrages, [...] ont été publiés de 1800 à 1900". Anne-Gaëlle Weber, *À beau mentir qui vient de loin*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 19.

²⁴ Roland Le Huenen, « Le récit de voyage : l'entrée en littérature », *op. cit.*, p. 51. Sur texte inaugural, voir aussi Frédéric Tinguely, « La relation littéraire », *Viatica* [En ligne], n°7, mis à jour le : 17/03/2021, URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1314>, §2.

²⁵ C'est son directeur, Emile de Girardin, qui finança le voyage de Gautier en Italie. Voir Marie-Hélène Girard, *op. cit.*, p. 8-13 « Le voyage inachevé ».

²⁶ Théophile Gautier, *Italia*, Paris, La Boîte à documents, édition de Marie-Hélène Girard, 1997, préface, p. 13. Sur ce thème, voir également Stiegler Bernd. La surface du monde : note sur Théophile Gautier. In: *Romantisme*, 1999, n°105. L'imaginaire photographique. pp. 91-95.

DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1999.4352> ainsi que Guillaume Cousin, « Les daguerréotypes littéraires de Gautier », *Acta fabula*, vol. 16, n° 6, Notes de lecture, Septembre-octobre 2015, URL : <http://www.fabula.org/acta/document9486.php>, page consultée le 23 août 2021.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 193.

²⁹ Voir la présentation que fait l'auteur du séminaire *L'Europe du Grand Tour : la relation de voyage à la découverte du vieux continent, de la Renaissance au Romantisme*, (10 février 2009), <https://crlv.org/conference/pr%C3%A9sentation-du-s%C3%A9minaire-et-bibliographie-1>

l'aura particulière des termes « voyages » et « voyageurs » portés par l'imaginaire du « Grand Tour », Gautier entend insister sur la nécessité de *réorienter* le regard du voyageur et de son lecteur, thème essentiel de notre étude ³⁰. Gautier représentera dès lors une indéniable autorité descriptive à laquelle de très nombreux voyageurs rendront hommage, comme nous le montrerons.

Or si nous comprenons aisément comment s'est constituée l'image de l'écrivain-voyageur ³¹ devenue *topos* littéraire à partir des écrits de Stendhal, Gautier ou Taine, nous ne devons pas mésestimer la qualité et le caractère *littéraires* de nombre de récits ou journaux écrits par des voyageurs dont il s'agit de l'unique œuvre publiée, qui eut pu rester à l'état de manuscrit comme une partie très importante de la littérature de voyage ³².

Le journal de voyage et la folle intertextualité

Nous préférons, au « récit de voyage », la dénomination de « journal de voyage », car nous avons privilégié pour notre étude les passages descriptifs, et tout particulièrement ceux qui témoignent d'une évolution personnelle dans la perception de l'art ou du style byzantin ; c'est donc bien la dimension introspective de cette expérience sensible convertie en écriture qui a retenu notre attention, et qui nous rappelle la temporalité malléable et mouvante d'un journal intime. Les auteurs des journaux de voyage, plutôt que d'affirmer de manière univoque leur nouveau *regard* sur l'art byzantin éprouvent le besoin d'exposer, par l'écriture,

Le mot « *tourist* » apparaît en 1780 et « *tourism* » en 1811 tous deux dérivés du « Grand Tour ». Littré, dans l'article « *touriste* » (1872) conserve cette nuance péjorative par un tour restrictif : « Se dit des voyageurs qui ne parcourent des pays étrangers que par curiosité et désœuvrement, qui font une espèce de tournée dans des pays habituellement visités par leurs compatriotes ». <https://www.littre.org/definition/touriste>

³⁰ On pourrait également trouver les prémices de cette évolution dans « la pénétration d'un modèle empathique de connaissance du peuple » dans les relations de voyage de la fin du XVIII^e siècle, comme l'affirme Gilles Bertrand. Voir Bertrand Gilles. En marge du voyage des élites dans l'Italie des Lumières. Du peuple regardé au peuple voyageur. In: *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 111, n°2. 1999. pp. 847-881.

DOI : <https://doi.org/10.3406/mefr.1999.4672>, p. 859.

³¹ Voir Michel Butor, « Tous les voyages romantiques sont livresques : Lamartine, Gautier, Nerval, Flaubert, etc., corrigent, complètent, varient le thème proposé par Chateaubriand. Dans tous les cas il y a des livres à l'origine du voyage, livres lus (en particulier *l'Itinéraire*), livres projetés (à commencer par les *Martyrs*), les voyageurs lisent des livres pendant leurs voyages, ils en écrivent, la plupart du temps/ ils tiennent leur journal, et toujours cela donne un livre au retour, sinon nous n'en parlerons pas. Ils voyagent pour écrire, et voyagent en écrivant, mais c'est parce que pour eux le voyage même est écriture ». Michel Butor, *Répertoire IV*, « Le voyage et l'écriture », Paris, Minuit, 1974, p. 26.

³² C'est le cas de nombreuses relations du « Grand Tour », comme l'a démontré François Moureau, séminaire, *L'Europe du Grand Tour : la relation de voyage à la découverte du vieux continent, de la Renaissance au Romantisme*, op. cit.

le processus de cette conversion : c'est là indéniablement, un trait singulier de cet art, comme s'il s'appréhendait surtout à travers un trouble discursif. C'est la raison pour laquelle nous évoquerons souvent le rapport sensible à l'art byzantin comme une véritable *confrontation*.

Soulignons enfin sur ce point, le contraste que nous avons pu relever entre l'expérience sensible du journal de voyage et les convictions ou les postulats théoriques d'une réflexion esthétique savamment élaborée. Ainsi avons-nous pu constater comment le journal de voyage, dans sa tentative de restituer la confrontation sensible avec l'œuvre, pouvait introduire un coin dans l'édifice théorique des auteurs ou dans leurs convictions esthétiques dans le cas de Taine et de Gautier.

Cette expérience d'écriture contraste singulièrement avec l'intertextualité pesante qui peut figer les journaux de voyage dans une abstraction et un aveuglement esthétiques. C'est ainsi que nous constatons la multiplication des critiques adressées à des voyageurs encore trop soumis aux injonctions visuelles des guides de voyage et de journaux de voyage influents. Ainsi Taine mentionne-t-il dans son journal ces « êtres réfléchis, méthodiques, ordinairement portant lunettes, doués d'une confiance passionnée en la lettre imprimée. On les reconnaît au manuel-guide, qu'ils ont toujours à la main. Ce livre est pour eux la loi et les prophètes ³³ ». Les Goncourt « flairent des beautés » que les « rhétoriciens en voyage ³⁴ », l'esprit encombré de textes, entre citations inlassablement répétées, telle la métaphore des « chaudières » appliquée aux coupoles de Saint-Marc par le Président de Brosses ³⁵, plagiat, prétéritons feintes ou incertaines : « Je ne me propose pas de recopier pour vous mon Baedeker ³⁶ » déclare Jacques Adert, avant de puiser dans ce trésor d'informations. Stendhal exprime davantage son désarroi à l'égard des guides de voyage, dont le *Lalande*. Lalande incarne en effet parfaitement ces « âmes sèches », pour lesquelles l'Italie se résume à une somme d'œuvres d'art, rigoureusement sélectionnées pour leurs qualités artistiques, à l'image d'une longue galerie traversée, sans que jamais le réel, sous la forme d'anecdotes, de détails piquants sur les mœurs, les paysages ou le climat italiens ne vienne faire diversion. Et sans que la chair des œuvres apparaisse surtout. Mais si Stendhal le tient en piètre estime,

³³ Hippolyte Taine, *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Hachette, 1863, p. 28.

³⁴ Georges Lecomte, « Les Goncourt critiques d'art », *La Revue de Paris*, juillet 1894, p. 203.

³⁵ Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, 1858. « C'est une église à la grecque [...] couverte de sept dômes revêtus en dedans de mosaïques à fond d'or, qui les font ressembler bien mieux à des chaudières qu'à des coupoles », p. 195. On retrouve cette image dans les journaux de Michelet, Adolphe Lance, Claude Anet, Georges Bastard, Victor Fournel notamment.

³⁶ Jacques Adert, *En voyage, septembre-octobre 1879*, Genève, 1880, Imprimerie Charles Schuchardt, 1880, p. 5. Les descriptions de Palerme s'en inspirent pourtant généreusement.

n'hésitant pas à le qualifier d'« indicateur général ³⁷ », soulignant en outre à quel point il s'avère « faux mais encore exécration ³⁸ » lorsqu'il traite des tableaux de Gênes, il n'en reste pas moins vrai que le *Lalande* lui semble indispensable, ne cessant d'en acheter des fascicules tout au long de son voyage ; Ce rôle ambivalent joué par le guide de voyage est éclairant : par sa sécheresse même, il appelle le commentaire d'œuvres, ainsi que l'observation des mœurs et des lieux qui viendront enfin incarner ce voyage.

Mais ce qui est avant tout reproché aux journaux, comme aux guides de voyage, c'est d'entretenir le malentendu sur l'art byzantin. L'abbé Crosnier interpelle le voyageur et le lecteur, non sans une certaine provocation : « Avez-vous vu Ravenne ? ³⁹ » : il fustige ainsi les erreurs historiques, les errances interprétatives et les préventions académiques qui se propagent dans les guides et les journaux de voyage : « On parle de monuments sans les avoir visités ou après ne les avoir vus que superficiellement ; et alors on les décrit d'après ceux qui en ont parlé les premiers, en reproduisant ce qu'ils ont dit d'exact et d'inexact ». Emile Molinier confirme ce point dans le compte-rendu du livre de Diehl, *Ravenne* (1886), regrettant que le byzantiniste n'ait pas conçu son étude comme un guide de Ravenne, « guide qui aurait eu l'avantage de donner des notions exactes et de corriger les grosses erreurs qui d'ordinaire s'étaient complaisamment dans cette littérature de voyage ⁴⁰ ». C'est aussi en ce sens qu'il faut comprendre la colère de Gustave Schlumberger, après qu'il a fait l'éloge du sentiment de vie animant un triptyque byzantin du X^e siècle : « C'est d'un réalisme inimitable ; pour certains détails, il semble que la nature ait été vraiment prise sur le fait et tous ceux qui s'en vont répétant des phrases apprises par cœur, sur cet art byzantin si raide et si conventionnel, éprouveraient une vive surprise s'ils se donnaient la peine d'examiner minutieusement, presque la loupe à la main, ces animaux pleins de vie et de vérité, traités comme des bronzes de Barye ⁴¹ ». Il déplore ce *pli* rhétorique, cette inlassable reprise de l'argumentaire hostile à l'art byzantin, qui exténue sa présence en dénonçant, de manière systématique et péremptoire, sa négligence à l'égard d'un brillant héritage artistique gréco-romain, et son isolement tragique. De manière parallèle, mais aussi parce qu'il constitue un personnage du journal de voyage, il nous faut mentionner le *cicerone*, qui participe lui aussi à

³⁷ Stendhal, *Journal*, Paris, Folio, 2010, p. 715.

³⁸ *Ibidem*, p. 1017.

³⁹ Abbé Augustin-Joseph Crosnier, « Ravenne et ses monuments », *Bulletin monumental*, 1859, tome V, p. 515.

⁴⁰ Emile Molinier, « Compte-rendu livre de Diehl, *Ravenne, études archéologiques* », *Gazette archéologique*, 1886, p. 56.

⁴¹ Gustave Schlumberger, « Un triptyque byzantin en ivoire », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1891, p. 407. Il s'agit du triptyque Harbaville du musée du Louvre.

cette diffusion d'aberrations sur cette *maniera greca*. Il ressemble, par son insistance maladroite et obstinée, à un taon ignorant. « Tous les mendiants, les désœuvrés, les déclassés, les grévistes, les faillis, les incompris, les méconnus s'improvisent cicérone à 6 francs par jour ⁴² ». Ce « meneur de nullités » s'avère « immuable dans sa médiocrité, il la communique à qui l'approche ». « Le cicérone, ainsi que l'itinéraire, est un mâcheur de pensées et de jugements, commode aux esprits paresseux, odieux à l'âme active. C'est un répertoire de faux bruits, de phrases vides; c'est une machine à mots, à dates, à traditions, machine incomplète qui estropie les uns, altère les autres et flétrit les dernières » se désole Valérie de Gasparin ⁴³.

L'aria byzantine

Nous avons choisi ce terme pour désigner l'objet principal de notre étude car il recouvre tout à la fois l'imaginaire byzantin - façonné par l'instruction scolaire ⁴⁴, par la mode des romans byzantins de la fin du XIX^e siècle et le succès théâtral de *Théodora* que des lectures savantes venaient compléter, dans un singulier esprit d'émulation – et ce « climat » artistique, dont l'asianisme était perçu de manière très contradictoire. Nous pourrions alors reprendre la distinction établie par Vasari entre l'*aria* et la *maniera*⁴⁵ : les voyageurs, au XIX^e siècle, pouvaient être davantage sensible à la *maniera greca*, entendue comme l'expression d'un savoir-faire auréolé du prestige de Byzance ou à l'aria byzantine, cet air spirituel, ce souffle inspirant, proche de l'*ingenium*, qui pouvait définir un autre modèle, en composant avec un style local. D'autres voyageurs, parmi les plus perspicaces, sauront habilement les associer, sensibles aux vertus esthétiques et spirituelles de cet « art nouveau ».

Le corpus : justification et perspectives

⁴² Alfred Bellenger, *À travers l'Italie, souvenirs de voyages*, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1882, p. 305.

⁴³ Valérie de Gasparin, *Voyage d'une ignorante dans le midi de la France et l'Italie*, tome 2, Paris, Paulin Editeur, 1835, p. 336.

⁴⁴ Il s'agit là de la source principale des préjugés historiques à l'égard de l'empire byzantin, se prolongeant dans le domaine artistique.

⁴⁵ Voir Cassegrain, Guillaume. « Une histoire débonnaire ». Quelques remarques sur l'aria In : La notion d'« école » [en ligne]. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2007 (généré le 05 septembre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pus/13156>><https://doi.org/10.4000/books.pus.13156>.

Nous avons constitué notre corpus à partir de deux critères. Nous avons tout d'abord utilisé un critère d'ordre lexical, cherchant les occurrences du mot « byzantin » dans un ensemble de deux cents textes relevant de la littérature de voyage à partir de la « Bibliothèque des voyageurs » du C.R.L.V. et de nos propres recherches sur Gallica. Nous n'ignorions pas que le terme était assez rare dans les journaux de voyage au milieu du XIX^e siècle, parfois tapi sous le terme « gothique », comme le rappelle Marie-Hélène Girard⁴⁶, et le plus souvent absent des journaux et des guides de voyages - il fait son apparition, discrète, dans les *Voyages historiques et littéraires en Italie* d'A.C. Valery, en 1833 ⁴⁷. Nous devons néanmoins en apprécier la valeur auratique, qu'elle fût dépréciative, le terme servant aisément de repoussoir, accablant un édifice, un décor, ou qu'elle fût élogieuse, relevant d'un jugement esthétique spontané ou au contraire d'une *conversion* esthétique. C'était également une manière de mesurer la porosité des journaux de voyage à l'imaginaire morbide innervant avec délectation les romans « byzantins », pour lesquels le nom de « Byzance » et l'adjectif « byzantin » étaient devenus des fétiches ⁴⁸. Enfin, cette recherche permettait de mieux circonscrire son emploi dans le champ de l'histoire de l'art et de l'esthétique : l'adjectif « byzantin » s'arrime tardivement à des éléments architectoniques et son emploi pour désigner un style architectural, décoratif s'avérera tardif dans la littérature de voyage. L'identification artistique, stylistique d'un édifice comme « byzantin » n'est pas sans poser des questions, d'autant plus que les historiens de l'art eux-mêmes s'interrogent au XIX^e siècle sur la pertinence de ce terme, tels Arcisse de Caumont, utilisant la dénomination « style néo-grec »⁴⁹ ou Dom Leclercq hésitant sur les hypothèses « art néo-hellénique » ou « art grec du Moyen-Âge »⁵⁰.

⁴⁶Girard Marie-Hélène. «La trop grosse matérialité de Gautier». In: *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°6, 1998. pp. 48-73.

DOI : <https://doi.org/10.3406/cejdg.1998.1599>, p. 67.

⁴⁷Antoine Claude Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Bruxelles, 1835, p. 116. L'auteur mentionne le « luxe byzantin » de la basilique Saint-Marc

⁴⁸ Sur cette vogue des romans « byzantins », voir Olivier Delouis, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920), *Byzance en Europe*, Marie-France Auzépy (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 103. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00261533v2/document>

On pourra aussi consulter Marie-Françoise David-de-Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité romaine au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, « Les nacres de la perle et de la pourriture », Paris, Peter Lang, 2005, p. 170 – 173. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/anabases.2863>

⁴⁹Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales : histoire de l'art dans l'ouest de la France*, Paris, Lance, 1831, p. 118. Il prenait le risque d'entretenir une confusion avec le l'école de peinture « néo-grecque », apparue vers 1846.

⁵⁰Dom Leclercq, « L'Art byzantin », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, dir. Fernand Cabrol, Paris, Letouzey et Ané, 1910, tome deuxième, 1^{ère} partie, p. 1453 (vue 760 sur le site Gallica).

Le second critère relève tout à la fois de la stylistique et de la poétique : nous avons été attentifs à la manière dont la conversion des images en mots déterminait un *rapport* à l'art byzantin pouvant révéler une sensibilité à l'évolution des formes, des représentations, s'inscrivant de manière personnelle dans l'histoire de l'art, et parfois même des *effets* de théorie ⁵¹. Ce rapport à l'art byzantin montrait également comment l'acte linguistique de *représentation* d'un spectacle visuel posait les termes d'un *échange* avec le lecteur des journaux de voyage ⁵², tout particulièrement lorsqu'une conversion du jugement esthétique était mise en scène par les voyageurs. En effet, le voyageur se retrouve pris entre les injonctions visuelles des guides de voyage et, à un niveau plus profond, à ce que le langage lui laisse exprimer en regard de ce qu'il voit. Bernard Vouilloux a souligné la grande complexité des mécanismes en jeu dans l'« opération linguistique » que constitue l'*échange* d'une description entre le descripteur et le descriptaire, évoquant « la pliure langagière du tableau (je ne vois que ce qui est dicible) ⁵³», et qui peut s'avérer particulièrement éclairante dans le cas de la description de l'art byzantin. Ainsi, le terme de *résistance* est celui qui permettrait de bien mesurer ce rapport à l'art byzantin *représenté*, exposé dans les journaux de voyage, ce que nous pouvons comprendre à un double niveau. Le voyageur peut en effet, nous le constaterons, résister aux préventions esthétiques héritées des guides et de certains journaux de voyage délibérément hostiles à l'art byzantin, mais il doit également résister à la « puissance infirme du langage ⁵⁴», confronté à un art qui défait le « système représentatif-narratif ⁵⁵», et descriptif, si rassurant pour celui qui décrit et pour celui à qui ce texte est destiné.

L'art byzantin ne se laisse pas facilement appréhender, c'est ce que nous apprend l'expérience esthétique des voyageurs, souvent désarçonnés par la « manière grecque », tant dans le dessin, que dans la composition de l'espace, et surtout dans le manque d'expressivité des visages qui, à une époque où l'engouement pour la physiognomonie était encore vif,

⁵¹ Nous empruntons cette expression à Bernard Vouilloux, qualifiant ainsi la *participation* discrète et subtile des Goncourt aux discours théoriques sur l'art. *L'art des Goncourt*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 8.

⁵² Sur ce sujet, voir Bernard Vouilloux, « La description du tableau : l'échange. » *Littérature*, no. 75 (1989): 21-41. Accessed February 10, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41704530>, p. 24.

⁵³ *Ibidem*, p. 24

⁵⁴ Yves Bonnefoy, *Ce qui fut sans lumière, suivi de Début et fin de la neige*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1991, p. 20.

⁵⁵ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable ». In: *Littérature*, n°73, 1989. Mutations d'images. pp. 61-82. www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1989_num_73_1_1475, p. 61.

semblait particulièrement incongru ⁵⁶. Ainsi, par sa singularité et par la dimension anagogique qu'il porte – ce sont des édifices religieux que les voyageurs décrivent – l'art byzantin tend, du point de vue de la réception, à se rapprocher de l'art moderne et de la rupture que constitue l'œuvre de Cézanne dans le champ du figural ⁵⁷. La question que pose B. Vouilloux peut s'appliquer aux représentations de l'art byzantin découvertes par les voyageurs du XIX^e siècle : « Que dire du tableau – de ce tableau de Franck Stella, par exemple, c'est-à-dire d'une peinture "dont le programme élimine toute trace de discours et de perspective", si l'on sait, d'autre part, que « notre champ visuel, où s'inscrit le discours sur l'art est encore massivement figuratif » ⁵⁸ ». Ce rapprochement est d'autant plus instructif que, dans leur manière de restituer par l'écrit ce qu'ils observent, de nombreux voyageurs donnent le sentiment d'être confrontés à un art abstrait, la figure byzantine s'exténuant par son insignifiance ou au contraire, s'éloignant par son abstraction anagogique. Dès lors, pour les voyageurs qui ne cèdent pas à la tentation de décrire sur un mode apophasique, privatif, exceptif ce qu'ils voient, ce qui revenait à exprimer clairement ce que l'art byzantin n'est pas ⁵⁹, il fallait déjouer cette « pliure langagière » imposée par ce qui est visible, en l'occurrence des panneaux de mosaïques principalement, et c'est l'expérience linguistique de l'antithèse et de l'oxymore qui permettait précisément de déplier le langage pour avoir accès à l'art byzantin. Ce sont ces expériences de vacillement du langage que nous avons privilégiées et qui s'apparentent à une « re-nomination ⁶⁰ » de ce qui est vu et ressenti. Nous avons aussi recensé toutes les descriptions ⁶¹, architecturales et ornementales des édifices *rencontrés* par les voyageurs - car c'est bien la confrontation entre des représentations textuelles, dont l'imaginaire s'empare souvent - et la réalité des plans centrés, des chapitreaux à imposte ou des

⁵⁶ Voir Hans Belting, *Faces, une histoire du visage*, Paris, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, Gallimard, 2017, p. 108-109. Lavater loue les descriptions de Winckelmann, celle de l'Apollon du Belvédère notamment- le savant stendhalien s'avérera une référence incontournable du discours critique à l'égard de l'art byzantin -, considérant ses mots « tout à fait appropriés un travail physiognomonique », p. 109. En outre, dans ses réflexions sur l'expressivité et la physiognomonie des représentations christiques, il se plaint que les représentations traditionnelles du Christ "oblitérent soit l'humain ou le divin, l'israélite ou le messianique" », p. 110. Cette remarque peut éclairer le désarroi des voyageurs, confrontés à l'image d'un Pantocrator *insignifiant*.

⁵⁷ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *op. cit.*, p. 62.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 64. B. Vouilloux cite J. C. Lebenstejn, *Zigzag*, (1981), p. 64, notes 10 et 11.

⁵⁹ C'est le principe des listes qui exténuent l'art byzantin en énumérant fastidieusement ce qu'il n'est pas, en regard de la tradition antique. Une telle liste, inlassablement ressassée, s'apparente à un poison vasarien.

⁶⁰ Nous empruntons ce terme à Michel Deguy dont la description de la « méthode » rimbaldienne destinée à « faire voir » se rapproche étonnement, dans ses trois phases successives, de l'expérience sensible éprouvée par les voyageurs. Voir Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *op. cit.*, p. 69.

⁶¹ Sur les descriptions dans le genre viatique, voir Véronique Magri-Mourgues, *Le Voyage à pas comptés*, Paris, Honoré Champion, 2009.

conques absidiales au fond d'or sur lequel se détachent des Vierges orantes qui s'avère surprenante et peut engager le voyageur sur le chemin d'une mue esthétique. Nous avons pu également constater comment certains voyageurs remodelaient l'*ekphrasis* byzantine, la revitalisant, ce phénomène descriptif affectant également les écrits théoriques.

Nous avons ainsi défini trois *lieux* byzantins suffisamment évoqués ou décrits dans les journaux de voyage et auxquels nous avons consacré un chapitre particulier dans notre étude, afin d'arrimer plus naturellement leur présentation et leur contextualisation à la problématique de la réception de l'art byzantin.

Nous avons dû écarter de notre étude des villes ainsi que des territoires dans lesquels la *présence* byzantine n'était pas assez, voire pas du tout décrite, et nous devons expliquer cette discrétion et ce silence des voyageurs.

Tout d'abord, nous n'avons retenu ni les descriptions d'églises romaines dans lesquelles l'influence byzantine était attestée à la fin du XIX^e siècle, ni celles de l'intérieur du baptistère Saint-Jean de Florence, dans la mesure où elles ne pouvaient être rattachées à une réflexion ou à l'expression d'un sentiment sur l'art byzantin. Dans le premier cas, c'est davantage l'art paléochrétien qui est évoqué, souvent de manière furtive et très générale, l'attention se portant principalement sur les strates renaissance, baroque et classique des édifices dans les journaux de voyage. Diehl avait pourtant très clairement démontré l'influence byzantine, aussi bien dans l'architecture de Saint-Laurent-hors-les-Murs (315-330) que de Sainte-Agnès-hors-les-Murs (342-349), présentées comme de « vraies basiliques orientales⁶² », que dans la pénétration iconographique des églises ; ainsi le voile syrien de la Vierge orante de l'oratoire de Saint-Venance au Latran (320-324) ou « les costumes des dignitaires byzantins⁶³ » du cortège sur les parois latérales de l'arc, constituaient les manifestations les plus remarquables de cette présence de l'art byzantin dans les édifices religieux romains au VII^e siècle⁶⁴. Dans le second cas, l'intérieur du baptistère ne retient guère l'attention en regard du travail

⁶² Diehl, *Manuel d'art byzantin*, *op. cit.*, p. 321. Henri Stern se montrera beaucoup plus circonspect : évoquant les baptistères de Florence, de San Miniato, des absides de Saint-Jean-de-Latran notamment, il conclut : « Mais la part byzantine s'y confond si complètement avec les styles traditionnels locaux qu'elles ne peuvent compter parmi les œuvres byzantines », p. 115. Henri Stern, *L'art byzantin*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1982.

⁶³ *Ibidem*, p. 324. Il faudrait mentionner également les décors en mosaïques de Sainte-Praxède, Sainte-Cécile (VIII^e siècle), p. 360, la porte de la basilique Saint-Paul-hors-les-Murs (1070), p. 633 et les mosaïques du XII^e siècle de Santa Maria Nuova et Sainte-Marie du Trastevere, p. 673.

⁶⁴ Sur la « nouvelle iconographie » - l'apparition de l'Anastasis - au début du VII^e siècle dans l'église Santa Maria Antica ou dans un oratoire de Saint-Pierre de Rome, voir Anthony Cutler et Jean-Michel Spieser, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris, Gallimard, « L'Univers des formes », 1996, p. 23.

accompli sur les portes par Pisano et Ghiberti, et lorsque le *Jugement dernier* est évoqué, c'est avant tout pour saluer la participation de Cimabue, le *Sauveur* de l'art ⁶⁵.

Il nous faut en outre signaler l'absence de l'Italie méridionale dans ce corpus. La Calabre et les Pouilles ne font guère partie des circuits empruntés par les voyageurs et c'est par méconnaissance qu'elles sont délaissées, le passé byzantin y restant enfoui ⁶⁶. Comme le montrera Alexandre Dumas, dans le cas de la Calabre, il s'agit de territoires qui présentent avant tout un intérêt naturel, ce sont des paysages qui se prêtent parfaitement à la « lithographie d'un voyage ⁶⁷ », alors que l'intérêt artistique de l'Italie méridionale est souvent minimisé, lorsqu'il n'est pas nié. Creuzé de Lesser affirmait sans ambages au début du siècle : « L'Europe finit à Naples, et même elle y finit assez mal. La Calabre, la Sicile, tout le reste est d'Afrique ⁶⁸ ». La Calabre reste bien en effet, jusque dans les années 1880, une sorte de *terra incognita* propice aux seules jouissances de la nature, une terre sans histoire, comme l'explique Dumas : « Rien n'est plus promptement visité qu'une ville de Calabre; excepté les éternels temples de Paestum qui restent obstinément debout à l'entrée de cette province, il n'y a pas un seul monument à voir de la pointe de Palinure au cap de Spartimento ⁶⁹ ». La typologie des Calabrais semble le second sujet d'étude, après celle de la botanique ⁷⁰.

⁶⁵ C'est ainsi que Vasari le présentera : Vasari, *Vie des grands artistes*, Paris, Le Club français du livre, 1954, trad. Léopold Leclanché, revue par Charles Weiss, « Vie de Cimabue », p. 7. Il incarne les prémices du renoncement à la fâcheuse *maniera greca*. Pour une étude récente des fresques, voir Monciatti Alessio, Blamoutier Nadine. Le baptistère de Florence. « Ex musivo figuravit ». Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale. In: *Revue de l'Art*, 1998, n°120. pp. 11-22.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rvart.1998.348383>. Les auteurs montrent comment un changement de sensibilité apparaît très clairement dans les fresques du baptistère, signe d'un rapprochement de la mosaïque vers la peinture, et d'une libération sur le plan technique et iconographique, p. 11. Nous reviendrons sur ces termes du paragone en étudiant le travail des mosaïstes vénitiens dans la basilique Saint-Marc.

⁶⁶ On pourra prendre cette expression dans un sens figuré comme dans un sens premier : Charles Diehl soulignera en effet le « mauvais état des peintures » des grottes basiliennes de Calabre et des grottes érémitiques de la région de Brindisi. *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, Librairie de l'art, 1894, préface, p. 6.

⁶⁷ C'est ainsi que Custine présente sa méthode, l'opposant à la « description méthodique de l'Italie ». Il entend ainsi privilégier clairement « un vif sentiment des beautés de la nature » calabraise. Astolphe de Custine, *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Ecosse, par le marquis de Custine*, Paris, Librairie de C. Ladvocat et Cie, 1839, p. II.

⁶⁸ Auguste Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en MDCCCI et MDCCCII*, Paris, Didot, 1806, p. 96.

⁶⁹ Alexandre Dumas, *Le capitaine Aréna*, Paris, Dolin, 1842, p. 47. C'est également une région dans laquelle l'engouement pour la physiognomonie peut se déployer : Dumas aime à dresser une typologie des Calabrais, soulignant la sauvagerie et la superstition des mœurs de ces « mangeurs de chiots ».

⁷⁰ Voir Pesenti Rosi Erik. Le voyage en Calabre (N. Douglas, G. Gissing et A. Dumas). In: *Voyages d'artistes et artistes voyageurs. Actes du 130e Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, « Voyages et voyageurs »*, La Rochelle, 2005. Paris : Editions du CTHS, 2008. pp. 47-54. (*Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques*, 130-2)

www.persee.fr/doc/acths_1764-7355_2008_act_130_2_1439, p. 48-53. Certaines formulations de l'article sont discutables : « Contrairement à beaucoup d'autres voyageurs en Italie dont on peut lire les récits, ils parlent

Or, c'est dans les années 1880 que les byzantinistes français reconsidèrent et étudient l'imprégnation byzantine de la Calabre méridionale et de la Terre d'Otrante ⁷¹. Charles Diehl rappelle, dans un article de 1884, l'importance des fresques dans les grottes érémitiques calabraises des communautés basiliennes et celles de la région de Brindisi, ainsi que la présence de pavements et de panneaux de mosaïques, reliques byzantines au sein d'églises et de monastères basiliens transformés ou reconstruits, à Rossano ou à Grottaferrata, pour ne citer que les plus connus ⁷². En outre, dans la préface de *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Diehl souligne à quel point les historiens ont dédaigné les territoires calabrais et les Pouilles, alors que cet « art local » a produit « des œuvres presque inconnues aujourd'hui », et qui sont « singulièrement instructives ⁷³ » pour l'étude de l'art byzantin. En outre, Emile Bertaux proposera en 1911 une terminologie plus précise pour mieux distinguer deux formes d'art byzantin qui « se développent parallèlement et ne doivent pas être confondues » : l'« art basilien ⁷⁴ », monastique – il se réfère aux grottes basiliennes de l'Italie méridionale, « absolument semblables aux monuments de la Cappadoce ⁷⁵ » et « l'art byzantin », impérial.

Revenons aux lieux byzantins que nous avons retenus : il s'agit chronologiquement de Ravenne tout d'abord, puis de Torcello, Murano et Venise, et enfin de la Sicile. Nous nous sommes notamment appuyés sur les travaux récents de Gilles Bertrand ⁷⁶ qui nous ont permis d'apprécier plus particulièrement la place accordée à Ravenne et à la Sicile dans les guides de

des gens qu'ils rencontrent et ne se contentent pas de nous assommer avec des descriptions sans fin des monuments qu'ils voient, et dont le lecteur moderne, saturé d'images de toutes sortes, a moins besoin », p. 53.

⁷¹ Voir Diehl Charles. Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre. In: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 10, 1890. pp. 284-302.

DOI : <https://doi.org/10.3406/mefr.1890.6643>, p. 284, note 1 : il établit une liste de ces édifices, rendant hommage au travail précurseur de Lenormant, p. 286. L'étude de Diehl s'appuie sur un voyage entrepris en Calabre, en 1883-1884, qui ressemble à une exploration : ainsi note-t-il au sujet d'un pavement historié de Santa Maria del Patire qui « n'a point été, je crois, signalé jusqu'ici », p. 295.

⁷² Il développera ses observations dans le chapitre « Les fresques de l'Italie méridionale » (p. 542-548) du *Manuel d'art byzantin* (édition de 1910), en soulignant le caractère « populaire » de l'art des grottes basiliennes, p. 544, tout en leur reconnaissant une indéniable origine byzantine, p. 545.

⁷³ Charles Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, op. cit., p. 11.

⁷⁴ Emile Bertaux, op. cit., p. 314.

⁷⁵ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, op. cit., p. 542.

⁷⁶ Bertrand, Gilles. Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2008. Web. <http://books.openedition.org/efr/1974>

Le Grand Tour revisité, Rome, Collection de l'Ecole Française de Rome, 2008, chapitre 1, « Les raisons du voyage », : [10.4000/books.e-fr.1997](https://books.e-fr.1997) « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIIIe siècle », *Histoire urbaine*, 2005/2 (n° 13) <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2005-2-page-121.htm>

⁷⁶ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Les Villes vivantes*, Paris, Fayard, 2009, chap. II notamment

voyage tout au long du XIX^e siècle. Ses tableaux statistiques évaluant l'entrée d'une ville dans les guides et l'évolution de sa place nous ont été en ce sens précieux.

L'expression « lieux byzantins » mérite néanmoins d'être tout à la fois commentée et nuancée : par « lieux », nous entendons un espace urbain sur lequel l'art byzantin s'est manifesté – il s'agit de villes, de cités ⁷⁷ inscrites avec vigueur dans l'imaginaire culturel européen et toutes témoins d'un passé prestigieux : Elisabeth Crouzet-Pavan a montré les rouages de la construction *politique* de l'origine légendaire de ces « villes vivantes », telle Venise ⁷⁸ et elle s'est penchée sur la remarquable relique lagunaire que constitue Torcello ⁷⁹; Ravenne constitue une autre relique, romaine, ostrogothique et byzantine ⁸⁰, prise dans les rets d'un imaginaire littéraire morbide au XIX^e siècle qui la concevait comme une cité fantomatique. Quant à Monreale, si sa renommée tient principalement à la présence de sa cathédrale ⁸¹, Palerme et Cefalù relèvent encore parfois au XIX^e siècle de l'« aura épique qui entoure les Normands d'Italie », comme le remarque et le déplore Jean-Marie Martin⁸².

Mais s'agit-il pour autant de lieux *byzantins*? La réponse peut sembler plus simple concernant Ravenne, dans la mesure où la ville, conquise par Bélisaire en 540 devint byzantine jusqu'en 751, à l'exception de deux brèves périodes de reprise ostrogothique et de conquête lombarde⁸³. Une partie des édifices traditionnellement classés comme « monuments byzantins » de Ravenne ont pourtant été réalisés sous le règne de Théodoric, tels le baptistère des Ariens, celui des Orthodoxes, Saint-Apollinaire-in-Classé, l'architecture et une partie de la décoration de Saint-Vital ; si des modifications, sur le plan iconographique, ont été

⁷⁷ Lorsqu'une ville est le siège d'une cathédrale, « elle a le droit au titre de cité ». Jean-Marie Martin, *Italie normandes, XI^e-XII^e siècles*, Paris, Hachette, 1994, p. 299. « [...] dans tout l'Occident, le seul vestige de l'administration municipale du Bas-Empire est la fonction épiscopale » ajoute-t-il.

⁷⁸ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Les Villes vivantes*, Paris, Fayard, 2009, chap. II notamment, « Quand Venise inventait son passé », p. 43-55.

⁷⁹ *La Mort lente de Torcello*, Paris, Albin Michel, 1995. Voir aussi Crouzet-Pavan, Elisabeth. « Jalons pour une histoire de l'environnement vénitien : la lagune de Torcello ». Morenzoni, Franco, et Elisabeth Mornet. *Milieus naturels, espaces sociaux : Études offertes à Robert Delort*. Paris : Éditions de la Sorbonne, 1997. (pp. 85-92) Web.

<http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/psorbonne/27554>

⁸⁰ Voir *Le monde Byzantin I, L'Empire romain d'Orient (330-641)*, dir. Cécile Morrisson, Paris, PUF, coll. Nouvelle Clio, 2012.

⁸¹ Jean-Marie Martin, *op. cit.*, p. 299. Monreale partage également avec Palerme et Cefalù la conservation d'une tradition impériale romaine, celle de « l'usage de sarcophages de porphyre » (p. 266) pour les rois normands ou les empereurs : Roger II à Cefalù, Henri VI à Palerme et Guillaume 1^{er} à Monreale. C'est un des signes de sa renommée.

⁸² *Ibidem*, p. 26. Il est vrai que l'origine votive de la construction de la cathédrale de Cefalù contribue à entretenir cette aura.

⁸³ Totila reconquit Ravenne en 548 avant d'être renversé par Narsès en 552 et Liutprand s'en empara en 732 avant d'en être chassé en 735.

apportées dans le cas des deux églises mentionnées par des artistes constantinopolitains, cet art « protobyzantin ⁸⁴ » dont le foyer se situe sur l'actuel sol italien ne laisse pas d'intriguer : comment l'art s'est-il « byzantinisé » sur un territoire qui avait su accueillir l'art paléochrétien avec une infinie délicatesse, comme en témoigne le mausolée de Galla Placidia ? Comment les artistes byzantins ont-ils *composé* avec un art local, que certains historiens, nous le verrons, sous la forme d'hypothèses plus ou moins étayées, n'hésiteront pas à qualifier de « ravennate » ?

Le territoire vénitien et l'ample territoire sicilien posent des questions d'interprétations encore plus complexes. Si la construction de la nouvelle basilique Saint-Marc (1063-1094) est réalisée au sein de l'empire byzantin, les chrysobulles de 992 et de 1082 ⁸⁵, qui sont autant de « concessions » répondant à des « sollicitations ⁸⁶ » assurent à la cité des doges une certaine indépendance. Dès lors, le choix de maîtres mosaïstes byzantins – qui très vite formeront des mosaïstes vénitiens – et le choix du modèle des Saints-Apôtres de Constantinople (consacrée en 550) témoignent de l'aura de l'art byzantin.

Les ateliers de mosaïstes italiens qui se succéderont ont néanmoins pu laisser le sentiment qu'ils reproduisaient, avec bien des licences, un art byzantin qu'ils dépossédaient de sa grâce primitive, le rapprochant inexorablement de la technique et du dessin propres à la peinture. Nombre d'observations émanant des journaux de voyage souligneront cette dénaturation des mosaïques « byzantines ». Il est d'ailleurs significatif qu'André Grabar n'ait retenu de la basilique Saint-Marc, dans sa grande synthèse sur l'art byzantin, que le narthex, comportant des mosaïques qu'on peut assurément qualifier de « byzantines » ⁸⁷. Le problème de l'identification stylistique byzantine des mosaïques ou d'un détail architectural se posait déjà

⁸⁴ Nous reprenons cette dénomination désormais largement utilisée.

⁸⁵ Le premier, émanant des empereurs Basile II et Constantin VIII donnait un indéniable avantage commercial aux marchands vénitiens sur leurs concurrents, et le chrysobulle d'Alexis 1^{er} Comnène en 1082 autorisait Venise à commercer dans tout l'Empire byzantin.

⁸⁶ Nous reprenons les mots de Guillaume Saint Guillaïn, qui incite à relativiser l'indépendance des vénitiens, précisant que « le terme d'*extranei* par lequel l'acte de 992 qualifie les Vénitiens n'est pas à interpréter dans le sens d'« étrangers » (non-byzantins, *ethnikoi*) mais de non-citadins (*exôitikoï*, par opposition aux *politai*, résidents de Constantinople, distinction qui est celle opérée dans le Livre de l'éparque) », §2. En revanche, le second chrysobulle mentionné, et traduit par l'historien dans l'article, accorde une réelle indépendance à Venise.

Saint-Guillaïn, Guillaume. "30. Les Vénitiens et l'État byzantin avant le XII^e siècle". Métivier, Sophie. Économie et société à Byzance (VIII^e-XI^e siècle) : Textes et documents. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2007. (pp. 255-262) <http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/psorbonne/6460>

⁸⁷ André Grabar, *La Peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953. Il ouvre ainsi le très bref chapitre consacré à la basilique vénitienne : « Ainsi que je le rappelais tout à l'heure, les mosaïques de Saint-Marc, comme les autres mosaïques de la Vénétie, ne sont pas des œuvres d'artistes byzantins et leur style en témoigne avec plus ou moins de force », p. 122.

au XIX^e siècle et nous verrons comment l'adjectif « byzantin » devient, dans le discours des voyageurs, une composante stylistique, parmi d'autres : elle participe d'une *harmonie* artistique - dans le sens originel du terme - sans tenir un rôle prépondérant.

La Sicile illustrera de manière encore plus saillante cette perception d'un *style* byzantin, reproduit sur un territoire dominé depuis 1091 par les Normands ⁸⁸, témoignant là encore d'une reconnaissance de l'aura artistique byzantine, mais à des fins manifestement plus politiques qu'à Venise. Sulamith Brodbeck a en effet montré comment cette *Imitatio Byzantii* relevait davantage d'une volonté de rivaliser avec l'empire byzantin, tout en s'inspirant d'une manière artistique qui lui était propre ⁸⁹. Le style byzantin apparaît alors, dans les écrits de voyage, sous la forme d'hybridations stylistiques : il est associé au style normand, sarrazin, voire sicilien et nous pouvons alors mieux redéfinir la notion de *lieu byzantin* que nous proposons précédemment.

Le terme d'« espace » s'avérerait, par sa richesse sémantique, plus judicieux : en nous reportant aux équivalents grecs que rappelle Augustin Berque⁹⁰, il nous semble que l'« espace » représente à la fois le *topos* ou le *choros*, comme étendue déterminée, le *metaxu* ou *meson* « comme intervalle », et surtout le *meteôros*, « comme air, atmosphère » - que l'aria de la Renaissance développera dans une théorie artistique ⁹¹- entendu dans un sens métaphorique. L'espace byzantin sur le sol italien désigne donc un territoire historique et culturel précis sur lequel l'art byzantin va se déployer, en apportant sa composante « asianiste » - c'est ainsi que l'ont perçu les voyageurs au XIX^e siècle -, en accentuant le processus d'acculturation iconographique que l'art paléochrétien avait initié ; mais il s'agit également d'un « goût byzantin » qui se réfère à une indéniable aura artistique, cette atmosphère byzantine qui vient nimer la basilique Saint-Marc ou les rois normands.

⁸⁸ Sur l'histoire, complexe et trop souvent limitée dans son extension géographique, des Normands en Italie méridionale et en Sicile, voir le précieux chapitre « Les Normands et l'Italie » de Jean-Marie Martin, dans *Italies normandes*, *op. cit.*, p. 31-77. Il n'est pas concevable de détacher la Sicile de la Calabre et des Pouilles lorsqu'on se réfère au pouvoir, aux institutions et à la culture sous le règne des rois normands.

⁸⁹ il s'agit bien de « mettre en scène les symboles impériaux byzantins comme instrument sémiotique du pouvoir », à Monreale comme à la Martorana. Sulamith Brodbeck, « Le souverain en images dans la Sicile normande », *Perspective* [Online], 1 | 2012, Online erschienen am: 30 Dezember 2013, abgerufen am 02 September 2021. URL: <http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/616>; DOI: <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.616>

⁹⁰ Augustin Berque, « La *chôra* chez Platon » dans *Espace et lieu dans la pensée occidentale, de Platon à Nietzsche*, dir. Thierry Paquot et Chris Younès, Paris, La Découverte, 2012, p. 14.

⁹¹ Voir André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, Paris, Flammarion, coll. Champs, tome 1, p. 393-405, « L'aria : théorie du milieu à la Renaissance ».

Nous constatons à quel point l'utilisation de l'adjectif « byzantin » s'avère périlleux, selon qu'il désigne le travail d'artistes constantinopolitains sur le sol italien, celui d'artistes italiens formés par les premiers, ou qu'il se rapporte à un imaginaire artistique, esthétique, s'efforçant de reproduire un « air » byzantin, dans son acception auratique, bien éloigné du « sentiment byzantin »⁹² que Grabar se plaisait à retrouver dans les œuvres byzantines les plus anciennes.

Enfin, c'est en Sicile et en Italie méridionale que la question de l'« héritage byzantin » s'est posée avec le plus d'acuité. Les études byzantines ont reconsidéré depuis une trentaine d'années les notions, toujours équivoques car inscrites dans un imaginaire culturel mouvant, d'« influence », de « rayonnement », d'« importation » et d'« héritage »⁹³. Annick Peters-Custot nous incite à la plus grande vigilance dans l'emploi de ces termes, car il n'est pas toujours aisé de distinguer, dans la référence à l'art byzantin, la part d'« héritage » entendue comme la volonté de s'inscrire « dans une splendeur passée » et celle d'« importation », davantage tournée sur le présent et le renouvellement artistique des formes byzantines⁹⁴. Et ce, d'autant plus que l'importation d'un savoir-faire, d'une technique, liés à l'art byzantin « instaure à son tour une tradition, un héritage » par la transmission et la formation d'écoles de mosaïstes locaux. L'art byzantin doit donc être compris dans sa double polarité : dans une dimension presque tautologique, il se *représente*, témoin vivant de sa renommée et il est alors perçu comme une « survivance grecque » ; mais il représente aussi un savoir-faire et un art qui vont s'adapter sur ce sol italien, se renouvelant en *composant* avec les traditions artistiques locales. Dans le premier cas, il est clairement identifié, stylistiquement, historiquement, alors que dans le second cas, il pourrait être davantage assimilé à un *caractère byzantin*.

Le deuxième aspect qui a marqué les études byzantines récentes concerne les recherches sur la culture du commanditaire, ce dernier pouvant s'appuyer sur la renommée de l'art byzantin pour mieux inscrire son propre pouvoir⁹⁵. Or les voyageurs ont pu percevoir

⁹² André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 123.

⁹³ Voir *l'Héritage byzantin en Italie (VIII^e et XII^e siècles)*, tome III, *Décor monumental, objets, tradition textuelle*, Sulamith Brodbeck dir., Rome, Ecole française de Rome, 2015 : introduction, p. 4-5.

⁹⁴ L'historienne prend l'exemple du décor en mosaïque de la basilique Ursiana à Ravenne au XII^e siècle. Annick Peters-Custot, *Les Grecs de l'Italie méridionale post-byzantine, IX^e-XIV^e siècles : une acculturation en douceur*, Rome, collection de l'Ecole française de Rome, 2009, p. 5-6.

⁹⁵ Sulamith Brodbeck a étudié le sens du programme iconographique de la cathédrale de Monreale dans *Les Saints de la cathédrale de Monreale: iconographie, hagiographie et pouvoir royal en Sicile à la fin du XII^e siècle*, (Collection de l'École française de Rome, 432), Rome, 2010.

intuitivement ce « caractère » byzantin d'œuvres qu'ils identifiaient avec peine sur le plan stylistique.

Enfin, les études byzantines ont récemment mis en lumière l'importance cruciale du décor, de sa signification et de sa perception, sur le plan spirituel comme sur le plan sensoriel, esthétique. Jean-Michel Spieser a souligné la dimension anagogique du décor, en montrant comment la liturgie l'animait, et comme il était important de ne pas le considérer de manière trop statique, déraciné d'un climat spirituel, *représenté* dans des rites, qui l'éclaire et lui donne son sens⁹⁶. Or sur ce point, il nous semble qu'un certain nombre de voyageurs ont très clairement anticipé, et de manière intuitive, les recherches les plus récentes sur l'ornemental⁹⁷ et sur la réévaluation de la perception décorative depuis les travaux d'Oleg Grabar⁹⁸. La réflexion de Suarès sur les décors des églises de Ravenne entre en parfaite résonance avec ces recherches théoriques. Nous pourrions ajouter qu'à l'image de la liturgie, l'*ekphrasis* présente dans certains journaux de voyage vient animer et donner sens au décor avec une intensité similaire.

J.-M. Spieser insiste également sur la place nouvelle accordée à la réception de l'art byzantin dans ses composantes les plus sensibles, et surtout sensorielles, se référant à l'*hiérotopie* avancée par Alexis Lidov⁹⁹, montrant à quel point « le son, l'odeur, la lumière s'apparentent à [...] différents facteurs, créateurs d'un espace sacré », tout comme l'est le décor peint. Cette attention nouvelle portée aux perceptions du spectateur dans un espace sacré nous semble clairement attestée dans des descriptions de voyageurs qui manifestent une sensibilité à la psychologie des formes, nous le verrons, et nous avons pu nous appuyer sur des études très récentes concernant l'*hiérotopie* byzantine, la réalisation d'un modèle virtuel

⁹⁶ Jean-Michel Spieser, « Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin : bilan et perspectives » https://www.academia.edu/28156397/Histoire_de_l_art_et_arch%C3%A9ologie_dans_les_%C3%A9tudes_byzantines_bilans_et_perspectives_dans_Proceedings_of_the_23rd_International_Congress_of_Byzantine_Studies_Belgrade_2016_p_319_325

⁹⁷ Voir Jean-Claude Bonne, article « Ornemental », dans Jacques Morizot et Roger Pouivet, dir., *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 343

⁹⁸ Voir Oleg Grabar, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 15 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/1195> ; DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1195> , p. 5-6.

⁹⁹ Jean-Michel Spieser, « Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin : bilan et perspectives », *op. cit.*, p. 322.

de l'espace de Saint-Vital permettant de rendre visibles les impressions sensorielles, originelles¹⁰⁰.

Il nous a fallu enfin tenir compte des conditions de visibilité des œuvres et des lieux, en fonction des différentes restaurations engagées dans les édifices visités. Les travaux de restauration dans la basilique Saint-Marc sont bien documentés et les phases successives, clairement localisées, ne pouvaient pas compromettre la rencontre avec l'art et le style byzantins dans cet espace sacré¹⁰¹. À l'opposé, le silence d'une partie des voyageurs à Santa Maria Assunta, sur l'île de Torcello, concernant le grand panneau de mosaïques du *Jugement dernier* est la preuve évidente d'un très lent travail de restauration, chaotique et rocambolesque de surcroît¹⁰².

À Ravenne, ce sont les conditions climatiques, évoquées par les voyageurs, qui expliquent la fermeture de certaines églises : le thème de l'enlissement des édifices provoqué par des pluies torrentielles et celui des portes de Saint-Apollinaire-in-Classa impossibles à ouvrir étaient très vite devenus des motifs littéraires dans les journaux de voyage de la seconde moitié du XIX^e siècle. Par ailleurs, les différentes phases de restauration n'ont manifestement pas dégradé les conditions de visite des édifices ravennates¹⁰³.

En Sicile, les difficultés se concentrent sur la cathédrale de Monreale, après qu'elle a subi un formidable incendie en 1811, l'édifice se retrouvant privé de toit jusqu'en 1824 ; des travaux considérables de restauration furent entrepris à l'intérieur de l'édifice, de 1817 à 1859

¹⁰⁴.

¹⁰⁰Tronchin, L., & Knight, D. (2016). Revisiting Historic Buildings through the Senses Visualising Aural and Obscured Aspects of San Vitale, Ravenna. *International Journal of Historical Archaeology*, 20(1), 127-145. Retrieved March 25, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26174194>

¹⁰¹ Sur l'aspect polémique de ces restaurations, voir Yriarte, C. (1880). Les restaurations de Saint-Marc à Venise. <i>Revue Des Deux Mondes (1829-1971), 827-856. Retrieved September 5, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/44761121> . Les travaux d'Otto Demus sur les mosaïques de la basilique étudient les différentes phases de restauration : Otto Demus et Ferdinando Forlati, *The church of San Marco in Venice*, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Trustees for Harvard University, 1960 . Voir également *La Basilique Saint-Marc à Venise*, Ettore Vio dir., Florence, Scala, 1999 et : Et *La basilique Saint-Marc de Venise*, Ettore Vio dir., Paris, Citadelles et Mazenod, 2001.

¹⁰² Voir Pic Marielle. Un fragment de mosaïque byzantine de Torcello récemment retrouvé au musée national de Céramique de Sèvres. In: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2009, 2012. pp. 292-308.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bsnaf.2012.11099>

¹⁰³ Voir Giuseppe Bovini, *Mosaïques de Ravenne*, Paris, Plon, 1957. Sur un point plus particulier, voir Noël. Duval, « Observations sur les restaurations des mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf : le tableau de Classe », *Bulletin de l'association internationale pour l'étude de la mosaïque antique*, Paris, 1980, n°8.

¹⁰⁴ Voir *La cathédrale de Monreale, splendeur des mosaïques*, Massimo Naro dir., Paris , Editions du Cerf, 2013.

Les textes

Le corpus est composé de journaux de voyage écrits très majoritairement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, par des auteurs dont il s'agit souvent de l'unique publication, par des érudits impatients de confronter leur imaginaire livresque, aussi bien littéraire qu'historique, à la réalité des mosaïques byzantines ou de goût byzantin ; enfin certains auteurs connus, parfois reconnus comme des *autorités* littéraires sont présents dans ce corpus : citons Chateaubriand, Louise Colet, Alexandre Dumas, Gautier, les Goncourt, Maupassant, Suarès et Taine. Il convient toutefois de reconnaître d'emblée l'omniprésence dans notre étude de quelques écrits, la plupart des journaux de voyage n'évoquant que furtivement les lieux ou espaces byzantins que nous avons définis. En effet, si le nombre de journaux de voyage retenu semble assez important et significatif pour cette étude, les témoignages, évocations ou descriptions des œuvres byzantines sur le sol italien restent marginales en regard des longs passages - qu'ils fussent ou non recopiés sur des guides ou des journaux de voyages antérieurs - consacrés aux Offices, aux ruines romaines ou aux peintres de l'École de Bologne. C'est bien la preuve que l'art byzantin déconcerte les voyageurs et résiste en partie à l'opération de conversion des images en mots, comme nous l'avons suggéré précédemment.

Sans délaisser ces fragments descriptifs, qui reproduisaient souvent des mouvements d'humeur, nous avons porté notre attention sur des textes présentant une réflexion développée, très personnelle, portée par des intuitions audacieuses, étonnamment modernes, sur la manière de concevoir, comprendre et ressentir l'art byzantin. Cette réflexion pouvait s'incarner dans une description, une *ekphrasis*, le vacillement d'un jugement esthétique, ou même une rêverie.

Quelques auteurs ont donc particulièrement été étudiés : Gautier, qui nous apparaît désormais comme une figure incontournable dans la compréhension intuitive de l'art byzantin, qu'il partage avec Suarès, exalté par sa schizophrénie byzantine et qui est sans doute le seul à avoir perçu aussi finement la *chair* de l'art byzantin. Taine, par son hostilité féroce et son étonnante magnanimité envers l'art byzantin constitue une référence essentielle, ce que la diffusion de ses ouvrages, lus avec attention par les voyageurs, confirme clairement. Louise

Colet, par des observations très contrastées sur l'art byzantin parvient néanmoins à pressentir sa dimension anagogique ¹⁰⁵ .

À ces quatre auteurs reconnus, il convient d'ajouter trois auteurs de journaux de voyage dont la réflexion sur l'art byzantin et l'expérience de sa réception sont remarquables : Auguste Laugel, Adolphe Lance et Claude Anet¹⁰⁶. Enfin, Gustave Clausse s'avère l'une des références majeures de notre étude car son livre, *Les Monuments du christianisme au Moyen-Age* se présente comme une œuvre d'érudition qui s'ouvre sur des réminiscences de voyage : cette alternance entre un discours théorique, didactique et l'expression d'une expérience sensible de l'art byzantin a séduit et influencé bien des voyageurs dans la seconde moitié du XIX^e siècle¹⁰⁷. De manière générale, les textes du corpus relatent et mettent en scène une

¹⁰⁵ Nous avons pris au sérieux son ouvrage, et si le récit de voyage est la partie de l'œuvre d'un auteur qui reste encore souvent sous-estimée - ce fut longtemps le cas pour Gautier, et c'est encore le cas pour Taine, comme le rappelle Michel Brix dans sa préface au *Voyage en Italie* (p. 10) – il nous semble important de remettre en lumière cet écrivain, qui mérite mieux que l'étrange commentaire condescendant d'Yves Hersant à l'égard de son journal, « irritant chef-d'œuvre de kitsch », alors même qu'il avait dénoncé dans la première partie de la notice qu'il lui avait consacrée, l'injuste malentendu littéraire qui la frappait. Yves Hersant, *Italies, Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1988, p. 1057. Dans le compte rendu du livre *Femmes de Lettres au XIX^e siècle. Autour de Louise Colet* (sous la direction de Roger Bellet), Nicole Mozet expliquait en 1987 : « Dans les articles qui accompagnent [les textes de Louise Colet], et qui sont à la fois des études de textes et des analyses idéologiques, on est soulagé de constater que les commentaires évitent aussi bien l'écueil de l'ironie que celui de la réhabilitation, comme si une étape importante de la critique littéraire était définitivement franchie ». Mozet Nicole. *Femmes de lettres au XIX^e siècle*, éd. R. Bellet. In: *Romantisme*, 1987, n°57. Littératures- Arts- Sciences- Histoire. p. 125.

www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1987_num_17_57_4895

[Pour lire un éloge de la pertinence des hypothèses et des jugements esthétiques de Louise Colet lors de ses voyages, voir Fischer Jean-Daniel. Voyageurs francophones en Étrurie : la tombe des Volumnii : 1860-1907. In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°2,2007. pp. 187-195.](#)

[DOI : https://doi.org/10.3406/bude.2007.2270](https://doi.org/10.3406/bude.2007.2270) : « À notre sens, donner une telle information souligne le vif intérêt que L. Colet porte aux choses antiques en général, et ici à la culture étrusque, puisque cela sous-tend un processus de recherche », p. 195.

¹⁰⁶ Auguste Laugel (1830-1914) était ingénieur et graphomane. La plupart de ses écrits relèvent du domaine historique et *Italie, Sicile, Bohême, notes de voyage* (1872) est le seul voyage qu'il ait publié. Adolphe Lance (1813-1874) était architecte et auteur d'une *Encyclopédie d'architecture*, avec Victor Calliat (1851-1854). Viollet-le-Duc a loué sa réflexion dans « À M. Adolphe Lance. Réplique de M. Viollet-le-Duc à la réponse de M. Boileau », *Encyclopédie d'architecture*, Volume 5, juillet 1855, col. 105-110. Il a publié en 1859 *Excursion en Italie : Aix-les-Bains, Chambéry, Turin*, son unique relation de voyage. Claude Anet (pseudonyme de Jean Schopfer) (1868-1931) est tout à la fois un érudit, journaliste, sportif de haut niveau (champion de France de tennis en 1892), romancier, auteur de *Meyerling* (1930). *Voyage idéal en Italie* (1899) est sa première publication et son unique journal de voyage. Il explique de la sorte, la *méthode* qu'il a choisie, que Léon Rosenthal, faisant le compte rendu du livre, interpréta narquoisement en termes d'« ambition » : « Ce *Voyage*, quel qu'il soit, ne vaut que parce qu'il est une collection ordonnée et classée aussi méthodiquement que possible, d'émotions personnelles », p. 188. Sur les réserves de l'historien de l'art, voir : Rosenthal Léon. Jean Schopfer. — *Voyage idéal en Italie. L'art ancien et l'art moderne*. Paris. Librairie académique Perrin et Cie, 1899. In: *Revue internationale de l'enseignement*, tome 39, Janvier-Juin 1900. pp. 465-466.

https://education.persee.fr/doc/revin_1775-6014_1900_num_39_1_4175_t1_0465_0000_2

¹⁰⁷ Gustave Clausse (1833-1914) est architecte et historien de l'art, auteur de nombreuses monographies, *L'Église Notre-Dame de Lescar, ancienne cathédrale des États de Béarn*, (1899) , *Les Sforza et les arts en Milanais, 1450-1530* (1909) et de relations de voyage, *Voyage dans les pays allemands* (1886) et *Espagne*,

expérience esthétique, sans que les considérations sur l'histoire de l'art - qui relèvent d'une intertextualité parfois laborieuse - ne viennent en atténuer la spontanéité. On pourrait d'ailleurs souligner la discrétion théorique des écrits de voyage : affleurent tout au plus des *effets* de théorie dans ces textes qui privilégient l'expérience sensible de l'art byzantin. C'est assurément là l'un des traits majeurs du journal de voyage : l'intertextualité érudite est tenue à distance afin que l'écriture retrouve son aisance ambulatoire¹⁰⁸ et une spontanéité qui, quand bien même elle est recomposée ultérieurement et travaillée stylistiquement, doit néanmoins sembler naturelle, à l'image dont la *sprezzatura* pouvait *façonner* la conversation et le discours oratoire à la Renaissance¹⁰⁹.

Cette distance à l'égard de la théorie et du discours scientifique a pu également se manifester chez certains byzantinistes, tout à fait conscients du succès remporté par les romans « byzantins » dans les années 1890¹¹⁰, et désireux d'apporter un éclairage *littéraire*, savant et plus personnel sur les grandes figures ou les grandes époques fantasmées du monde byzantin. Nous employons à dessein le terme « littéraire » pour qualifier ces textes, et les étudierons comme tels dans notre travail¹¹¹. En outre, Olivier Delouis nous invite à considérer cette inclination littéraire comme l'expression d'une rivalité conçue par les byzantinistes : « la littérature prend la pose de l'érudition, comme l'histoire prétend à la littérature¹¹² ». L'auteur souligne en effet l'indéniable érudition des écrivains de romans byzantins de la fin du siècle qui, et ce point est essentiel pour notre étude, ont d'une certaine manière, devancé les travaux des byzantinistes historiens¹¹³.

Portugal. Notes historiques et artistiques sur les principales villes de la péninsule ibérique (1899). Il publie entre 1893 et 1897 *Les Monuments du christianisme au moyen-âge*, en trois volumes.

¹⁰⁸ Sur la « description ambulatoire », voir Véronique Magri-Mourgues, « La description dans le récit de voyage », *Cahiers de narratologie*, Laboratoire interdisciplinaires Récits Cultures et Sociétés – LIRCES, 1996, 7, p. 3, note 2.

¹⁰⁹ Ce concept peut se rapporter en effet à la fois au travail de l'écriture qui doit donner l'illusion d'une certaine spontanéité ainsi qu'au refus d'encombrer le texte de références érudites, au risque de tomber dans l'affectation, l'« attilatura » dénoncée par Castiglione, les voyageurs préférant distiller quelques considérations esthétiques dans le cadre de leur expérience sensible. Sur le couple « sprezzatura », « attilatura », voir Campagnoli Ruggero. Note sur sprezzatura et attilatura dans le Cortegiano de Baldassare Castiglione. In: *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°75, 2012. pp. 61-67.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rhren.2012.3181>

¹¹⁰ Voir Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 114-117.

¹¹¹ L'hommage que rend Léon Bloy à la tétralogie de Gustave Schlumberger confirme le succès de ces écrits destinés au grand public, dans lequel le savant, « ce collectionneur furieux de morceaux de plomb » voyait « soudain l'histoire en poète », p. 130 note 195.

¹¹² *Ibidem*, p. 134.

¹¹³ *Ibidem*, p. 131 « Ce que doivent les historiens à la littérature ».

Les travaux savants des byzantinistes du XIX^e siècle viendront donc éclairer notre corpus, en soulignant l'intelligence du « sentiment byzantin » éprouvé par les voyageurs ou en s'opposant frontalement à la partialité *héritée* de leur jugement esthétique sur l'art byzantin.

Emile Bertaux dresse en 1911, dans le compte rendu du *Manuel d'art byzantin* de Charles Diehl, « La part de Byzance dans l'art byzantin ¹¹⁴ », un bilan des études byzantines, soulignant la remarquable énergie de la recherche en ce domaine et sur un temps aussi court : « Il y a un demi-siècle, au temps de Didron et des Durand ¹¹⁵, l'art byzantin n'était pas encore sorti de la légende » affirme-t-il en préambule. Dom Leclercq se réjouit également de cet essor des études savantes : « En France, où les études byzantines ont enfin pris faveur, nous rencontrons des ouvrages d'une science consommée sur le sujet particulier de cette dissertation », ce qui a permis d'abandonner « les considérations fantaisistes ¹¹⁶ » des premiers historiens ¹¹⁷. Sans ignorer les travaux menés par les byzantinistes allemands, anglais et slaves ¹¹⁸, Bertaux loue la qualité de la recherche menée par la première génération des byzantinistes français : Gustave Schlumberger, Charles Diehl, Gabriel Millet, Vitalien Laurent, Louis Bréhier, Dom Leclercq notamment, après que l'impulsion avait été donnée par

¹¹⁴ Emile Bertaux, « La part de Byzance dans l'art byzantin », *Le Journal des savants*, 1911, publié en deux parties. Bertaux Émile. La part de Byzance dans l'art byzantin. (deuxième et dernier article). In: *Journal des savants*. 9^e année, Juillet 1911. pp. 304-314.

www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1911_num_9_7_3749

Rappelons que sa thèse, soutenue en 1903, s'intitulait : *L'Art dans l'Italie méridionale. De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*.

¹¹⁵ Sur les hypothèses de Didron, voir p. 66. Didron et Durand découvrirent en 1839, dans un des monastères du mont Athos, le *Manuel* de Denys de Fourna qu'ils traduisirent en français en 1845. C'est Didron qui se chargea de l'édition et de la diffusion de l'ouvrage, dédié à Victor Hugo et qui rencontra un certain succès populaire. Denys de Fourna, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Adolphe-Napoléon Didron éd., Paris, 1845 (traduit du manuscrit byzantin « Le guide de la peinture [du moine Denis] »).

¹¹⁶ Dom Leclercq, « L'Art byzantin », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, dir. Fernand Cabrol, Paris, Letouzey et Ané, 1910, tome deuxième, 1^{ère} partie, p. 1455 (vue 761 sur le site Gallica).

¹¹⁷ Sur cette première génération de byzantinistes, voir *Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction* In : *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2005 (généré le 25 mars 2020). Disponible sur Internet :

<<http://books.openedition.org/psorbonne/1874>>. ISBN : 9782859448257. DOI :

<https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.1874>.

¹¹⁸ L'auteur mentionne la source précieuse des byzantinistes, la *Byzantinische Zeitschrift* créée par Karl Kumbache en 1892. Le byzantiniste allemand se verra proposer une chaire d'étude byzantine (littérature) à l'université de Munich en 1895 ; Charles Diehl occupera la chaire d'étude byzantine (Histoire de l'art) en 1899, à la Sorbonne. Il faudra attendre 1946 pour que la chaire d'*Esthétique et histoire de l'art*, qu'occupa G. Millet de 1926 à 1937 se transformât en une chaire d'*Archéologie paléo-chrétienne et byzantine* pour André Grabar (1946-1966). Paul Lemerle occupa la chaire d'*Histoire et civilisation de Byzance* de 1967 à 1973, et Gilbert Dagron, celle d'*Histoire et civilisation du monde byzantin*, de 1975 à 2001.

Charles Bayet, publiant en 1883 *L'Art byzantin*¹¹⁹, toute première synthèse en langue française sur cet art redécouvert et reconsidéré.

Nous reviendrons sur cet ouvrage en étudiant la périodisation de l'art byzantin qu'il propose et nous établirons une comparaison avec le *Manuel d'art byzantin* de Diehl, dans le chapitre consacré au décor byzantin, mais une simple remarque s'impose d'emblée : un lecteur francophone ne disposait d'aucune synthèse sur l'art byzantin- nous excluons les articles des revues savantes- avant 1883. Il faut dès lors admettre qu'une des sources principales de la *connaissance* de l'art byzantin dans les décennies précédentes - qui sont celles d'un remarquable engouement pour le voyage en Italie, avant que d'autres horizons, plus orientaux ne se profilent - se trouve dans les récits et les journaux de voyage, bien davantage que dans les guides, moins diserts et plus rigides dans leurs jugements esthétiques. Le terme de « connaissance » que nous avons utilisé mérite un commentaire : la lecture, et l'étude des différents journaux de voyage, nous incitent à penser que l'expérience esthétique subjective des voyageurs et les intuitions qu'elle avance sont autant de modalités d'une connaissance artistique. Elles ont permis de reconsidérer, à leur manière, l'art byzantin, et cette approche intuitive, qui passe par l'expérience troublée de la langue, ouvre des perspectives que viendront rejoindre les observations et les analyses savantes des byzantinistes, dans leurs publications générales plus tardives, en 1883 pour Bayet, en 1903 pour Diehl et son livre *Ravenne*¹²⁰, ainsi qu'en 1910 avec la publication du *Manuel d'art byzantin*.

L'article de Bertaux évoque aussi, bien évidemment, les discussions suscitées par la publication du livre de Strzygowski, *Orient oder Rom*¹²¹, et l'opposition entre orientalisants et

¹¹⁹ *L'Art byzantin*, « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », Paris, A. Quantin, [s. d.] (nouvelles éditions en 1883, 1885, 1891, et 1904 – traduction russe en 1888). Sur la carrière de Charles Diehl et l'histoire de ses publications, voir la notice rédigée par Judith Soria et Jean-Michel SPIESER sur le site de l'INHA : <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bayet-charles.html>

¹²⁰ Charles Diehl, *Ravenne*, Paris, H. Laurens. coll. « Les Villes d'art célèbres », 1903. Il avait au préalable, publié en 1894 *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, Librairie de l'art.

¹²¹ Emile Bertaux, *op. cit.*, p. 166-167. Ce qu'il est convenu d'appeler « la question byzantine » occupe le deuxième paragraphe sur 11 du long article « L'Art byzantin » rédigé par Dom Leclercq dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, *op. cit.* La question est abordée par Diehl dans son *Manuel* dès la page 16 et Bertaux, dans le compte rendu de ce livre, conclura sur la nécessité de distinguer « art basilien » et « art byzantin », contribuant ainsi à faire avancer la « Question byzantine », p. 314. Voir Ivan Foletti et Francesco Lovino, « Introduction. *Orient oder Rom*, and Josef Strzygowski 2018 », dans *Orient oder Rom?, History and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, dir. Ivan Foletti and Francesco Lovino. https://www.academia.edu/38085008/Orient_oder_Rom_History_and_Reception_of_a_Historiographical_Myth_1901_1970. Sur les présupposés idéologiques des positions de Strzygowski, voir Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly*

romanisants ¹²²; et si, comme l'a fait Diehl dans les premières pages de son *Manuel*, il défend l'idée d'une indéniable influence orientale de l'art byzantin, il reproche néanmoins à l'auteur d'avoir supposé que l'art byzantin n'eût « joué qu'un rôle secondaire et passif dans l'histoire de l'art ¹²³ », sclérosé par l'art monastique. Cette affirmation, « assez singulière erreur ¹²⁴ », repose sur le fait que l'art byzantin aurait définitivement déterminé des formes artistiques et des prototypes du V^e au VI^e siècle, condamnant les artistes byzantins des époques ultérieures à reproduire passivement ces éléments d'un dogme artistique. Bertaux démontre l'absurdité de cette proposition en formulant très habilement la conséquence qui en découlerait, sous la forme d'un argument emprunté au discours canonique hostile à l'art byzantin : « Cet art ne serait plus qu'une momie qui se serait conservée pendant dix siècles, incapable de mouvement et privée de vie ». Bertaux s'efforcera, en s'appuyant sur l'ouvrage de Diehl et sur ses propres travaux, de déconstruire cette hypothèse en rappelant les évolutions remarquables de l'art byzantin. Leclercq soulignera d'ailleurs que cette vitalité propre à l'art byzantin peut nous alerter sur la pertinence d'une telle dénomination : « On donne improprement, paraîtrait-il, le nom d'art byzantin à une période plusieurs fois séculaire au cours de laquelle le goût, les procédés et la conception artistiques se sont plusieurs fois renouvelés et plus ou moins radicalement modifiés ¹²⁵ ».

Intentions

L'approche philologique et thématique que nous avons choisie permettra de suivre le mot « byzantin » dans des contextes littéraire et savant, en étudiant au plus près sa malléabilité sémantique, souvent déroutante pour un lecteur du XIX^e siècle ; elle permettra aussi d'analyser, à partir des principaux thèmes, devenus *topoi* d'un discours hostile ou condescendant envers l'art byzantin, une transformation dans la perception de cet art. Nous

Jacques Chirac [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 20 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org/actesbranly/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268> . Pas plus que Diehl, Bertaux ne soulève les questions les plus délicates (le « fond nordique » appelé de ses vœux par l'auteur) présentes dans l'ouvrage.

¹²² Nous suivons ici la suggestion terminologique de Marie Guérin.

¹²³ Emile Bertaux, *Ibidem*, p. 168.

¹²⁴ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, *op. cit.*, p. 370. Diehl, comme Bertaux fustigent cette proposition qui ne figure pas dans le livre de Strzykowski, mais dans « l'une des dernières études » de l'auteur, Bertaux, *op. cit.*, p. 168.

¹²⁵ Dom Leclercq, *op. cit.*, p. 1453 (vue 760). L'auteur suggère deux autres dénominations : « art néo-hellénique » ou « art grec du Moyen-Âge », mais conscient de la confusion que cela pourrait apporter, il se résout à conserver la dénomination antérieure.

avons utilisé le terme de « transformation », souvent celui de « conversion » dans le fil de notre étude, mais pas celui d'« évolution » car il serait impossible d'affirmer qu'il s'agit d'une tendance générale : nous trouvons à l'extrême fin du XIX^e siècle, des journaux de voyage reproduisant les mêmes *topoi* que ceux des guides de voyage les plus sévères du milieu du siècle ; et force est de constater qu'aujourd'hui encore, la « rigidité » semble consubstantielle à l'art byzantin, comme le soulignent à l'envi les guides de tourisme les plus diffusés. Les byzantinistes du XX^e siècle, tel Paul Lemerle, ne seront d'ailleurs pas dupes des malentendus arrimés à l'art byzantin qui perdurent, même si cette conscience prend souvent, nous le verrons, la forme d'une étrange prétérition.

Nous avons donc voulu mettre en valeur des textes qui démontraient une perception nouvelle ou plutôt différente de l'art byzantin, attentive à sa vitalité, à l'expression de vie des formes artistiques, mais ces exemples ne constituent pas des preuves tangibles d'une évolution du jugement esthétique sur l'art byzantin. Il faut dès lors considérer davantage ces textes comme une tentative et un processus de décristallisation et de resémantisation de l'art byzantin : par petites touches, les auteurs des journaux de voyage s'efforcent de déjouer les tentations d'un discours critique bien constitué, qui *défigure* l'art byzantin en renvoyant à un horizon d'attente esthétique façonné par nos habitudes visuelles. Corrélativement, ils resémantisent l'art byzantin, en dévoilant et en restituant, par leurs intuitions propres, ses intentions, sa signification, en un mot sa présence.

C'est donc cette *présence* de l'art byzantin, dévoilée et mise en œuvre par l'écriture, dans les journaux de voyage, que nous souhaitons analyser car nous avons constaté qu'il n'existait pas d'étude précise sur la manière dont les voyageurs du XIX^e siècle avaient observé, contemplé, ressenti l'art byzantin. Pas plus qu'il n'existe une étude d'ensemble sur la présence de l'art byzantin dans les guides de voyage au XIX^e siècle ; nous consacrerons un chapitre pour combler cette lacune.

Ce travail de thèse entend donc éclairer un versant de la réception de l'art byzantin : la littérature de voyage contribue en effet à dévoiler, à révéler cet art que la première génération de byzantinistes s'est efforcée de défendre, et le journal de voyage est bien ce *lieu* rhétorique où se déploie l'expérience sensible de la conversion du regard.

Nous nous poserons la question de savoir comment cette conversion du regard, qui repose sur un processus complexe de libérations successives, réhabilite la vitalité de l'art byzantin et ouvre les yeux du lecteur sur un « ailleurs resplendissant ¹²⁶ ».

Nous étudierons dans un premier temps la valeur auratique du mot « byzantin » dans le climat littéraire de la fin du XIX^e siècle, puis apprécierons sa pertinence dans les premiers écrits d'histoire de l'art qui le mentionnent. Nous montrerons alors la place qui lui est réservée dans les grands guides de voyage du XIX^e et dans ceux du XVIII^e dont la lecture était encore attestée jusqu'au milieu du siècle suivant. Nous pourrions ainsi mieux circonscrire les contours d'un imaginaire byzantin qui, sur le plan artistique, se montre virulent, flétrissant un art qui ne correspond nullement à un horizon d'attente esthétique encore imprégné, texturé de références gréco-romaines et classiques dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. Nous montrerons les rouages de ce discours condamnant l'art byzantin, à partir de quelques thèmes topiques : la barbarie, la rigidité, l'inexpressivité, l'absence du regard, et nous étudierons la manière dont l'attention morbide se cristallise sur l'art byzantin lui conférant une certaine aura névrotique. En soulignant comment l'art byzantin s'est retrouvé pris dans les rets vasariens du *paragone*, encore vif au XIX^e siècle, nous montrerons la logique qui est à l'œuvre dans cette obsession de déposséder l'art byzantin de sa vitalité et de son originalité, pour ne pas le regarder.

Or, nous observerons comment, à partir de l'étude détaillée des jugements esthétiques de Taine, le discours théorique se fissure, laissant deviner une sensibilité à l'art byzantin, et nous montrerons comment cette dualité travaille également les descriptions ravennates de Suarès. Ainsi, à cette critique véhémement exhibant une forme d'aveuglement envers l'art byzantin s'oppose une attitude esthétique singulière, éprouvant et dépassant ses propres préventions et qui repose sur une libération esthétique.

Nous verrons tout d'abord comment s'opère une tension, dans les trois lieux byzantins que nous avons retenus, entre une perception encore entravée par des préjugés visuels, des édifices et du décor byzantin ou de style byzantin, et une attention renouvelée à la vie des formes qui s'esquisse encore timidement. Nous pourrions alors étudier plus précisément comment cette mue esthétique opère : l'oxymore et l'antithèse représentent ce dispositif rhétorique permettant cette ouverture à l'art byzantin. Nous analyserons la valeur des synesthésies et du regard tactile dans cette approche nouvelle de l'art byzantin, puis

¹²⁶Tania Velmans, *L'Image byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris, Hazan, 2009, p. 12.

étudierons la manifestation de la vie des matériaux dans les édifices décrits. Les effets de matière des marbres, des mosaïques, l'harmonie dynamique qu'ils insufflent à l'espace architectural seront ainsi analysés. De même, nous prendrons au sérieux l'analogie posée par Gautier entre les mosaïques et les vitraux. Cette présence auratique des mosaïques dans les descriptions des voyageurs sera étudiée dans sa dimension la plus concrète, en rappelant les remarquables innovations byzantines dans la conception et la technique de pose, et en montrant comment le fond d'or est bien davantage perçu comme une présence que comme un spectacle dans les journaux de voyage, impliquant de ce fait une *participation* avec celui qui les contemple. Un simple mot « fourmillement », pourra rendre compte de cette présence vivante et nous en suivrons la trace, des journaux de voyage du XIX^e siècle jusqu'à l'évocation de la basilique Saint-Marc par Michel Butor.

La naturalisation de l'architecture sera alors mise en relation avec le décor byzantin, afin de souligner l'unité restituée par l'écriture, la musique pouvant apparaître comme l'un des protagonistes majeurs de cette harmonie éprouvée, ressentie. Nous axerons plus généralement notre réflexion sur le regard de l'ornement byzantin, en montrant comment le « sens expressif » de l'ornement révélé par l'écriture des voyageurs pouvait être éclairé par l'expérience métaphysique de l'ornement vécue par Bonnefoy à Ravenne. Nous mettrons alors en relation ces expériences avec les réflexions de Bayet et de Diehl sur l'ornement dans leur synthèse sur l'art byzantin.

Or, c'est bien le recours à l'*ekphrasis* qui permettra de restituer avec le plus de vivacité et d'évidence cette harmonie vivante de l'art byzantin que nous aurons étudiée à travers la vie des formes et l'intuition de l'ornemental. Après avoir montré les liens qui unissaient les *ekphraseis* byzantines et celles que l'on peut trouver dans certains journaux de voyage, nous étudierons celle de Gautier, dans la basilique Saint-Marc, car elle constitue, par l'intelligence de sa lecture morphologique et synesthésique, et par son commentaire valorisant une fête synchrétique, un remarquable éloge de l'art et du style byzantins dans l'expression de vie qu'ils manifestent.

Enfin, nous esquisserons quelques contours d'une psychologie de l'art byzantin, afin d'en mesurer la réception sensible et d'étudier comment se tissaient les liens avec l'harmonie vitale des formes contemplées. Cette unité semble se manifester dans la perception de la dimension anagogique de l'art byzantin, dans cette ouverture à une autre *réalité*, et nous observerons les modalités de ce renouvellement du regard porté sur l'art byzantin.

PREMIÈRE PARTIE : L'*aria* byzantine

1.1 L'aura populaire et littéraire du mot byzantin

1.1.1 Le mot « byzantin »

La consultation de l'édition de 1898 du *Nouveau Larousse illustré*¹²⁷, est très éclairante sur l'évolution sémantique des termes « byzantin » et « byzantinisme », malmenés par des préventions historiques, littéraires et esthétiques, et c'est à travers le développement de l'article « Byzance », que les auteurs vont s'atteler à un véritable travail de restauration sémantique de ces mots.

Ainsi convient-il de ne pas s'en tenir à la valeur adjectivale de l'article « byzantin », énoncée, de manière extrêmement concise, sous la forme suivante : « qui a rapport à cette ville ou à ses habitants : *Décadence byzantine* », l'article « Byzance » venant en effet déconstruire l'évidence de cette assertion. À plusieurs reprises, nous relevons des formulations qui apparaissent comme autant de corrections sémantiques :

« Mais on étend à tort, à l'ensemble de l'empire grec d'Orient, le jugement que provoquent les épisodes de cette décadence lamentable, et il convient de revenir des préjugés anciens et défavorables qu'éveille le seul nom de *byzantin*¹²⁸ ».

« Il faut donc, en étudiant cette histoire, qui a été vraiment renouvelée dans ces derniers temps, écarter les préjugés vieillis qui s'attachent au mot "byzantin"¹²⁹ ».

Le second extrait montre l'hommage rendu à une génération de byzantinistes, qui a su, en dépit de « la troisième chute de Constantinople¹³⁰ », inaugurée au XVIII^e siècle et encore tenace au XIX^e siècle, considérer scientifiquement l'empire byzantin, l'art byzantin tout particulièrement, en incitant le grand public à ainsi *réorienter* son regard. Les auteurs de l'article sont conscients de l'effort intellectuel qui doit être accompli pour appréhender plus justement le terme « byzantin ». Ajoutons que la présentation générale de l'article « Byzance » repose sur un raisonnement concessif, marquant la singularité de l'approche du

¹²⁷ *Nouveau Larousse illustré*, L. Augé (dir.), 1898.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 356, article « byzantinisme ».

¹²⁹ *Ibidem*, p. 352, article « Byzance ».

¹³⁰ Nous reprenons l'expression heureuse d'Olivier Delouis, pour caractériser la construction d'une image désastreuse du monde byzantin au XVIII^e siècle. « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920), *Byzance en Europe*, Marie-France Auzépy (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 103. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00261533v2/document>

monde byzantin, analogue à celui que nous retrouverons dans maints préambules à l'art byzantin dans les journaux de voyage : « Cet empire byzantin a été souvent jugé avec sévérité. [...] Sans doute il a eu des vices profonds [...] et la subtilité de l'esprit grec y a multiplié les querelles religieuses [...] mais c'est la civilisation, la plus brillante de tout le Moyen-Age ¹³¹ ». Si toutefois le terme « byzantinisme » est corrigé à la fin de l'article, il n'en reste pas moins vrai qu'il correspond à un moment historique de l'histoire de l'empire byzantin et qu'il est défini sévèrement de la sorte :

« On désigne ainsi les querelles subtiles et frivoles, par analogie avec les disputes religieuses où s'oubliait, en face de la menace des Turcs, le fanatisme étroit des Byzantins, du XIV^e et du XV^e siècles, préférant la ruine au rétablissement de l'union avec Rome ou ergotant sur la lumière incréée du Thabor ¹³² ».

Les « discussions subtiles et frivoles » constituent un véritable *topos* lexicologique qui semble figurer pour la première fois, avec quelques variantes, « oiseuses » ou « intempestives ¹³³ », dans le *Littré* : « Byzantinisme – Néologisme : « État d'un peuple, d'une assemblée où les querelles sur des objets futiles occupent ou divisent les esprits, pendant que les dangers extérieurs sont menaçants ¹³⁴ ». Le *TLF* relève la première occurrence du terme, connoté négativement, dans le *Journal* de Michelet ¹³⁵, alors que l'historien, comme nous le verrons, ne porte pas un regard hostile sur des édifices qu'il tient pour « byzantins ».

On pourrait ainsi établir une équivalence entre la critique de cet état d'esprit ratiocineur (l'article mentionnant judicieusement un aspect discuté de l'hésychasme, selon lequel une ascèse particulière permettrait au moine de percevoir cette « énergie divine ¹³⁶ » que représente la lumière thaborique) avec celle de l'esprit scolastique qui régnait dans les universités au Moyen-Age. C'est le sens de la critique de Pétrarque, Salutati et Bruni, qui, dès le XIV^e siècle, fustigent cet aspect de l'enseignement médiéval, qui ramène la philosophie à une pure dialectique verbale ¹³⁷, dont l'exemple le plus caricatural demeurent les discussions sur des

¹³¹ *Nouveau Larousse illustré, op.cit.*, p. 352.

¹³² *Ibidem*, p. 356.

¹³³ *Dictionnaire des dictionnaires. Lettres, sciences, arts, encyclopédie universelle*, (dir. Paul Guérin), 1895, p. 536.

¹³⁴ *Littré, Dictionnaire de la langue française, 1872-1877*, article « byzantinisme ».

¹³⁵ juillet 1838 : « état d'un peuple où les querelles sur les sujets futiles occupent et divisent les esprits » (Michelet, *Journal*, p. 275)

¹³⁶ Tania Velmans, *L'Image byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris, Hazan, 2009, p. 144.

¹³⁷ Etienne Gilson, *La Philosophie au Moyen Age*, Paris, Payot, 1976, p. 726-740.

questions *quodlibétales*¹³⁸. Le « Byzantin » correspondrait bien à l'*Homo loquax* défini par Lucien Jerphagnon, ce « phraseur ¹³⁹ » qui s'entête et s'enivre dans l'exercice de la *disputatio*, cette culture purement dialectique et perçue comme assez vaine par les premiers Humanistes italiens ¹⁴⁰.

Il est vrai que le terme « byzantin » s'était rapidement popularisé avec cette acception, comme on le constate aisément dans les journaux ou les revues non spécialistes de l'époque, qui ont donc contribué à le figer dans cet aspect caricatural. Nous pourrions relever quelques exemples significatifs de cet emploi courant du terme qui permettent de prendre la mesure de ce *poids* sémantique nouveau. Ainsi dans le compte rendu d'un livre dont il fait l'éloge, H. Carnoy souligne l'affectation des mœurs de son temps en ces termes :

« Style et pensée coulent de source, comme un jaillissement continu d'ondes légères, limpides et chantantes. [...] Tout vient du cœur et va au cœur. O. Chantal [auteur du roman *Le Bel Orlando*] a l'intuition psychologique, il a surtout le charme. Don rare et précieux entre tous, notamment par nos jours de brutalisme byzantin, de sophistication intellectuelle et morale ! ¹⁴¹ ».

Le néologisme « brutalisme ¹⁴² » vient renforcer le caractère rigide, inanimé du terme « byzantin » et correspond parfaitement à l'un des *topoi* les plus développés dans le discours hostile à l'art byzantin que tiendront les voyageurs au XIX^e siècle, déconcertés par l'absence de vie de la *manière* byzantine. L'esprit raisonneur, vainement pointilleux, ratiocineur et rigide connaît une certaine fortune : « Il était ergoteur, avec un ton byzantin dans le discours ¹⁴³ », « Pour avoir disséqué ses personnages avec une complaisance de casuiste byzantin ¹⁴⁴ », « ces distinguos byzantins ¹⁴⁵ », « des discussions byzantines portant sur des

¹³⁸ Lucien Jerphagnon, *Histoire de la pensée, Philosophies et philosophes*, Paris, Tallandier, 1988, p. 404-407. Voir aussi Alain de Libera, *Penser au Moyen Age*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 361, note 1.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 407.

¹⁴⁰ Villon également critique dans son Poème XXXVI, « Finalement, en écrivant... », le fardeau de cet enseignement scolastique imposant à l'esprit « Ses espèces collatérales / Oppinative faulse et voire, / Et autres intrintellectuelles ».

¹⁴¹ Henry Carnoy, « Traditions napolitaines », *La Tradition*, 15 novembre 1889, n° 11, p. 341-342.

¹⁴² Pour le *T.L.F.*, la première occurrence du mot se trouve dans la *Physiologie de l'amour moderne*, de Paul Bourget (1890) mais avec un sens différent : « École littéraire ayant pour particularité un réalisme brutal ».

¹⁴³ *La Nouvelle Revue*, 09 octobre 1910, p. 239. <https://www.cnrtl.fr/definition/brutalisme>

¹⁴⁴ *La Revue de Paris*, janvier 1902, p. 248.

¹⁴⁵ *Le Voleur illustré*, 27 avril 1893.

pointes d'aiguilles administratives ¹⁴⁶» ou encore dans un sens plus négatif, tendant vers la duperie, « ces pratiques byzantines sont en usage parmi les gros bonnets du turf ¹⁴⁷».

Il est surprenant de constater qu'aujourd'hui, le *Larousse* en ligne, dans sa version simplifiée, mais très largement consultée, restreigne singulièrement les sens de « byzantin » et « byzantinisme », réduisant à néant le travail intellectuel de restitution sémantique opéré à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, dans la rubrique « Expressions », qui comporte trois entrées, l'emploi de « byzantin » est d'emblée connoté négativement : « Discussions, querelles byzantines : discussions oiseuses à force d'être subtiles ». Les deux autres entrées sont consacrées au « grec byzantin » et au « rite byzantin ». Quant au « byzantinisme », il est ramené à l'énoncé suivant : « Tendance aux discussions byzantines, à la subtilité hors de propos¹⁴⁸ ». *Le Grand Larousse de la langue française*, dans l'édition de 1989, mentionnait pourtant comme première acception, l'« Etude de l'histoire et de la civilisation de Byzance », puis les « Aspects caractéristiques de certains objets luxueux et raffinés », et enfin, dans un « sens péjoratif », la « Tendance à la discussion oiseuse » et la « Tendance à la subtilité d'ordre moral ¹⁴⁹ ». La disparition de la première acception, même dans la version simplifiée d'un dictionnaire, est lourde de sens et confirmerait l'hypothèse d'une involution lexicographique qui enferme le monde byzantin, ce que déplore, non sans une certaine ironie, M. Kaplan dans *Pourquoi Byzance ?*¹⁵⁰.

Il conviendrait d'ajouter à ces réflexions sur le « byzantinisme », une dérivation lexicale, un néologisme à l'existence éphémère, le terme « byzantiner », façonné par les Goncourt, ainsi présenté dans le *T.L.F.* : « verbe intrans. Faire preuve de byzantinisme. *N'esthétisons pas, ne byzantinons pas* (E. et J. De Goncourt, *Journal*, 1870, p. 595) ». Faut-il voir dans l'équivalence de ces deux assertions, une boutade que les « Byzantins de Paris ¹⁵¹ » s'adresseraient à eux-mêmes ? L'analogie avec le travail du mosaïste a en effet souvent été utilisée pour qualifier l'écriture *artiste* des Goncourt, comme le relève M.-F. David-De Palacio¹⁵², et ce mimétisme de l'écriture, « admirable mosaïque où les mots étincelants

¹⁴⁶ *Ibidem*, 25 février 1892, p. 115.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 07 septembre 1877, p. 573.

¹⁴⁸ Articles consultables sur le site www.larousse.fr

¹⁴⁹ *Le Grand Larousse de la langue française*, 1989, article « byzantinisme ».

¹⁵⁰ Michel Kaplan, *Pourquoi Byzance ?*, Paris, Gallimard, 2016, « Actualité de Byzance », p. 48.

¹⁵¹ Paul Belon, *Gendelettre*, Paris, E. Dentu, 1891, p. 89, cité par Marie-Françoise David-de Palacio, *op. cit.*, p. 272.

¹⁵² Marie-Françoise David-de Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité romaine au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, « Les nacles de la perle et de la pourriture », Paris, Peter Lang, 2005, p. 170 – 173. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/anabases.2863>

dessinaient de capricieuses arabesques¹⁵³», joint à une prédilection pour les effets de transparence de la matière et de cristallisation dans la peinture¹⁵⁴, pourraient témoigner d'une certaine emprise byzantine sur les Goncourt. En outre, même s'ils entretiennent un rapport ambigu avec des œuvres qu'ils qualifient de « byzantines », il n'en reste pas moins vrai qu'ils s'inscrivent dans le sillage de Gautier,¹⁵⁵ attaché à réhabiliter, à reconsidérer l'architecture et les mosaïques byzantines.

Nous mesurerons mieux l'évolution sémantique du terme « byzantin » au XIX^e siècle, en nous référant à un dictionnaire de la première moitié du siècle, le *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française*, de 1847¹⁵⁶ (le mot ne figurant pas dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie Française*). La définition semble encore empreinte du souvenir de l'engouement du Grand Siècle pour l'histoire de l'art byzantin : « Les historiens byzantins ou les Byzantins (subst.) : se dit particulièrement des historiens qui sont venus après Procope, et qui traitent l'histoire de l'empire de Byzance ou des pays limitrophes » / Grec byzantin / Byzantine : collection des historiens byzantins ». En mentionnant la *Byzantine du Louvre*, l'article rendait hommage à l'inlassable travail d'érudition entrepris notamment par Du Cange, qui utilise le terme « byzantina », dans *Historia byzantina*¹⁵⁷, lequel doit être entendu, selon Jean-Michel Spieser, comme une consécration savante¹⁵⁸. C'est cette « byzantinologie » érudite du XVII^e que mettront à mal trois grandes figures, Gibbon, Montesquieu et Voltaire¹⁵⁹, figeant dès lors le terme « byzantin » dans une aura de décadence, à laquelle l'esprit *fin de siècle* donnera une ampleur toute particulière, mais que la vogue des « romans byzantins » transformera, en réhabilitant l'image de Byzance.

¹⁵³ Paul Belon, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵⁴ Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt, Une esthétique du style*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 120-122. La transparence et la dématérialisation des tesselles permet ces effets de cristallisation, de scintillation des couleurs.

¹⁵⁵ Marie-Hélène Girard, « "La trop grosse matérialité de Gautier" », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt*, p. 67. https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_1998_num_1_6_1599

¹⁵⁶ *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française*, (6^{ème} édition), Paris, Firmin-Didot, 1847.

¹⁵⁷ Charles Du Fresne, sieur Du Cange, *Historia Byzantina duplici commentario illustrata*, Paris, 1680. Sur Du Cange et la *Byzantine* du Louvre, voir Jean-Michel Spieser, (textes réunis) *Présence de Byzance*, « En guise d'Introduction : Byzance et l'Europe », Gollion, Infolio éditions, p. 13 note 9.

¹⁵⁸ Jean-Michel Spieser, *op. cit.*, p. 13-14. Sur l'emploi de ce terme aux XVII^e et au XVIII^e siècles, p. 14.

¹⁵⁹ Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 104-105. L'auteur souligne que *l'Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* de Gibbon n'a été surtout lue qu'au XIX^e siècle, à partir de la traduction de Guizot.

1.1.2 La vogue des « romans byzantins »

O. Delouis estime en effet qu'il convient de distinguer un « orientalisme *décadent* (de déviation) [...] d'un orientalisme *scientifique* (de reconstitution) ¹⁶⁰», afin de rééquilibrer le regard porté sur la littérature byzantine en général, trop axé sur le byzantinisme *fin de siècle*, au détriment des « romans byzantins ¹⁶¹», qui essaient en France, à partir de 1890.

Le premier type d'orientalisme, dont émanent des « romans d'invocation » de Byzance¹⁶², se délecte d'une morbidité qui semble consubstantielle au déclin de Byzance, qui est conforme à une image abîmée, souillée, viciée de Byzance, laquelle est d'autant plus forte qu'elle fait écho à un sentiment de décadence occidentale perçue au XIX^e siècle. Nous étudierons comment cette « conscience de la décadence », ce goût pour la « pourriture noble » que constituent les périodes de déclin innervent souvent le jugement esthétique sur l'art byzantin des voyageurs, et Barbey d'Aurévilly résume avec le plus de vigueur l'écho byzantin rendu par À *Rebours* de Huysmans : « Le livre de M. Huysmans n'est pas l'histoire de la décadence d'une société, mais de la décadence de l'humanité intégrale. Il est, dans son roman, plus Byzantin que Byzance même ¹⁶³».

À l'opposé, les « romans byzantins », « romans d'exposition » de Byzance concourent à la réhabilitation de l'image de Byzance, inaugurée selon O. Delouis en 1870, avec la publication de *Constantin Porphyrogénète* d'Alfred Rambaud, de manière analogue à l'esprit qui animait les auteurs de l'article « Byzance », dans le *Nouveau Larousse illustré*, de 1898. Il n'est d'ailleurs pas anodin qu'ils évoquassent l'autorité de Rambaud, corrigeant les perspectives aberrantes portées sur le monde byzantin : « Byzance a été pour le monde slave et oriental, ce qu'a été Rome pour le monde occidental et germanique ¹⁶⁴». Cette vogue des romans byzantins¹⁶⁵ s'inscrit dans un engouement plus général encore pour Byzance, provoqué par le succès de *Théodora* de V. Sardou en 1884, et nul doute que cet orientalisme

¹⁶⁰*Ibidem*, p. 135.

¹⁶¹*Ibidem*, p. 101. Il s'agit, et toute la démonstration d'O. Delouis le prouve, d'un « genre littéraire » à part entière. *Byzance* de Jean Lombard inaugure cette vogue du roman byzantin, p. 114.

¹⁶²*Ibidem*, p. 109.

¹⁶³*Ibidem*, p. 140, note 58.

¹⁶⁴ Le *Nouveau Larousse illustré*, *op. cit.*, p. 352.

¹⁶⁵ Olivier Delouis évoque surtout les figures de Jean Lombard (1854-1891), Hugues Le Roux (1860 – 1925), Paul Adam (1862 – 1920).

scientifique, érudit¹⁶⁶, a pu *recomposer* l’imaginaire byzantin du grand public en s’appuyant précisément sur un imaginaire sonore, des plus séduisants.

Ainsi, après avoir constaté que « la mode [était] au byzantinisme, qui fut longtemps si décrié ou plutôt si peu connu », Francis de Crue, dans un article de 1894¹⁶⁷, énumère des noms de fonctions administratives, politiques et militaires à la cour de Byzance, dont les signifiants seuls constituent un monde sonore oriental fascinant :

« La magnificence de l’empereur produit déjà un grand effet avec son entourage somptueux de logothètes, de stratopédarques, de drongaires, patrices protospathaires et protonotaires ¹⁶⁸».

Une certaine ambivalence pourrait toutefois être relevée car si ces mots s’avèrent des signifiants remarquables pour l’œil qui sait écouter, ils peuvent aussi, par leurs effets d’allitérations et leurs sonorités assez dures, contribuer à présenter une image très figée de la cour byzantine, mécanique, et c’est là un argument hostile à l’art byzantin qui connaîtra une certaine fortune dans les récits de voyage.

Mais, d’une manière plus générale, si l’on accepte l’hypothèse d’un « style byzantin » inhérent à ces romans, ce que montre M.-F. David-de-Palacio¹⁶⁹, on pourrait également le caractériser par son asianisme, et il est étonnant de constater à quel point l’analyse que fait Mirbeau du roman de Jean Lombard, *L’Agonie*, ressemble, tant sur le plan stylistique que par l’ambivalence de la critique, aux jugements esthétiques sur l’art des voyageurs de notre corpus :

« Il est possible que [le critique] soit encore choqué par ce style barbare, désordonné, furieusement polychrome, un style forgé de mots techniques, pris aux glossaires de l’Antiquité. Mais il reconnaîtra que, malgré ses défauts de goût et son manque de mesure, ce style a pourtant grande allure, des sonorités superbes,

¹⁶⁶ Charles Diehl saluera, en dépit de quelques réserves, l’érudition de V. Sardou.

¹⁶⁷ Francis de Crue, « Villes byzantines », *La Semaine littéraire*, Genève, 08 septembre 1894, p. 423.

¹⁶⁸ Selon le *TLF*, le *logothète* est « l’administrateur des finances dans l’Empire byzantin qui répondait au nom de l’Empereur aux ambassadeurs étrangers ainsi qu’aux demandes des sujets », le *drongaire* est un « officier de l’armée byzantine commandant une subdivision de la légion ou grand amiral de la flotte », le *patrice protospathaire* est le « chef des gardes, grand écuyer de l’empereur grec à Constantinople » et le *protonotaire* est le « titre d’un des grands officiers du patriarche, qui lui sert comme de secrétaire ». Le *stratopédarque* exerçait le commandement en chef d’une armée.

¹⁶⁹ Marie-Françoise David-de Palacio, *op. cit.*, p. 170 – 175.

un fracas d'armures heurtées, un vertige de chars emportés et comme l'odeur même - une odeur forte de sang et de fauves- des âges que Lombard évoque ¹⁷⁰».

On pourrait, à partir de cet extrait, établir des équivalences avec le schéma général du discours esthétique tenu par les voyageurs au XIX^e siècle. Ainsi, le « style barbare, désordonné » rappellerait les maladresses artistiques, la perspective inversée de l'art byzantin, tout ce qui constitue le *topos* d'un art retombé en enfance, négligent en un mot. Les « mots techniques, pris aux glossaires » pourraient se rapporter à l'inféodation des artistes byzantins aux schèmes religieux, à des formes immuables – à cette réserve près, bien entendu, que la source serait plutôt le fameux *Guide de la peinture* du moine Denys. La notation « furieusement polychrome », par la vigueur de son antéposition, viendrait souligner l'intensité du charme visuel de l'art byzantin, autre grand *topos* des relations de voyage ; il s'agirait en outre d'un art susceptible d'ouvrir des interprétations synesthésiques, chez les voyageurs comme chez les byzantinistes du XIX^e siècle – et l'on pourrait trouver un prolongement de ce trait chez des byzantinistes modernes, si l'on songe aux « tons très sonores ¹⁷¹ » des mosaïques de Saint-Apollinaire-in-Classa relevés par Grabar. Les dernières lignes évoquent des hypotyposes analogues à celles que le spectacle des mosaïques peut induire, transportant le spectateur dans une dimension anagogique. Ainsi le cheminement de la critique littéraire du livre de Lombard, peut-il se superposer au jugement esthétique général sur l'art byzantin, tel que nous l'avons observé dans maints journaux de voyage.

La seconde caractéristique du style « byzantin » des romans d'invocation, comme ceux d'exposition de Byzance, est qu'il est innervé d'oxymores, d'antithèses qui flattent un imaginaire morbide, par leur caractère hyperbolique, leur véhémence, ou qui restituent un climat politique, une réalité des mœurs violents, sous la forme d'hypotyposes. Il faut bien comprendre que la littérature *fin de siècle* a créé un horizon d'attente, en termes de morbidité, auquel répondront nombre de romans byzantins. O. Delouis a étudié les principaux motifs de ces romans, spécifiquement urbains, exhibant un fascinant mélange de vices, de « déviations religieuses », de luxe et de contrition ¹⁷². Or, c'est plus particulièrement sur la personne de Théodora que se cristalliseront ces fantasmes de sexualité dépravée, de souillure et d'ascèse, au point d'en faire, comme nous le verrons, un personnage romanesque fascinant.

¹⁷⁰ Octave Mirbeau, « L'Agonie de Jean Lombard », *Revue bleue*, 12 octobre 1901.

¹⁷¹ André Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, p. 59.

¹⁷² Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 117-128.

1.1.3 Une puissance oxymorique séduisante

C'est ainsi que l'adjectif « byzantin » se chargera progressivement, au XIX^e siècle, d'une remarquable puissance oxymorique, et qu'il se trouvera pris dans les rets de la morbidité. Hugues Le Roux, dans *Les Amants byzantins*, résume ainsi cet imaginaire byzantin : « Byzance, c'est du christianisme et du paganisme, du mysticisme et de la luxure [...] toutes les extrémités, tous les contrastes en un tas, -les nacres de la perle et de la pourriture¹⁷³ ».

Cette pression oxymorique peut trouver son origine dans la « constitution » même de l'empire byzantin, Constantin choisissant en effet comme capitale une ancienne cité grecque, puis romaine, soumise enfin aux assauts barbares, toutes ces strates culturelles, administratives, guerrières, venant s'ajouter au rôle stratégique qu'elle endossa, contrôlant le commerce de la Mer Noire et devenant, dans l'imaginaire populaire du XIX^e siècle, ce lieu formidable de passages, d'influences réciproques entre l'Orient et l'Occident. Maupassant utilisera d'ailleurs la métaphore de la fermentation pour souligner l'énergie propre aux mouvements qui traversent Byzance :

« [...] elle semble dans le mystère qui l'entoure, une ville étrange, où tous les instincts humains, toutes les grandeurs et toutes les ignominies, toutes les vertus et tous les vices fermentaient à la frontière de deux continents, à l'entrecroisement de deux civilisations ¹⁷⁴».

Nous retrouverons cette métaphore appliquée à l'art byzantin, destinée à dénoncer l'influence funeste de ses pratiques artistiques sur le sol italien.

Cette explication historique de la poétique de l'oxymore dans l'évocation du monde byzantin concerne également Ravenne, souvent perçue dans un rapport de tension entre une romanité ancienne, revendiquée, et l'esprit ostrogoth, supposé la détruire, ou au contraire la régénérer.

Le seul nom de « Byzance » emporte en lui un imaginaire oriental au sein duquel s'épanouissent les caractères de l'asianisme, et Jules Claretie, en invoquant ce nom, en montre

¹⁷³ Hugues Le Roux, *Les Amants byzantins*, Paris, Calmann Lévy, 1897, p. II. Nous renvoyons pour l'étude de cette écriture oxymorique à l'ouvrage de M.-J. David-de Palacio, *op. cit.*

¹⁷⁴ Guy de Maupassant, « Un Empereur », *Le Figaro*, 02 juillet 1890.

la puissance performative, analogue à celle de certains aspects de l'art byzantin établis par Otto Demus¹⁷⁵ :

« Byzance ! Et à ce nom, tout aussitôt des visions de figures étranges, d'une séduction inquiétante, m'apparaissent comme se détachant sur le fond d'or des mosaïques [...] autre Rome transplantée hors de Rome, mais malade et plus sanglante encore dans ses jeux, dans ses pompes, dans son luxe et sa luxure ¹⁷⁶».

Ainsi, à peine prononcé, le mot *s'ouvre* et délivre une présence confuse, plutôt morbide, mais l'analogie avec l'expérience esthétique de l'animation des figures byzantines est ici explicite, et c'est celle que nous retrouverons, en termes pacifiés, sous la plume de Gautier, à la basilique Saint-Marc ¹⁷⁷, ou dans les études sur l'art byzantin du XIX^e siècle ¹⁷⁸.

Mais un point essentiel doit être mentionné, qui montre une fois encore, la singularité de Byzance comme sujet romanesque et objet d'étude, c'est l'érudition dont font preuve les auteurs de romans byzantins. Il n'est pas rare en effet que des traductions originales de chroniques byzantines médiévales figurent dans ces romans ¹⁷⁹, ce qui en fait non seulement des romans précieux d'exposition du Bas-Empire byzantin - les distinguant d'une littérature *décadente* qui n'accapare Byzance que pour l'inféoder à des thèmes morbides - mais ce qui contribue également à inspirer le travail des historiens byzantinistes. Ainsi, fait assez rare dans l'historiographie d'une période historique précise, ce sont les romanciers et les dramaturges qui devancent les historiens, Diehl écrivant une monographie sur Théodora en 1904, destinée à un large public, après que le personnage avait émergé des romans byzantins et s'était popularisé depuis 1884, date de la création de la pièce de V. Sardou¹⁸⁰. Il est donc clair que la vogue des romans byzantins, puis le succès populaire rencontré par des byzantinistes, tels Alfred Rambaud, Charles Diehl, Gustave Schlumberger, ou Louis Bréhier s'inscrivaient dans une mission de réhabilitation de l'image de Byzance et Léon Bloy,

¹⁷⁵ Voir Bissera V. Pentcheva, « The aesthetics of landscape and icon in Sinai », *Res* (Francesco Pellizzi dir.) n° 65-66, Cambridge, Harvard University, 2014-2015, p. 203, note 42.
https://www.academia.edu/11399358/The_Aesthetics_of_Landscape_and_Icon_at_Sinai_Res_Anthropology_and_Aesthetics_65_66_2015_192_209

¹⁷⁶ Jules Claretie, préface à *Pour Byzance !* de Maxime de Constan, Paris, Union internationale d'éditions, 1909, p. 249. Voir M.-F. David-de-Palacio, *op. cit.*, p. 165 -166.

¹⁷⁷ Théophile Gautier, *Italia*, Paris, La Boîte à documents, édition Marie-Hélène Girard, 1997, p. 112.

¹⁷⁸ Auguste Boullier, *L'Art vénitien*, Paris, E. Dentu, 1870, p. 71 pour ne prendre qu'un exemple.

¹⁷⁹ Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 132.

fustigeant l'imaginaire « de pacotille » façonné par les romans historiques à la manière de Walter Scott, rendit ainsi hommage au travail de G. Schlumberger¹⁸¹ :

« On lit cela [*Le Comte Robert de Paris*¹⁸²] à 16 ou 18 ans et on reste sur l'impression d'une cour byzantine machinée comme une scène de boulevard, avec des courtisans ou des fonctionnaires automates, prosternés devant un empereur gâteux dont la puissance est un décor que les chevaliers d'Occident peuvent enfoncer d'un seul coup de leur poing ganté de fer [...] C'est l'ambition des byzantinistes contemporains de restituer, autant qu'il se peut, la Cité merveilleuse et le merveilleux empire¹⁸³ ».

C'est donc bien l'éloge d'une érudition vivante, permettant de préserver le lecteur d'un imaginaire étriqué et caricatural, auquel se livre L. Bloy et la réhabilitation de l'image de Byzance s'appuyant elle aussi sur une érudition avérée, sera menée par V. Sardou, assurant la consécration du personnage de Théodora dans l'imaginaire de son époque.

Comme nous l'avons mentionné, Diehl s'est « pris au jeu » de la littérature, s'inscrivant dans cette vogue du néo-byzantinisme, tout en se démarquant d'une littérature « décadente », pour laquelle Byzance constituait un thème de délectation morbide. Rédigeant une « défense et illustration de la grande *basilissa* byzantine¹⁸⁴ Théodora, en 1902, il se livre ainsi à une description précise des traits de l'impératrice, en les confrontant à l'image que les mosaïques de Saint-Vital proposent :

« Elle était jolie en effet, assez petite de taille, mais d'une grâce extrême ; et son charmant visage, au teint mat un peu pâle, s'éclairait de grands yeux pleins d'expression, de vivacité et de flamme. De ce charme tout-puissant, il reste bien peu de chose dans le portrait officiel qu'on voit à Saint-Vital de Ravenne. Sous le lourd manteau impérial, la stature paraît plus rigide et plus haute ; [...] sous le diadème qui cache le front, le visage menu, délicat, avec son ovale un peu amaigri ; son grand nez droit et mince, a une gravité solennelle, presque mélancolique. Un trait seul subsiste dans cette figure flétrie : ce sont sous la barre sombre des sourcils qui se

¹⁸¹ Il se réfère à *L'Épopée byzantine à la fin du dixième siècle*, Hachette, Paris, 1896-1905.

¹⁸² Walter Scott, *Robert, comte de Paris: roman du Bas-Empire*, Paris, Charles Gosselin, 1831, trad. Auguste-Jean-Baptiste Defauconpret.

¹⁸³ Léon Bloy, « L'Épopée byzantine », *La Nouvelle Revue*, novembre 1906, tome 43, p. 3.

¹⁸⁴ Leroy Maurice. Charles Diehl. *Théodora, Impératrice de Byzance*. In: *L'antiquité classique*, Tome 7, fasc. 2, 1938. pp. 432-433.

www.persee.fr/doc/antiq_0770-2817_1938_num_7_2_3511_t1_0432_0000_3 p. 433. Le livre *Théodora* fut publié en 1902, puis la description de l'impératrice fut reprise dans un ouvrage de plus grande ampleur, *Figures Byzantines*, publié en 1906 et réédité jusqu'en 1942. Le texte se retrouve également, sous une forme presque identique, dans *Impératrices de Byzance*, publié en 1959.

joignent, les beaux yeux noirs dont parle Procope, qui illuminent encore et semblent manger le visage. Si l'on veut donc aujourd'hui se faire quelque idée de ce qu'était en son éclat cette beauté célèbre, c'est ailleurs plutôt qu'il faudrait regarder, vers ces portraits où tels peintres modernes, un Clairin, un Benjamin Constant surtout, ont tenté de faire revivre l'image évanouie de Théodora et, s'inspirant heureusement de la mosaïque de Ravenne, ont rendu à la froide et immobile figure quelque chose du charme disparu.¹⁸⁵».

Diehl nous surprend dans sa manière de décrire certaines œuvres byzantines, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un panneau de mosaïques aussi renommé que celui de Saint-Vital. Le portrait physiognomonique qu'il dresse de Théodora, révélant son aura de séduction, contraste en effet avec l'image éteinte, anémiée qu'elle présente, figée dans les mosaïques ravennates. Le pouvoir de son regard est atténué : c'est une relique fragile, comme le note l'adverbe, et il semble difficile de ne pas lire l'expression d'un certain dépit dans l'énoncé « semblent manger le visage ». A cette disproportion dans la composition du visage s'ajoutent la disparition du corps que le manteau et le diadème tendent à réifier, et la métaphore de la « barre sombre » accentue cette impression¹⁸⁶. Enfin, l'énoncé « presque mélancolique » affecte et entrave la gravité du visage qui sied à l'impératrice, soulignant l'*absence* du personnage vis-à-vis d'elle-même et dans l'échange iconique avec le spectateur. Ce dernier aspect pourrait rappeler le constat d'un voyageur : « « Les yeux sont extraordinaires. On ne les rencontre pas. Ils regardent un peu à droite et non dans le vague. Ils regardent quelque chose qui vient et n'apporte point la joie¹⁸⁷ ». Burckhardt remarque en outre l'« air morose » de la Vierge et des figures byzantines¹⁸⁸, pétrifiées dans des schèmes mortifères. Cette mélancolie semble d'ailleurs, pour certains voyageurs comme Jules Logerotte, constitutive du premier art byzantin, dans son *lieu* ravennate, puisqu'il relie dans son journal « les grands yeux mélancoliques de cette longue figure austère » que représente le *Pantocrator* de Monreale à la manière des « premiers peintres byzantins¹⁸⁹ ». L'aveu d'une déception esthétique à l'égard du panneau de Saint-Vital est manifeste lorsque Diehl incite le lecteur, dans ce passage, mais aussi dans la préface de l'ouvrage¹⁹⁰, à aller chercher une plus exacte

¹⁸⁵ Charles Diehl, *Théodora, Impératrice de Byzance*, H. Piazza et Cie, 1904, p. 17-18.

¹⁸⁶ Il précise au sujet des deux panneaux, dans le *Manuel d'art byzantin*, « Il y a [...] dans les lourdes draperies des vêtements une raideur un peu solennelle », soulignant en outre l'aspect « conventionnel » et « monotone » dans l'« alignement symétrique des figures », p. 203.

¹⁸⁷ [s.n.], *Le Figaro*, 02 mai 1914, col. 8.

¹⁸⁸ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 492.

¹⁸⁹ Jules Logerotte, *op. cit.*, p. 27.

¹⁹⁰ Charles Diehl, *Théodora*, *op. cit.*, p. 6.

correspondance entre la personne de Théodora et sa représentation dans des œuvres contemporaines. Les peintres qu'il mentionne s'inscrivent donc dans un rapport mimétique de parachèvement et de perfectionnement d'une œuvre puisqu'ils parviennent à restituer de manière plus vivante « les mouvements d'âme » que son regard trahissait ¹⁹¹; la nostalgie d'un illusionnisme mimétique agit comme un *retour du refoulé* qui ne permet plus de regarder le panneau de Ravenne dans sa dimension liturgique, anagogique, ni d'être sensible à cette autre « présence » que propose l'art byzantin. Etrange détour auquel nous convie le byzantiniste !

Benjamin-Constant¹⁹² représente Théodora assise sur un trône inspiré de chaires épiscopales ou d'un trône abbatial ¹⁹³, en marbre de Carrare, veiné d'orange et de jaune, dont la partie supérieure du dossier, en demi-cercle, vient nimbier l'impératrice, rappelant l'image de la Vierge, bien éclairée, figurant sur le bas de sa robe. On peut concevoir cette *présence* iconographique comme un écho ravennate, une scène brodée de l'*Adoration des Rois mages* apparaissant dans les plis de la stola de Théodora. Le peintre a pu également s'inspirer du trône *dit* de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, d'autant plus qu'à l'époque où il réalise sa toile, il était établi que Saint-Vital avait servi de modèle structurel pour la chapelle palatine et le réemploi de certains de ses marbres à l'intérieur de la chapelle était bien documenté¹⁹⁴. Le nimbe marmoréen, bien détaché sur un fond de marbre noir, est éclairé de manière très contrastée, comme le visage de l'impératrice, soulignant ainsi sa dualité légendaire, fantasmée. Les accotoirs surélevés obligent le corps à se déployer : le buste est droit, les épaules écartées, les mains ballantes mais pas nonchalantes, et surtout, et c'est bien là est le point essentiel, Benjamin-Constant évite de lui imposer une raideur hiératique. Le corps

¹⁹¹ Nous utilisons cette expression d'Alberti, car elle correspond parfaitement au désir de Diehl de retrouver, de reconnaître, la psychologie « passionnée » de Théodora dans une œuvre d'art. *De Pictura*, trad. Danielle Sonnier Editions Alia, 2005, p. 56 et note 123, p. 58.

¹⁹² Jean-Joseph Benjamin-Constant, *Théodora*, 1887, Buenos Aires, Musée National des Beaux-Arts.

¹⁹³ Voir par exemple Gaborit, J. 2013. Le trône de la Vierge : essai de typologie. In Subes, M., & Mathon, J. (Eds.), *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne : Mises en perspectives. Suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (xii^e-xv^e s.) des Pyrénées-Orientales*. Presses universitaires de Perpignan. doi :10.4000/books.pupvd.7269, illustration 12.

¹⁹⁴ Voir Sot Michel. Aix-la-Chapelle au miroir de Constantinople. In: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 36^e congrès, Istanbul, 2005. Les villes capitales au Moyen Age. pp. 203-226.

DOI : <https://doi.org/10.3406/shmes.2005.1896> p. 214. S'agissant de « bronzes, de marbres et de mosaïques » inconnus « en pays francs », l'hypothèse de l'origine ravennate et de Saint-Vital a « été exprimée dès le XIX^e siècle ». Dès 1839, un article mentionne l'aura de ces marbres ravennates, ainsi Thoisnier-Desplaces écrit-il : « Charlemagne y fait même transporter [à Aix-la-Chapelle] de Ravenne, des marbres et des sculptures dont, par une glorieuse exception, il savait admirer la beauté, comme il aimait les lettres, dans un temps de barbarie et d'ignorance », extrait de « Charlemagne », *La Mosaïque, Nouveau magasin pittoresque universel, livre de tout le monde et de tous les pays*, Paris, 1839, T.2, N1-52, p. 311.

semble ainsi parfaitement s'adapter au trône, consacrant son rang d'impératrice. Indéniablement, le marbre est un protagoniste du tableau et la subtile carnation de Théodora, aux reflets fauves, s'allie parfaitement à la clarté du marbre : ce tableau nous présente donc Théodora comme un formidable marbre vivant. On pourrait, métaphoriquement, dire que le trône « saisit » Théodora, comme le trône de Charlemagne « saisit le nouveau roi de Germanie » à partir du X^e siècle ¹⁹⁵ : il la consacre dans une autorité qui ne dissipe pas les traits saillants de sa personnalité. Diehl devait en outre être sensible à ce visage vivant, dont la discrète sensualité des lèvres et la belle autorité du regard rappelaient plus précisément que ne pouvait le faire le panneau de Ravenne, l'aura de l'impératrice. Le dessin de Clairin est moins original : il représente l'impératrice dans un camaïeu de brun, dans une attitude plus hiératique, tenant un grand sceptre d'une main tandis qu'elle enserme de son autre main une croix sculptée sur le montant antérieur d'un cadre décoratif ressemblant aux niches de sculptures. Seul le visage, dépourvu de toute autorité, disparaissant sous une coiffe imposante, rend sensible sa complexion humorale.

Nous avons intentionnellement interprété en termes psychologiques ces deux tableaux car c'est cette approche que privilégie Diehl lorsqu'il exprime ses réserves à l'égard de certaines créations byzantines, regrettant que la manifestation de la vie ne pût s'y révéler dans toute sa complexité. Mais on peut également y voir, dans une perspective historique, l'affirmation d'une préférence pour une phase ultérieure de l'art byzantin, celle de la renaissance du IX^e siècle. Ainsi Diehl formule-t-il, de manière élogieuse, cette évolution dans la composition et les types iconographiques, assurément plus expressifs : « Il semble que les artistes byzantins aient abandonné en partie l'imitation des modèles antiques pour regarder autour d'eux et faire, *dans un esprit tout réaliste, de véritables portraits* inspirés du monde cosmopolite et bigarré où ils vivaient ». Il remarque en outre le « *sens naturaliste* tout à fait remarquable ¹⁹⁶ » de ces innovations, abandonnant Ravenne et sa séduisante rigidité dans les limbes de l'art byzantin.

¹⁹⁵ Voir Folz Robert. Percy-Ernst Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Bd I (Schriften der Monumenta Germaniae historica, 13/1). Stuttgart, Hierseemann Verlag, 1954. In: *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 35e année n°4, 1955. Pour le centenaire de la mort de Sören Kierkegaard. pp. 484-487. www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1955_num_35_4_3440_t1_0484_0000_2, p. 487. Dans son compte-rendu Robert Folz explique que cette expression s'inspire de la maxime « le mort suit le vif », règle coutumière en droit privé lexicalisée en 1259. Sur le plan métaphorique, la puissance du signifiant est intéressante, puisqu'elle « prend », remplace et consacre dans le même temps.

¹⁹⁶ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, op. cit., p. 469 et 470. C'est nous qui soulignons.

1.1.4 Coptomanie et byzantinomanie

Une comparaison avec l'engouement pour le monde et l'art coptes, une décennie plus tard, permettrait de mieux comprendre encore le caractère érudit, et très singulier, de ce climat byzantin qui aboutit, dans les années 1880, à une véritable *byzantinomanie*.

On peut considérer que les découvertes archéologiques du site d'Antinoé, menées par Albert Gayet, entre 1896 et 1910, vont permettre la « révélation ¹⁹⁷ » de l'art copte, les plus belles pièces de tissus étant exposées dès 1900 pendant l'Exposition universelle de Paris, assurant ainsi rapidement leur renommée. Le mot « copte », comme son acolyte « byzantin », fait son apparition dans les journaux et revues populaires. Nous étudierons plus loin les affinités ressenties par les voyageurs entre le style pictural des tissus coptes et la stylisation des mosaïques byzantines, ainsi que le malentendu esthétique qui les a frappés tous les deux. C'est davantage la mise en lumière du mot « copte » qui nous intéresse, ainsi que la réception littéraire de l'art copte.

Or, si Gayet a su élaborer « une stratégie médiatique ¹⁹⁸ », par ses très nombreux cycles de conférences, et ses articles dans de grands journaux, popularisant ainsi l'art copte, avec un sens certain de la mise en scène ¹⁹⁹, la littérature s'est montrée plus discrète dans son appréhension du monde copte. F. Calament ²⁰⁰ a établi la liste des publications se rapportant à cette *coptomanie*, et de toute évidence, l'aura copte n'a pas essaimé à la manière de l'aura byzantine, alors que Thaïs, personnage aussi fascinant que Théodora, sur le plan romanesque comme sur le plan théâtral, avait été *ressuscitée* par les découvertes archéologiques de Gayet.

Il est en effet difficile de ne pas établir des analogies entre Thaïs et Théodora : ainsi perçoit-on un cheminement moral assez identique, celui qui mène d'une existence viciée à la rédemption, du seul fait de Théodora, que l'exercice du pouvoir semble « assagir » ²⁰¹, ou

¹⁹⁷ Pierre du Bourguet, *Les Coptes*, P.U.F., 1998, p. 76 -77 et M.-H. Rutschowskaya, *Tissus coptes*, 1990, Paris, A. Biro, p. 7.

¹⁹⁸ Nathalie Richard, « Les fantômes d'Antinoé. Rêves, archéologie et résurrection des morts autour de 1900 », *Romantisme*, 2017/4 (n° 178), p. 62-73. DOI: 10.3917/rom.178.0062. URL: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2017-4-page-62.htm> § 19 - 20.

¹⁹⁹ *Ibidem*, § 23.

²⁰⁰ Florence Calament, *La révélation d'Antinoé par Albert Gayet. Histoire, archéologie, muséographie*, Le Caire, IFAO, « Bibliothèque d'études coptes », 2005, tome 1, p. 175-179.

²⁰¹ Voir Pierre Maraval, *Justinien*, Paris, Tallandier, 2016, p. 143, sur la fermeté de Théodora lors de la sédition Nika.

grâce à la compassion de saint Paphnuce²⁰² dans le cas de Thaïs. Une légende de la sainte se constitua à partir des mises en scènes d'A. Gayet qui, non content de présenter, lors de ses conférences, des jeunes femmes revêtues de tissus coptes et présentant une ressemblance imaginaire avec Thaïs, recourut au spiritisme, pour faire « parler » les objets retrouvés dans la sépulture de la sainte²⁰³. À l'image de la renommée de Théodora, le personnage se popularisa rapidement : « Le seul nom de Thaïs, entouré d'un troublant mystère par quinze siècles de demi-science, possède une séduction dont sainte Thaïs doit partager la maternité avec l'autre Thaïs, maîtresse d'Alexandre le Grand », écrivait R. de Bettex, dans *Comœdia*, en 1908²⁰⁴. Anatole France s'était certes emparé du personnage de Thaïs²⁰⁵, mais son livre avait paru avant les fouilles d'Antinoé, s'inspirant principalement de romans historiques²⁰⁶, ceux-là même que dénonçait Bloy.

Massenet²⁰⁷ en reprit l'argument général, mais en en gommant la tonalité anticléricale qui mettait à mal l'ascèse des anachorètes, et son opéra ne rencontra pas de succès. Caran d'Ache en proposa une interprétation satirique, une « folie mystique en vers libérés²⁰⁸ », qui pointait avec ironie l'échec de Massenet. Ainsi Thaïs n'avait-elle pu, à la différence de Théodora, revivre dans une œuvre artistique conçue dans un esprit d'érudition, l'imaginaire copte de la Thébaidé offrant pourtant un cadre susceptible d'animer cette légende.

Le mot « copte », mis rapidement en lumière dans les années 1990, ne connut donc pas la même fortune que le terme « byzantin », peut-être en raison du fait que la stratégie de redécouverte ne reposait pas sur les mêmes postulats : il fallait « révéler » le monde et l'art coptes au grand public, sans qu'il bénéficiât d'un travail d'érudition antérieur analogue à la *Byzantine du Louvre*, alors qu'il s'agissait de « réhabiliter » une image du monde byzantin,

²⁰²François Nau a montré, dès 1903, que la conversion de Thaïs devait plutôt être imputée à Sérapion, dont A. Gayet avait découvert la momie, aux côtés de celle de Thaïs, lors de ses fouilles à Antinoé. F. Nau, *Histoire de Thaïs*, Paris, E. Leroux, 1903. Le personnage de Thaïs relevait principalement de *La Légende dorée*.

²⁰³ Nathalie Richard, *op. cit.*, p. 23.

²⁰⁴ Robert de Bettex, « Les Légendes de Thaïs », *Comœdia*, avril 1908, p. 3.

²⁰⁵Anatole France, *Thaïs*, Calmann-Lévy, 1890.

²⁰⁶Eric Berger, « Faire revivre l'Égypte ... ou l'égyptomanie chez le romancier français, classique ou populaire », Archives Traitement Diffusion : Bull. Cercle Lyonnais d'Égyptologie Victor Loret, p. 13.https://www.mom.fr/bulletin_loret/viewer.php?id_b=8&id_a=39#page/8/mode/1up

²⁰⁷ Jules Massenet, *Thaïs*, créée à l'Opéra de Paris en 1894. Louis Gallet en fut le librettiste.

²⁰⁸ Eugène Grosclaude (texte) et Caran d'Ache (dessins), « Thaïs à l'Opéra ou Paphnuce et Chloé, folie mystique en vers libérés à la façon de M. Louis Gallet », *Le Journal*, Paris, 1894. Parmi les répliques remarquables de cette pochade, on peut relever cette affirmation du chœur, après que Paphnuce semble avoir cédé à ses désirs : « Rompre, ou ne pas rompre ! Thaïs the question ! ».

abîmée par des préventions aberrantes, en renouant avec une érudition plus ancienne, mais principalement sur un mode romanesque.

Ce détour par l'art copte nous a montré toutefois que c'est l'érudition qui, plus que le genre théâtral lui-même, a su mettre en scène le personnage de Thaïs, par le talent propre d'A. Gayet. Ajoutons que Gayet, manifestement influencé par le travail de vulgarisation soutenue de ses confrères byzantinistes, s'essaya lui aussi au roman historique, publiant en 1914, *Le Roman de Claude d'Antioche, Ce que racontent les momies d'Antinoë* ²⁰⁹.

1.1.5 *Théodora*, reflet de Byzance et de Ravenne

Théodora connaîtra un traitement dramatique bien différent, revivifiant le mythe à travers la figure exemplaire de Sarah Bernhardt. Lorsque V. Sardou conçoit sa version de *Théodora*, à travers laquelle « il renouvelle la formule du drame historique ²¹⁰ », c'est en fervent admirateur du monde byzantin qu'il entreprend cette tâche et jamais son érudition ne sera mise en défaut. Si certains de ses choix dramaturgiques ont été contestés ²¹¹, et si Diehl a pu lui adresser quelques griefs ²¹², l'hommage qu'il lui rend en 1902, lors de la reprise de la pièce est éloquent :

« Si, depuis quelques années, les études byzantines ont, dans la science, retrouvé une renaissance, si l'attrait de ce monde « mystérieux et féérique » - comme disait Maupassant à propos d'un beau livre de M. Schlumberger- s'étend bien au-delà du cercle étroit des savants ; [...] Si Byzance enfin est presque à la mode, c'est à

²⁰⁹ Albert Gayet, *Le Roman de Claude d'Antioche, Ce que racontent les momies d'Antinoë*, Paris, Plon, 1914.

²¹⁰ Jouan, Pascal. Sardou et le mélodrame romantique In : Victorien Sardou : Le théâtre et les arts [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 (généré le 05 avril 2020). Disponible sur Internet : DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.pur.81309>.

²¹¹ Sophie Basch, dans Sophie Basch (éd.), *La Métamorphose des ruines L'influence des découvertes archéologiques sur les arts et les lettres (1870-1914)*, Athènes, École française d'Athènes, « Champs helléniques modernes et contemporains », 2004, p. 95-107. « Le byzantinisme de la fin de siècle », Colloque « Le Voyage en Grèce : à la redécouverte de la Grèce antique », 2008 : <http://www.crlv.org/colloque/s%C3%A9minaire-m1fr436bm3436b-le-voyage-en-gr%C3%A8ce>

²¹² Sophie Basch considère que certaines des critiques adressées à Sardou relevaient d'une sorte de « stratégie éditoriale », pour utiliser un anachronisme, Diehl prévoyant en effet de publier une biographie de Théodora qui permettrait de combler les lacunes de la pièce et d'en corriger les erreurs.

Sardou et à Sarah Bernhardt que nous le devons, peut-être pour la meilleure part.²¹³».

Il est significatif que, dans ce bel éloge, Diehl, ne retienne, du texte de Maupassant, que l'expression de l'émerveillement, alors que l'article publié dans *Le Figaro* multipliait les appréciations oxymoriques du monde byzantin, à travers la lecture de Schlumberger. Il rappelait ainsi sa fascination pour ce « monde brutal et raffiné, magnifique et corrompu ²¹⁴», et le résumé précis de la mort de Nicéphore trahissait sa délectation morbide à l'égard de la cruauté byzantine. Le byzantiniste reconnaît la prouesse de Sarah Bernhardt d'avoir su incarner l'« âme inquiétante et complexe » de Théodora, mais Darcel sera beaucoup moins indulgent, et le dialogue, par journaux interposés, entre Sardou et Darcel vaut d'être étudié car il définit bien l'horizon d'attente sémantique du terme « byzantin », au XIX^e siècle.

Darcel fustige en effet, avec force détails, l'anachronisme des décors et du costume de Théodora, provoquant la réponse de Sardou, ainsi argumentée :

« Les fresques de Ravenne, que je connais de longue date, ont le tort d'être italiennes, c'est-à-dire de n'avoir nullement le caractère byzantin. L'artiste a fait une Théodora de fantaisie, grande, hommasse, brutale et noire à faire peur, tandis qu'elle était frêle, mignonne, toute petite, peut-être même trop et qu'elle avait plus bien la mine d'une statuette de *Tanagra* que d'une *Junon* ou d'une *Minerve du Parthénon*. De plus, il l'a costumée à la ravennaise, c'est-à-dire à la romaine, à l'occidentale ²¹⁵».

Quand bien même il s'agirait d'une réponse d'humeur, égrainant des approximations sur l'art byzantin, le texte n'en reste pas moins intéressant par la réflexion qu'il suggère sur l'essence de l'art byzantin. Le dialogue avec Darcel, rejoint, sur un mode mineur, les polémiques sur l'origine et les influences de l'art byzantin, qui se prolongeront dans les discussions autour de la « Question byzantine », formulée avec netteté par Strzygowski dans *Orient oder Rom*²¹⁶. Sardou semble tout d'abord considérer les œuvres ravennates comme étrangères à l'esprit

²¹³ Charles Diehl, « Théodora », *Revue de Paris*, janvier 1902, p. 393. Ce texte reprend, de manière presque littérale, le discours prononcé lors de la conférence inaugurale de Diehl, occupant la première chaire d'histoire byzantine à la Sorbonne, en 1899. Voir O. Delouis, *op. cit.*, p. 149, note 217.

²¹⁴ Guy de Maupassant, « Un Empereur », *op. cit.*

²¹⁵ Victorien Sardou, *Lettre du 25 janvier 1885*, publiée dans *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts*, 07 février 1885, A. Darcel, « Réponse à M. Victorien Sardou », p. 45.

²¹⁶ Joseph Strzygowski, *Orient oder Rom*, Leipzig, Hinrich'sche Buchhandlung, 1901. La « Question byzantine » est ainsi résumée par Emile Bertaux dans « La part de Byzance dans l'art byzantin », *Journal des savants*, 1911 : « Quelle a été, dans l'art byzantin, la part de ces civilisations d'Occident et d'Orient ? », p. 165. Nous reviendrons plus loin sur les controverses savantes générées par l'ouvrage.

byzantin, puisqu'elles ne sont pas conformes à un certain imaginaire byzantin, et relèveraient donc davantage d'un art autochtone, de caractère italien, fortement influencé par la Rome paléochrétienne. Ainsi, cette *romanité*, consubstantielle à l'art ravennate, l'empêchait de se laisser imprégner par les influences orientales, qui aux yeux de Sardou, définissent pourtant l'art byzantin. Comprenons bien que, pour le dramaturge, c'est l'accent oriental qui donne à l'art byzantin en général, sa légitimité.

Ainsi, s'attacher à la représentation ravennate de Théodora constituerait une aberration stylistique, en renouant avec le goût néo-classique pour les représentations romaines, et en négligeant la part orientale de Byzance. Sardou va démontrer ce point en recourant à une liste des traits supposés de l'impératrice, qui rappelle les *eikonismoi* antiques et médiévaux²¹⁷, toutefois la comparaison avec les statuettes de Tanagra ne semble guère pertinente, en raison de leurs modes de création, bien éloignés des *typologies* orientales perçues au XIX^e siècle. Découvertes dans les années 1870, les statuettes de Tanagra ont rapidement révélé leur nature artistique : O. Rayet, dans un article fondateur²¹⁸, a montré comment, à partir d'un moule unique, ces statuettes étaient retouchées à l'ébauchoir et relevaient d'un travail original, l'artiste usant « d'une grande liberté » pour leur « donner une expression gaie ou sévère²¹⁹ », en les individualisant en outre par un jeu de polychromie précis. Le sentiment d'être confronté à des statuettes grecques, relevant d'un *type* occidental, n'avait d'ailleurs pas échappé à certains critiques et historiens, qui pouvaient projeter rétrospectivement leur imaginaire pictural. Ainsi pouvons-nous rapporter cette projection fantasmée : « Elles sont gracieuses au possible il est à remarquer surtout que c'est par des qualités aimables que se distinguent les statuettes en terre de Tanagra : ne pourrait-on pas dire que ce sont les Grévin de la Grèce, même les Fragonard du temps [...] ?²²⁰ ». Or, si l'aspect de certaines de ces statuettes pouvait effectivement s'accorder avec la physionomie légendaire de Théodora, ce rapprochement ne laisse pas de surprendre, par son inscription dans l'art grec antique et par la recherche artistique de traits individuels qu'elle suppose.

Cette controverse fut d'ailleurs traitée sur un mode parodique dans un article du *Voleur illustré*, qui reproduisit un dialogue imaginaire, théâtral, constitué pour l'essentiel de

²¹⁷ Sur les *eikonismoi* et l'art byzantin, voir Gilbert Dagron, *Décrire et peindre*, Paris, Gallimard, 2007, chapitre IV, « Portraits en mots ».

²¹⁸ Olivier Rayet, « Les Figurines de Tanagra au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1875.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 306 et 309.

²²⁰ *Revue photographique : organe officiel de la Société française des archives photographiques, historiques et monumentales et de l'Union photographique de France*, Le Havre, 15 octobre 1878, p. 102.

stichomythies, entre Darcel et Sardou, lesquels apparaissaient crispés sur leurs interprétations respectives²²¹. C'est surtout l'ambiguïté du terme « byzantin » qui génère le débat, mais par-delà la boutade et la grande liberté du propos, les deux dernières répliques nous semblent essentielles pour comprendre la manière dont l'imaginaire byzantin semblait alors innervé :

« M. Sardou, *de plus en plus vexé* : Eglise ou non, vos mosaïques [de Saint-Vital] ne prouvent rien ; elles sont italiennes et non byzantines.

M. Darcel : Elles le sont si bien qu'elles ont servi de point de départ à toutes les études sur l'art et le costume byzantin ²²²».

Les représentations visuelles de l'art byzantin reposeraient ainsi sur des images archétypales de mosaïques ravennates, c'est-à-dire sur un certain nombre de compositions artistiques étrangères, du point de vue territorial, à l'empire byzantin, conçues et réalisées sous le règne de Théodoric, si l'on retient le mausolée de Galla Placidia, le baptistère des Orthodoxes, le baptistère des Ariens et une partie de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf.

De plus, l'imaginaire de l'art byzantin semble particulièrement se cristalliser sur une mosaïque archétypale constituée des deux panneaux représentant Justinien et Théodora, à Saint-Vital, église édifiée sur le territoire byzantin, après la conquête de Bélisaire, mais dans ce cas, c'est la partie occidentale de l'art byzantin qui recouvrirait et effacerait ses origines orientales. Ce seront les panneaux les plus commentés par les voyageurs du XIX^e siècle à Ravenne, et nous verrons qu'ils constituent en quelque sorte l'*orthodoxie* de l'art byzantin, la norme stylistique qui résume à lui seul l'art byzantin. La méconnaissance de l'évolution de l'art byzantin au sein du territoire de l'empire byzantin peut s'expliquer pour une partie du XIX^e siècle, puisque les premiers ouvrages de présentation générale de l'art byzantin n'avaient pas encore paru ²²³, mais on peut s'étonner de la permanence de cet archétype visuel tout au long du XX^e siècle, et encore aujourd'hui.

²²¹ *Le Voleur illustré*, 19 février 1885, p. 126-127. Outre Du Cange, que nous avons mentionné, le pseudo-Darcel convoque deux autres références : Jules Labarte, auteur de *l'Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, A. Morel, 1872 – 1875, qui affirme que Saint-Apollinaire-in-Class et Saint-Apollinaire-le-Neuf possèdent des mosaïques « qui ont dû être exécutées par des artistes grecs », p. 29., et E. Gerspach qui défend « le caractère latin » des œuvres du VI^e siècle. Voir Edouard Gerspach, « L'expression « les peintres primitifs » », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 mai 1904, p. 763.

²²² *Ibidem*, p. 127.

²²³ La première grande synthèse sur l'art byzantin date de 1883 : Charles Bayet, *L'art byzantin*, Paris, A. Quantin, [s.d.], nouvelle édition, 1883, rééditions en 1885, 1891, et 1904. Voir aussi Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1910, Renseignements bibliographiques et abréviations, p. IX-X.

Ainsi, sans nous livrer à une étude iconographique exhaustive sur les couvertures de livres et de revues consacrés, soit au monde byzantin, soit à l'art byzantin, nous pouvons toutefois établir ce relevé qui nous semble significatif. Nous avons mêlé des ouvrages savants et des revues généralistes d'assez grande diffusion, en précisant le thème iconographique retenu pour illustrer la couverture. Pour plus de clarté, nous avons suivi l'ordre chronologique de la date d'édition des livres et revues. Deux remarques s'imposent toutefois : les couvertures ont pu évoluer d'une édition à l'autre ²²⁴, et bien des auteurs – et des éditeurs - de livres consacrés au monde et à l'art byzantins s'évertuent à proposer une *autre* image de Byzance ²²⁵.

- Louis Bréhier, *L'Art byzantin*, Paris, Henri Laurens, 1924 (Théodora)
- André Grabar, *La Peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953 (le détail d'une main d'une des femmes de la cour de Théodora)
- Henri Stern, *L'Art byzantin*, Paris, PUF, 1966 (Justinien)
- *Historama*, « Byzance : fastes et tragédies », décembre 1979, HS n° 43 (Théodora)
- *Histoire de l'art*, « Splendeur de Byzance », Larousse, 1984, n° 17 (Justinien)
- Alain Ducellier, *Les Byzantins*, Le Seuil, 1988 (la cour de Théodora)
- Louis Bréhier, *Vie et mort de Byzance*, A. Michel, 1992 (Théodora)
- *Vivre à l'époque des empereurs byzantins*, Time Life, 1998 (Théodora)
- *Le Moyen-Age en Orient, Byzance et l'islam*, coll. A. Ducellier, M. Kaplan, B. Martin, F. Micheau, Hachette, 2003 (Justinien)
- *Les Cahiers de Science et Vie*, « Trésors d'Orient, les métamorphoses de Byzance », avril 2005, n° 86 (Théodora et Sainte-Sophie de Constantinople)
- Michel Kaplan, *Byzance*, Paris, Les Belles Lettres, 2006 (Théodora)
- Jean-Claude Cheynet, *Histoire de Byzance*, PUF, 2013 (Théodora)
- Edward Luttwak, *La Grande stratégie de l'empire byzantin*, Odile Jacob, 2014 (Théodora)
- *Histoire et Civilisation*, « Splendeur de Byzance », National Geographic, tome 16, 2014 (Justinien)
- *L'Histoire*, « Byzance, L'Empire des mille ans », juillet 2018, n° 80 (Théodora et Sainte-Sophie de Constantinople)
- Publication la plus récente, en langue italienne : *Storica*, « Lo splendore di Bisanzio », National Geographic, septembre 2018 (Théodora)
- Nous pourrions ajouter à cette liste des sites <http://ww2.ac-poitiers.fr/histoire-arts/spip.php?article42> (site de l'académie de Poitiers, ressources pédagogiques 2014-Justinien -)
- La pochette de présentation de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes (2019-2020) intitulée « De l'érudition à l'innovation » comporte un losange constitué de quatre images : une scientifique se livrant à une analyse à partir de son microscope, un

²²⁴C'est notamment le cas du « Que sais-je ? » de Jean-Claude Cheynet, *La Civilisation byzantine*, dont la 5^{ème} édition présente la Vierge à l'Enfant sur la coupole du parecclésion de Saint- Sauveur-in-Chora.

²²⁵ Pour ne prendre qu'un exemple, l'ouvrage de Jannic Durand consacré à l'art byzantin présente, comme illustration de couverture, une mosaïque de la basilique Sainte-Sophie. *L'Art byzantin*, Paris, Le Terrail, 1999.

archéologue prenant les dimensions d'un disque appartenant vraisemblablement à la culture aztèque (remarquons qu'aucune référence iconographique n'est mentionnée sur cette plaquette), un groupe d'étudiants qu'on suppose attentifs et enfin le visage de Théodora.

Cette liste nous permet de comprendre que l'art byzantin reste, dans l'imaginaire collectif, encore très souvent associé aux mosaïques de Ravenne, le regard esthétique s'inclinant vers l'Occident, et ces mosaïques finissent par ressembler, par leur statut artistique, à des archétypes.

C'est donc la pièce de Sardou, créée en 1884 et reprise en 1902, rencontrant un succès considérable avec 244 représentations, qui permit une large diffusion de l'image de Théodora, sous la forme de cartes postales notamment, immortalisant le jeu de Sarah Bernhardt. Les ateliers de Nadar, U. Dujardin et W. et D. Downey constituèrent ainsi de véritables collections photographiques dont une étude iconographique soulignerait la prédilection pour des poses hiératiques, dans l'*esprit* des mosaïques de Saint-Vital. Même si la comédienne est assise sur un trône anachronique, la raideur de la pose et une certaine fidélité dans la reconstitution des vêtements et des bijoux font d'une des photographies les plus prisées de W. et D. Downey (Annexe 1) un portrait troublant de Théodora.

L'aura de cette incarnation fut telle que Freud, ébloui par la sensualité du jeu de Sarah Bernhardt²²⁶, fixa un portrait de la comédienne, photographiée par Downey, au mur de son cabinet viennois, la *figure* de Théodora acquérant de ce fait une dimension sacrée dans l'ordre du langage, parmi les figurines mythologiques qui envahissaient et animaient le bureau de Freud. En termes symboliques, passer devant l'image de Sarah Bernhardt/Théodora, c'était pour le patient, qu'il le comprît ou non, se préparer à la révélation de la parole, à l'image de Théodora qui, dans la pièce de Sardou, ne prit conscience de sa « jeunesse orageuse ²²⁷ » que par la révélation de son amant Andréas, dans l'avant-dernier tableau. En outre, Freud n'hésita pas à donner comme pseudonyme à l'une de ses jeunes patientes souffrant d'hystérie, le prénom de Dora²²⁸, très influencé, comme le souligne D. Anzieu, par le personnage de Théodora, dans sa dimension sexuelle. C'est à nouveau la figure du contraste, de l'antithèse, si chère à la littérature *fin de siècle* et aux romans byzantins, qui intrigue Freud : il rapporte

²²⁶ Didier Anzieu, *Créer, détruire : le travail psychique créateur*, Paris, Dunod, 2012, p. 10 – 11. C'est dans la lettre à Martha du 08 novembre 1885 qu'il exprime ses plus vifs sentiments : « Et puis cette façon d'enjôler, d'implorer, d'êtreindre ; incroyables les attitudes qu'elle prend, la manière dont elle se serre contre quelqu'un, sa façon de mouvoir ses membres et la moindre de ses articulations. Curieuse créature ! J'imagine qu'elle n'est pas différente dans la vie de ce qu'elle est sur la scène », p. 11.

²²⁷ Sigmund Freud, *Lettre à Martha*, 08 novembre 1885, citée par D. Anzieu, p. 10.

²²⁸ Il s'agit d'une jeune femme traitée en 1900, dont l'expérience analytique sera étudiée dans *Dora : fragment d'une analyse d'hystérie*, paru en 1905.

dans sa lettre à Martha qu'elle avait dans sa jeunesse « dansé toute nue » et qu'une fois impératrice, assagie en quelque sorte, « elle n'est plus qu'une femme qui aime ²²⁹ ». C'est aussi par goût du contraste que Freud se plait à voir, dans et à travers l'image hiératique d'une femme incarnant le pouvoir, une sensualité vive, animée, en même temps qu'une figure tutélaire de la parole.

L'affiche de la pièce (Annexe 2), conçue en 1884 par M. Orazi et A. Gorguet, résume parfaitement ce climat byzantin qui régnait à Paris dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, et elle est éclairante, du point de vue iconographique, sur la perception de l'art byzantin. Théodora y apparaît nimbée, sur un fond d'or de mosaïques peintes, le regard fixe, cadrée tel le portrait d'une icône, et l'analogie avec le panneau de Saint-Vital est explicite. Justinien est représenté en dessous, en pied, avec les *regalia*, dans une raideur identique, entre des colonnes ornées de croix pattées et de motifs supposées orientaux. C'est le signe que la *stylomanie* du XVIII^e siècle, si présente dans les guides de voyage consultés au XIX^e siècle, était encore vivace. Une autre *image* de Byzance se laisse percevoir sur cette affiche, celle de l'importance du rythme dans les représentations byzantines anciennes : ainsi dans une frise d'arcades d'un style très éclectique, mêlant de lourdes colonnes torsées à des arcs aux motifs en dents de scie figurent des personnages, dans une pose raide, qui pouvaient sembler assez identiques à une certaine distance, mais qui sont en fait individualisés. Certaines des attitudes sont empruntées à un répertoire byzantin, mais elles sont transformées par le dessin, en sculptures, déclinant le type paléochrétien de l'orante. Par esprit de boutade, le deuxième personnage sur la gauche semble ostensiblement lire le journal plutôt que les *Écritures*. Mais une partie importante de l'affiche est consacrée à une scène narrative, susceptible de séduire « le public du mélodrame ²³⁰ », l'assassinat d'Andréas. Ainsi les affichistes parvinrent-ils à conserver l'ambivalence de l'aura byzantine, en présentant ce contraste entre l'exotisme hiératique oriental et une certaine prédilection pour la morbidité, préparée autant par les romans byzantins que par les mélodrames de l'époque. Ajoutons enfin que l'inscription des lettres, couleur de sang, sur le fonds d'or dessinait bien le « climat spirituel et moral ²³¹ » des romans byzantins.

Enfin, l'un des signes les plus explicites de cette pénétration du mot « byzantin » dans le lexique courant et dans le vocabulaire savant, à l'écrit, au XIX^e siècle, associé au rayonnement du nom « Byzance » et au travail de réhabilitation dont il fut l'objet, apparaît

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Paul Mantz, « Le Bas-Empire de Jean-Paul Laurens », rubrique « Le Salon », *Le Siècle*, 8 mai 1880

²³¹ Mario Praz, « Byzance au Vittoriale », *L'Arc*, Paris, Duponchelle, 1990, p. 25.

dans le tableau statistique lexical ²³² (Annexe 3). Nous observons la lente émergence du terme dans les écrits de langue française dans les années 1820, coïncidant avec la naissance de l'art byzantin en France selon J.-M. Spieser, puis une présence beaucoup plus affirmée à partir du début des années 1840, jusqu'en 1900, qui correspond à une intense période de publication d'études portant sur l'histoire de l'art byzantin, de romans de littérature *décadente*, de romans byzantins, et le pic que nous constatons vers 1902 nous inciterait à penser qu'il est le reflet de l'effet de mode byzantin suscité par la reprise de la pièce *Théodora*. La fortune critique de la pièce, sans oublier les versions parodiques qu'elle engendra ²³³, assureraient cette vigueur lexicale.

Nous avons ainsi montré, au terme de cette étude lexicologique et historique, comment les mots « byzantin » et « byzantinisme » avaient, au cours du XIX^e siècle, imprégné la langue, de manière ambivalente. Des valeurs négatives ont en effet figé ces termes, dans la seconde moitié du siècle, en en soulignant l'inanité, toutefois, le mot « byzantin » a pu également, par sa présence dans le discours et son aura singulière, susciter tout un imaginaire romanesque, érudit, œuvrant pour la réhabilitation de l'image de Byzance.

Nous allons étudier désormais la manière dont le terme « byzantin » a fait son apparition dans le domaine de l'histoire de l'art, et analyserons ainsi sa signification, sa pertinence esthétique.

1.2 Le mot « byzantin » dans le champ de l'histoire de l'art

1.2.1 Les origines

J.-M. Spieser considère que si, en France, le XVII^e siècle a tenu l'Empire byzantin, pour des raisons historiques et politiques, en grande estime²³⁴, ce n'est pourtant qu'au début du

²³² Nous l'utiliserons avec prudence car il repose sur un corpus établi par « Google books ». Nous estimons toutefois que, par-delà ses imperfections d'ordre scientifique, il est révélateur, dans ses grandes lignes, de l'évolution *vitale* du terme « byzantin » dans l'écrit.

²³³ Sophie Basch, *op. cit.*, p. 10. L'auteur évoque notamment la pièce *Théodora à Montluçon*. Guillaume Livet et Henri Boucherat, *Théodora à Montluçon*, Paris, Librairie Théâtrale, 1885.

²³⁴ Spieser, Jean-Michel. *Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction* In : *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2005 (généré le 25 mars

XIX^e siècle que l'on commence à *considérer* véritablement l'art byzantin. L'historien de l'art note la concomitance des premières études portant sur l'« art roman » et l'« art byzantin », et il estime que les prémices d'une réflexion historique et esthétique sur l'art byzantin apparaissent « dans les années 1820 ²³⁵».

Pour J.-M. Spieser, la première description d'une église byzantine, sans que l'adjectif soit même employé, figure dans le *Tableau du Commerce de la Grèce* de F. De Beaujour, publié en 1800, et elle nous semble essentielle, car elle instaure un cadre descriptif, analytique, antithétique dans sa forme, et c'est ce modèle qui semble avoir essaimé dans les guides et les journaux de voyage ultérieurs. Le consul de France de Salonique évoque de la sorte l'église Sainte-Sophie de Thessalonique :

« Les formes de ces deux églises [Sainte-Sophie de Thessalonique et Sainte-Sophie de Constantinople] ne sont pas de ce goût pur, de cette noble simplicité qui plaisent tant dans les monuments athéniens [...]. Mais on ne peut s'empêcher d'admirer l'idée hardie d'un plan circulaire, établi sur des arcades réunies ou liées ensemble par des pendentifs [...]. Il faut avouer encore que l'ensemble des deux Sainte-Sophie a quelque chose d'imposant, mais les détails en sont mesquins ; et sans cette foule de colonnes de vert antique qui éblouissent des yeux européens, je suis persuadé que les beautés de la Sainte-Sophie de Constantinople ne seraient pas plus admirées que celles de la Sainte-Sophie de Salonique, à moins qu'on n'aime mieux croire que les voyageurs se lèguent mutuellement leur admiration ²³⁶».

L'écriture ne cesse de montrer les mouvements contradictoires qui animent le jugement esthétique de De Beaujour. En effet, c'est tout d'abord en winckelmannien qu'il critique de manière générale ces constructions byzantines, en reprenant l'affirmation enthousiaste d'« une noble simplicité » émanant des œuvres grecques antiques et présente dans la description du *Laocoon*²³⁷. La référence à la pureté du goût grec antique laisse entendre, et cela constituera

2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/1874>>. ISBN : 9782859448257. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.1874>. Voir la note 17 notamment.

²³⁵*Ibidem* et notes 22 et 23.

²³⁶Félix de Beaujour, *Tableau du Commerce de la Grèce*, Paris, A.A. Renouard, 1800, tome 1, p. 42-43.

²³⁷Johann Winckelmann, *Le Laocoon, Réflexions sur l'imitation des ouvrages grecs en peinture et en sculpture* (1755), dans *De la description*, Paris, Macula, 2006, p. 155 : « une noble simplicité et une grandeur d'âme ». Il est intéressant de noter que cette expression « eine edle Einfalt und eine Grösse » apparaît après une analyse sur « la nouvelle école vénitienne » à propos de la manière de rendre les vêtements : « ne voulant représenter que de grandes surfaces, elle n'a fait que donner une raideur disgracieuse aux vêtements ».

un motif récurrent d'hostilité à l'égard de l'art byzantin, que ce dernier est par nature « impur », c'est-à-dire composite, réalisé à partir d'un assemblage de restes de civilisations antérieures, et donc incapable de présenter une quelconque unité artistique. Le propos va toutefois devenir antithétique, avec la répétition des prépositions « mais » (« *et cette foule de colonnes* » a lui-même alors dans ce texte une valeur adversative) et par le tour concessif, fortement marqué « Il faut bien avouer encore que... », répondant à « on ne peut s'empêcher d'admirer », qui sont autant de marques d'un jugement contrarié, faisant un effort sur lui-même pour se dégager de ses préventions, des canons grecs et vasariens, et pour *délivrer* une appréciation esthétique nuancée. La première « correction » du jugement initial porte sur l'audace architecturale qui caractérise cette architecture byzantine, et la seconde sur la puissance de l'effet visuel produit sur les voyageurs. Notons que cette dernière, à peine a-t-elle pu être formulée, qu'elle est déjà dépréciée par la métaphore « cette foule de colonnes de vert antique », qui inscrit l'art byzantin dans l'asianisme. Cette remarque tend à le catégoriser comme un art de l'accumulation, de l'hubris, et l'expression « qui éblouissent des yeux européens » constitue un autre *topos* dans l'argumentaire dévalorisant l'art byzantin : c'est un art qui séduit facilement, par la présence trop accentuée de ses colonnes et par une polychromie envahissante ; n'oublions pas que la stylomanie²³⁸ est un trait constant dans tous les guides de voyage du XVIII^e siècle, encore lus et appréciés au siècle suivant.

Pour bien comprendre le sens de ces critiques, il faut comparer cette description de Sainte-Sophie avec celles des groupes de statues « adossées à la colonnade » de la place des jeux de Salonique, quelques pages auparavant. On y trouve l'expression d'un ravissement devant l'animation et la beauté de l'antique : De Beaujour évoque une statue d'Hélène au « regard mourant de volupté ²³⁹ », et « une femme demi-nue dans l'attitude la plus propre à faire ressortir la beauté des formes humaines ²⁴⁰ ». On mesure mieux les résistances qui empêcheront des générations de voyageurs, d'historiens et d'amateurs d'art de regarder l'art byzantin, de le reconsidérer. De plus, ces statues évoquées avec plaisir mettent d'autant mieux en valeur ces colonnades qu'elles y étaient adossées « dans le goût des cariatides » : elles apportent donc une vie singulière à ces colonnes, les rendent expressives, en regard de la triste image de colonnes amassées, agglutinées dans l'église byzantine. Ajoutons que De Beaujour prend le soin, et le temps, dans sa description, d'apporter au lecteur des mesures précises des

²³⁸ Nous utiliserons ce néologisme pour désigner la prédilection des auteurs des guides de voyage à recenser le nombre exact de colonnes avant d'en préciser la nature. Il s'agit là d'une sorte de préambule rhétorique descriptif qui rencontra également un certain succès dans les journaux de voyage.

²³⁹ Félix de Beaujour, *op. cit.*, p. 39.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

colonnes grecques de l'hippodrome de Salonique, afin qu'il en apprécie les justes et belles proportions.

Les dernières lignes de l'extrait montrent à quel point les préventions visuelles se diffusent aisément, à partir des guides et de leurs injonctions visuelles notamment, travestissant les émotions esthétiques, et l'on retrouvera une formulation identique sous la plume de Georges Lecomte, en 1894, louant la liberté et l'indépendance d'esprit des Goncourt pendant leurs voyages : « Aucune admiration héritée, pas d'enthousiasme appris ²⁴¹ ».

Ainsi cette rapide et première description dans l'historiographie de l'art byzantin d'un édifice grec, de nature et de conception byzantines, révèle-t-elle les contradictions des jugements esthétiques portés sur cet art, qui se développeront, s'amplifieront dans les textes de notre corpus, dans le sens d'un rejet ou d'un éloge de l'art byzantin.

1.2.2 Une approximation et une ambiguïté sémantique

La terme « byzantin » rapporté à des formes architecturales, à un style de dessin, à une conception artistique, connaîtra quelques errances sémantiques au cours du XIX^e siècle, et le travail de réhabilitation de l'art byzantin, analogue à celui entrepris pour restaurer l'image de l'empire byzantin, ne parviendra pas toujours à dissiper des malentendus ou des préventions esthétiques bien enracinés. Nous présenterons quelques exemples significatifs de cette appréhension de l'art byzantin par les historiens de l'art et les amateurs éclairés.

La dénomination de l'art byzantin est explicite en 1842, lorsque A. Couchaud, rappelant dans sa préface la nécessité de présenter « la Grèce du Moyen-Age », alors méconnue, écrit dans *Choix d'églises byzantines en Grèce*²⁴² : « L'architecture nouvelle [qui adapte le plan basilical romain], nous l'avons appelée bysantine, du nom de la ville où elle a consacré son plus beau style : Sainte-Sophie ». On pourrait ainsi observer, à partir de l'étude de plusieurs textes de la même période, que c'est d'abord l'architecture, par ses innovations de structure et de compositions, qui semble légitimer l'acception artistique « byzantine », la richesse ornementale, si importante pour le regard du voyageur occidental, lui étant en quelque sorte inféodée.

²⁴¹ Georges Lecomte, « Les Goncourt critiques d'art », *La Revue de Paris*, Paris, janvier 1894, p. 205.

²⁴² André Couchaud, *Choix d'églises byzantines [sic] en Grèce*, Paris, Lenoir, 1842, p. 2.

C'est en effet parce que l'art byzantin a su revivifier l'architecture antique qu'il vaut d'être reconnu, comme le suggère Charles-François Farcy, dans une étude consacrée à l'architecture chrétienne dans le *Journal des artistes*²⁴³. Il rappelle tout d'abord qu'en dépit du *topos* qui lui semble consubstantiel, celui de la « fille dégénérée de l'ancienne Grèce », l'architecture byzantine a su renouveler des structures, des formes inertes et c'est en tant que principe vital qu'elle est parvenue à s'acclimater sur le sol italien, assurant la construction de Saint-Vital, qui est « de style byzantin ». Il ne conçoit pas toutefois de style byzantin antérieur à la conquête de l'Italie par Bélisaire, de sorte que deux édifices ravennates seulement peuvent être rigoureusement qualifiés de « byzantins », Saint-Vital et le baptistère Saint-Jean : l'art byzantin émane de Constantinople, et la reprise de Ravenne par les Lombards signifie son extinction. C'est toutefois à la faveur des croisades que l'art byzantin connaîtra à nouveau une intense période de diffusion, essaimant en Europe, au tournant du XI^e et du XII^e siècles. Cette insémination byzantine est ainsi rapportée :

« La nef de l'église de Saint-Germain-des-Prés, le portail de l'église abbatiale de Saint-Denis, les ruines de l'abbaye de Vézelay, Saint-Etienne de Caen, la charmante abbaye Saint-Georges de Bochartville près de Rouen, et un grand nombre d'autres, reproduisent le même type architectural. Le caractère byzantin y domine, quoiqu'altéré par les réminiscences de la forte architecture romaine, et par les différences du génie individuel et local²⁴⁴».

Farcy incite donc à reconsidérer le patrimoine national, en établissant, avec une certaine prudence, le caractère byzantin d'édifices ultérieurement qualifiés de « romano-byzantins » puis de « romans »²⁴⁵, mais n'oublions pas, comme le rappelle J.-M. Spieser la concomitance des premières études consacrées à l'art byzantin et à l'art roman²⁴⁶, et l'approximation sémantique qui marquait inévitablement ces deux termes, dans le champ de l'histoire de l'art, comme nous le verrons plus loin. Le principe vital de l'architecture byzantine est alors exprimé en ces termes :

« Résumant ce que nous avons dit sur les deux premières phases de l'architecture chrétienne, nous voyons que le style romain a régné presque sans partage en Italie jusqu'au dixième siècle. Les lourdes arcades, les pesants piliers, l'absence

²⁴³ Charles-François Farcy, « De l'architecture religieuse », *Journal des artistes*, 03 juin 1836.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 157.

²⁴⁵ Voir Claude Laroche, « Les enjeux multiples de l'architecture religieuse du second XIX^e siècle en France : un essai de litanies », In Situ [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 17 avril 2012, consulté le 12 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/4422> ; DOI : https://doi.org/10.4000/insitu.4422_note_17

²⁴⁶ Jean-Michel Spieser, *op. cit.*, § 14.

d'ornements, une sévérité qui va jusqu'à la nudité, tels sont ses signes distinctifs. Le style byzantin ou néo-grec arrondit davantage les cintres, effile les colonnes, décore les frises et les chapiteaux d'acanthes, de palmiers, des plantes grasses de l'Orient ; dessine de gracieuses coupoles au-dessus des édifices, multiplie les ornements ²⁴⁷».

L'insémination orientale de l'architecture se présente tout d'abord de manière structurelle, à partir de l'archétype que constitue Sainte-Sophie, puis c'est la puissance décorative végétale qui est décrite, et qui n'est pas sans évoquer le « végétalisme » propre à l'Art nouveau, tel que l'a étudié F. Dagognet²⁴⁸. Elle vient animer l'espace architectural, et lui confère une certaine unité. P.A. Michelis a en effet montré comment la décoration, conçue comme une « troisième échelle » permettait, par son ampleur et sa dissémination, de contribuer à la dématérialisation de l'architecture, dans les édifices à plan centré et à coupole, ainsi qu'à l'extension de l'espace ²⁴⁹.

Il est vrai que le mot « byzantin » a eu du mal à émerger des guides de voyage et des études d'histoire de l'art, très souvent recouvert ou remplacé par le terme « gothique ». Pour ne prendre que deux exemples, citons deux guides de voyage de grande diffusion dont le second sera lu avec empressement par les voyageurs du XIX^e siècle : Cochin mentionne « l'église gothique de Saint-Vital ²⁵⁰ » et Lalande considère la basilique Saint-Marc comme « une église d'un mauvais gothique ²⁵¹ ».

Gautier et les Goncourt useront à leur tour de la malléabilité des termes « gothique » et « byzantin » dans leurs observations, comme le souligne Marie-Hélène Girard²⁵². Ainsi ce n'est qu'en 1833 que le mot « byzantin » apparaît dans un guide, les *Voyages historiques et littéraires en Italie* ²⁵³, d'A.C. Valery, lequel mentionne le « luxe byzantin » de la basilique Saint-Marc, rappelant le *topos* de la splendeur byzantine et de l'asianisme, inhérents à l'*esprit* artistique byzantin. Mais remarquons qu'il n'est encore question ni de « style », ni d'« art » byzantin. Nous avons relevé la première occurrence de la dénomination « art byzantin » dans

²⁴⁷ Charles-François Farcy, *op. cit.*, p. 158.

²⁴⁸ François Dagognet, *Nature*, Paris, Vrin, 1990, p. 113.

²⁴⁹ Panayotis-Andreou Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959, p. 67-71.

²⁵⁰ Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, 1752, tome 2, p. 35.

²⁵¹ Jérôme Lalande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venise, 1769, tome VIII, p. 15. Sur l'emploi de ce mot « gothique », cf. *supra*, p. 18.

²⁵² Marie-Hélène Girard, « "La trop grosse matérialité de Gautier" », *op. cit.*, p. 67.

²⁵³ Antoine Claude Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Bruxelles, 1835, p. 116.

les *Cours d'antiquités monumentales*²⁵⁴ d'A. de Caumont, évoquant son influence et la création de Saint-Vital : « Bien antérieurement au XI^e siècle, Messieurs, l'art byzantin avait paru sur quelques points de l'Europe occidentale ; dès le VI^e siècle, des architectes grecs avaient élevé plusieurs édifices dans l'exarchat de Ravenne ». Puis, Caumont étudiant la coexistence d'un style byzantin et d'une architecture romane dans certains édifices français du XI^e siècle, utilise alors l'ancienne dénomination, « style néo-grec ²⁵⁵ ». L'identification artistique, stylistique des monuments et des œuvres byzantines va alors s'élaborer progressivement. Ainsi en 1836, un article consacré aux styles antiques et médiévaux, mentionne-t-il pour la première fois « l'ordre byzantin²⁵⁶ », marquant bien une volonté d'intégrer l'art byzantin dans la grammaire décorative classique, en identifiant la spécificité du chapiteau byzantin par rapport aux cinq ordres canoniques. L'auteur fait toutefois part de sentiments esthétiques contradictoires à l'égard de cette innovation stylistique, partagé entre séduction et désarroi ; nous étudierons la critique stylistique des chapiteaux qualifiés de « byzantins » dans les guides de voyage, mais nous pouvons dès à présent comprendre à quel point, pour des voyageurs ou des historiens sensibles à la stylomanie des XVII^e et XVIII^e siècles, ces chapiteaux, qu'ils fussent extrêmement stylisés ou non, bouscullaient leurs habitudes visuelles.

L'ambivalence du jugement esthétique est d'ailleurs confirmée par cette assertion, plus générale : « L'architecture byzantine, fille dégénérée de l'ancienne Grèce, mais gracieuse encore, rappelant quelques-uns des traits de sa mère, produisit sous Justinien, Sainte-Sophie de Constantinople ²⁵⁷ ». Le motif de la relique artistique d'une période considérée comme exemplaire est ainsi posé et l'archétype constitué par Sainte-Sophie devait connaître une certaine fortune dans la littérature de voyage et les textes savants, comme nous le verrons. Cette intention de faire émerger stylistiquement l'art byzantin, de lui conférer par conséquent une indéniable identité artistique apparaît également dans un article du *Journal des Beaux-arts*²⁵⁸, en 1838, lorsqu'un historien épris de taxinomie, procède à l'identification stylistique des arcades découvertes dans un mur de la préfecture d'Angers. Il distingue successivement, « le roman pur, le roman-byzantin et le byzantin pur ». Ce recours à une qualification morale

²⁵⁴Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales : histoire de l'art dans l'ouest de la France*, Paris, Lance, 1831.

²⁵⁵*Ibidem*, p. 118. Il convient de ne pas confondre cette dénomination avec l'école de peinture « néo-grecque » qui apparaîtra vers 1846. Nous reviendrons plus loin sur l'un de ses figures majeures, Papety.

²⁵⁶*Journal des artistes*, Paris, 06 mars 1836, p. 150. Nous n'avons pas trouvé une telle dénomination dans des revues antérieures.

²⁵⁷*Ibidem*, p. 155.

²⁵⁸J. P. [initiales seules], rubrique « Archéologie », *Journal des Beaux-arts*, Paris, 11 février 1838, p. 54.

entend rappeler l'origine orientale de l'art byzantin, indépendamment de ses influences ultérieures qui composeront un style composite, tel le « roman-byzantin ». Cette dénomination « byzantin pur » permet donc de lui restituer son passé, son identité, en suggérant des innovations formelles propres à l'Orient. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre les remarques sur l'art byzantin du cours d'archéologie de Renoir et Didron²⁵⁹, professé en 1838, et dont un étudiant résume la tentative de classification stylistique. Le style byzantin, « particulier aux Orientaux », est défini par l'adoption d'un plan centré, d'une coupole, « [...] alors surgit cette richesse et cette multiplicité d'ornements qui produisent la physionomie originale du style byzantin ». La puissance décorative de l'art byzantin est clairement enracinée dans le sol oriental, dont elle va s'inspirer pour composer un style s'accordant avec l'innovation structurelle majeure des Byzantins. « Peu de temps après [la construction de Sainte-Sophie sous le règne de Justinien], ce fut l'influence de cette école qui changea la face de l'art en Occident ». Le propos des deux historiens est péremptoire : l'Occident a une dette artistique considérable à l'égard de Byzance, plus généralement de l'Orient, ce qui met à mal toute interprétation trop nationaliste d'une période artistique. Louis Courajod formulera en termes très convaincants l'importance de ce modèle oriental qui éclaire tout particulièrement l'architecture, mais aussi la sculpture de la Gaule, dans ses leçons prononcées à l'Ecole du Louvre :

« En tout cas, je vous prouverai par des monuments que c'est vers l'Orient, ou vers les contrées qui en ont reçu la doctrine, que la Gaule porte le plus volontiers ses regards. C'est vers les bords hellénisés de l'Asie que de secrets instincts la guident. Vous constaterez qu'elle se pénètre d'éléments ethnographiques venus de Syrie. Vous verrez enfin qu'elle prend part d'assez bonne heure au mouvement qui doit faire aboutir le style byzantin, en former, à un moment, l'art régulateur de l'Europe et préparer en lui le principal facteur de la culture de l'avenir ²⁶⁰».

On peut même entendre cette influence byzantine comme une régénération artistique de l'Occident, thèse qui sera privilégiée une décennie plus tard, comme nous le verrons, lorsqu'une vogue néo-byzantine touchera la France. Rappelons également que ce cours précède de quelques années la publication par Didron du *Manuel d'iconographie chrétienne*

²⁵⁹ H. de B.[initiales seules], « Cours d'archéologie chrétienne par Renoir et Didron », *L'Etudiant : journal des Ecoles*, 25 juillet 1838, p. 441.

²⁶⁰ Louis Courajod, « Les Origines de l'art gothique, Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française, Ecole du Louvre, 10 décembre 1890 », *Bulletin monumental*, janvier 1891, vol. 57, p. 65.

*grecque et latine*²⁶¹, du moine Denys, ouvrage qui permettra à un très large public de se familiariser avec l'esprit de l'art byzantin.

Ce travail de reconnaissance d'un art byzantin, certes irrigué d'influences orientales diverses, mais acquérant une originalité indéniable, tant par ses innovations stylistiques, qu'iconographiques, s'avérait nécessaire car son aspect hétérogène pouvait être perçu comme une faiblesse qui l'empêchait d'avoir une identité propre.

Etudions un texte qui résume cette interprétation critique, qui deviendra d'ailleurs un *topos* du discours hostile à l'art byzantin dans les journaux de voyage. Dans *L'Architecture du Moyen-Age à Ratisbonne*²⁶², Juste Poppe et Theodor Bülow considèrent ainsi l'histoire et la nature du style byzantin :

« L'architecture byzantine est une transformation des temples antiques en temples chrétiens, empreints du caractère oriental. C'est de ce style que se développa d'une part le style gothique, comme la continuation occidentale et chrétienne du Grec, motivé par l'esprit germanique, et d'autre part le mauresque, rejeton méridional, caractérisé par l'Islam et porté au dernier degré par la nationalité voluptueuse et énergique des Arabes. Le goût byzantin commença déjà avec la décadence de la Grèce et avec la grande monarchie d'Alexandre de Macédoine, il se forma surtout par les débris d'architecture orientale que l'on amassait à Alexandrie. Il continua à s'étendre sur l'empire d'Occident, l'Italie et l'Allemagne, sans développement remarquable, et ne devint le style prédominant que dans la chrétienté, qui trouva tous les peuples environnants en décadence.

Autour de la nouvelle croyance étaient répandus les temples ruinés de la Palestine, de la Grèce et de l'Égypte, et les débris de la splendeur de l'Inde, de la Perse et de Babylone.

Un autre Dieu exige d'autres temples, et comme aucun peuple libre et tendant à s'élever n'était capable d'orner, dans son enthousiasme national, la jeune doctrine d'un art nouveau, on construisit les sanctuaires du nouveau Dieu avec les demeures détruites des dieux qu'il en avait bannis. Le style tout allégorique de l'Orient convenait à l'origine orientale du christianisme, et ce style, exécuté avec la science romaine et un goût à la fois égyptien, alexandrin et grec, devint le caractère du byzantin.

²⁶¹ Il sera publié en 1845.

²⁶² Juste Poppe et Theodor Bülow, *L'Architecture du Moyen-Age à Ratisbonne*, Paris, Bance aîné, 1839.

Le nom de grec moderne qu'on lui donne, n'est pas plus juste et par conséquent inutile. Celui de style romain est aussi peu fondé, parce qu'il ne vint pas de Rome à Byzance, mais bien en sens inverse ²⁶³».

Le raisonnement est intéressant car il est construit sur une concession, accordant à l'art byzantin une influence certaine sur les styles gothiques et musulmans, pour ensuite mieux fustiger l'inanité de ce goût byzantin, qui ne trouve sa substance que des restes des autres civilisations.

Il est difficile de ne pas avoir à l'esprit, en parcourant ce texte, l'image d'un charognard venant se repaître des membres épars de cadavres d'animaux ; le contexte présenté est celui d'une désolation architecturale : « Il se forma surtout sur les débris d'architecture orientale », « les temples ruinés », « les demeures détruites des dieux ». Aussi, bien loin de présenter une quelconque assimilation stylistique positive, qui aurait innervé l'art byzantin, ce dernier n'est perçu que dans sa voracité morbide. L'analogie guerrière est d'ailleurs confirmée, à la page suivante : « Les conquérants peuvent construire des ouvrages grandioses qui exigent une volonté puissante, et les orner avec vanité des dépouilles des vaincus ; mais ils sont incapables de créer un seul monument d'art réel ». On notera la concomitance de son apparition avec le déclin de l'empire d'Alexandre, son inscription dans « la décadence de la Grèce », ce terme lui semblant dès lors consubstantiel : s'il put en effet essaimer en Occident, c'est bien parce qu'il rencontrât « tous les peuples environnants en décadence ». C'est donc une civilisation d'emprunts que les auteurs dénoncent, marquée par son caractère composite, hétéroclite, incapable de révéler un quelconque « sentiment national » partant de *s'incarner* réellement dans des formes architecturales, artistiques. Poppe et Büllau semblent même dénier aux Byzantins la notion de « peuple » :

« Il n'y a qu'un véritable peuple qui puisse posséder l'art. C'est pourquoi les monuments byzantins manquent de vraie beauté, c'est-à-dire de l'expression d'une nationalité heureusement développée, dont l'architecture des citoyens d'Athènes, ainsi que celle des villes germaniques, portent l'empreinte -la plus remarquable²⁶⁴».

²⁶³*Ibidem*, p. 9.

²⁶⁴*Ibidem*, p. 10.

Ce texte est rédigé dans un contexte politique de reconquête nationale d'un patrimoine artistique²⁶⁵ « redécouvert », qu'il s'agisse de l'art roman ou de l'art gothique, et cette démarche intellectuelle refoule l'élément hétérogène que représente le « goût byzantin », marqué par « le style tout allégorique de l'Orient ». Les considérations lexicales sur les dénominations les plus adéquates de ce « goût byzantin » illustrent l'errance identitaire, sur le plan artistique, de l'art byzantin.

Mais les auteurs vont plus loin, en expliquant, par une seconde concession, que si l'art byzantin s'est déployé sur le sol allemand. C'est en effet par une opération esthétique singulière que les Allemands ont pu « désorientaliser », « débyzantiniser²⁶⁶ », en quelque sorte l'art byzantin, pour retrouver l'essence de l'art grec, perçu comme fondateur de la culture européenne :

« Pour l'histoire de l'art le style byzantin reste toujours des plus remarquable au Germain, comme le rejeton de l'art grec, dans lequel le jeune peuple des Germains reconnut, avec un œil non encore dégradé, la souche primitive, et, la dégageant de tout ce qui lui était étranger, la transplanta dans un pays nouveau et indompté, où elle prospéra fraîche et svelte sous la protection des républiques allemandes²⁶⁷ ».

Tout le texte est parcouru de métaphores vitalistes exaltant l'énergie, la force virile des « jeunes Germains », attachés à la pureté d'esprit de l'art grec, et capables d'ensemencer artistiquement un sol vierge, alors que les Byzantins, dans leur involution morbide, n'avaient réussi qu'à recouvrir, par des influences orientales artificiellement recomposées, le legs grec. Cette opération de purification de l'art byzantin, de véritable dépeçage, n'est évidemment pas exempte d'un esprit xénophobe dont une certaine violence innerve indéniablement le texte.

Ainsi, comprenons-nous, à travers ce texte qui résume, de manière véhémence, un certain état d'esprit à l'égard des influences orientales de l'art occidental, que les voyageurs ont pu eux-mêmes être intrigués, confrontés à l'effet de *confusion* visuelle que pouvait présenter l'art byzantin. Il sera important de distinguer ceux pour qui cette confusion relève d'un asianisme

²⁶⁵Voir Jacques Le Goff (sous la présidence de). *Patrimoine et passions identitaires*. Actes de colloque (*Entretiens du Patrimoine*, 1997/01 : Paris, Palais de Chaillot). Paris : Fayard, Éditions du Patrimoine, 1998. Paul Ricoeur évoque cette « mémoire pathologique », exclusive.

²⁶⁶ Nous utilisons ces néologismes pour signifier le processus de dépeçage de l'art byzantin de sa composante orientale. Le second est d'ailleurs attesté par Kontouma-Conticello Vassa. Sulamith Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle* (Collection de l'École française de Rome 432), 2010. In : *Revue des études byzantines*, tome 70, 2012. pp. 266-269.

www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_2012_num_70_1_4982_t9_0266_0000_2, p. 268.

²⁶⁷*Ibidem*.

de mauvais goût, et les métaphores du pillage artistique ne sont pas rares, lorsqu'ils observent tout particulièrement la façade de la basilique Saint-Marc, et ceux, au contraire, tel Gautier, qui considèrent avec un regard curieux et enthousiaste cet éclectisme culturel et artistique. Dans le second cas, les voyageurs recourront souvent au terme « bizarre » qui, nous le montrerons, est une euphémisation du caractère apparemment hétéroclite de certains édifices byzantins observés.

Un dernier exemple montrera précisément comment l'ambivalence du jugement esthétique sur l'art byzantin s'est affinée dans son argumentation, depuis les premières remarques de De Beaujour :

« Le style byzantin régnait seul et sans rival, et l'Europe, en cela vassale de l'Orient, répétait invariablement les types et les procédés qu'il lui envoyait. Le sentiment individuel, la personnalité de l'artiste s'étaient anéantis devant des formes et une technique purement traditionnelle, devant des canons consacrés. Quel que soit le nom du pays où se présente une manifestation de la pensée par la forme, toujours dérivait-elle d'une même source, toujours présentait-elle les mêmes signes. Sculpture, architecture, mosaïque, peintures de manuscrit, de vitraux, de muraille, tout montre les mêmes marques caractéristiques, sans cesse nous retrouvons la même roideur de dessin, la même crudité de coloris.[...] Sans cesse ces visages allongés, ces yeux louches et hagards, ces mains, ces pieds longs, maigres et pointus, ces têtes sans vie ni expression, ces draperies aux plis fins et ténus, sans nul moelleux, l'absence de perspective, d'ombres projetées, de science de composition, d'arrangement de groupes ; mais aussi une remarquable ampleur dans le style, une grande énergie, une fière majesté de poses, de gestes ; de la beauté dans ces figures impassibles, de la grandeur dans leurs imperfections mêmes ²⁶⁸».

Le trait remarquable de cette étude d'Adolphe d'Espaulart est la scansion du texte, d'un argumentaire encore attaché à des préventions visuelles héritées de l'Antiquité, et qui ne désigne l'art byzantin que par les maladresses insignes de ses compositions artistiques ou par ce qu'il n'est pas. C'est donc un art, sinon absent, du moins très imparfait, qui fait l'objet de cette énumération, dont l'expression de la répétition, « toujours », « la même », « sans cesse » contribue à le présenter comme anémié, condamné à une involution artistique, par sa fidélité à des archétypes, des « canons consacrés » rigidifiés par des « schèmes religieux », pour

²⁶⁸ Adolphe d'Espaulart, *Notes sur les peintures murales de la chapelle de la Vierge à Saint-Julien du Mans et sur l'histoire de la peinture au moyen âge*, Le Mans, Imprimerie de Monnoyer, 1848.

reprendre une expression de Burckhardt²⁶⁹. La scansion du présentatif « ces » confère au texte une *valeur* d'hypotypose, et définit une liste de *topoi* largement présents dans les récits de voyage. En suivant cette description, nous constatons que les critiques se concentrent sur l'absence de vie de ces figures byzantines, leurs traits caricaturaux, « ces yeux louches et hagards », conséquence d'une maîtrise imparfaite des techniques picturales développées dans l'Antiquité, et cette dévitalisation des traits et des corps se prolonge fatalement sur les vêtements. En outre, l'absence d'une composition en perspective est considérée comme une involution malheureuse, un refoulement artistique aberrant.

L'auteur semble avoir lu le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* du moine Denys, édité par Didron, mais il ne conserve de la fidélité des artistes byzantins aux archétypes que l'aspect particulièrement sclérosant. Le *topos* d'un art byzantin très singulier, car incapable d'évolution, était donc déjà bien présent dans les années 1840. Enfin, la généralisation qu'il formule, impliquant une similitude des effets picturaux dans des domaines artistiques très différents ne laisse pas de surprendre et constitue à la fois l'un des plus grands malentendus de l'art byzantin. En effet, en rapprochant la mosaïque des « peintures de manuscrits, de vitraux, de muraille », d'Espaulart nie la singularité propre à la réalisation des œuvres qui en émanent. Or nous constaterons que, bien souvent, les voyageurs au XIX^e siècle observent et contemplent les mosaïques byzantines avec un regard éminemment *pictural*, se désolant de ne pas retrouver la liberté chromatique, la virtuosité du dessin, l'invention de la composition qu'ils connaissaient dans les tableaux de la Renaissance ou de l'Ecole de Bologne, si prisée à l'époque.

Toutefois, la valeur adversative de « mais aussi » doit être pleinement considérée, d'Espaulart rendant soudainement un très bel hommage à l'art byzantin qu'il vient d'éreinter. En une formulation plus condensée, de trois lignes seulement, il restaure la dimension anagogique ou suprasensible qui porte l'art byzantin, comme si l'historien de l'art avait opéré une conversion visuelle et spirituelle. Reconnaître la beauté de « figures impassibles », c'est en effet comprendre que cette impassibilité est une qualité spirituelle, détachée du monde, et non plus l'expression d'une morne rigidité. C'est ce que permettent, pour reprendre une expression dont nous étudierons la pertinence dans l'art byzantin, « les yeux de l'âme ». Notons que stylistiquement, l'article « une » remplace le présentatif « ces », marquant ainsi bien le passage d'une hypotypose de traits byzantins particuliers, relevant d'une observation

²⁶⁹Voir infra, p. 145.

artistique mondaine, à l'évocation d'une autre dimension, celle d'un « ailleurs resplendissant ²⁷⁰», que l'indéterminé « une » met encore davantage en valeur.

Nous avons donc montré comment le mot « byzantin » prenait progressivement place dans les classifications propres à l'histoire de l'art, comment il acquérait une identité stylistique, par ses innovations architecturales et sa puissance décorative. Mais nous avons également constaté que cette identité stylistique lui était parfois déniée, et qu'il restait l'objet d'un jugement esthétique ambivalent. E. Gerspach, ne s'écriait-il pas, en 1904, au sujet du mot « byzantin » : « Encore un mot sonore d'un emploi facile qu'on applique à tort et à travers ²⁷¹ » ?

1.2.3 Préparer son regard, périodisation de l'art byzantin par Bayet, Millet, Diehl

Nous pouvons considérer qu'un certain nombre d'articles publiés au XIX^e siècle consacrés à l'art byzantin, s'inscrivent dans un travail de réhabilitation artistique et esthétique, et sous une forme plus développée et plus structurée, les ouvrages d'histoire de l'art byzantin, appelés également « études d'ensemble » revêtent un indéniable caractère propédeutique.

Il s'agit bien en effet de préparer le regard d'un large public à *recevoir* l'art byzantin, ce public qui n'est pas accoutumé à la lecture des revues scientifiques, et qui peut être sensible à une invitation au voyage que les manuels ou les précis d'histoire de l'art peuvent susciter. Nous étudierons ainsi comment, à partir de la problématique de la périodisation de l'art byzantin, les lecteurs de ces ouvrages étaient incités à se défaire d'habitudes visuelles trop imprégnées d'hellénisme, mais en même temps, nous constaterons les limites et les interrogations de la conversion de cette culture visuelle.

La périodisation en histoire de l'art relève d'un effort pédagogique essentiel qui permet d'appréhender un art plus clairement, dans ses prémices, ses évolutions, ses ruptures, ses influences, mais la volonté d'ajuster des styles avec des périodes historiques précises pose des problèmes considérables. Évoquer « le premier art byzantin », le « style byzantin » d'une mosaïque, le « caractère byzantin » d'une œuvre, un panneau « d'influence byzantine », l'« Âge d'or byzantin », la « Renaissance byzantine sous les Paléologues », c'est reprendre des

²⁷⁰ Tania Velmans, *L'Image byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris, Hazan, 2009, p. 12.

²⁷¹ Edouard Gerspach, « L'expression des peintres primitifs », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, 20 mai 1904, colonne 763.

dénominations canoniques, mais aussi se livrer à des interprétations ambiguës, parfois très partiales. Silvia Caianiello a bien étudié l'équivocité des termes « période » et « époque », dans certaines périodisations de l'histoire de l'art au XIX^e siècle ²⁷², termes qui risquent toujours d'être perçus comme des « entités factices ». Elle souligne aussi l'importance de la « métaphorologie », qui vient vivifier une perspective chronologique artistique avec des *topoi* végétaux ou d'ordre linguistique, principalement. Ainsi Louis Bréhier, résumant les positions de Strzygowski sur la « question byzantine » écrit-il :

« C'est dans l'Orient hellénistique du II^e siècle avant Jésus-Christ au VI^e siècle que se sont élaborés toutes les formes, tous les motifs, styles qui ont constitué l'art du Moyen Age, tant en Orient qu'en Occident : l'art byzantin, l'art arabe, l'art roman ne seraient que trois branches sorties d'un même tronc ²⁷³».

L'art byzantin est souvent comparé à un bourgeon resplendissant de l'art oriental en général, tandis qu'Emile Mâle aura recours à une métaphore linguistique pour constater que l'art byzantin, l'art de la Syrie, de l'Égypte chrétienne et des Primitifs italiens sont comme « les dialectes nouveaux de l'ancienne langue classique ²⁷⁴ ». A. Grabar reprendra l'image de la « *koïnè* du langage artistique gréco-latin de l'époque impériale antérieure à Constantin ²⁷⁵ », en parlant du « classicisme » de l'art byzantin.

Les recherches les plus récentes sur l'art byzantin interrogent la pertinence de la délimitation chronologique classique de l'art byzantin, qui le faisait coïncider avec la durée de l'empire byzantin, de 330 ou 476 jusqu'à 1453²⁷⁶. Cet « ajustement » chronologique a été remis en question, comme le souligne Michele Bacci²⁷⁷, lors de l'exposition *Byzantium* :

²⁷² Caianiello Silvia, « L'enjeu épistémologique de la notion d'époque entre organisme et système au XIX^e siècle », DOI : 10.3917/anna.641.0111. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2009-1-page-111.html> IX^e siècle », Annales. Histoire, Sciences Sociales, vol. 64^e année, no. 1, 2009, pp. 111-139.

²⁷³ Louis Bréhier, « L'art du Moyen Age est-il d'origine orientale ? », *Revue des Deux mondes*, mars 1909, p. 651.

²⁷⁴ Emile Mâle, « Les origines de la sculpture française du Moyen Age », *La revue de Paris*, septembre 1895, p. 201.

²⁷⁵ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 38.

²⁷⁶ Les dates du début de l'empire byzantin varient assez entre les historiens médiévaux : Justinien est en effet davantage considéré comme le premier empereur byzantin, par les réformes qu'il entreprend par rapport à Constantin. Zénon, seul empereur de l'empire romain après la chute de Romulus Augustule peut lui aussi être tenu pour l'incarnation du premier empereur byzantin. Les byzantinistes considèrent la fondation de la nouvelle Rome comme l'événement historique majeur dans cette période de l'Antiquité tardive, et c'est à cette date qu'ils font correspondre le début de l'empire byzantin.

²⁷⁷ Michele Bacci, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 12 avril 2020 <https://doi.org/10.4000/perspective.158>

*Faith and Power*²⁷⁸ qui a montré l'importance du prolongement de l'art byzantin après la chute de Constantinople ; quant à la date d'apparition approximative de l'art byzantin, elle a été et reste l'objet de très vifs débats²⁷⁹ portant notamment sur la pertinence de « l'hybridation italo-byzantine ». Il est nécessaire de revenir sur la périodisation détaillée de l'art byzantin pour comprendre l'enjeu de ces débats et mesurer leur influence sur les jugements esthétiques des voyageurs du XIX^e siècle et du tout début du XX^e siècle.

Nous avons consulté à ce sujet quatre ouvrages consacrés à l'art byzantin qui permettaient aux lecteurs d'en avoir une perspective historique claire : Le *Précis d'histoire de l'art* de Charles Bayet (1886), qui propose une synthèse de son livre *L'Art byzantin*, publié en 1883, et qui fut la première étude en langue française sur l'art byzantin ; le chapitre de Gabriel Millet, *L'Art byzantin*, inclus dans *l'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens* d'André Michel (1905), Le *Manuel d'art byzantin* de Charles Diehl (1910) et *L'Art byzantin* de Louis Bréhier (1924)²⁸⁰.

Dans la synthèse de l'art byzantin, facilement mémorisable, qu'il propose dans son *Précis d'histoire de l'art*, Bayet explique ainsi la périodisation qu'il a retenue : il considère que quatre « époques » principales peuvent définir les traits de l'art byzantin : le VI^e siècle, constitué d'« anciens éléments helléniques et d'éléments orientaux », confirmant la concomitance entre l'exercice du pouvoir de Justinien et l'aboutissement d'un processus de formation artistique ; un moment de retrait artistique imposé par le pouvoir, correspondant à la querelle des iconoclastes aux VIII^e et IX^e siècles, « mais il se trouva que l'art avait gagné à ses épreuves », Bayet distinguant alors un art monastique, qui représenterait une certaine forme de résistance artistique, d'un art qui renouerait davantage avec « les modèles antiques » ; puis, la période du milieu du IX^e au XI^e siècle, au cours de laquelle « l'art fleurit dans tout son éclat²⁸¹ », avant d'évoquer une période de long déclin, du XI^e au XIII^e siècle, sur le plan artistique tout d'abord, puisqu'« il devient plus raide, plus monastique et qu'il tend souvent à s'immobiliser dans la tradition », ainsi que sur le plan historique, accompagnant le déclin de l'empire dans ses bouleversements territoriaux. Bayet considère en outre que l'art byzantin a survécu après le XIII^e siècle, dans les monastères, « surtout au mont Athos, où, de

²⁷⁸ *Byzantium...*, 2004: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Helen C. Evans éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004), New York, 2004.

²⁷⁹ Michele Bacci, *op. cit.* § 23.

²⁸⁰ Charles Bayet, *Précis d'histoire de l'art*, Paris, Maisin Quantin, 1886, André Michel, *l'Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens*, Paris, A. Colin, 1905, Tome 1, Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, A. Picard, 1910 et Louis Bréhier, *L'Art byzantin*, Paris, H. Laurens 1924.

²⁸¹ Charles Bayet, *op. cit.*, p. 117.

nos jours il agonise lentement ». Remarquons enfin qu'il date du V^e siècle, les prémices de l'art byzantin, sans autre précision.

Ainsi le lecteur du *Précis* comprenait-il que l'art byzantin concordait avec les vicissitudes du pouvoir de l'empire byzantin, qu'il était éminemment religieux et plutôt monumental, comme le prouvent les deux seules illustrations de cette synthèse, la basilique Sainte-Sophie et le panneau de l'offrande de Justinien à Saint-Vital ²⁸² – ce qui confirme d'ailleurs son statut *iconique* de l'art byzantin. Mais une lecture *dramatique* de cette périodisation mettait au jour le caractère essentiellement composite de l'art byzantin, qui s'avérait aussi bien une force qu'une faiblesse constitutive pour lui. Les quatre actes qui étaient exposés montraient successivement un processus d'harmonisation d'influences antiques et orientales, qui durait deux siècles, puis une résistance aboutissant à une dichotomie entre un art monastique, figé dans ses traditions et un art ouvert aux résonances antiques, Bayet utilisant l'expression de « ferveur nouvelle » ; il n'utilisait pas encore le terme de « renaissance » artistique, qui apparaîtra dans l'étude de G. Millet²⁸³, mais c'est bien sous la dynastie macédonienne qu'il situe l'apogée de l'art byzantin, avant que l'art monastique ne recouvre définitivement l'« art de Constantinople », provoquant ainsi sa perte. On ne peut donc s'empêcher de percevoir une dimension tragique dans cette périodisation de l'art byzantin qui le présente comme un organisme vivant, étrangement innervé, résistant, puis miné du dedans par une inertie, il s'atrophie, mais plutôt que de disparaître, il s'étiole, condamné à ne pas s'éteindre. Ainsi le lecteur a cette étrange impression d'être face à un art traversé par des tensions culturelles, artistiques, contradictoires, qui brouillent son évolution, et il a le sentiment paradoxal que « les modèles antiques » auraient permis de régénérer l'art byzantin à une époque précise, ce principe vital étant mis à mal par la tradition monastique. C'est donc un art qui se serait perdu lui-même, n'ayant pu saisir le *kairos*, et si les lecteurs du XIX^e siècle pouvaient suivre sur le plan stylistique, l'évolution artistique de l'art égyptien ou de l'art grec, assez clairement segmentée, il était difficile de ne pas voir un processus involutif dans l'art byzantin, tel qu'il était présenté par Bayet. Il serait erroné pourtant de ne pas voir dans cette synthèse une présentation objective et une reconnaissance de l'aura artistique de l'art byzantin, Bayet soulignant l'importance de son influence en Sicile et à Rome, aux XII^e et XIII^e siècles, rappelant que, même dans son déclin, « l'entente de la décoration [était] encore grande », confirmant ainsi son remarquable pouvoir ornemental, d'essence orientale.

²⁸² Figures 34, p. 119 et 35, p. 121. L'édition de 1905 comportera davantage d'illustrations.

²⁸³ Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 131.

Or, si le lecteur du XIX^e siècle pouvait être intrigué par la présentation de Bayet, percevant davantage l'art byzantin dans ses contradictions, ses promesses d'une « physionomie originale » et son tragique processus involutif, il risquait d'être accablé par la conclusion que Millet apportait à sa propre étude.

Ce dernier procède à une autre périodisation, en deux temps, séparée par « l'âge obscur des iconoclastes » : il conçoit une première « époque », allant du IV^e au VI^e siècle, qu'il présente comme une intense période d'innovations artistiques, et recourt le premier à l'expression « Âge d'or » pour qualifier les productions artistiques sous le règne de Constantin ; la seconde époque s'applique aux X^e, XI^e et XII^e siècles, et, si brillante fût-elle, elle ne reproduisit en fait que les prototypes de l'époque précédente, Millet insistant davantage sur le rayonnement de l'art byzantin en Europe. Il est d'ailleurs le premier, dans une synthèse générale sur l'art byzantin, à montrer le caractère « missionnaire » des artistes constantinopolitains, venant former des artistes à Venise, qui eux-mêmes s'appliquèrent à répandre « le génie artistique de Byzance ²⁸⁴ » à Torcello, Murano et Trieste. En étendant la chronologie de l'art byzantin, au IV^e siècle, il entend montrer l'importance des influences orientales - il tranche d'ailleurs la « question byzantine » de manière péremptoire avec une métaphore vitaliste : « L'art byzantin a puisé toute sa sève dans la terre qui l'a porté ²⁸⁵ » - mais aussi des ramifications de la tradition antique, ce qu'il nomme « le sentiment du style ». Ainsi la dualité est posée, et là encore l'art byzantin apparaît comme un art de composition, d'équilibre harmonieux dans cette « concors discordia » entre le clacissisme du style grec, l'imprégnation paléochrétienne du style impérial, et « la gravité hiératique des attitudes et la magie des couleurs ²⁸⁶ » propres aux monarchies orientales. L'étude de Millet aborde clairement les évolutions stylistiques marquant l'art byzantin d'une époque à l'autre, qu'il s'agisse du « style pittoresque » au « style historique ²⁸⁷ », ou du « portrait » remplacé par « l'image iconographique ²⁸⁸ ». Mais en dépit de cette clarté démonstrative, une phrase vient jeter le doute sur la nature de la composition de l'art byzantin : « L'idéal hellénistique fut pour Byzance une tradition préservatrice bien plus qu'un ressort créateur ²⁸⁹ ». On pourrait lire cet énoncé selon un double niveau : cette analyse tend à inverser le sens du *topos* traditionnel de l'inertie inhérente à l'art byzantin, sous sa forme monastique notamment, en le projetant sur

²⁸⁴*Ibidem*, p. 197-198.

²⁸⁵*Ibidem*, p. 130.

²⁸⁶*Ibidem*, p. 129.

²⁸⁷*Ibidem*, p. 177.

²⁸⁸*Ibidem*, p. 203.

²⁸⁹*Ibidem*, p. 163.

l'art grec, soulignant alors son caractère conservateur, d'inhibition artistique ; mais cette « tradition préservatrice » pourrait aussi s'entendre comme un précieux reliquaire, celui du « sentiment du style » qui vient rappeler « la sève féconde que l'art puise dans la nature ²⁹⁰ ». Or il semblerait que ce soit plutôt cette seconde interprétation qui l'emporte et qui trouve un ample développement dans la conclusion très déconcertante de Millet.

L'extrême singularité de l'art byzantin comme objet d'étude et de discours apparaît ici en effet de manière paroxystique : alors que Millet a consacré quelque 170 pages à définir les caractères et les évolutions stylistiques de l'art byzantin, sa conclusion vient ébranler cet édifice :

« Au cours de ces longues analyses, le lecteur surpris de ne pas sentir plus souvent vibrer l'enthousiasme se sera demandé si l'art byzantin méritait un tel effort, si sa valeur réelle répond à la place éminente qu'il a tenue dans la civilisation de l'Europe. Peut-être, en effet, intéresse-t-il l'historien plus qu'il n'émeut l'artiste : les chefs-d'œuvre que Byzance nous a laissés la placent très haut dans l'ordre de l'intelligence, car à ses mathématiciens, à ses chimistes elle dut la réussite merveilleuse de sa « Grande Eglise » et de ses émaux. Atteignit-elle au même degré dans l'ordre de l'émotion et de la beauté ? Nous ne pouvons le dire. Si Mahomet II avait détruit Sainte-Sophie, le génie de ses architectes nous serait resté à jamais inconnu. Celui de ses peintres nous sera peut-être un jour révélé, comme le fut à nos pères la vraie beauté grecque par le vandalisme de lord Elgin. C'est qu'en effet la passion du luxe lui fit occuper plus d'artisans que d'artistes et ainsi suscita trop peu d'œuvres de maîtrise, pour que le temps nous en ait épargné ²⁹¹ ».

C'est par une prolepse périlleuse que Millet ouvre sa conclusion, interrogeant la pertinence d'un art qui s'avérerait incapable de susciter des émotions artistiques vives, reprenant ainsi l'un des points les plus saillants de l'argumentaire dénigrant l'art byzantin. Il semble considérer que l'art byzantin ne puisse faire l'objet que d'une réception intellectuelle. De manière paradoxale, toute sa réflexion sur l'art byzantin va s'articuler autour d'un concept qu'il a lui-même formulé auparavant, le « sentiment du style », qui définit une certaine *présence* et une intensité de l'émotion. La réponse de Millet « Nous ne pouvons le dire », par sa concision même, devait accentuer le désarroi de ses lecteurs, d'autant qu'elle s'avère une

²⁹⁰*Ibidem*, p. 162.

²⁹¹*Ibidem*, p. 298.

prétérition téméraire : son hypothèse et son interrogation sur la promesse de fouilles archéologiques à venir ne parviennent qu'à mettre davantage en valeur « la vraie beauté grecque ». L'argument du « vandalisme » pèse finalement peu dans cette conclusion.

Reprenant le cours de son raisonnement, Millet va tenter d'expliquer les raisons de cette réception distante de l'art byzantin en reprenant là encore un *topo* qui lui est souvent associé, celui d'une pratique artisanale, contribuant à rendre « la magie des couleurs ²⁹²», bien différente de l'*inventio* caractérisant « la race des artistes ²⁹³» selon Vasari. Il est étrange de voir Millet reprendre la critique d'un art byzantin brillant, mais essentiellement décoratif. La suite du raisonnement repose néanmoins sur une concession lui permettant de relier la virtuosité de la pratique décorative des artistes byzantins à un idéal spirituel, en mentionnant notamment les édifices ravennates, mais son propos est miné par le « modèle grec », qui agit en quelque sorte dans ce texte, comme un retour du refoulé :

« Pourtant [cette passion du luxe] nous a laissé[...] encore des compositions où elle a su ressaisir, par-delà Rome et Alexandrie, ses éducatrices, l'idéal noble et paisible de la Grèce libre. Cet idéal, les dépouilles des grands sanctuaires et des cités célèbres le faisaient briller sans cesse à ses yeux ²⁹⁴».

Le recours au vocabulaire moral, « elle a su se ressaisir » peut faire écho à « la tradition préservatrice » de l'idéal hellénistique qu'il avait mentionnée auparavant et nous retrouvons, avec quelques accents winckelmanniens, « l'idéal noble et paisible de la Grèce libre », un éloge de la démocratie comme sol artistique favorable à l'épanouissement individuel. « l'idéalisme d'un Phidias » s'opposant aux « monarchies orientales », très présentes dans son étude, qui encadrent trop rigoureusement le travail artistique. La dualité propre à l'art byzantin apparaît alors clairement dans cette antithèse :

« Du IV^e au XVI^e siècle, le sarcophage de Psamatia, l'ivoire Trivulce, le Bon Pasteur de Ravenne, [...] quelques mosaïques de Daphni et de Kahrié-Djami, quelques fresques de Mistra et du mont Athos montrent qu'elle sut le rendre, sans doute d'un ciseau ou d'un pinceau un peu gauche, toujours un peu raidi par la mainmise de l'Orient, mais avec le mélange de grâce et de force, de mesure et de hardiesse, de sentiment et de caractère qui fait le prix inestimable des œuvres

²⁹² *Ibidem*, p. 129.

²⁹³ Vasari, *Vie des grands artistes*, Paris, Le Club français du livre, 1954, trad. Léopold Leclanché, revue par Charles Weiss, « Vie de Cimabue », p. 7. Peut-être s'agit-il d'une sur-translation du texte italien « tutto il numero degl'artefici » ? Leclanché avait proposé comme traduction en 1841 « tous les hommes qui cultivent les arts », *Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, Just Tessier, 1841, Tome 1, p. 38.

²⁹⁴ Gabriel Millet, *op. cit.*, p. 298.

classiques. Cet idéal, elle pouvait le renouveler, le rajeunir au contact de la nature et de la vie, car de vigoureux portraits comme celui de Maximien à Ravenne, une illustration toute de verve et d'esprit comme celle du Psautier Chludov, le prouvent assez. Mais de telles tentatives furent sans lendemain. Les trouvailles fécondes se fixent aussitôt en formules : le Psautier Chludov fut copié de siècle en siècle ; [...] Quelle fut la cause de cette impuissance ? Pourquoi, avec tant de science et de dons, Byzance laissa-t-elle à l'Italie la gloire de la Renaissance ? ²⁹⁵».

La première opposition révèle combien les qualités et la grâce de la tradition antique ont permis de compenser les faiblesses techniques des artistes byzantins, qui semblent inféodés à un esprit oriental, comme l'indique avec force le mot « mainmise ». C'est alors en termes d'échec que Millet analyse l'évolution de l'art byzantin et nous retrouvons précisément la critique de Bayet sur ce point : si l'art de la première époque a su élaborer des compositions artistiques au sein desquelles le dualisme des influences laissait néanmoins entrevoir l'idéal grec, la seconde époque n'a pas su « renouveler » cet idéal.

Millet illustre son propos avec deux exemples empruntés aux mosaïques et aux manuscrits et son appréciation « naturaliste » du portrait de Maximien était assez rare à l'époque : loin d'y voir l'expression d'une raideur, d'une immobilité suprasensibles, il apprécie au contraire, dans le panneau de Justinien « les têtes larges de l'art antique, aux sourcils peu arqués, aux yeux bien fendus, au nez droit et moyen ²⁹⁶ ». L'interrogation finale reprend le tour tragique des considérations de Bayet : l'art byzantin s'épuise et s'anéantit de lui-même, dans sa « routine hiératique » ; son asservissement aux dogmes artistiques et religieux a en effet fatalement précipité son déclin. La conclusion s'achève sur une note élégiaque : l'art byzantin aurait pu davantage s'épanouir sur un sol accueillant « le génie créateur », et il est bien surprenant de constater qu'il reprend la même métaphore vitaliste qu'au début de son étude, mais dans un sens diamétralement opposé : « L'art byzantin a puisé toute sa sève dans la terre qui l'a porté ²⁹⁷ » et « [...] comme à Byzance la culture et la discipline, la haute tenue de la pensée et de l'attitude ont comprimé toute spontanéité, tari dans sa source la sève créatrice ²⁹⁸ ».

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 298 et 299.

²⁹⁶ Gabriel Millet, *op. cit.* p. 290.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 130.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 298.

Gardons-nous de tout anachronisme : nous savons aujourd'hui que les regrets formulés par Bayet et Millet concernant l'impuissance de l'art byzantin à se renouveler, à évoluer s'inscrivaient dans un contexte d'études et de fouilles archéologiques qui n'avaient pas encore permis d'observer les œuvres remarquables des XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Pour les deux historiens, l'art s'est étendu au XIII^e siècle. Les promesses de renouvellement de l'art byzantin se manifesteront précisément sous la dynastie des Comnène, des Paléologue, le terme d'« humanisation ²⁹⁹» des figures byzantines marquant cette inflexion. Toutefois, ce que nous avons voulu démontrer est que ces deux ouvrages réhabilitaient de fait l'art byzantin en invitant le lecteur à prendre en considération sa nature duelle, son programme iconographique, la spécificité de certaines pratiques artistiques, en un mot tout ce qui « déconcerte nos habitudes modernes ³⁰⁰ » ; mais, dans le même temps, le discours sur l'art byzantin est traversé, lézardé par l'aura du modèle grec qui vient en brouiller la perception. Diehl en est conscient lorsqu'il rapporte les propos de Bayet sur le cortège des saintes à Saint-Apollinaire-le-Neuf et il tente d'atténuer l'effet de ces réminiscences :

« " Involontairement, comme on l'a bien dit, on se prend à songer à l'antiquité classique et à certaines œuvres d'une incomparable perfection mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qui se trouve ici ". Sans doute il y a des défauts dans ces œuvres, et il n'en faut point analyser le détail de trop près. Pourtant, dans ces frises somptueuses [...] dans cette procession de saintes surtout, aux costumes éclatants, à l'attitude charmante, on sent malgré la gravité un peu solennelle de la pose et la pompe toute orientale des habillements, revivre comme un souvenir lointain de la frise des Panathénées ³⁰¹ ».

Cet exemple illustre bien l'évolution du discours sur l'art byzantin, entre 1884 et 1910 : alors que Bayet, étudiant la théorie des saintes, déclare sans ambages que les œuvres grecques sont d'« une incomparable perfection », Diehl, à l'aide d'un double argument concessif, va très finement remettre en lumière la frise ravennate, l'adjectif « lointain » tempérant la vivacité des réminiscences. Il n'en reste pas moins vrai que Diehl reformule les propos de Bayet, qu'il en atténue la véhémence seulement, et il montre lui-même combien il semble difficile, dans l'étude de l'art byzantin, de se défaire de ses habitudes visuelles. Nous avons utilisé, dans l'analyse du texte de Millet, le concept psychanalytique de « retour du refoulé », et nous pourrions recourir pour le texte de Diehl - reformulant une idée de Bayet - à celui de

²⁹⁹ Nous étudierons plus loin l'apparition de ce terme dans les études byzantines et l'ambiguïté qu'il recèle.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 162.

³⁰¹ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, A. Picard, 1910, p. 197-198.

« résistance » : il semble difficile de résister à la mise en perspective de l'art byzantin avec l'art grec, comme si le premier restait captif de réseaux de comparaisons, ce que montrera l'étude des journaux de voyage. Nous pourrions opposer, sur ce point précis, des remarques qui expriment également cette analogie entre l'art grec et l'art byzantin, mais sur un mode qui n'est ni élégiaque, ni condescendant. Ainsi lorsque Louise Colet observe les figures de Monreale, son propos n'est nullement critique : « Les visages et les attitudes [des personnages] ont cette pureté de ligne presque antique dont j'ai parlé à propos des mosaïques de Saint-Apollinaire-in-Città à Ravenne ³⁰² ».

Ces présentations montrant un art à l'agonie, incapable de s'être renouvelé, prisonnier d'un sol artistique trop dogmatique, pouvaient réveiller chez le lecteur la nostalgie du monde grec, de ses types artistiques comme de sa construction démocratique, en détournant son regard de l'Orient. Nous montrerons que le lecteur du XIX^e siècle éprouvera un sentiment analogue, confronté notamment à la présentation de l'art byzantin par Burckhardt dans le *Cicerone*. L'argumentation prendra certes d'autres chemins, mais le tableau de l'art byzantin que dressait le savant bâlois pouvait déconcerter le lecteur le plus rationnel.

Les tentatives de périodisation de l'art byzantin entreprises par Bayet et Millet signalaient assez rapidement son déclin, mais semblaient reconnaître naturellement Ravenne comme un « foyer » d'art byzantin. Or c'est précisément l'origine de l'art byzantin qui n'a cessé d'être discutée par les byzantinistes et les médiévistes aux XIX^e et au XX^e siècles, et ces discussions, devenues polémiques, traverseront la littérature de voyage, déterminant le regard porté sur l'art byzantin.

Des travaux récents ont montré que la périodisation de l'art byzantin a été longtemps conçue selon des concepts qu'il convient de repenser. Ils tendent en effet souvent vers une métaphorisation, d'ordre purement pédagogique, si l'on se réfère à l'« Âge d'or », aux « branches orientales », ou à « la floraison artistique », et procèdent aussi à des cloisonnements disciplinaires, ou au sein du champ artistique, établissant enfin des influences stylistiques que les fouilles archéologiques les plus récentes ont mis à mal. C'est ce que confirme Rafał Quirini-Popławski. :

« Les recherches sur l'art médiéval de la région méditerranéenne, effectuées notamment au cours des vingt-cinq dernières années, [...] ont notamment démontré la difficulté à employer les distinctions stylistiques

³⁰²Louise Colet, *op. cit.*, p. 198.

traditionnelles et les partitions sans équivoque entre les arts latin, byzantin et islamique ³⁰³».

Les cadres chronologique et géographique traditionnels de l'art byzantin ont été aussi repensés par l'histoire globale de l'histoire de l'art qui a notamment montré la complexité dans l'appréhension de ce qu'on pourrait appeler l'« apparition » de l'art byzantin, et sa diffusion. Les propos d'Avinoam Shalem tendent à souligner le rôle déterminant des zones intermédiaires que sont le Proche Orient et l'Asie centrale dans la compréhension de centres culturels européens :

« Le « Global Turn » auquel nous assistons à l'heure actuelle a envahi le territoire de l'histoire de l'art ou, plutôt, l'a conquis . [...] Le paradigme et les schémas de pensée classiques qui permettent d'expliquer les arts des civilisations du Moyen Âge et du Haut Moyen Âge se sont formés et élaborés essentiellement à partir des échanges culturels entre l'Asie et l'Europe et, dans une certaine mesure, avec quelques régions d'Afrique du Nord. La construction de l'Europe en tant qu'espace culturel de pensée et de croyances chrétiennes a été, et demeure, essentiellement associée aux territoires orientaux que sont la « Terre sainte » et « Byzance », tous deux rejetés aux confins orientaux de l'Europe et situés au « Proche-Orient – j'emploie délibérément ce terme pour tourner en ridicule la vision eurocentriste qui sous-tend cette définition des territoires situés à l'ouest de l'Asie occidentale ³⁰⁴ ».

Or, comme nous l'avons vu, la diffusion de l'art byzantin apparaît en quelque sorte comme la rédemption d'un art qui s'anémiait sur le territoire oriental. Bayet évoquait bien évidemment la présence de l'art byzantin en Sicile au XII^e siècle, mais aussi en France, sous la forme de l'architecture néo-byzantine.

C'est Diehl qui a su donner une vigueur nouvelle à la périodisation de l'art byzantin, en dédramatisant le tableau de son évolution et en soulignant sa capacité à se renouveler ³⁰⁵. Bréhier reprendra ce schéma en 5 actes attribuant explicitement aux deux dernières périodes

³⁰³ Michele Bacci, Carola Jäggi, Bianca Kühnel, Rafał Quirini-Popławski, Avinoam Shalem et Gerhard Wolf, « Qu'est-ce que l'espace méditerranéen au Moyen Âge ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 12 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5683> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.5683>

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ Charles Diehl, *op. cit.*, Préface, p. V.

le terme de « Renaissance »³⁰⁶, témoignant d'un enthousiasme dont Bayet se désolait de n'en avoir pas senti la présence. Si l'on se réfère à la chronologie succincte de l'art byzantin présentée, dans un souci de clarté pédagogique, par Catherine Jolivet-Lévy dans une revue généraliste, on retrouvera quatre périodes³⁰⁷, mais ce qui doit nous alerter, ce sont les différentes dénominations des « débuts » de l'art byzantin. Grabar a clairement posé le problème : la destruction ou la disparition des monuments byzantins sur le territoire de l'empire, avant le règne de Justinien, obligent l'historien à se décentrer vers l'Occident³⁰⁸, à Ravenne où trois édifices visités au XIX^e siècle pour leur « prestige » byzantin³⁰⁹ sont pourtant antérieurs à la reconquête de l'Italie par Bélisaire. Cette extra-territorialité d'édifices considérés comme byzantins trouve un écho dans les différentes dénominations des prémices de l'art byzantin : « époque pré-justinienne³¹⁰ », « période de formation³¹¹ », « art proto-byzantin³¹² », « période paléochrétienne³¹³ ». Cette dernière dénomination est importante car elle inscrit l'art byzantin dans l'« Antiquité tardive³¹⁴ », en fait un prolongement du « premier art chrétien³¹⁵ » et semble sinon lui octroyer une certaine autonomie stylistique, formelle, du moins montrer que l'influence constantinopolitaine doit être retenue avec mesure. Grabar lui-même se montrait prudent parlant à plusieurs reprises de monuments « apparentés » à l'art de Constantinople³¹⁶. La question peut être formulée simplement : les édifices les plus anciens de Ravenne peuvent-ils encore être considérés comme « byzantins » ? C'est une question qui concerne les byzantinistes, les médiévistes, mais qui, nous le verrons, apparaît sous une forme plus diffuse dans les journaux de voyage, particulièrement lors de la description du mausolée de Galla Placidia. En outre, des enjeux

³⁰⁶ Louis Bréhier, *L'Art byzantin*, Paris, H. Laurens 1924. L'art sous la dynastie macédonienne connaît « une brillante renaissance artistique », p. 22 et il mentionne « la magnifique renaissance des études classiques qui marque l'époque des paléologues », p. 24.

³⁰⁷ Catherine Jolivet-Lévy, « L'art byzantin au fil des siècles », *Histoire antique et médiévale*, n° 38, juillet 2014, p. 10. Période paléochrétienne (330-565) – Siècles obscurs (565-843) – Période mésobyzantine (843 – 1204) – Période tardo-byzantine (1204-1453). Les dénominations internes aux périodes, « Renaissance macédonienne » et « Renaissance des Paléologues » sont conservées.

³⁰⁸ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit. p. 14 – 15.

³⁰⁹ Le mausolée de Galla Placidia, le baptistère des Orthodoxes, le baptistère des Ariens.

³¹⁰ Louis Bréhier, op. cit., p. 19.

³¹¹ Paul Lemerle, *Le Style byzantin*, Paris, Larousse, 1943, p. 78.

³¹² Christian Heck, « Byzance, 330-1453 (exposition) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 16 avril 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/byzance-330-1453/>

³¹³ Catherine Jolivet-Lévy, op. cit. note 68.

³¹⁴ Sur les recherches récentes consacrées à l'antiquité tardive, voir Ivan Foletti, « Synthèses et nouveautés autour du « premier art chrétien » », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/26>

³¹⁵ C'est le titre d'un ouvrage d'André Grabar : *Le Premier Art chrétien* (200-395), Paris, 1966. Voir note précédente.

³¹⁶ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 12. Sur l'utilisation du terme « byzantin », voir p. 11-14.

patrimoniaux, nationaux, voire nationalistes peuvent inspirer cette question et infléchir considérablement le jugement esthétique des voyageurs sur cet art « byzantin » enraciné dans le sol italien. Ivan Foletti parle d'ailleurs dans son article d'une « Ravenne tardo-antique ³¹⁷», et non plus byzantine.

1.2.4 L'art byzantin dans ses rapports à l'architecture

L'ambivalence de la renommée du style byzantin en architecture apparaît très tôt dans les périodiques ou des documents administratifs - des décisions municipales notamment -, et les polémiques qui s'y jouent sont éclairantes sur la façon dont l'art byzantin, qu'on commence à peine à étudier d'un point de vue scientifique, s'impose en France, à travers certains édifices religieux et leurs décors, qui s'inscrivent dans la vogue du néo-byzantinisme. Prenons, dans ce riche débat esthétique qui se déploie dans la première moitié du XIX^e siècle, deux exemples significatifs de ce rapport complexe et très contradictoire au style byzantin.

Lorsque la ville de Toulouse entreprit la construction d'une nouvelle église en 1834, un débat s'engagea pour savoir quel modèle stylistique le plus pertinent sur le plan visuel et spirituel conviendrait à l'édifice. Un artiste, Guyot de Fère, résuma en ces termes, le rapport qu'un antiquaire vint présenter à la municipalité :

« Mais, dit en terminant M. Du Mège, cette église doit "être faite avec goût- avec somptuosité même. Emprunterons-nous aux Grecs et aux Romains leurs formes architecturales ? Il est reconnu aujourd'hui, quelles ne conviennent plus à nos temples. Elles n'ont, en effet ni la majesté, ni la teinte religieuse qu'il faut à ceux-ci. Deux styles seuls peuvent être adoptés : tous deux créés par l'art chrétien : le style Byzantin, si grand, si digne d'admiration ; le style du 13^e au 15^e siècle, si élégant, si svelte, et qui, substituant l'ogive au plein-cintre, a doublé, en quelque sorte, la hauteur des voûtes de nos édifices sacrés ³¹⁸».

Le style byzantin, dans ce texte de Charles Blanc, semble donc parfaitement répondre à cet horizon d'attente d'un édifice doté d'une aura visuelle et spirituelle intense. Les termes « somptuosité », « majesté », et l'enthousiasme hyperbolique de l'antiquaire témoignent d'une fascination héritée depuis le Moyen-Age et la Renaissance pour ce « chef-d'œuvre de

³¹⁷ Ivan Foletti, *op. cit.*, §5. Notes 8 et 9.

³¹⁸ François Guyot de Fère, « Nouvelle des Arts », *Annuaire des artistes*, 1^{er} janvier 1834, p. 35.

magnificence³¹⁹ » que constituait la basilique Sainte-Sophie, évoquée dans les récits de voyage en Orient³²⁰. C'est d'ailleurs en 1836 que paraît une traduction latine de la fameuse *ekphrasis* de Sainte-Sophie, de Paul le Siléntaire³²¹, chantant avec lyrisme « les prairies de marbres rassemblées sur les murs si solides³²² » de la basilique. Chateaubriand, rappellera dans le *Génie du christianisme*, à quel point l'invention du dôme a su conférer à la spiritualité chrétienne une précieuse vigueur, à travers la présence architecturale de Sainte-Sophie notamment, et nul doute qu'il ait contribué à *réorienter* le regard sur l'art byzantin³²³. Il est d'ailleurs intéressant de constater à quel point, comme le soutenait De Beaujour dans son texte de 1800, c'est un certain asianisme stylistique reposant sur l'accumulation d'éléments architecturaux qui séduit l'œil du voyageur français. Salaberry souligne en effet, au sujet de Sainte-Sophie, « la magnificence d'un temple qui renferme plus de 300 colonnes de vert antique³²⁴ ».

Enfin, il est assez surprenant, en 1834, de lire une critique si péremptoire du style gréco-romain, de son paganisme architectural trop envahissant et l'équivalence, en termes de dignité, entre l'art byzantin et l'art gothique n'est pas moins originale, dans la mesure où elle efface tout réflexe nationaliste dans l'appréciation de l'histoire de l'art. Ainsi le style architectural byzantin, et Sainte-Sophie, considérée comme « le plus beau modèle des églises en dôme » par un historien reconsidérant le patrimoine religieux de Paris en 1830, ouvrent la voie au néo-byzantinisme.

À l'opposé, et pour évoquer le second terme de l'ambivalence que nous mentionnions, le style byzantin peut s'avérer un véritable repoussoir dans la mesure où l'excès de polychromie, souvent associé aux fonds d'or, est perçu comme une *diversion* sur le plan spirituel, rappelant très précisément la polémique opposant saint Bernard à Suger. Un journaliste du *Charivari* s'insurge ainsi de la rénovation de l'église Saint-Vincent-de-Paul à Paris :

³¹⁹ Charles-Marie d'Irumberry Salaberry, *Voyage à Constantinople, en Italie*, Paris, 1798, p. 13.

³²⁰ Voir notamment Jean-Claude Berchet, *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*, R. Laffont, Paris, 1985, V. Berty, *Littérature et voyage ; un essai de typologie narrative des récits de voyage français en Orient au XIXe siècle*, Paris, 2001. Pour une bibliographie plus complète, voir le mémoire de recherche de Frédérique Hauville et al., « Voyage de Constantinople (Le) », *Bibliothèque numérique de l'Enssib*, ID : [10670/1.lvx062](#)

³²¹ *Pauli Silentiarii Descriptio S. Sophiae et Ambonis*, Bonn, Weberi, 1836-1837. L'œuvre a été rédigée en 562.

³²² Paul le Siléntaire, *Description de Sainte-Sophie de Constantinople*, M. -C. Fayant et P. Chuvin (trad.), Die, A Die, 1997, vers 617-618.

³²³ François René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, Paris, Migneret, 1802, p. 19-20. « Il suffit par exemple, de nommer Saint-Pierre de Rome, Sainte-Sophie de Constantinople et Saint-Paul de Londres, pour prouver qu'on est redevable à la religion, de trois chefs-d'œuvre de l'architecture moderne ».

³²⁴ Charles-Marie d'Irumberry Salaberry, *op. cit.*, p. 181.

« Protestons aussi contre l'épaisseur de l'abside qui écrase les colonnes toutes pesantes qu'elles sont ; contre ce bleu byzantin et cette polychromie barbare, ce luxe d'or, cet art de banquier, qui insulte à l'humilité, à la misère chrétienne [...]. Mais aujourd'hui, le byzantin a détruit le gothique, [...]. C'en est fait des cathédrales ; on ne rêve plus que basilique, que Constantinople et Venise, Sainte-Sophie et Saint-Marc ³²⁵».

Cette critique virulente d'une certaine dénaturation spirituelle émanant d'églises rénovées sur le modèle byzantin rappelle celle de certaines églises baroques vénitiennes dans les journaux de voyage du XIX^e siècle, celle des Gesuiti notamment, souvent comparée à un salon mondain, relevant de « ces églises qu'un luxe de mauvais goût fait ressembler à des salles de concert ou d'opéra » Mais ici, c'est la somptuosité même du style byzantin qui est dénoncée car elle désagrège et dissout, contrairement au texte étudié précédemment l'esprit spirituel qu'apportait l'architecture gothique. Nous retrouvons donc dans cette attaque l'argument d'un art byzantin limité à sa seule fonction ornementale, d'autant plus forte, présente et séduisante qu'elle en néglige les vertus théologiques. Les journalistes du *Charivari*, pourtant peu indulgents à l'égard du cléricalisme, n'en restent pas moins attachés à un idéal de simplicité, à l'origine du christianisme oriental, et la mode architecturale byzantine leur semble une aberration.

1.2.5 La vogue du néo-byzantinisme

Nous allons étudier plus précisément la manière dont cette vogue néo-byzantine se manifeste dans le domaine de la peinture, afin de mettre en relief la réception d'une physionomie propre à l'esthétique byzantine, qui trouvera des échos dans les journaux de voyage.

Ici encore, des jugements assez péremptaires et très opposés vont s'appliquer à ces œuvres qui subissent l'influence de l'art byzantin, ou qui savent au contraire la renouveler avec élégance. Dans une réflexion sur l'ornementation et l'architecture des églises, A. d'Espoulart a rappelé quelques caractéristiques de l'art byzantin, avec une sévérité qu'on retrouvera dans le *Voyage en Italie* de Taine. Toutefois, son jugement sur la *présence* de l'art byzantin au XIX^e siècle renoue avec la virulence de son premier jugement historique. Il

³²⁵ *Le Charivari*, rubrique « Beaux-Arts », 24 août 1845, [n.p.].

considère en effet dans un premier temps que l'immobilité est contraire aux aspirations divines, comme au principe de vie de la Nature, et il rappelle l'existence légendaire³²⁶ du traité artistique du moine Denis, véritable compilation de préceptes artistiques intangibles, très largement diffusé dans les couvents. Il poursuit ainsi :

« Ces préceptes sont toujours suivis. Or, quelle en est la conséquence ? Des images informes, d'une barbarie absolue, nécessairement dénuées de toute inspiration, sans expression aucune ; poncifs éternellement répétés par des mains humaines, sans plus d'intelligence ni d'individualité que n'en mettrait une machine, où rien de manifeste ni ne peut manifester l'âme, le souffle immatériel, et chez lesquels, en un mot, on ne rencontre pas une qualité capable de leur faire accorder le nom d'art³²⁷ ».

Ce jugement sans appel de l'art byzantin souligne, à l'image du poison vasarien qui ne permet pas de considérer cet art³²⁸, la vigueur du poison byzantin, qui se perpétue au XIX^e siècle : l'art byzantin, par son immobilisme et son inexpressivité originelles, réifie la composition artistique en la figeant dans une absence spirituelle. Nous pourrions trouver de nombreux exemples de ces éléments byzantins figés dans les représentations du XIX^e siècle, dans des revues savantes comme dans des périodiques ou des publications populaires. Ainsi un article du *Voleur illustré* évoque-t-il, au sujet du *Saint Joseph* de Georges Becker, une « composition en style byzantin, [qui] mérite une mention particulière, malgré la dureté de cette peinture fine et serrée ³²⁹».

La France ne semble pas épargnée par cette mode picturale byzantine des plus envahissantes, et la métaphore du poison se retrouve, sous une forme certes plus atténuée, dans un article de F. Mercey, qui constate, dès 1842, qu'une « nouvelle école allemande » poursuit de manière aberrante, ces « caprices d'archaïsmes ³³⁰» propres à l'art byzantin. Il fait allusion aux Nazaréens³³¹ qui influenceront en France des peintres comme Papety, très attaché

³²⁶ Avant que Didron ne l'édite, c'est la légende de sa composition qui animait les milieux artistiques occidentaux.

³²⁷ Alfred d'Espaulart, « Réflexion d'un artiste », *Les Veillées chrétiennes*, 09 juillet 1863, p. 13-14.

³²⁸ Nous empruntons cette métaphore à Gabriel Hanotaux : « Vasari, qui a empoisonné pour des siècles l'histoire artistique de son engouement florentin, le médiocre et inexact Vasari [...] », Gabriel Hanotaux, « Les Primitifs siennois et l'art byzantin », *La Revue de Paris*, janvier 1933, p. 493.

³²⁹ *Le Voleur illustré*, « salle 20 », 1^{er} juin 1877, p. 349.

³³⁰ Frédéric Mercey, « L'art moderne en Allemagne », *Revue des deux mondes*, janvier 1842, p. 917.

³³¹ Voir France Nerlich, « La peinture en Allemagne au XIX^e siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3433> <https://doi.org/10.4000/perspective.3433> voir plus précisément le paragraphe sur « Le rayonnement des Nazaréens ».

à faire revivre l'esprit du monde byzantin, et sachant lui-même éclairer Gautier, comme nous le verrons plus loin³³². Il résume en ces termes la *doxa* de l'art byzantin :

« Ce style de transition que l'on a appelé byzantin, produit trop vanté d'une civilisation avancée et cependant incomplète, où la bizarrerie a remplacé la grâce, la fantaisie la règle, la richesse la correction, où la rudesse tient lieu de force et l'esprit de génie³³³».

Cette condamnation se présente sous la forme d'une exclusion : la plus importante réside dans la mise à distance dénomminative : il serait plus juste, aux yeux de F Mercey de débaptiser cet art qui, par sa nature purement transitive, déracinée, se présente davantage comme « une altération de l'art véritable³³⁴ » qu'un art à proprement parler. De plus, dans la liste des exclusions de l'art byzantin des canons gréco-romains, le terme de « fantaisie » marque bien cet asianisme indomptable qui semble consubstantiel à cette forme d'art, son caractère composite, hétéroclite, et l'on peut y voir également un reflet de l'attitude insensée des jeunes artistes allemands :

« Que de fois cependant [les] avons-nous vus, adeptes exaltés de la nouvelle école, se grouper devant ces mosaïques, copier jusqu'à leurs coloris à demi-effacés, et pousser le fanatisme de l'imitation jusqu'à reproduire dans leurs tableaux ces imperfections matérielles³³⁵».

Nous retrouvons, à travers la critique d'une faible maîtrise artistique des artistes byzantins, l'argument récurrent de l'enfermement d'un art condamné à reproduire les mêmes formes, en s'appuyant sur « un vague mysticisme et un symbolisme puéril » et l'expression « à demi-effacés » résume parfaitement l'inanité de cet art. Mercey évoque alors, pour souligner davantage l'absurdité de la démarche néo-byzantine des peintres allemands, le fait que , dans leur servilité artistique, des peintres comme Eberhard ou Schraudolph³³⁶ ont reproduit la tête d'une *Madone* peinte par Luc en 50 - il s'agit alors bien d'une image acheiropoïète – en la faisant revivre sur un fond d'or dans leurs compositions. Il évoque en outre la « maigreur ascétique » qui semble fasciner ces jeunes peintres, au point de leur faire oublier « les riantes

³³² Sur la propre influence de Papety sur des artistes français venus à la rencontre de l'Orient, voir du Crest, Xavier. "II. Peinture de cour et cours de peinture : Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) : un peintre oublié à Constantinople (1865-1878)". *De Paris à Istanbul, 1851-1949 : Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*. By du Crest. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2009. (pp. 53-75) Web. <<http://books.openedition.org/pus/13594>>. § 47 notamment.

³³³ *Ibidem*, p. 915.

³³⁴ *Ibidem*, p. 917.

³³⁵ *Ibidem*, p. 915.

³³⁶ Johann Jakob Eberhardt (1820-1889). Johann Schraudolph (1808-1879).

symboles du paganisme, qui s'appuyaient sur la volupté » et qui assuraient à l'art gréco-romain une présence *vivante* que la Renaissance sut restaurer.

1.2.6 L'esprit de l'art byzantin selon Gautier et la renommée du *Manuel* de Denys de Fournia

Théophile Gautier va montrer, dans un long article paru en 1866 ³³⁷, après avoir visité le monastère de Troitza, lors de son voyage en Russie, le sens profond de l'esprit qui anime « l'art néo-byzantin », puisqu'il le nomme ainsi. Dans cet article alternent des souvenirs de voyage, des lectures érudites, celle de Didron notamment, un compte-rendu d'une exposition comportant une mise en abîme du néo-byzantinisme et des jugements esthétiques très finement mis en scène. Dans cet article qui a pour sous-titre, « L'art byzantin », Gautier va d'emblée s'interroger sur la pertinence de la dénomination esthétique d'« art byzantin », sans savoir que la « Question byzantine » opposant les « romains » aux « orientaux » va traverser sa réflexion³³⁸.

« L'art byzantin est dans des conditions toutes particulières et ne ressemble pas à ce qu'on entend par ce mot chez les peuples de l'Europe occidentale, ou qui suivent la religion latine. C'est un art hiératique, sacerdotal, immuable, rien ou presque rien n'y est abandonné à la fantaisie ou à l'invention de l'artiste. Les formules en sont précises comme des dogmes. Il n'y a donc dans cette école ni progrès, ni décadence, ni époque, pour ainsi dire. La fresque ou le tableau achevé il y a vingt ans ne se distingue pas de la peinture qui compte des centaines d'années. Tel il était au sixième, au neuvième ou au dixième siècle, tel est encore l'art byzantin ; nous employons ce mot faute d'un plus juste, comme on se sert du mot gothique, compris de tout le monde, bien que ne présentant pas un sens rigoureusement exact ³³⁹».

Gautier ne conçoit donc le concept esthétique d'« art » qu'à partir du moment où il s'inscrit dans une dimension temporelle, révélant une évolution, et la position très singulière de l'art byzantin, qui est figé, comme il ne cesse de le répéter dans l'article, dans ses « formules

³³⁷Théophile Gautier, « Troitza », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, Paris, mars 1866.

³³⁸Nous utilisons ces termes, faute de mieux, pour désigner les historiens défendant l'influence romaine, italienne, sur l'art byzantin, opposés à ceux qui en privilégient l'origine orientale. Nous reviendrons plus loin sur la « Querelle » ou « Question » byzantine.

³³⁹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 55.

anciennes » , ses « vieilles formules », l'artiste restant inféodé à un « moule ancien ³⁴⁰», est autant perçue comme une aberration que comme une construction artistique, frappée par l'anonymat et définitivement introvertie. Il est intrigant de voir apparaître dans cet extrait le terme de « décadence » entendu ici comme manque, comme absence temporelle, alors qu'il représentait en 1866 l'un des *topoi* les plus communément associés à l'art byzantin. Tout l'article va reposer sur la confusion, l'indistinction temporelles qui semble la raison d'être de l'art byzantin, le néo byzantinisme se révélant moins un art du XIX^e siècle, que la *présence* d'un art byzantin atemporel. Ainsi Gautier va-t-il avoir recours à une formulation ingénieuse pour montrer la puissance de pénétration qui vient innover l'imaginaire des peintres du XIX^e siècle, ainsi que leur maîtrise technique de la peinture : « le passé travaillant avec les mains du présent ³⁴¹». Alors que la plupart des textes analysant le néo-byzantinisme soulignent l'appropriation par une jeune génération d'artistes d'un legs artistique fascinant, qu'on pourrait paraphraser ainsi, « les mains du présent travaillent avec le passé », Gautier renverse les termes, qu'il renforce d'ailleurs par un oxymore temporel, « une école vivante de Byzantins », et il ne faut pas attribuer au mot « passé » une valeur temporelle, mais plutôt mythique, d'un temps hors du temps, à l'image de la légende qui accompagnait la fameux *Manuel du peintre* de Denys ³⁴².

Ce sont deux savants, Didron et Durand qui le découvrirent en 1839, dans un des monastères du mont Athos, et qui le traduisirent en français en 1845. Si l'identité de son auteur était connue, le texte principal étant précédé d'une « Adresse à tous les peintres » signée du « plus indigne des peintres ³⁴³», Denys, moine de Fournas d'Agapha, la datation de son existence était des plus hasardeuses. Didron dans son « Introduction » du *Manuel* reste très vague : selon les moines qu'il côtoie, il s'agirait d'un écrit du XI^e siècle, mais lui le juge « beaucoup plus moderne ³⁴⁴» et dans la mesure où il s'agissait pour le moine Denys de rendre hommage au maître-peintre Pansélinos, qui aurait vécu au XII^e siècle selon Didron, alors qu'il est établi aujourd'hui qu'il vécut aux XIII^e et XIV^e siècles. Gautier cite Didron, mais il entend participer à cette cacophonie chronologique en estimant que le *Guide* date du XV^e siècle ³⁴⁵ ! Nous comprenons ainsi, par ces datations fluctuantes, confuses que cet ouvrage, si important

³⁴⁰*Ibidem*, p. 56 et 60 pour ces citations.

³⁴¹*Ibidem*, p. 60.

³⁴²Denys de Fournas, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Adolphe-Napoléon Didron éd., Paris, 1845 (traduit du manuscrit byzantin « Le guide de la peinture [du moine Denis] »).

³⁴³*Ibidem*, p.9.

³⁴⁴*Ibidem*, p. XXIX.

³⁴⁵ Il ne fait que reprendre une hypothèse formulée par Didron, p. XXXV. Denys de Fournas vécut aux XVII^e et XVIII^e siècles (1670 ?-1745 ?).

pour comprendre la vague néo-byzantine en France, relevait lui aussi d'une apparition légendaire. Ajoutons que le moine Pansélinos acquiert lui-même, dans cette « Adresse à tous les peintres » une dimension légendaire, voire mythique : « il était comparé à la lune dans toute sa splendeur ³⁴⁶».

Gautier résume les principales observations de Didron, rappelant qu'il s'agissait d'une véritable bible³⁴⁷ iconographique, pratique et stylistique pour des générations de moines, un ouvrage contenant la mémoire de l'art byzantin, si précieux qu'il est consubstantiel au travail et à la vie du peintre, comme en témoigne cette remarque de Didron, devant le refus du maître-peintre de lui vendre ce manuscrit : « En perdant son *Guide*, il perdait ses yeux et ses mains ³⁴⁸».

Or si ce *Manuel* « sert encore de guide aujourd'hui ³⁴⁹», comme le soutient Gautier, en entretenant une confusion temporelle, il s'avère un livre essentiel pour éclairer le monde artistique occidental du XIX^e siècle sur son propre passé, dans une dimension mémorielle, de conservation du patrimoine, et sur ses créations à venir également :

« A une époque, disais-je dans ma lettre, où l'on s'occupe avec zèle et succès de l'étude et de la conservation des monuments religieux, le *Guide de la peinture* est appelé à rendre des services : il donnera un appui certain aux peintres sur verre ou sur mur et aux sculpteurs qui sont chargés de réparer nos anciennes églises ou d'en décorer de nouvelles. Les prescriptions du peintre byzantin étaient à peu près suivies par les artistes romans et gothiques du Moyen Age³⁵⁰ ».

Victor Hugo, à qui le *Manuel* est dédié, est conscient des vertus de cette publication au XIX^e siècle, ce qu'il exprime dans une lettre adressée à Didron, en assurant la renommée de l'ouvrage :

« Vous attachez mon nom à une publication qui a le plus haut prix à mes yeux. [...] Vous êtes du petit nombre de ces esprits chers et patriotes qui expliquent, savamment et poétiquement, à l'Europe son architecture, à l'Eglise son symbolisme, au prêtre sa cathédrale, à tous les peuples leur passé, à tous les autres leur avenir ³⁵¹».

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 8.

³⁴⁷ Ce terme est souvent employé pour désigner le *Guide*, par exemple p. XXV, « cette bible de son art ».

³⁴⁸ *Ibidem*, p. XXII

³⁴⁹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 57.

³⁵⁰ Denys de Fournas, *op. cit.*, Introduction, p. XXVIII.

³⁵¹ *Ibidem*, p. XXX.

Le *Guide* se trouvait donc investi d'une double mission : tout d'abord, celle de dessiller l'Europe sur son passé médiéval, longtemps refoulé, ce qui prend l'aspect d'une véritable mission pédagogique aux yeux de V. Hugo, en révélant les analogies avec l'esprit de l'art byzantin et en montrant précisément « le nombre et la mesure des emprunts que nous avons pu faire à l'art byzantin ³⁵² ». A cet égard, Didron affirme au sujet des mosaïques de Saint-Vital à Ravenne, que « tout cela est sorti de l'école byzantine du Mont Athos ³⁵³ », la Grèce éclipsant ainsi de manière définitive les influences orientales de l'art byzantin. La seconde mission relèverait davantage d'une régénération artistique : cet ouvrage du XVIII^e siècle, recueil de la mémoire de l'art byzantin depuis les expériences artistiques au tournant du XIII^e et du XIV^e siècle, est susceptible de créer un nouvel horizon d'attente, en termes artistiques, de redonner vie, et ce n'est pas le moindre de ses paradoxes, aux pratiques artistiques et à l'élaboration des représentations picturales au XIX^e siècle. Didron montre avec beaucoup de conviction comment ce *Guide* du moine Denys, répertoire stylistique très dogmatique, va néanmoins s'ancrer dans le temps présent pour renouveler l'art, dans le sens d'une fidélité à un âge mythique de l'art byzantin, et guider les artistes contemporains. C'est en ce sens qu'il faut lire l'hommage qu'il rend au roi de Bavière, Louis 1^{er} :

« ...ce prince éclairé, à qui l'on doit la renaissance de l'art catholique en Allemagne, [et qui trouvera] peut-être, sur les procédés de peinture, sur l'iconographie, sur les types des représentations figurées, sur la disposition générale et particulière des images, certains renseignements qui ne seraient pas inutiles aux artistes chargés d'exécuter, par ses ordres et sous sa direction, des monuments byzantins et gothiques, tant à Munich que dans le reste de la Bavière.

On comprend mieux ainsi l'engouement des jeunes peintres allemands pour cet esprit byzantin, ce dont s'offusquait Mercey dans son article, et cette propagation de l'art byzantin est très habilement mise en scène par Gautier, rappelant son compte rendu du Salon de 1847, au sujet du tableau de Papety, *Les Moines du Mont Athos*³⁵⁴. Il s'agit en effet d'une mise en abîme représentant, de manière plutôt harmonieuse, cette confusion temporelle qui s'avère, au fil du l'article de Gautier, une force propre à l'art byzantin. Ce tableau de la première moitié du XIX^e siècle représente deux moines s'affairant à reproduire des modèles figés sur le cul-de-four d'une chapelle, dans une atmosphère intemporelle, et le choix iconographique de

³⁵² *Ibidem*, p. XLIII.

³⁵³ *Ibidem*, p. XLVI.

³⁵⁴ Dominique Papety (1815-1849). Le tableau, non daté, se trouve au Musée Magnin à Dijon. Papety est également l'auteur de l'article « Les peintures byzantines et les couvents de l'Athos », *Revue des Deux Mondes* T.18, 1847, dont Gautier s'est assez inspiré pour la rédaction de certains paragraphes de « Troitza ».

Papety illustre l'hommage des peintres français contemporains à ces maîtres « qui pourraient être mis certainement sur la ligne de nos meilleurs artistes vivants », comme l'affirmait Didron³⁵⁵. Or Gautier évoque également ces « analogies secrètes », cette équivalence atemporelle entre un moine de Troiza, un tableau de Ziegler³⁵⁶ (seconde mise en abîme du travail de l'artiste byzantin) et l'aube du christianisme :

« Un d'entre eux, bel homme à barbe noire et à figure basanée, qui achevait une Mère de Dieu, nous frappa par son air de gravité sacerdotale et le soin pieux qu'il apportait à son travail. Il nous fit penser au beau tableau de Ziegler : « Saint Luc faisant le portrait de la Vierge. » Le sentiment religieux le préoccupait évidemment plus que l'art : il peignait comme on officie. Sa Mère de Dieu eût pu être placée sur le chevalet de l'apôtre, tant elle était sévèrement archaïque et se contenait dans le rigide linéament sacramentel ³⁵⁷».

À la différence de Taine ou de Burckhardt, la servitude de l'art à l'appareil dogmatique chrétien et l'effacement de l'artiste ne sont pas présentés de manière polémique, mais apparaissent plutôt comme une inclination naturelle : « il peignait comme on officie » répond à la simplicité vivante des comparaisons précédentes, « il fait une figure comme l'hirondelle son nid ou l'abeille sa ruche ³⁵⁸», qui venaient atténuer la rigueur des injonctions du *Guide* du moine Denys. Mais nous comprenons déjà à travers ces lignes l'ambivalence du jugement esthétique de Gautier qui traverse tout l'article. Ambivalence qui s'articule autour du concept de vie, d'animation : ainsi pouvons-nous relever une opposition entre la présentation physique du moine, qui dénote une certaine énergie et la mention « air de gravité sacerdotale », qui vient l'enclorre dans sa mission de peintre dépourvu d'*inventio*. Ajoutons que cette image correspond parfaitement aux qualités du peintre d'icône telles que le Concile de Moscou de 1551 les définissait : la peinture était considérée comme une ascèse impliquant des qualités de tempérance et un retrait du monde pour le peintre qui souhaitait réaliser ces œuvres spirituelles ³⁵⁹. On peut ainsi percevoir dans ce tableau l'image une préparation spirituelle austère, qui n'est pas exempte de rigidité. Le moine ne correspond guère sur le plan physique

³⁵⁵ Denys de Fourny, *op. cit.*, Introduction, p. XVII.

³⁵⁶ Jules Ziegler (1804 – 1856). Le tableau date de 1839 et se trouve à Beauvais, au MUDO, musée de l'Oise.

³⁵⁷ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 60.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 58.

³⁵⁹ Pour une référence précise, voir Carsow Michel. La peinture byzantine, deuxième et dernier article. In: *Journal des savants*, Octobre-décembre 1953. pp. 164-186.
www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1953_num_4_1_3199 p. 172, note 2.

au type ascétique reproduit et recherché par l'art byzantin, comme le montre S. Tomekovic³⁶⁰. Il s'agit, là encore d'une mise en abîme puisque le moine s'*atrophie* artistiquement, avec ses « mains laborieuses³⁶¹ », à l'image de la Vierge, enserrée « dans le rigide linéament sacramentel » ; on pourrait en outre déceler un contraste sonore dans l'expression « rigide linéament », qui traduirait ainsi cette tension entre des injonctions spirituelles de représentation et la liberté de l'*inventio*. Ajoutons que c'est avec un visage émacié et un corps perdu dans sa tunique que Ziegler a conçu et représenté saint Luc dans son tableau.

L'ambivalence du jugement esthétique de Gautier va s'affirmer de manière plus nette encore lorsqu'il cède à l'énumération des maladroites stylistiques de l'art byzantin :

« Ces peintures, destinées à servir d'icônes dans les chapelles ou les demeures particulières, étaient sur panneaux recouverts de gypse, d'après les procédés recommandés par maître Denys d'Agrappa, et, un peu enfumées, rien ne les eût fait distinguer des peintures du quinzième ou du douzième siècle. C'étaient les mêmes poses raides et contraintes, les mêmes gestes erratiques, la même régularité de plis, la même couleur fauve et bistrée dans les chairs, toute la doctrine du Mont-Athos³⁶² »

L'anaphore confère à cette énumération, un caractère lancinant et c'est une véritable litanie des caractéristiques involutives propres à l'art byzantin que nous retrouvons ici, rappelant la fameuse liste inaugurée par Ghiberti³⁶³. Un indice toutefois nous laisse penser que cette rigidité générale dans l'aspect des figures byzantines n'a pas la même valeur polémique que dans des jugements esthétiques de la même époque, c'est le terme « erratiques ». Alors qu'on aurait tendance, lors d'une première lecture, à vouloir entendre « hiératiques », il faut au contraire le prendre au sens propre comme une errance des gestes qui essaie d'inscrire le spirituel dans le réel dans ce monde de la représentation que constitue la fresque ou le tableau. « Erratiques » signifierait ici, « étrangers » au monde réel, comme à celui de la représentation, ouvrant par conséquent une dimension spirituelle, anagogique à laquelle Gautier va rendre un bel hommage. Car Gautier, qui sait maintenir l'effet de suspension, constatant les tentatives

³⁶⁰Svetlana Tomekovic. Chapitre II. L'illustration de la vie des saints solitaires aux XIVe et XVe siècles In : Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2011 (généré le 27 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/2321>>. ISBN : 9782859448424. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psoorbonne.2321>

³⁶¹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 60.

³⁶²*Ibidem*.

³⁶³Voir André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, Editions de Fallois, 1999, p. 78-80.

récentes de certains moines d' « humaniser l'art byzantin ³⁶⁴ », en lui apportant « une manière plus suave et plus aimable », affirme sans ambages lui préférer « de beaucoup l'ancienne méthode »,

« qui est idéale, religieuse et décorative, et a, pour elle, le prestige de formes et de couleurs en dehors de la réalité vulgaire. Cette façon symbolique de présenter l'idée au moyen de figures arrêtées d'avance, comme une écriture sacrée dont il n'est pas permis d'altérer les caractères, nous semble merveilleusement propre à l'ornement du sanctuaire ³⁶⁵ ».

Ainsi le recours à la métaphore de l'écriture, opposée dans une sorte de paragone à la peinture, perçue par Gautier comme une tentative artificielle d'animer les figures byzantines, « ainsi leurs images se rapprochaient d'un tableau ³⁶⁶ », permet-il d'encadrer plus rigoureusement la pratique artistique des moines-peintres, en la préservant d'un contact trop vil avec la réalité.

Il est intéressant enfin de constater que, lorsqu'il exprime une certaine méfiance à l'égard des excès propres à cet engouement pour l'art byzantin à son époque, stigmatisant une forme d'idolâtrie byzantine, il restitue en fait les impressions négatives des voyageurs du XIX^e siècle, qui n'ont pas su percevoir la dimension atemporelle et anagogique de l'art byzantin. Il le fait sous la forme d'une concession satirique, assez cocasse, mais peut-être périlleuse aussi sur le plan de l'argumentation :

« A force de chercher le naïf, le primordial, le sacré, le mystique, ils arrivent à l'enthousiasme pour des panneaux enfumés et vermoulus où l'on discerne vaguement des figures farouches, d'un dessin extravagant et d'une couleur impossible. A côté de ces images, les Christ les plus barbares de Cimabué sembleraient des Vanloo et des Boucher ³⁶⁷ ».

Les « figures farouches », le « dessin extravagant » et la « couleur impossible » constituent en effet bien des traits de l'art byzantin, relevés avec ironie, sinon avec condescendance dans de nombreux récits de voyage.

Ainsi pouvons-nous considérer que cet article très riche de Gautier, qui permet de comprendre la présence de la mode néo-byzantine en France, pouvait, à l'image des méandres

³⁶⁴ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 61.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 62.

du raisonnement de Burckhardt, dérouter le lecteur du XIX^e siècle, dans son appréciation de l'art byzantin. Il en percevait l'extrême singularité, au point de douter de son essence artistique, comme de la pertinence de sa dénomination, et il comprenait qu'il était de nature grecque, provenant des monastères du Mont Athos, puisque « c'est de lui [Pansélinos] que relève toute la peinture byzantine ³⁶⁸ ». Il considère en effet que, résorbé dans une pratique artistique davantage assimilée à une forme d'écriture, sa rigidité et son inhumanité devaient être appréciées, sans qu'elles fussent caricaturales. A partir des réflexions de Didron, il devait également comprendre que le caractère atemporel et supra-terrestre de l'art byzantin devait être pensé comme une *vertu* artistique, nous incitant à conserver tous les monuments du patrimoine français sur lesquels « une certaine influence grecque [avait] soufflé ³⁶⁹ » et pouvant éclairer des artistes contemporains sur l'esprit dans lequel ils pouvaient concevoir et orner de nouveaux édifices religieux.

Mais si cet article nous semble à ce point essentiel, pour circonscrire l'imaginaire byzantin au XIX^e siècle, c'est parce qu'il invite le lecteur, tout comme le fait Didron, à déporter doublement son regard. Tout d'abord, de l'Orient vers la Grèce, et sur les monastères du Mont Athos, qui apparaissent, dès lors comme le véritable foyer de l'art byzantin, un art d'essence monastique, qui se tient à l'écart des innovations qui pouvaient apparaître sur le reste du territoire de l'empire byzantin, à l'époque de Pansélinos³⁷⁰. Cette opposition entre un art monastique et un art de cour, plus sensible à la manière grecque antique, n'est d'ailleurs pas une aberration puisqu'elle figure dans maintes études savantes dès le XIX^e siècle, mais la particularité de l'article de Gautier et de l'introduction de Didron, (et rappelons-nous que Victor Hugo, par sa notoriété, a largement contribué à la diffusion du *Manuel* de Denys) est que c'est cet art monastique qui semble définir à lui-seul l'art byzantin tout entier, qu'il apparaît donc comme un gage d'authenticité, imposant le respect de canons de représentation immuables. Ces deux textes contribuent donc à façonner l'imaginaire de l'art byzantin en France, en créant un horizon d'attente esthétique : la rigidité, la régularité, la répétition des formes, conjointement à l'effacement du monde terrestre définissaient l'art byzantin, dans sa pureté anagogique. A l'opposé, l'évolution de l'art byzantin sous les Paléologues, par son *humanisation* des sentiments et des scènes, pour reprendre un terme de Gautier, pouvait dès lors apparaître sinon comme une hérésie, du moins comme un « art nouveau » négligeant trop l'esprit de ses origines.

³⁶⁸ Denys de Fournas, *op. cit.*, Introduction, p. XX.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. XXXIX.

³⁷⁰ La Macédoine avait été réintégrée dans l'Empire byzantin en 1246.

Le second décentrement auquel invitaient les textes consistait, à partir de la présentation de l'art byzantin, à reconsidérer le patrimoine national, l'histoire nationale, en tenant à distance certains réflexes esthétiques. Ainsi Gautier rappelle-t-il le sens de la querelle opposant le néo-classicisme au néo-gothique, la Madeleine à Notre-Dame, dans la première moitié du XIX^e siècle :

« Il y a pour tous les pays une ère de fausse civilisation classique, espèce de barbarie savante, où ils ne comprennent plus leur propre beauté, méconnaissent leur caractère, renient leurs antiquités et leurs costumes, et démoliraient, en vue d'un insipide idéal de régularité, leurs plus merveilleux édifices nationaux ³⁷¹».

Comprenons que c'est par la médiation d'une réflexion sur la véritable nature de l'art byzantin, que nous pourrions conjurer cette « barbarie savante », pétrie de préventions et de réflexes esthétiques, particulièrement vigoureuse au XVIII^e siècle, comme le précise Gautier. Il prend l'exemple du portail de l'église principale de Saint-Gervais, d'un rare style renaissant en France, adulé à cette époque alors que l'avenir des grandes cathédrales gothiques était menacé. L'article de Gautier s'inscrit dans cette redécouverte, historique, nationale, de styles français *originaux*, nommés, distingués surtout en âges, et périodes stylistiques par A. de Caumont³⁷², et c'est d'ailleurs ce dernier qui rapprocha dès 1831 le style byzantin et l'architecture romane ³⁷³ dans l'étude d'édifices religieux en France, au XI^e siècle ³⁷⁴. L'oxymore choisi par Gautier, « barbarie savante » est judicieux car il dénonce cet aveuglement esthétique, aussi rigide dans ses préventions, que l'est, à ses yeux, la plupart des représentations de l'art byzantin, perçues dans leur maladresse artistique seule, illustrant parfaitement le *topos* de l'« enfance de l'art », loin des valeurs spirituelles que Gautier leur reconnaissait.

Les vertus régénératrices propres à l'art byzantin peuvent aussi relever d'une réflexion sur la création originale qui le caractérise, et qui doit désormais se déployer dans le monde

³⁷¹Théophile Gautier, « Troitza », p. 62.

³⁷²Arcisse de Caumont, *Histoire de l'architecture religieuse au Moyen Âge*, Caen, Derache, 1841.

³⁷³ Voir Claude Laroche, « Les enjeux multiples de l'architecture religieuse du second XIX^e siècle en France : un essai de litanies », In Situ [En ligne], 11 | 2009, mis en ligne le 17 avril 2012, consulté le 12 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/insitu/4422> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.4422> note 7

³⁷⁴Arcisse de Caumont, *Cours d'antiquités monumentales : histoire de l'art dans l'ouest de la France*, Caen, Lance, 1831, Partie 4. A noter qu'il utilise alternativement « style byzantin » et « style néo-grec », p.118, pour cette dénomination.

moderne, comme le soutient F. Bournand, dans l'*Histoire des arts chrétiens des origines à nos jours*³⁷⁵, publié en 1891.

L'auteur reprend, avec enthousiasme, l'idée émise par Didron d'une régénération artistique néo-byzantine : « [...] quand aujourd'hui, nos artistes modernes veulent faire revivre cet art religieux, malheureusement presque disparu, qui s'adresse surtout au cœur, c'est aux vieux maîtres de Byzance qu'ils vont demander de l'inspiration et des modèles ³⁷⁶», mais il redéfinit le concept de création propre à l'art byzantin. On assiste alors à un renversement singulier, puisque l'art grec, réduit à une création inerte, ne peut supporter la comparaison avec l'art byzantin, qui a « compris les règles véritables de la décoration religieuse et [qui a] donné un *type individuel* bien marqué aux pures conceptions de la religion chrétienne ³⁷⁷ ». F. Bournand reconnaît donc l'importance de la part orientale dans l'art byzantin, et la réussite de l'assimilation iconographique de cette décoration orientale dans un sens chrétien par les artistes byzantins ³⁷⁸. Le second point du raisonnement pourrait être interprété comme une allusion aux injonctions du concile in Trullo qui permit le passage d'une peinture *allégorique*, d'un « art purement significatif ³⁷⁹ » comme l'était principalement l'art paléochrétien des catacombes³⁸⁰, à une peinture vivante, narrative, plus proche des fidèles, reposant, pour les figurations singulières, sur des *ekphraseis*, des *eikonismoi*³⁸¹. C'est donc l'aptitude de l'art byzantin à figurer, à incarner les personnages et les scènes bibliques, dès lors aisément identifiables, qui serait perçue par F. Bournand comme un progrès, en termes artistiques, aussi bien que spirituels, et cette création *vivante* deviendrait logiquement,

³⁷⁵ François Bournand, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Tome 1, Paris, Bloud et Barral, 1891.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 87.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ Il participe ainsi à la « Question byzantine », inaugurée par Strzygowski.

³⁷⁹ Paul Evdokimov, *L'art de l'icône, théologie de la beauté*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 149. L'auteur utilise ce terme de la phénoménologie pour souligner le caractère essentiel et *ténu* des scènes représentées dans les catacombes, leur assignant une fonction didactique. « On observe la plus grande négligence pour la forme artistique et l'absence de tout développement théologique », écrit-il, avant de préciser : « Ce sont des affirmations dessinées ; brèves et frappantes [...] », p. 149.

³⁸⁰ Voir Prigent Pierre. Deux ouvrages sur l'iconographie des catacombes. In : *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 68e année n°3, Juillet-septembre 1988. pp. 327-343.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rhpr.1988.4978>, p. 332 sur le motif du « Bon Pasteur » notamment.

³⁸¹ Voir Laurent V. L'œuvre canonique du concile in Trullo (691-692), source primaire du droit de l'Église orientale. In : *Revue des études byzantines*, tome 23, 1965. pp. 7-41.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rebyz.1965.1339>
www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_1965_num_23_1_1339

Nous nous référons au canon 82, résumé en ces termes par V. Laurent, « censurant et prohibant la coutume que l'Occident avait de représenter le Sauveur sous la forme d'un agneau, mais prescrivant de le représenter avec des traits humains », p. 33. Voir aussi Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 45. « On insiste sur la réalité de son Incarnation, son humanité, donc sa Passion » ? Cette attention à l'Incarnation et à l'apparence du Christ devait ouvrir le champ des *eikonismoi* qui rendaient cette figure plus proche des fidèles.

dans un siècle épuisé par l'inanité spirituelle du néo-classicisme, une précieuse inspiration pour les jeunes peintres.

1.2.7 L'imaginaire byzantin pictural

Penchons-nous alors sur certaines qualités « byzantines » apparaissant dans des œuvres fidèles à cet esprit nouveau, afin de constater les similitudes entre ces tableaux et certaines caractéristiques de l'art byzantin relevés » dans les journaux de voyage.

C'est en termes de prouesse picturale que P. Mantz³⁸² décèle dans un tableau de Jean-Paul Laurens, *Le Bas-Empire : Honorius*³⁸³, l'imprégnation byzantine :

« Au point de vue de l'histoire, que l'artiste a toujours aimée, il s'agit ici d'un symbole ; pour la question d'art, nous sommes en présence d'un résumé pittoresque du monde byzantin.[...] L'aspect du tableau est très oriental, avec un mélange de l'idéal de Constantinople où naquit Honorius et de celui de Ravenne où il vécut, inutile et vraisemblablement un peu ennuyé. La coloration intense est forte, et d'une richesse extrême. Cette peinture, on le devine, n'est pas pour divertir beaucoup le public ami du mélodrame ; le sentiment en est purement archaïque. [...] Certains objets de métal sont rendus, dans leur fermeté et dans leur luisant, avec une virtuosité triomphante. Le caractère byzantin est partout. Ce tableau est intéressant comme la reliure d'un de ces évangélistes ou des cabochons ou des camées jouent dans l'or des filigranes »

C'est, conformément aux représentations communes de l'art byzantin, le charme des couleurs et la *présence* décorative orientale qui attirent le regard de Mantz et la comparaison finale laisse entrevoir l'émerveillement d'un regard tactile, aux prises avec les signifiants « cabochons » et « camées ».

Le tableau représente le jeune empereur Honorius, qui reçoit, à la mort de son père, en 395, le titre d'empereur romain d'Occident à l'âge de 11 ans. Il apparaît sur un trône très richement orné de frises de rosaces, de méandres guillochés, d'entrelacs, qui forment un cadre décoratif imposant, redoublant celui du trône, en accentuant la fragilité et le corps enfantin d'Honorius. Il tient les *Regalia* : le glaive est présenté de face, de manière plutôt

³⁸² Paul Mantz, « *Le Bas-Empire* de Jean-Paul Laurens », rubrique « Le Salon », *op. cit.*, p. 54-62. Les extraits que nous reproduisons se trouvent p. 59 et p. 62.

³⁸³ Jean-Paul Laurens (1838 – 1881). Le tableau, daté de 1880, se trouve au Chrysler Museum, à [Norfolk](http://www.chryslermuseum.org/).

anachronique, annonçant vraisemblablement l'épuisement, le déclin de l'empire romain ³⁸⁴, et il est associé au globe nicéphore, la figure de la *Providentia*³⁸⁵ semblant guidée par le chrisme. La pose, dans l'ensemble, rappelle indéniablement l'aspect hiératique des représentations byzantines et de manière habile, Laurens a paré le mur de pierres situé derrière le trône de couleurs fauves et dorées, à l'image d'un fonds d'or. La remarque de Mantz sur l'harmonie des deux influences picturales prouve que l'existence d'un art ravennate ne semblait pas une aberration stylistique, artistique, à ses yeux.

Le second trait de l'art byzantin que remarque Mantz concerne le caractère peu expressif du visage d'Honorius, qu'il exprime sous une forme euphémisée, et cette relative inexpressivité est assurément l'une des caractéristiques les plus déconcertantes de l'art byzantin pour les voyageurs du XIX^e siècle. Nous examinerons plus loin le sens de cette quête d'une physiognomonie picturale et interrogerons la pertinence du concept d'« expressivité » ; mais dans le cas d'Honorius, Laurens, s'appuyant sur des sources historiques, a manifestement souhaité exprimer le sentiment d'indifférence qui s'emparait déjà du jeune empereur, à peine monté sur le trône. Mantz précise d'ailleurs qu'à Ravenne, Honorius « vécut, inutile et un peu ennuyé ³⁸⁶ », et Waterhouse s'emparera de ce sujet, de manière plus narrative, et plus cocasse également, dans son tableau *The Favorites of the Emperor*, montrant Honorius uniquement accaparé, depuis son trône, par le spectacle de ses colombes, pintades et pigeons ³⁸⁷. Il n'est pas anodin enfin, que la seule remarque portant sur la prouesse artistique du tableau, à l'exception de son aura décorative, concerne le traitement pictural du métal, la « virtuosité triomphale » consistant davantage, dans l'esprit néo-byzantin, à rendre vivant, « luisants », l'inanimé et à figer dans le hiératisme et l'effacement de l'expression un sujet humain.

Or, à la métaphore du souffle, souvent utilisée pour exprimer l'influence de l'art byzantin sur l'architecture médiévale française, comme le fit Didron, s'ajoute la métaphore platonicienne du reflet, qui confirme la singularité, sur le plan spirituel, de l'art byzantin.

³⁸⁴ Nous n'avons pas trouvé sur les monnaies romaines une semblable pose. Les empereurs romains d'Occident et d'Orient sont en revanche parfois présentés le glaive dans le fourreau, et plus généralement, une lance à la main. Laurens semble davantage représenter l'épée impériale carolingienne, telle qu'elle figure sur le portrait de Dürer, *l'Empereur Charlemagne* (1511 – 1513), Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.

³⁸⁵ Sur le sens de la figure de la *Providentia*, voir Arnaud Pascal. L'image du globe dans le monde romain : In: *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 96, n°1. 1984. pp. 53-116.

DOI : <https://doi.org/10.3406/mefr.1984.1404>, p. 104.

³⁸⁶ Paul Mantz, *op. cit.*, p. 62.

³⁸⁷ John William Waterhouse, *The Favorites of the Emperor*, (1883), *Art Gallery of South Australia*, Adelaide.

Ainsi H. de Clergion loue-t-il la peinture *inspirée* d'Hyppolite Flandrin³⁸⁸ en ces termes : « Flandrin, le dernier des peintres catholiques qui avait la foi de ce qu'il faisait, et qui savait beaucoup, donna à ses grandes figures de saints un reflet byzantin qui plut par sa nouveauté³⁸⁹ ». Il faut entendre ce « reflet » comme la présence infuse d'un archétype byzantin qui viendrait régénérer l'art. Certaines compositions de Flandrin, à l'église Saint-Germain-des-Prés, relèveraient le plus de cette inspiration byzantine, à travers la pose hiératique du Christ dans le sanctuaire, et surtout le rythme des processions dans la « Frise des Saints Martyrs et des Saintes Femmes³⁹⁰ » et dans l'évocation persistante d'un fond d'or. Il s'agit toutefois d'un style éclectique, car si le néo-byzantin semble effectivement emporter ces fresques, la facture reste dans l'ensemble néo-classique.

Les compositions rythmées des processions, reflet d'un cérémonial de cour impérial, comme l'a montré A. Grabar³⁹¹, constituent un aspect important de l'art byzantin qui intriguera les voyageurs. C'est en effet par une conversion esthétique qu'il faut regarder l'uniformité, la répétition inlassable des formes, des gestes et des poses comme un rythme révélateur d'une *réalité* spirituelle.

Aussi, loin de l'image d'un art distant, absent du monde, par son hiératisme et sa répétition formelle, l'art byzantin a pu se révéler un modèle pictural précieux, susceptible d'émouvoir spirituellement, par des qualités que le néo-classicisme semblait négliger. Un compte rendu du Salon de 1868, dans lequel *Les Prophètes* de Doze était exposé, souligne ainsi que :

« Tout en s'affranchissant de la servile imitation du Moyen Age, l'habile professeur de l'Ecole de Nîmes a su emprunter à l'art byzantin ce qu'il a de bon dans la naïveté et la simplicité de son ordonnance pour imprimer un sentiment religieux à sa décoration picturale³⁹² ».

De manière habile, F. Chapot retourne l'argument d'un art byzantin maladroit dans sa manière picturale, retombé en enfance, d'emblée condamné à une involution, comme nous l'avons

³⁸⁸ Hyppolite Flandrin (1809 – 1864).

³⁸⁹ Henri du Clergion, « Salon de 1870 », *Paris Illustré*, 15 mai 1870, p. 171.

³⁹⁰ Fresque des frères Hippolyte et Paul Flandrin, réalisée entre 1848 et 1853. Ce style se retrouve en partie dans la décoration de l'église du Saint-Esprit, conçue dans les années 1930, à Paris, sur le modèle de Sainte-Sophie. Voir Micheline Tissot-Gaucher, « *Byzance à Paris* », *L'Eglise du Saint-Esprit à Paris et les quelque 70 artistes qui l'ont décorée*, Le Mée-sur-Seine, Amatteis, 2005.

³⁹¹ André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1994, p. 119 notamment.

³⁹² François Chapot, « L'Art chrétien au village », *Bulletin du Comité de l'art chrétien*, Nîmes, 1889, Tome 4, N° 25, p. 111.

notamment rencontré dans le texte d'Espaulart, pour exalter au contraire la force spirituelle émanant de sa simplicité même. Doze réalisa des mosaïques dans un style byzantin à la Basilique Notre-Dame du Rosaire³⁹³, mais si la partie supérieure du cul-de-four des chapelles de l'Annonciation et de la Nativité comporte un véritable fond d'or en mosaïques et un ange annonciateur dans une pose hiératique, la partie médiane et inférieure sont manifestement narratives et là encore, de facture néo-classique.

Nous avons choisi, comme dernier exemple de cette imprégnation de l'art byzantin dans la peinture française du XIX^e siècle, un texte qui entre en résonance avec l'expérience esthétique des voyageurs telle qu'elle est retranscrite dans leurs journaux, de manière antithétique. Il s'agit d'une observation de Z. Asthuc sur l'évolution du travail pictural de Puvis de Chavannes :

« En quittant sa pleine mesure habituelle, la carrure et le relief de son style, il semble avoir perdu quelque peu en rondeur et légèrement singularisé sa manière. On dirait qu'il se tourne vers une archéologie toute nouvelle. En un mot, il quitte l'Antiquité pour se faire byzantin. Puis sans transition, passe au Moyen-âge. Mais j'entends un Moyen-âge coquet qui prendrait à l'Orient quelque chose de sa grâce singulière³⁹⁴ ».

Dans un premier temps, le raisonnement est plutôt dépréciatif, rappelant l'argument de la perte du modelé, frénétiquement attaché à l'art byzantin, comme nous le constaterons. Asthuc précise en outre que saint Jean-Baptiste est représenté dans l'une de ses fresques, agenouillé, les « bras aux lignes hiératiques ! ». La ponctuation renforce ici l'incompréhension de l'auteur, confronté à ce rendu anatomique régressif. La remarque finale ne laisse pas de surprendre car l'auteur semble dénier à l'art byzantin son charme polychromique décoratif, et nous comprenons, par la présence de l'adjectif « coquet », que Puvis de Chavannes s'est vraisemblablement abandonné à des composantes orientales artificielles, telles que l'Orientalisme a su idéalement les façonner³⁹⁵. Le fait est certain que le peintre a cédé à cette mode du néo-byzantinisme, qu'Asthuc résume pertinemment sous la forme d'un bel oxymore, « une archéologie toute nouvelle ». Le raisonnement se poursuit de la sorte :

« Mais comment se fait-il que cette peinture d'apparence inhabile, presque enfantine, monte plus haut dans l'esprit des connaissances de choix, prenne sa

³⁹³ Melchior Doze (1827 – 1913). *Mosaïque de la Nativité* (1893) et *Mosaïque de l'Annonciation* (1895), Basilique Notre-Dame du Rosaire, Nîmes. Doze fut formé par H. Flandrin.

³⁹⁴ Zacharie Asthuc, « Puvis de Chavannes », *L'Echo des Beaux-arts*, 19 juin 1870, p. 1.

³⁹⁵ Voir Edward Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1997, p. 15 -20 notamment.

place dans le bagage appelé à rester dans la pensée humaine, et retrace plus profondément à nos esprits l'acte du passé ? ³⁹⁶»

Ce renversement dans le jugement esthétique, introduit une distinction assez marquée entre la manière de peindre, et les effets obtenus. C'est d'ailleurs en termes intellectuels, et avec un enthousiasme appuyé, qu'Asthuc évoque la prouesse de la peinture de Puvis de Chavannes, mais son interrogation rend bien compte du vacillement de ses préventions, du trouble esthétique qui s'empare de lui, partant de la force de l'esprit byzantin présent dans ses fresques.

1.3 L'art byzantin dans les guides de voyage

1.3.1 L'expérience du guide de voyage

Appréhender le guide de voyage, devenu guide touristique, en tant qu'objet textuel n'est pas une tâche aisée. Longtemps sous-estimé par l'historiographie, en regard du journal ou du récit de voyage, comme l'a souligné G. Verhoeven³⁹⁷, il apparaît, au sein de la littérature de voyage comme un genre hybride, composite, par sa dimension fonctionnelle et esthétique. Il peut s'avérer en effet tout à la fois un indicateur précieux de routes, d'itinéraires, d'auberges fréquentables, aux séjours précisément tarifés, un recueil d'observations didactiques sur l'histoire des villes les plus remarquables, le climat, les traditions culinaires et les mœurs locales, et c'est enfin, pour reprendre une expression de Gilles Bertrand, un véritable « art de voyager ³⁹⁸ », qui doit s'entendre comme un art de regarder. Lire un guide de voyage, c'est tout à la fois *informer* son regard, regarder à travers un texte, mais aussi accepter sur place, de voyager *dans* un texte, plutôt que dans la réalité.

On pourrait ainsi concevoir une typologie des regards, en fonction de l'objet et de la nature des descriptions présentes dans les guides. Le premier d'entre eux, si l'on considère les guides de voyage sur un plan diachronique, pourrait correspondre à un regard ébloui, mais en

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 2.

³⁹⁷ Gerrit Verhoeven, « L'influence des guides imprimés aux Pays-Bas sur la construction et l'évolution de l'espace touristique européen (XII-XVIII^e siècle) », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Vol. 83, n°2, 2005, p.400 et note 5. Accessible à : http://www.persee.fr/doc/rbph_0035-0818_2005_num_83_2_4929

³⁹⁸ Gilles Bertrand, *Le Grand Tour revisité*, Rome, Collection de l'Ecole Française de Rome, 2008, chapitre 1, « Les raisons du voyage », §1. : 10.4000/books.efr.1997

même temps saturé par la « logique énumérative ³⁹⁹ » qui peut innervier certaines descriptions d'œuvres d'art ⁴⁰⁰, de caractéristiques architecturales ou ornementales de monuments. Dans ce dernier cas, elles relèvent d'une véritable stylomanie : l'inventaire exhaustif du nombre de colonnes et la dénomination précise de leur composante, marmoréenne ou porphyrienne ⁴⁰¹, sera en effet un élément constant dans la description de la basilique Saint-Marc dans les guides, et sera largement reprise, littéralement, dans la plupart des récits de voyage du XIX^e siècle ⁴⁰². Gilles Bertrand nous met en garde contre une interprétation trop anachronique de ces inventaires qui pourraient sembler fastidieux au lecteur contemporain, en montrant que cette « logique énumérative » correspond aussi au principe de *variété*, présent dans l'inventaire des *mirabilia* des cabinets de curiosités, et qu'ainsi, à travers ces descriptions, « l'art [est] entendu comme spectacle ⁴⁰³ ». Enumérer les colonnes, en en précisant la nature et la dominante chromatique, c'est accaparer le regard et le perdre dans un foisonnement et un éblouissement qui se présentent à lui.

Le deuxième type de regard que nous pourrions mentionner serait celui du regard *surpris* (dans sa double acception d'étonnement et d'adhésion) par l'efficacité rhétorique d'une « mise en scène des villes ⁴⁰⁴ » dignes d'être remarquées. Elle est bien évidemment laudative, prolongeant une autre mise en scène des villes, celle de leur origine légendaire, tout à la fois historique et spirituelle, patiemment élaborée en Italie, à partir du XIII^e siècle, comme l'a montré E. Crouzet-Pavan ⁴⁰⁵, au sujet de Venise tout particulièrement. Or il faut également voir dans la présentation spectaculaire des villes présentes dans les guides de voyage les prémices de leur conversion en véritables « édifices littéraires ⁴⁰⁶ » dans les récits de voyage. Pour reprendre les termes de Chantal Liaroutsos, les auteurs de récits de voyages n'ont cessé

³⁹⁹ Gilles Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁰ Gérard Luciani, « Les Voyageurs français et les musées italiens », *Dix-huitième Siècle*, n°27, 1995, p. 100 -101 notamment.

⁴⁰¹ Rares en revanche sont les guides qui établissent une distinction entre les différents marbres et le porphyre, qui est une roche magmatique, sans doute en raison du classement de ce dernier parmi les « marbres égyptiens » dans *L'histoire naturelle* de Pline, Livre XXXVI, chap. XI « Des marbres d'Alexandrie », § 3.

⁴⁰² Sur l'origine et la signification de cet « inventaire chiffré » dans les descriptions des guides de voyage au XVII^e siècle, on pourra consulter François Brizay, *Touristes du Grand Siècle, Le voyage d'Italie au XVII^e siècle*, Paris, Belin, 2007, p. 71-73.

⁴⁰³ Gilles Bertrand, *op. cit.*, p. 29.

⁴⁰⁴ Gilles Bertrand, *op. cit.*, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, 2005/2 (n° 13), p. 141-142. <https://www.cairn.info/revue-histoire-urbaine-2005-2-page-121.htm>

⁴⁰⁵ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Les Villes vivantes*, Paris, Fayard, 2009, chap. II notamment, « Quand Venise inventait son passé », p. 43-55.

⁴⁰⁶ Luciana Levantis, *Venise, un spectacle d'eau et de pierres*, Grenoble, UGA Editions, 2017, Introduction : « ...tous ceux qui, aux XVIII^e et XIX^e siècles, ont célébré cette ville [Venise] et ont ajouté, consciemment ou inconsciemment leur pierre à ce gigantesque édifice littéraire. »

de vouloir « littériser le propos ⁴⁰⁷ ». Toutefois, cette mise en scène des villes peut aussi s'avérer plus nuancée, contrastée, dans le cas de Ravenne. Les guides de voyage vont en effet esquisser le mythe de Ravenne, ville fantomatique, cernée de marais, triste relique d'une capitale d'empire et d'un exarchat, dont les monuments des V^e et VI^e siècles sont les seuls à lui insuffler encore un peu de vie. Les journaux de voyage du XIX^e siècle prolongeront, en l'amplifiant, nous le verrons, cette image d'une cité qui reste une ombre précieuse d'elle-même.

Mais le principal danger auquel est confronté le lecteur des guides de voyage est de se trouver inféodé à un « regard de convention », pour reprendre l'expression de Gilles Bertrand⁴⁰⁸. Il s'agit bien alors d'un regard exclusif, portant sur ce qu'il convient de regarder, en délaissant ce qui n'a ni la grâce d'être pittoresque - si l'on songe à certains aspects du paysage - ni le mérite de plaire ou d'émouvoir sur un plan artistique. Un tableau, fonctionnant comme un « aide-mémoire destiné à faciliter la tâche du *touriste* ⁴⁰⁹ » proposait ainsi une véritable taxinomie du regard, dans l'introduction de l'*Itinerarium nobiliorum Italiae regionum, urbium, oppidorum et locorum*, des frères Schott, publié en 1601. Le titre de ce tableau était particulièrement explicite : « Ce qu'il faut observer pendant les voyages ⁴¹⁰ », et les auteurs de décliner, sous une forme thématique (toponymie, géographie, édifices sacrés et profanes, institutions) ce que « l'honnête voyageur » devait prendre en considération. Mais ce regard de convention appliqué au domaine artistique, produit par un « puissant discours normatif imposé par les guides ⁴¹¹ », comme le souligne Gilles Bertrand, opère par des injonctions visuelles qui ont beaucoup évolué du XVII^e au XIX^e siècle. Nous observons en effet une sorte d'épanouissement de l'écriture critique : le jugement sur les œuvres, souvent résumé, retenu par le seul adjectif de « beau ⁴¹² », qui *représentait* une catégorie esthétique et un imaginaire fondé sur des canons antiques, va très progressivement se déployer, de manière plus analytique et subjective, en affinant le regard porté sur les techniques, le style et l'iconographie de grandes périodes artistiques. L'extrême concision des jugements esthétiques au XVII^e siècle – et qu'il n'est pas rare de retrouver dans certains guides du siècle suivant – s'apparentait à un geste d'autorité savante, l'*auctoritas* du guide, désignant ce qui était

⁴⁰⁷ Chantal Liaroutzos, « Les premiers guides français imprimés », *In Situ*, n° 15, 2011, §3 <http://journals.openedition.org/insitu/486>.

⁴⁰⁸ Gilles Bertrand, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁰⁹ François Brizay, *op. cit.*, p. 63.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 64.

⁴¹¹ Gilles Bertrand, *op. cit.*, p. 64.

⁴¹² François Brizay, *op. cit.*, « le vocabulaire codifié », p. 67-71.

remarquable, alors que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est un horizon artistique, très cadré, qui se dessine, à travers de plus amples commentaires consacrés à des styles, ou à des formes architecturales. Ce regard de convention est donc un regard *informé*, dans le sens premier du terme, ce que souligne A. Rauch, expliquant à quel point les guides de voyage au XIX^e siècle « impriment leur style aux visites ⁴¹³ », rappelant les réserves ironiques de Taine à l'égard du sacrifice du libre-arbitre imposé par les guides ⁴¹⁴ ; c'était précisément cet espace de liberté qu'avait très subtilement conçu Estienne, en réservant des marges dans son édition de *La Guide des chemins de France* ⁴¹⁵. Paul-Laurent Assoun n'hésitera pas à parler des *Baedeker* comme des « catéchismes du voyageur moderne ⁴¹⁶ », proches des « visions du monde » philosophiques critiquées par Freud, en raison de leur *hubris* interprétative et de leur prétention à maîtriser le « voyage de la vie ⁴¹⁷ », et il formule, à la fin de son article, l'hypothèse suivante : « On pourrait imaginer tel sujet ne voyant plus rien du paysage ou des monuments, ne voyageant plus que dans son texte ». Cette réduction de l'espace, du champ des possibles et donc *in fine* de la liberté de regarder peut expliquer la multiplication d'ouvrages personnels, évoquant d'autres chemins parcourus, parus dans la seconde moitié du XIX^e siècle et qui peuvent s'entendre comme autant de formes d'une reconquête visuelle.

En suivant l'évolution des guides, on pourrait alors parler d'un « sentiment de l'art » qui apparaît, de manière assez radicale, dans ses engouements comme dans ses rejets, et qui se présente aussi parfois de manière contradictoire et ce sont ces premières esquisses d'une histoire et d'une psychologie de l'art byzantin que nous tenterons de circonscrire.

L'influence de ces guides dans la formation du jugement esthétique est considérable, Gilles Bertrand rappelant à quel point les ouvrages de Misson, Cochin et Lalande peuvent être considérés « comme des matrices incontournables auxquelles se plièrent de nombreux

⁴¹³ André Rauch, « Le voyageur et le touriste », *In Situ*, n° 15, 2011, §7.

http://www4.culture.fr/patrimoines/patrimoine_monumental_et_archeologique/insitu/pdf/rauch-326.pdf

⁴¹⁴ Hippolyte Taine, *Voyage aux Pyrénées*, Paris, Hachette, 1863, p.28. Il mentionne ces « êtres réfléchis, méthodiques, ordinairement portant lunettes, doués d'une confiance passionnée en la lettre imprimée. On les reconnaît au manuel-guide, qu'ils ont toujours à la main. Ce livre est pour eux la loi et les prophètes ».

⁴¹⁵ Charles Estienne, *La Guide des chemins de France*, Paris, C. Estienne, 1553, Préface : « L'auteur de ce livret en a fait par passe-temps, à la requeste de ses amis, ce qu'il a peu. Et se cognossant estre homme, c'est a dire subject a faillir, a laissé par expres marge suffisante à chascun endroit d'iceluy pour ne t'oster la liberté de pouvoir adjouster ou diminuer, par tout ou bon te semblera ».

⁴¹⁶ Paul-Laurent Assoun, « L'« effet Baedeker » : note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme », *In Situ* [En ligne], 15 | 2011, mis en ligne le 24 juin 2011, consulté le 09 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/insitu/582> ; DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/insitu.582>, p. 4.

⁴¹⁷ Paul-Laurent. Assoun cite des passages d'*Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris, PUF, 2011, trad. J. et R. Doron.

voyageurs ⁴¹⁸», ayant engendré quantité d'*Itinéraires d'Italie*, à partir des années 1770. Ce regard exclusif concernant les monuments et les œuvres d'art est nourri de réminiscences antiques, et se *reconnaît* dans l'art de la Renaissance et du XVII^e siècle italien, si bien incarné, dans le cas de Ravenne, par Guido Reni. Le Moyen-Age, dont le découpage chronologique est fluctuant d'un auteur à l'autre⁴¹⁹, retient peu l'attention dans les guides du XVII^e siècle, conformément aux canons vasariens : « leur jugement sur l'art byzantin restait en général négatif » souligne G. Verhoeven⁴²⁰. Mais si Gilles Bertrand précise que le terme « gothique » est, encore très largement au XVIII^e siècle, « assimilé à l'inachèvement et au bizarre ⁴²¹ », on constate pourtant dans les guides de cette époque une certaine évolution, et une *ouverture* au « gothique », le cas de la basilique Saint-Marc étant particulièrement éclairant sur ce point ⁴²².

Nous avons choisi, concernant notre corpus, d'étudier les auteurs de guides suivants : Misson, *Nouveau Voyage d'Italie* (1698), Cochin, *Voyage d'Italie* (1752), Lalande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766* (1769), Tiroli, *La Vera guida per chi viaggia in Italia* (1775), Barzilai, *Dictionnaire géographique et historique de l'Italie servant d'itinéraire et de guide aux étrangers qui voyagent dans ce pays* (1823), Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828* (1835), Chaix, *Nouveau Guide en Italie* (1864), Moyne, *Italie, guide du jeune voyageur* (1858), Caccia, *Nouveau guide général du voyageur en Italie* (1873), Burckhardt, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie* (1885). Nous avons adopté une étude diachronique afin de montrer très précisément l'*entrée* de l'art byzantin dans ces guides, l'apparition du terme « byzantin », appliqué à un plan architectural, à l'exubérance d'une décoration, puis à un style, et qui supprime l'ambigu « gothique », et enfin son éclosion, pourrions-nous dire, dans les commentaires et les descriptions des mosaïques pariétales.

Dans cette perspective diachronique, nous avons trouvé pertinente la lecture statistique et quantitative que propose Gilles Bertrand au sujet du nombre de pages consacrées aux

⁴¹⁸ Gilles Bertrand, *op. cit.*, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », p. 21.

⁴¹⁹ De manière générale, à partir du corpus de journaux de voyage, si le Moyen-Age commence généralement avec ce que nous appelons l'art paléochrétien, il se déploie et s'efface finalement avant ou après l'apparition de Cimabue.

⁴²⁰ Gerrit Verhoeven, *op. cit.*, p. 418, note 102.

⁴²¹ Gilles Bertrand, *op. cit.*, p. 22.

⁴²² Gerrit Verhoeven, *op. cit.*, p. 419.

différentes villes évoquées dans les guides de voyage, du XVII^e au XIX^e siècle⁴²³. Cette étude est éclairante, non dans le cas de Venise, qui reste l'une des trois ou quatre villes les plus commentées des guides de voyage, mais concernant Ravenne, véritable ville reliquaïre, symbole d'un déclin politique marqué depuis le VIII^e siècle, mais qui représentait, pour une voyageuse du XIX^e siècle, une cité précieuse : une de ces « petites villes d'Italie où j'aspire à venir chercher le parfum du Passé⁴²⁴ ». Si nous nous référons au « Tableau des villes les plus abondamment commentées dans les guides de voyage en Italie français du XVIII^e siècle ⁴²⁵», nous constatons que la présence de Ravenne est des plus discrètes : elle figure dans le *Misson*(édition de 1722), au dernier rang des douze villes les plus commentées, puis disparaît de cette liste restreinte dans trois guides de grande diffusion, le *Cochin*(édition de 1758) , le *Richard* (édition de 1766), le *Lalande* (première édition, en 1769), avant de réapparaître en 1775, dans *La Vera Guida*, mais cette fois-ci au douzième rang sur vingt-deux, quantitativement, au même titre que Gênes ; elle disparaîtra du *Dutens* (édition de 1791), ce que l'on peut comprendre puisqu'il s'agit de moindre envergure, une sorte de condensé du *Lalande*, consacré en outre aux voyages en Europe. Il faut toutefois être prudent à la lecture de ce tableau, car d'une édition à l'autre, le nombre de pages diffère de manière significative : ainsi, alors que Misson consacre à peine une page à Ravenne dans les éditions de 1722 et de 1743, mentionnant, de manière très générale « ses ruines [qui] ont pourtant quelque chose de grand ⁴²⁶ », l'édition de 1698 y consacrait quatre pages et les noms des principaux édifices étaient mentionnés. Le « Tableau des villes les plus abondamment commentées dans les grands guides de voyage en Italie, de la fin du XVIII^e au début du XIX^e siècle » montre en revanche une présence plus constante de Ravenne, au 14^{ème} rang sur 20 dans le *Vallardi*(1806), au 12^{ème} rang sur 20 ans l'édition de 1808, et au 14^{ème} rang sur 20 dans l'édition de 1818, mais il s'agit d'un guide rédigé en italien ⁴²⁷, non traduit, et la ville est décrite de manière plus discrète dans le *Langlois* (1811) et le *Giegler*(1826). C'est pourtant moins de dix ans plus tard que nous pourrons constater pour la première fois, un regard considérant l'art byzantin à Ravenne – même si l'adjectif n'est pas encore présent – à travers les mots de Valery dans *Voyage historique et littéraire en Italie*, publié en 1835 : c'est, pour ainsi dire, l'acte de renaissance de Ravenne.

⁴²³ Gilles Bertrand, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », *op. cit.*, p. 12.

⁴²⁴*Six mois en Italie, journal d'une ignorante*, Paris, Chamerot et Renouard, 1893, p. 223. L'ouvrage est anonyme.

⁴²⁵ Annexe 1.

⁴²⁶ Maximilien Misson, *Voyage d'Italie*, Amsterdam, 1743, tome IV, p. 43.

⁴²⁷Vallardi, *Itinerario italiano*, Milan, 1806.

1.3.2 Etude de la présence de l'art byzantin dans les guides de voyage

Si nous commençons notre étude en abordant le guide de Misson⁴²⁸, c'est tout d'abord parce qu'il est le premier des guides touristiques français à inclure Ravenne dans son « gibier culturel »⁴²⁹, et aussi parce qu'il esquisse, en dépit de son extrême concision, un sentiment esthétique assez confus, auxquelles répondront les contradictions propres aux descriptions de l'art byzantin dans les guides postérieurs. On peut ainsi considérer le *Misson* comme une sorte de guide *princeps*, ce qui apparaît notamment dans le tableau établi par Gilles Bertrand sur « Les valorisations de Misson (XVII^e) et leurs évolutions dans les guides jusqu'au XIX^e siècle »⁴³⁰, montrant une certaine constance dans l'ampleur descriptive attachée à Venise, en regard de la discrète présence de Ravenne. Ce sentiment d'une certaine confusion esthétique, que nous mentionnions précédemment, nous le retrouvons exprimé sous une forme très concise lorsque Misson évoque Ravenne dans l'édition de 1743. En une page seulement dans laquelle il commente les environs de Ravenne et convie le lecteur à se reporter pour de plus amples informations, à deux études érudites sur l'histoire ravennoise, il inaugure d'une certaine manière le mythe d'une Ravenne fantomatique en soulignant pourtant le charme visuel : « Présentement, on n'y voit que de tristes restes, tout y paraît pauvre et comme abandonné. Ses ruines ont pourtant quelque chose de grand⁴³¹ ». Ce double mouvement de dépit et d'admiration, que condense à l'extrême l'écriture semble donner la tonalité esthétique des descriptions à venir : le patron syntaxique de l'antithèse révélera les difficultés à s'emparer de l'art byzantin par les mots dans les guides postérieurs à celui de Misson. Notons que cette contradiction est d'autant plus forte qu'elle n'est suivie d'aucun développement, ni d'aucunes mentions d'édifices ni d'œuvres particuliers. Ce point est d'autant plus surprenant que l'édition de 1698 était plus loquace. Après avoir loué la « belle mosaïque »⁴³² du chœur de la cathédrale, il constatait : « Il y a de fort belles pièces de marbre et de porphyre dans les églises

⁴²⁸ Misson, *op. cit.*, nous nous référons à l'édition de 1698 et à celle de 1743.

⁴²⁹ Nous empruntons cette métaphore à François Moureau, dans la présentation du séminaire « L'Europe du Grand Tour : la relation de voyage à la découverte du vieux continent, de la Renaissance au Romantisme », publiée sur le site du Centre de Recherche sur la Littérature de Voyages, 10 février 2009. <https://crlv.org/conference/pr%C3%A9sentation-du-s%C3%A9minaire-et-bibliographie-1>

⁴³⁰ Gilles Bertrand, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, n°13, 2005, tableau n°4.

⁴³¹ Misson, *op. cit.*, édition de 1743, tome IV, p. 43.

⁴³² Misson, *op. cit.*, édition de 1698, tome I, p. 288.

de S. Vital, de S. Apollinaire, de S. Romuald, et de S. André ; tout cela vient de Grèce et est apparemment du temps de l'Exarchat ⁴³³». C'est cette même attention à la puissance visuelle de la décoration propre à l'art byzantin que nous constaterons dans la description de la basilique Saint-Marc. Nous retrouvons alors l'expression d'un contraste et d'un sentiment esthétique contradictoire : la basilique apparaît comme « un bâtiment carré, ou à peu près ; d'une structure grecque, obscure, et médiocrement exhaussée ; mais extraordinairement enrichie de marbre et de mosaïque⁴³⁴ ». Le choix de cet adverbe, de plus grande ampleur que « médiocrement », souligne à quel point la décoration prime sur l'architecture, et Misson va se livrer à une explication didactique sur la nature des matériaux utilisés et sur la qualité de la « tessellature ⁴³⁵ » venue de Grèce en Italie ; la comparaison avec le travail de marqueterie tournant à l'avantage de la mosaïque : « cela prend une couleur vive et brillante, qui ne s'efface et ne ternit jamais ». Ce court développement didactique annonce l'évolution que connaîtront les guides de voyage vers 1750, adoptant un esprit plus encyclopédique, s'intéressant davantage aux techniques, outils, matériaux utilisés par les artistes, mais aussi les artisans, de même qu'aux objets utilitaires parfois exposés dans des cabinets en Italie ⁴³⁶. Il est ainsi significatif que F. Tirolì, auteur de la *Vera Guida* ⁴³⁷, prolonge son développement sur Saint-Vital en mentionnant l'infirmerie du Monastère qui jouxte l'église, évoquant « les instruments et machines qui peuvent servir à l'usage des malades » en se référant à un ouvrage savant recensant ces objets. La fascination qu'éprouve Misson pour la mosaïque est telle qu'elle fait disparaître l'architecture, « Tout le champ est de mosaïque dorée d'un or très vif, et incorporé au feu sur la superficie d'une des faces du carré ⁴³⁸ » et surtout, la prouesse du mosaïste est d'avoir su restituer la vie sur ces fonds d'or, à partir d'éléments artificiels,

⁴³³ *Ibidem*, p. 289.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 200.

⁴³⁵ Ce terme semble un néologisme forgé par Misson. Le mot « tessellature » réapparaîtra plus tard, au XIX^e siècle, dans le domaine scientifique tout d'abord (on peut relever un « dessin en forme de tessellature qui fait ressembler cet insecte à une petite tortue », in *Bulletin de la Société zoologique de France*, Paris, 1883, p. 235) puis très discrètement dans le domaine de l'histoire de l'art, mais c'est plutôt l'expression latine « opus tessellatum » qui est utilisée : voir Bourassé, Migne, *Dictionnaire d'architecture sacrée*, Migne, 1851, Tome 12, article « mosaïque », p. 397. Le mot « tesselle » apparaît lui aussi tardivement : Bourassé et Migne le mentionnent dans l'article « pavement » du *Dictionnaire d'architecture sacrée*, p. 503, et il figure dans le *Litttré*, en 1874, suivi du participe passé « tessellé ». Dès 1635, P. Monet, dans *L'Inventaire des deux langues, française et latine*, avait rapproché « tessellatis » et « tessellatus » des mots français « échiqueté », p. 320, « losangé », p. 519 et « marqueté », p. 536. Notons enfin que le mot « tesselle » est étrangement absent du *Trésor de la langue française* aujourd'hui.

⁴³⁶ Gérard Luciani, *op. cit.*, p. 102 – 103.

⁴³⁷ Francesco Tirolì, *La Vera Guida per chi viaggia in Italia*, Rome, 1775, p. 223.

⁴³⁸ Misson, *op. cit.*, tome I, p. 202. Cette phrase sera reprise textuellement par Barzilai dans son *Dictionnaire géographique et historique de l'Italie servant d'itinéraire et de guide aux étrangers qui voyagent dans ce pays*, Paris, Truchy, 1823, p. 438.

qu'il a façonnés laborieusement : « Et toutes les figures avec les draperies, et les autres ornements, se trouvent coloriés au naturel, par le juste rapport des pièces de l'ouvrage⁴³⁹ ». Ainsi la tessellature exprime-telle une remarquable harmonie des représentations, que Misson retrouve dans le pavement, qu'il apprécie comme « une merveille⁴⁴⁰ », et s'il ne mentionne pas l'art byzantin, il n'en reste pas moins vrai que son éloge des mosaïques ravennates et vénitiennes, en tant que mode de représentation *naturelle* est plutôt singulier dans l'histoire des guides de voyages français.

L'étude du *Voyage d'Italie* de Cochin est indispensable à plus d'un titre : elle nous permet de saisir, à travers les choix esthétiques du XVIII^e siècle, la nature du regard porté sur l'art byzantin en Italie, et elle doit nous permettre d'en mesurer l'influence, ou l'emprise sur les jugements esthétiques des voyageurs du XIX^e siècle.

En effet, comme le souligne Christian Michel dans sa présentation du *Voyage* de Cochin⁴⁴¹, si, au premier abord, le livre semble un peu corseté par des jugements esthétiques exclusifs, ceux concernant les coloristes notamment⁴⁴², ainsi que par une prédilection pour les peintres du *Seicento*⁴⁴³, et s'il semble même dépassé par l'émergence d'une nouvelle esthétique vers 1780⁴⁴⁴, il n'en demeure pas moins que « l'historiographie a trouvé commode de l'utiliser comme point de départ du retour à l'antique⁴⁴⁵ » au XIX^e siècle. De plus, si la dernière édition du *Cochin* date de 1773⁴⁴⁶, le *Voyage* se prolonge en quelque sorte sous les traits du *Lalande*⁴⁴⁷, ce dernier reprenant largement, sans les citer le plus souvent, des passages entiers du *Cochin*, au point d'introduire parfois certaines confusions : ainsi Stendhal éreinte-t-il le *Cochin* pour sa brièveté, mais il reste néanmoins attaché au *Lalande*, qu'il emporte avec lui au cours de ses voyages, et dont il acquiert les différents fascicules sur place, bien qu'il ne le ménage guère, nous le verrons⁴⁴⁸.

L'un des principaux reproches qu'on a pu adresser à Cochin, outre son refus de tout commentaire iconographique et ses jugements trop radicaux, a été de mettre sur le même plan

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 203.

⁴⁴¹ Christian Michel, *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin*, Rome, Ecole Française de Rome, 1991, chap. III, « Les fondements des jugements esthétiques de Cochin », p. 23-38, chap. IV. « Les choix de Cochin : réflexions sur l'éclectisme », p. 39 -47 et chap. V, « La réception du texte », p. 49-60.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 23.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁴⁶ Les dates successives d'édition sont les suivantes : 1758, 1769 et 1773.

⁴⁴⁷ Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, Venise, 1769, réédité en 1786 puis en 1790 à Genève.

⁴⁴⁸ Christian Michel, *op. cit.*, p. 53.

des œuvres d'art appartenant à des époques très éloignées, décontextualisant ainsi le « faire » des peintres et appliquant « les mêmes critères de jugement ⁴⁴⁹ » sur ces œuvres. C. Michel note ainsi qu'un tableau du Caravage est examiné de la même manière qu'une Madone byzantine du XII^e siècle, celle du sanctuaire de la Madone de San Luca, à Bologne : « Le portrait de la Vierge peint par S. Luca n'a que sa sainteté de recommandable. Le nez de la Vierge est grand et pendant ⁴⁵⁰ ». Ainsi, bien loin de regarder l'icône comme une *présence*, Cochin la considère comme un tableau, aux imperfections remarquables par rapport à ce qui constitue pour lui le plus haut degré de perfection dans la peinture, « l'esprit », qu'on peut entendre comme l'art de rendre « les caractères de tête ». Il loue en effet Le Dominiquin « pour sa simplicité et la beauté des caractères de têtes et des ajustements, et pour le naturel des attitudes ⁴⁵¹ ». Or, plus grave encore que ce *nivellement* des œuvres d'art en peinture soumis à la critique, le paragone qui s'exprime dans l'analyse des œuvres d'art byzantines ne pouvait qu'inciter le lecteur à se détourner de cet art mineur que représentait le travail sur les mosaïques, en regard de « l'harmonie douce ⁴⁵² » que la peinture pouvait suggérer. Ainsi écrit-il, au sujet des mosaïques de la basilique Saint-Marc :

« Les voûtes ou coupoles de mosaïque dorée, présentent l'idée d'une église doublée de cuivre. [...] On ne parle point des peintures de l'église, et du portail : elles sont toutes en mosaïque et cet art n'est presque toujours qu'une imitation grossière de la peinture, qui n'en conserve que l'effet et le ton général, sans avoir les mêmes finesses, ni les mêmes agréments, à peu près comme l'imitation que donnent nos tapisseries. Il y en a plusieurs dont la composition est belle et de bonne manière, qui viennent d'après de bons peintres ; quelques-unes aussi dont la couleur est vive et piquante ⁴⁵³ ».

Un trait stylistique peut d'emblée être relevé, et nous constaterons tout au long de notre étude à quel point il innerve les commentaires et les analyses d'œuvres byzantines, c'est l'utilisation répétée, parfois de manière lancinante, de la structure restrictive⁴⁵⁴. En effet cette dernière isole, exclut, l'art byzantin par un processus de réduction qui n'est pas éloigné, en termes logiques, d'une définition négative, ou privative, en termes logiques, car c'est finalement dire

⁴⁴⁹ Christian Michel, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁰ Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, 1752, tome 2, p. 179.

⁴⁵¹ *Ibidem*, tome 2, p. 185.

⁴⁵² *Ibidem*, tome 1, p. 188. Cochin fait ici allusion au « faire » de Guido Reni.

⁴⁵³ *Ibidem*, tome 3, p. 2.

⁴⁵⁴ Sur le pouvoir argumentatif du tour exceptif « ne...que... », on pourra consulter P. Barbaud, « L'opérateur de restriction ne... que et l'argumentation », *Revue québécoise de linguistique*, 1985, 15 (1), p. 153–170. <https://doi.org/10.7202/602552ar>

si peu ce qu'est l'art byzantin que de l'enfermer dans cette ombre artistique. Cochin montre ainsi assurément les limites d'un art incapable d'exprimer les « caractères de têtes », l'émotion dans ses nuances les plus subtiles, fort appréciées au XVIII^{ème} siècle. En outre, nous comprenons aisément que les éloges présents à la fin du commentaire concernent les mosaïques réalisées à partir des cartons de Titien ou de Lotto (« d'après de bons peintres ») par les Zuccato⁴⁵⁵, ou pour rester plus proche des préférences esthétiques de Cochin, des cartons de Maffeo da Verona, pour la composition de *L'Enfer* ⁴⁵⁶. Bien évidemment, rapprocher l'art de la mosaïque de celui de la tapisserie, c'est en souligner, de manière assez méprisante chez Cochin, le schématisme des dessins, le cantonner à un travail d'artisan et le condamner à sans cesse souffrir des rapprochements avec la virtuosité du peintre. Qu'on mesure ces remarques de Cochin à la basilique Saint-Marc avec l'enthousiasme qui le ravit devant une toile du Guide :

« Il a réuni toutes les parties de la peinture et l'on peut dire que ses principaux tableaux sont plus tableaux (s'il est permis de se servir de cette expression), et plus complets en tout qu'aucun de ceux des peintres qui ont existé avant et peut-être depuis lui ⁴⁵⁷ ».

C'est une formulation audacieuse que celle de « plus tableaux », comme si le substantif « tableau » se muait, de manière hyperbolique, en adjectif, identifiant de manière idéale le « faire » du peintre à l'essence même de la peinture, dans une « harmonie douce » pour reprendre ses termes. La grâce des grands peintres du *Seicento* est d'apparaître comme ceux qui révéleraient le mieux, en termes d'expérience esthétique, le *disegno* dans une démarche presque néo-platonicienne. À l'opposé, l'art de la mosaïque reste prisonnier de sa matérialité, et il semble atrophier toute représentation, comme le constate Cochin lorsqu'il visite Ravenne : « On y voit quelques marbres rares. Il n'y a rien de fort curieux pour le goût, si ce n'est quelques mosaïques de ces temps-là, fort mauvaises ⁴⁵⁸ » et « On y voit quantité de mosaïques mauvaises ⁴⁵⁹ » : le jugement est péremptoire et la formulation « si ce n'est que quelques mosaïques » est accablante, entre prétérition et concession paradoxale ; c'est précisément parce que ces mosaïques sont mauvaises qu'elles en deviennent curieuses,

⁴⁵⁵ Ettore Vio, *La Basilique Saint-Marc*, p. 84-85, Saint Marc vêtu en évêque, notamment. Cul-de-four du portail central.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 132, voûte du Jugement dernier.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 187.

⁴⁵⁸ *Ibidem*, p. 85. Il s'agit des mosaïques de Saint Vital.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 86. Les mosaïques évoquées sont celles de Saint-Apollinaire-le-Neuf.

raisonnement qui confirme le statut proprement monstrueux de ces mosaïques byzantines. À cet égard, le terme de « byzantin » n'est pas explicitement rapporté aux mosaïques vénitiennes ou ravennates, Cochin mentionnant « l'église gothique⁴⁶⁰ de Saint-Vital ⁴⁶¹ » comme modèle de construction des galeries tournantes de l'église Saint-Laurent à Milan, et certains traits de cet art byzantin, à travers le *topos* de la rigidité et de la sécheresse apparaissent lorsqu'il évoque les fresques du *Campo Santo*⁴⁶² à Pise.

Ce point est important car la description de ces fresques apparaît très souvent dans les guides ou les journaux de voyage au XIX^e comme un moment de basculement dans l'histoire de l'art : ce sont les derniers feux d'une rigidité des corps, des drapés, témoignage d'une influence byzantine, qui sont examinés en même temps que des traces évidentes d'animation et de résurrection du modelé des corps. Etudions comment se manifeste ce sentiment esthétique troublant devant ces fresques du *Campo Santo*, datant du XIV^e siècle, qui cristallisent ce moment d'une métamorphose historique. Cochin les décrit ainsi :

« Ce cloître est décoré de peintures anciennes, dès les commencements de la peinture, par conséquent mauvaises [...] on y remarque cependant déjà une façon de draper et de former les plis, fort bonne, quoique sèche, et des caractères de têtes qui ont de la vérité, mais basse : il semble que ce soient des portraits servilement et froidement rendus ⁴⁶³ ».

L'évidence d'une déduction esthétique est toutefois nuancée, et ce raisonnement en deux temps sera la marque rhétorique du discours sur l'art byzantin dans la grande majorité des textes du corpus : un jugement dépréciatif, suivi d'un éloge portant sur un détail, et qui

⁴⁶⁰ Ce mot peut réunir le sens historique d'une église dont la construction (526 – 547) a commencé sous les règnes successifs de rois ostrogoths (Athalaric, 526-534 et la régence d'Amalasonte, Théodat, 534-536 et Vitigès, 536-540) et l'acception méprisante et générale d'un art qui n'est pas conforme aux canons, à l'esprit vasarien. Sur l'utilisation de ce terme au XVIII^e siècle, et sur sa lente évolution sémantique, voir notamment Gerrit Verhoeven, « L'influence des guides imprimés aux Pays-Bas sur la construction et l'évolution de l'espace touristique européen (XII-XVIII^e siècle) », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, Vol. 83, n°2, 2005, p.418 et note 2 et Gilles Bertrand, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, 2005/2 (n° 13), p. 22.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁶² Voir notamment Abel Letalle, *Les Fresques du Campo Santo à Pise*, Paris, E. Sansot, 1914. L'auteur oppose, par exemple, « les anges[qui] sont traduits assez gracieusement tant dans les mouvements que dans l'expression de leur figure » et l'étonnante absence du sens de la perspective dans la *Crucifixion* de Buffalmacco, p. 14. Il semble, par ailleurs, reprocher une manière trop byzantine à Spinello Aretino dans *l'Histoire de saint Ephèse et de saint Potin* : « le dessin de ces figures se présente avec une certaine aridité. Nous ne retrouvons guère là les lois de l'enveloppement, les règles de l'atmosphère très observées », p. 83.

⁴⁶³ Cochin, *op. cit.*, p. 102.

dissipe en partie les critiques ou les réserves exposées dans un premier temps. Dans le cas de Cochin, c'est plus complexe puisque la seconde partie de son commentaire inclut des remarques négatives, rappelant l'ancienne *maniera greca* : « servilement et froidement rendus ». Il rend bien, par une suite d'antithèses, « fort bonne, quoique sèche, des caractères de têtes qui ont de la vérité mais basse... » ce moment de vacillement de l'art, qui semble évoluer vers une attitude naturaliste plus affirmée, mais qui reste, dans le même temps miné par des habitudes de représentation, supposées byzantines.

Voyons à présent comment les descriptions de Lalande prolongent celles du *Cochin*. Ici encore, le terme « byzantin » n'apparaît nullement, Lalande évoquant la basilique Saint-Marc comme une église « d'un mauvais gothique⁴⁶⁴ » et, de manière plus appuyée que son prédécesseur, la description architecturale du lieu, concentrée principalement sur le nombre de colonnes et la qualité de leurs marbres, laisse au second plan les mosaïques, qui semblent encore résister, en 1769, à tout commentaire iconographique. C'est le porphyre et la serpentine des colonnes des deux chaires qui accaparent surtout l'attention⁴⁶⁵, de même que certains détails, dont les journaux de voyage au XIX^e siècle relèveront l'incongruité dans un tel lieu ou le caractère cocasse, ainsi la présence de l'effigie de L'Arétin sur la porte de Sansovino⁴⁶⁶. Le désintérêt de Lalande pour les mosaïques de Saint-Marc est tel que, jugeant fastidieux d'étudier en détail ces œuvres maladroites, il renvoie le voyageur à l'ouvrage de Boschini⁴⁶⁷, et de manière plus cavalière, à des descriptions « qu'on trouve encore dans d'autres livres⁴⁶⁸ ». Il remarque, à la suite de Cochin :

« Mais en général, toutes ces mosaïques sont très mal exécutées, quelques-unes cependant sont faites d'après d'assez bons tableaux, il aurait été à désirer qu'on ne se fût pas servi d'un fond doré qui donne aux coupes de l'église un air de chaudrons de cuivre renversé⁴⁶⁹ ».

La critique est cinglante et ironique, Lalande ramenant la dimension anagogique du fond d'or - qui constituait déjà au XVIII^e siècle une caractéristique élémentaire de l'art byzantin- à la trivialité d'un objet de la vie quotidienne, bien ancré dans le temps d'ici-bas et représenté

⁴⁶⁴ Jérôme de Lalande, *Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*, Venise, 1769, tome VIII, p. 15.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, tome VIII, p. 18.

⁴⁶⁷ Marco Boschini, élève de Palma le Jeune, auteur de *Le Minere della Pittura*, Venise, 1664. Concernant le XIX^e siècle, voir Stendhal, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, Le Livre du Divan, 1932, p. 287-290.

⁴⁶⁸ Lalande *op. cit.*, tome VIII, p. 20.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

avec finesse ou rugosité dans de nombreuses natures mortes des XVII^e et XVIII^e siècles⁴⁷⁰. Cochin soulignait le fait que « les voûtes ou coupoles, de mosaïques dorées, [présentaient] l'idée d'une église doublée de cuivre⁴⁷¹ », probablement influencé par le recours à la métaphore de la « chaudière » du Président de Brosses en 1739⁴⁷², et Michelet se réappropriera cette image dans son *Journal*⁴⁷³. Lalande en reprendra l'idée en évoquant, de manière plus générale, la basilique, mentionnant qu'« elle a l'air d'un fourneau⁴⁷⁴ » ; toutefois la métaphore du chaudron semble plus dépréciative encore, puisqu'elle porte en elle une longue histoire de connotations très négatives, « lieu des mélanges les plus divers » s'agissant du mythe d'Aeson⁴⁷⁵, référence au chaudron sacrificiel de l'Antiquité et à l'image du chaudron infernal médiéval⁴⁷⁶, mais surtout dans la mesure où elle dénature le sens même d'une architecture d'influence byzantine. En effet, alors que le fond d'or apparaît comme une image de l'infini et de l'éternité, dématérialisant l'espace, en créant une sorte de dynamisme ascensionnel dans les coupoles⁴⁷⁷, Lalande referme l'espace, le rendant étouffant, la nasale du terme « chaudron », venant accentuer encore le poids des coupoles. Nous passons ainsi, pour reprendre une belle expression de T. Velmans, de l'image d'un « Ailleurs resplendissant⁴⁷⁸ » ouvert, infini, dans lequel l'« ardeur de l'élan⁴⁷⁹ », aussi bien esthétique que spirituel, pouvait se déployer, à la représentation d'un espace statique, clos, exhibant sa matérialité.

⁴⁷⁰ On pense bien évidemment à la présence du motif du chaudron dans l'œuvre de Chardin, notamment dans *Egorgeoir avec son pilon, un bol, deux oignons, chaudron de cuivre rouge et couteau*, s.d., Musée Cognacq-Jay ou *Menu de maigre et ustensiles de cuisine*, 1731, musée du Louvre, pour la représentation d'un chaudron lumineux. Avant Chardin, on pourrait se référer à plusieurs natures mortes de Sebastiano Recco, dont *Nature morte, poissons, langouste, rougets dans un chaudron*, XVII^e siècle, Musée Granet, Aix-en-Provence – l'attribution est incertaine, entre Recco et l'atelier de Cipper.

⁴⁷¹ Cochin, *op. cit.* Tome 1, p. 2.

⁴⁷² Charles de Brosses, *Le Président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, Paris, 1858. « C'est une église à la grecque [...] couverte de sept dômes revêtus en dedans de mosaïques à fond d'or, qui les font ressembler bien mieux à des chaudières qu'à des coupoles », p. 195.

⁴⁷³ Michelet, *Journal*, tome 1, (1828-1848), Paris, Gallimard, 1959, p. 268.

⁴⁷⁴ Lalande, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁵ Michaël Martin, « Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain » : rôles et fonctions du chaudron de Médée », *GAIA*, Année 2013, n° 16, p. 188. DOI : <https://doi.org/10.3406/gaia.2013.1605>

⁴⁷⁶ Voir notamment Monique Halm-Tisserant, *Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1991 ou sur un plan iconographique, John Bilson, « Un bas-relief du XII^e siècle représentant des scènes de l'enfer, trouvé à York », *Bulletin Monumental*, Année 1908, n° 72, pp. 442-454. DOI : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1908.11462>

⁴⁷⁷ Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, Flammarion, 1959, p. 1111-115. « Le mot [illimité] veut dire que l'espace est sans fin dans toutes les directions ; pour suggérer cet effet, il fallait rendre les limites sensibles de l'espace fermé, sinon inexistantes, au moins immatérielles du point de vue esthétique. », p. 114

⁴⁷⁸ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 12. Nous nous permettons de reprendre cette formulation en ajoutant une majuscule au terme « ailleurs » pour signifier davantage encore sa dimension supranaturelle, ou anagogique.

⁴⁷⁹ Victor Fournel, *A travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, Mame et Fils, 1882, p. 256.

Cette opération de réduction, métaphorique, qui tend à avilir les voûtes à fond d'or en cuivre trivial, se prolonge en une critique stylistique appliquée aux chapiteaux de l'église Saint-Apollinaire-in-Classe : « les chapiteaux ne sont d'aucun ordre et ressemblent à des feuilles de chardon ⁴⁸⁰ » : l'art byzantin sortirait ainsi de la grammaire ornementale classique, et le dessin du chapiteau apparaîtrait dès lors simplifié, pour ne pas dire simpliste, les sculpteurs délaissant la renommée de l'acanthé pour « le commun et l'appareusement hostile, le sauvage », comme l'écrit F. Dagognet au sujet de la mutation qu'il nomme « végétalisme », opérée par l'Art nouveau. ⁴⁸¹. Toutefois, la remarque de Lalande est surprenante car les chapiteaux de Saint-Apollinaire-in-Classe correspondent bien au type du chapiteau à « feuilles d'acanthé soulevées par le vent ⁴⁸² » ; peut-être la confusion vient-elle du fait que ce type de chapiteau peut présenter des feuilles d'acanthé d'un aspect piquant, par rapport à la feuille d'acanthé, stylisée et adoucie du répertoire classique gréco-romain⁴⁸³. La frise était-elle en outre difficilement visible au XVIII^e siècle ?

Pourtant certains chapiteaux de Saint-Vital, à tronc de pyramide renversé, surmontés d'une imposte richement décorée constituaient assurément une plus grande innovation sur le plan stylistique ⁴⁸⁴. Ils sont eux-mêmes remisés dans les limbes de l'art puisqu'ils n'ont « aucun ordre et [les colonnes] ont des formes extravagantes ⁴⁸⁵».

Infiniment plus rassurantes sont les œuvres de Guido Reni et du Baroque, qui concentrent l'attention de Lalande et qui l'incitent à des formulations subjectives plus développées : « un beau Guide (...) la figure de Moïse est belle, bien drapée et la tête est aussi pleine d'expression ⁴⁸⁶», et les éloges se poursuivent, vantant la variété des expressions, les « bonnes

⁴⁸⁰ Lalande, *op. cit.*, tome VII, p. 414.

⁴⁸¹ François Dagognet, *Nature*, Paris, Vrin, 1990, p. 113. Notons que le chardon constituera une sorte de motif végétal *manifeste* de l'Art nouveau.

⁴⁸² Guiseppe Bovini en souligne l'aspect dynamique : « Vingt-quatre colonnes de marbres – surmontées de chapiteaux typiques, ornés de feuilles d'acanthé incurvées vers l'extérieur comme sous l'action d'un vent provenant de l'intérieur même des chapiteaux... », *Mosaïques de Ravenne*, Paris, Plon, 1957, p. 50. À noter que C. Simon a donné lui-même une image dynamique de ce type de chapiteau dans *Leçon de choses*, Paris, Editions de Minuit, 1975, p. 9-10 : « ...les feuilles d'acanthé deviennent une succession de vagues involvées », cité p. 96, in D. Alastair B ; Duncan, « La description dans *Leçon de choses* de Claude Simon », *Littérature*, n°38, 1980. DOI : <https://doi.org/10.3406/litt.1980.2126>

⁴⁸³ « Le chapiteau d'acanthé en Italie entre le V^e et le IX^e siècle », p. 175-188, in *L'acanthé dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la renaissance*, Actes du colloque de Paris, 1990, dir. L. Pressouyre, Paris, Comité des Travaux Historiques, Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, IV, Histoire de l'art, VI, 1993.

⁴⁸⁴ Emile Bertaux, « La part de Byzance dans l'art byzantin », *Le Journal des savants*, 1911, p. 170 et C. Diehl, *manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 129-130 notamment.

⁴⁸⁵ Lalande, *op. cit.*, p. 421.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 419.

têtes » et la couleur « vigoureuse⁴⁸⁷ » de ces toiles. Nous constatons que l'observation esthétique s'étoffe au fur à mesure que les guides paraissent et que si nous retrouvons effectivement l'adjectif « beau » ou « belle », très prisé au XVII^e siècle, l'expression de l'enthousiasme gagne en précision : les couleurs, l'expressivité des poses et des physionomies, la variété sont autant de critères qui permettent de discerner le tableau remarquable. Seules les couleurs semblent trouver grâce aux yeux de Lalande : la variété des couleurs des toiles du *Seicento*⁴⁸⁸ et le séduisant contraste des marbres à Saint-Vital mais les mosaïques restent exclues de cet éloge, ainsi la voûte de Galla-Placidia reste-t-elle une « mauvaise mosaïque ⁴⁸⁹ », comme si tout l'art byzantin à Ravenne et à Venise était extrait de ses fonds d'or ou bleu scintillant, et réduit à une étrangeté, pas même digne d'un regard de voyageur.

Le guide de voyage de Tiroli, qui se présente sous une forme bilingue, *La Vera guida per chi viaggia in Italia / Le Véritable guide des voyageurs en Italie*⁴⁹⁰, évoque discrètement l'art byzantin en termes de stylomanie et d'énumération de marbres. Les figures byzantines ne sont à aucun moment mentionnées, de sorte que l'art byzantin se résume à une collection de marbres muets. La seule église ravennate véritablement décrite est Saint-Vitale, et si, là encore, le décor l'emporte, de manière hyperbolique, sur l'architecture, « Elle est ornée, au-delà de toute croyance de beaux restes de l'ancienne magnificence de Ravenne ⁴⁹¹ », Tiroli explique son enthousiasme à partir d'une énumération de matières et de marbres que tout stylomane adule mais les seules figures qui retiennent son attention proviennent d'un bas-relief de l'antiquité romaine, *Le Trône de Neptune*, qui présente une scène assez enjouée : un putto est aux prises avec le trident de Neptune, tandis que deux autres soulèvent avec peine une conque, qui semble surgir, le détail n'est pas anodin, d'une colonne tressée ⁴⁹². La seconde œuvre mentionnée est le tableau du Baroque, *Le Martyre de Saint Vitale* ⁴⁹³, qui présente, lui aussi une certaine variété dans la représentation de l'agitation des corps, des

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 425 : « Les enfants sont si vigoureusement colorés » écrit-il au sujet d'un tableau de Carlo Cignani à l'église Saint-Romuald à Ravenne.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 424.

⁴⁹⁰ Francesco Tiroli, *op. cit.*

⁴⁹¹ *Ibidem*, p. 223. Le texte italien est : « E ornata oltre ogni credere di begli avanzi dell'antica magnificenza da Ravenna », p. 222.

⁴⁹² Il reste de ce bas-relief aujourd'hui, une gravure de Marco Dente, datée de 1519, conservée dans les collections de l'Art Institute of Chicago.

⁴⁹³ Le tableau, réalisé entre 1580 et 1583 se trouve désormais à la Pinacothèque de Brera de Milan. Il a été déplacé dans la sacristie au cours du XVIII^e siècle, puis confisqué par Napoléon, avant d'être restitué à l'Italie en 1878.

attitudes et dans l'expression des visages. C'est également vers les œuvres de Palma, Tintoret et Salviati qu'iront les préférences esthétiques de Tirolì dans la description de la basilique Saint-Marc. Il reprend dans un premier temps le contraste visuel inauguré par Misson⁴⁹⁴ pour ensuite se livrer à un inventaire très précis des colonnes remarquables, et c'est cette quantification que reprendront nombre de voyageurs, jusqu'à Théophile Gautier. Le spectacle est avant tout, comme dans le cas de Ravenne, dans l'omniprésence des colonnes et des marbres.

Abordons à présent les évocations et descriptions de cet art byzantin ou d'influence byzantine dans les principaux guides de voyage du XIX^e, afin de mesurer précisément l'évolution du regard, du sentiment et de la mise en mots des voyageurs.

Le *Dictionnaire géographique et descriptif de l'Italie servant d'itinéraire et de guide aux étrangers qui voyagent dans ce pays* de Barzilai, publié en 1823, innove en évoquant, pour la première fois, des mosaïques, sans les déconsidérer. Il mentionne en effet les « anciens travaux en mosaïque ⁴⁹⁵ » de la Chapelle Palatine à Palerme, la Sicile trouvant justement sa place dans le Grand Tour ou le voyage cultivé de moindre ampleur, et il prête en outre une certaine attention aux mosaïques de Saint-Marc et de Saint-Apollinaire- in- Classe. Le contraste avec Lalande est significatif, s'agissant de la basilique :

« On est étonné de voir dans cette église toutes les mosaïques qui la remplissent ; tout le pavé en est fait et toutes les voûtes en sont revêtues, le champ est de mosaïque dorée, d'un or très-vif et incorporé au feu⁴⁹⁶ ».

Si le « champ » renvoie au champ décoratif, à l'espace architectural que l'œil peut embrasser, pourquoi ne pas entendre son signifiant bucolique, qui suggérerait une image vivante, foisonnante de ces mosaïques sur fond d'or ? En outre, la précision apportée par Barzilai, « d'un or très vif et incorporé au feu », qui est une reprise textuelle des remarques de Misson, renoue avec la considération de ce dernier pour le travail des mosaïstes, qui n'est pas loin de s'apparenter au travail de perfectionnement des métaux auquel se livraient les alchimistes : le

⁴⁹⁴Misson, *op. cit.*, p. 269.

⁴⁹⁵ Jacques Barzilai, *Dictionnaire géographique et historique de l'Italie servant d'itinéraire et de guide aux étrangers qui voyagent dans ce pays*, Paris, Truchy, 1823, p. 264. L'ouvrage contient « la description d'environ quinze cents endroits remarquables », des « itinéraires de voyages », « les tableaux de routes de postes, l'indication des bonnes auberges, etc. ».

⁴⁹⁶*Ibidem*, p. 438.

terme « incorporé » rend sensible ce processus, bien mis en valeur par M. Eliade⁴⁹⁷. C'est ce travail qui rapprocherait l'or et son éclat de la lumière originelle et non de la lumière diffuse, et nous mesurons l'écart entre les observations de Barzilay et les images d'éclats ternis, brumeux, d'or sali, avili, dans les guides précédents, le cuivre mentionné par Lalande étant très exactement l'image d'une régression, d'une maladie de l'or. Ainsi, avec cette réhabilitation des mosaïques, dans leur couleur et leur éclat, Barzilay leur redonne une certaine vigueur spirituelle. Or, le charme éprouvé devant le champ de mosaïques à Venise va trouver une forme d'expression plus subjective, et qui contraste avec l'emploi exclusif et surabondant de l'adjectif « beau » et de ses dérivés dans la plupart des guides des XVII^e et XVIII^e siècles, lorsqu'il observera les mosaïques de la « tribune » de Saint-Apollinaire-in-Classe – notons qu'il évoque ce terme de manière assez équivoque. « La tribune, soutenue par quatre colonnes de marbre noir et blanc, est ornée des plus parfaites mosaïques⁴⁹⁸ » écrit-il, et cet hyperlatif absolu tranche lui-même avec des appréciations sur l'art ravennate plus mesurées, « ses mosaïques, marbres et sarcophages méritent d'être remarqués⁴⁹⁹ », « les colonnes qui soutiennent la nef sont d'un beau marbre⁵⁰⁰ » « bel octogone⁵⁰¹ », comme si l'intensité de l'éloge des mosaïques de Saint-Apollinaire -in- Classe, se rapprochait de celui des tableaux de l'école de Bologne, qui restent, esthétiquement, des sujets d'attraction majeurs. Mentionnons seulement le « superbe tableau⁵⁰² » de Guido Reni de la cathédrale de Ravenne. S'agissant de l'art byzantin, il convient toutefois de préciser que l'éloge de Barzilay ne porte pas sur les mosaïques de l'abside, pourtant considérées à la fin du XIX^e siècle, comme l'une des réalisations majeures de l'art byzantin, mais sur des médaillons du VII^e siècle.

C'est à la même époque que paraît le *Guide classique du voyageur en Europe*⁵⁰³, communément appelé « guide Richard⁵⁰⁴ », composé par Audin et qui sera encore largement consulté dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La Chapelle Palatine disparaît de la description de Palerme, le guide réaffirmant sa préférence pour les églises baroques et les

⁴⁹⁷ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'alchimie*, Paris, Editions de l'Herne, 1992, coll. Le Livre de Poche, p. 14 et 23-25 notamment.

⁴⁹⁸ Barzilay, *op. cit.*, p. 327.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 326 : il s'agit d'un éloge général de Ravenne.

⁵⁰⁰ *Ibidem*. Barzilay évoque les colonnes de la cathédrale de Ravenne.

⁵⁰¹ *Ibidem*. Il s'agit de la structure architecturale de Saint-Vital.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ Jean-Marie Vincent Audin, *Guide classique du voyageur en Europe*, Paris, Audin, 1828-1829.

⁵⁰⁴ Audin prend pour pseudonyme « Richard », s'inspirant très largement des guides de Reichard (plus tard orthographié Richard), dont les premières traductions en français datent de 1803, sous la forme d'un abrégé, puis est publié en 1818, *Le Guide des voyageurs en Europe*.

perspectives des grandes avenues, la basilique Saint-Marc est évoquée en deux lignes et les marbres de Ravenne, qualifiés d'« orientaux », ne souffrent pas la comparaison avec les toiles de Guido Reni et du Baroque⁵⁰⁵.

C'est en fait avec la publication des *Voyages historiques et littéraires en Italie* de Valery, en 1835, que nous constatons une évolution décisive du regard porté sur l'art byzantin.

Tout d'abord, le mot « byzantin » fait son apparition dans les guides de voyages français. Il s'applique en premier lieu à la basilique Saint-Marc et à son éclectisme, Valery remarquant « l'élégance grecque, le luxe byzantin et le talent des maîtres de l'école vénitienne⁵⁰⁶ ». Dans ce rythme ternaire, l'art byzantin peut apparaître comme un peu étriqué, évoqué dans sa composante décorative, impressionnante certes, mais il faut comprendre à travers l'expression « luxe byzantin », l'éclat des couleurs venues d'Orient, connoté de manière assez différente selon les récits de voyage. Dans le cas de Valery, on ne peut s'empêcher de penser à l'antagonisme entre atticisme et asianisme, l'« élégance » des canons grecs de la représentation se trouvant réaffirmée par le « talent » des artistes vénitiens, alors que l'*hubris* décorative byzantine venait combler une sorte de béance artistique. Ce point est confirmé par l'éloge des artistes vénitiens de la fin du XIV^e siècle (les frères Jacobello, Paolo della Masegne) et de ceux de la Renaissance (les Lombardo, Sansovino, Leopardo, Alberghetti⁵⁰⁷), qui contraste avec le travail assez maladroit des artistes byzantins qui ont réalisé la *Pala d'Oro* : « les figures sont raides, naïves, singulières, mais l'ensemble n'est pas sans grandeur⁵⁰⁸ ». Si le raisonnement est indéniablement nuancé, le développement qui suit est plus critique, car Valery souligne le caractère pittoresque de la *Pala d'Oro*, en la comparant à « un vieux poème⁵⁰⁹ » que le temps a eu raison d'oublier. Alors que les artistes vénitiens, en se réappropriant des préceptes artistiques trop longtemps négligés, ouvraient des perspectives, l'art byzantin, si impressionnant fût-il, restait clos sur lui-même. Enfin, le luxe se rapporte également à une très habile conception artisanale byzantine, ce que confirmera l'expression « chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie byzantine⁵¹⁰ ». C'est ainsi l'excellence et la magnificence des arts décoratifs qui semblent définir avant tout l'art byzantin.

⁵⁰⁵ Audin, *op. cit.*, tome 2, p. 501, 552, 345.

⁵⁰⁶ Antoine-Charles Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie, pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Bruxelles, 1835, p. 116.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 116-117.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, p. 117.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 116. Valery évoque deux candélabres du Trésor de Saint-Marc.

C'est aussi avec discernement qu'il faut lire le jugement esthétique porté sur le *Baptême de Jésus-Christ*, à l'intérieur de la basilique : il est « d'une composition singulièrement chaude et animée ⁵¹¹ ». En effet, ce n'est pas un hasard si l'auteur fait l'éloge de cette mosaïque, dans la mesure où il s'agit d'une œuvre du XIV^e siècle - il se trompe d'ailleurs en la datant du XI^e ou du XII^e siècle - car le mouvement esquissé par saint Jean-Baptiste montre à l'évidence une évolution du style byzantin, à laquelle nombre de voyageurs au XIX^e siècle seront sensibles. En effet, sans avoir ni le dynamisme, ni l'aspect « narratif » des fresques de la même époque, telles qu'on peut les rencontrer à Saint-Sauveur-in-Chora, à Kariyé Djami (saint Jean-Baptiste dans l'*Anastasis*, 1315 -1320) ou à l'église des Saints-Apôtres à Salonique (la *Transfiguration*, 1312 – 1320), stylistiquement, la fresque de Venise ressemble assez au *Baptême du Christ* du monastère de Hosios Loukas à Daphni, et sous une forme un peu plus raide, à celle élaborée par Cimabue, dans le Baptistère de Florence (vers 1240-1302). Les adjectifs retenus par Valery, « chaude et animée » expriment bien le plaisir visuel ressenti devant cet art byzantin qui semble s'être émancipé de sa raideur originelle, et Diehl, au sujet de cet art *nouveau* apparu tout d'abord à Daphni au X^e siècle, rappelle qu'il « corrige perpétuellement l'immobilité des thèmes traditionnels par une puissance d'invention créatrice ⁵¹² ». Il remarque également que « ce goût pour le détail précis et réel » que l'on observe dans les fresques de Daphni est « l'annonce d'une évolution qui se continuera dans les mosaïques vénitiennes et siciliennes ⁵¹³ », ce qui peut expliquer l'erreur de datation du *Baptême de Jésus-Christ* par Valery. Il s'agit là d'un point crucial concernant l'appréhension de l'art byzantin, et que nous retrouverons dans les récits de voyage et les études sur l'art byzantin au XIX^e siècle : la raideur semble être l'essence de l'art byzantin, elle en est comme la signature sur le plan stylistique, dès lors une représentation byzantine qui se libère de ce dogme artistique est ressentie comme moins « byzantine », et de ce fait, ou bien davantage appréciée de certains voyageurs, car plus conforme aux canons grecs auxquels elle semble se rattacher, ou bien dépréciée, car trop infidèle à cette raideur originelle, évocatrice d'une certaine transcendance.

C'est aussi la première fois que les églises de Murano et de Torcello sont non plus mentionnées ou évoquées de manière abstraite, mais décrites : Saint-Donat est remarquée pour les « élégantes mosaïques » de son pavement, pour « une mosaïque de la Vierge [qui] paraît presque aussi ancienne que le temple ⁵¹⁴ » ; mais les seules œuvres louées sont celles de

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, p. 501.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ Valery, *op. cit.*, p. 393 – 394.

Lazare Sebastiani et de Marco Vecellio. Notons que, même s'il n'y a pas de jugement esthétique sur la Vierge de l'abside, le regard a su se libérer de l'implacable décompte des colonnes et de l'appréciation de leur marbre, qui constituaient l'essentiel des descriptions des précédents guides. Ainsi ce trait se confirme-t-il lorsque Valéry évoque la cathédrale Santa Maria Assunta à Torcello : il mentionne « la façade, la voûte, le pavé, [qui] sont incrustés de précieuses mosaïques ⁵¹⁵», mais ni la Vierge de l'abside, ni la scène du *Jugement dernier* ne sont évoquées. Le regard a néanmoins appris désormais à se poser sur les mosaïques et c'est en examinant celles de Saint-Vital que Valéry témoigne le mieux d'un sentiment nouveau porté sur l'art byzantin.

C'est tout d'abord davantage l'historien de l'art que le voyageur qui s'exprime en ces termes :

« La basilique octogone de Saint-Vital, magnifique et hardi monument de l'architecture des Goths, monument capital pour l'histoire de l'art, offre le style byzantin dans toute sa variété, dans tout son éclat oriental. Bâtie sous Justinien, à l'imitation de Sainte-Sophie, Charlemagne la fit copier pour l'église d'Aix-la-Chapelle ⁵¹⁶».

Il reconstitue ainsi un *continuum*, en insistant cette fois sur le rôle *actif* de l'art byzantin, dans le domaine architectural : Saint-Vital a su, en recevant l'art byzantin, influencer à son tour Aix-la-Chapelle, il y a donc là une *mémoire* byzantine, non plus statique comme dans la basilique Saint-Marc, qui apparaissait comme le conservatoire des ruines de Constantinople, de ses « dépouilles opulentes ⁵¹⁷», mais bien dynamique. Le « bel octogone ⁵¹⁸ » mentionné dans le guide précédent révèle ici une harmonie subtile, une *composition* pour prendre un terme proche du concept de variété en architecture et dans les arts décoratifs⁵¹⁹. Le plan centré constantinopolitain a ainsi su s'épanouir à Ravenne, et Valéry souligne avec enthousiasme cette synthèse artistique : la « variété » et « l'éclat oriental » ont su *composer* avec les

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 394.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 383.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 116.

⁵¹⁸ Audin, *op. cit.*, tome 2, p. 504.

⁵¹⁹ Yves Pauwels, « *Varietas et ordo* en architecture : lecture de l'antique et rhétorique de la création », p. 57-80 in *La Varietas à la Renaissance*, Paris, Ecole nationale des Chartes, 2018. L'auteur étudie notamment la manière dont le goût pour le « composite » et la composition, entendue comme « bonne invention », permet de résoudre le conflit entre *ordo* et *varietas* .<http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/enc/1078>

ambitions architecturales de Théodoric⁵²⁰. Si l'« éclat oriental » peut rappeler le « luxe byzantin » de Saint-Marc, et se retrouve dans Saint-Apollinaire-le-Neuf, « toute resplendissante de sa magnificence⁵²¹ », la « variété » peut s'entendre aussi comme une *invention* iconographique – pour reprendre les catégories de la rhétorique – qui appelle un commentaire lui-même renouvelé des œuvres d'art. Ainsi en est-il des deux panneaux de mosaïques représentant Justinien et Théodora dans le chœur de Saint-Vital :

« À la voûte du chœur une vaste et belle mosaïque représente, d'un côté Justinien avec ses courtisans et ses guerriers, de l'autre, l'impératrice Théodora avec ses dames. Telle est sa parfaite conservation que les figures, comme toutes celles de ce genre qui existent à Ravenne, sont véritablement vivantes : on pourrait, dans ce chœur, se croire à la cour de Constantinople : les traits de Théodora, de cette comédienne, passée d'un trône de théâtre sur le trône du monde, ont encore un certain air lascif qui rappelle ses longues prostitutions⁵²² ».

Pour la première fois dans un guide de voyage apparaît le motif esthétique de l'animation des mosaïques byzantines, qui deviendra une sorte de *topos* littéraire dans la seconde moitié du XIX^e siècle. L'adverbe « véritablement vivantes », par son insistance assumée, montre le pouvoir de cette illusion rétrospective que créent ces *tableaux vivants*⁵²³. Dès lors, le cadre rhétorique de la description des guides de voyage se fissure, et le mode conditionnel ouvre cette confusion temporelle, ce voyage immédiat dans un temps passé. Par-delà le constat matériel de la « parfaite conservation » des panneaux, qui permet de rééquilibrer le *paragone* entre peinture et mosaïque, ce sont les traits de Théodora qui cristallisent l'attention de Valéry, préfigurant d'une certaine manière la fascination que le personnage littéraire et dramatique exercera à la fin du XIX^e siècle⁵²⁴. Il faut voir ici un bel hommage rendu au travail des mosaïstes byzantins, venus de Constantinople⁵²⁵, dont la prouesse a été de rendre perceptible, derrière l'aspect hiératique du personnage et le masque de l'impératrice, sa vie dissolue et des reflets de sa personne. Ainsi, au vacillement de la description de Valéry, qui le

⁵²⁰ Valéry vantera les prouesses techniques du « superbe mausolée » de Théodoric, p. 393.

⁵²¹ *Ibidem*, p. 385.

⁵²² *Ibidem*, p. 383-384.

⁵²³ Voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2015. On peut penser à la « vivacité visuelle » de la notion de *phantasia* (p. 303) rapportée au travail de la mosaïque.

⁵²⁴ On pourra notamment consulter Olivier Delouis, « Byzance sur la scène littéraire (1870-1920) » in M.F. Auzépy, *Byzance en Europe*, PUV, 2003, p. 101-151 et A. Becker, « Théodora, de la femme de l'empereur à la conseillère du prince », *Dialogues d'histoire ancienne*, 2017, S17, p. 387-401.

⁵²⁵ Cette hypothèse, admise chez tous les byzantinistes, a pourtant été remise en question récemment par Henri Stierlin dans *Ravenne*, Paris, Imprimerie nationale, 2014. Il reste toutefois difficile de mettre sur le même plan des travaux universitaires et un livre d'assez grande diffusion.

ravit au temps présent, et qui le projette dans la cour byzantine, correspond celui de l'image de Théodora, dont la raideur impériale ne saurait dissimuler les traits profonds de sa personnalité. Certes, Valéry n'est pas le premier écrivain à éprouver une fascination morbide à l'égard de Théodora, mais à travers cette description très singulière, il entend montrer le paradoxe, séduisant, de l'art byzantin : si ce dernier semble effectivement figer les personnages en les enfermant dans un hiératisme érigé en dogme artistique, il est loin d'anéantir toute forme de vie, et si des signes de vie affleurent à la surface des mosaïques, c'est qu'il rend possible le passage d'un temps à un autre. C'est donc un ravissement temporel, et non anagogique dont Valéry fait l'expérience, confronté à ces panneaux. Nous pourrions comparer cette description avec celle de N. Chaix, quelques décennies plus tard, figurant dans le *Nouveau guide en Italie*, publié en 1864 ⁵²⁶, pour mieux souligner l'intensité de l'expérience esthétique de Valéry. Il s'agit, à n'en pas douter, d'un plagiat, mais les nuances sont éclairantes : lorsque Valéry écrit « sont véritablement vivantes », Chaix précise « sont tellement bien conservées qu'elles semblent vivantes ⁵²⁷ » ; la force, le pouvoir de l'illusion des mosaïques sont ici fortement atténués ; l'adverbe « véritablement », par son déploiement, son ampleur, venait confirmer l'enthousiasme du spectacle vivant que représentait la cour de Théodora, que la surface des mosaïques n'avait pas *absorbée*⁵²⁸. En outre, N. Chaix évoque avec davantage de prudence le passé de Théodora : « Les traits de Théodora [...] ont encore un certain air dégagé qui rappelle sa première profession ⁵²⁹ » ; le choix de termes très explicites par Valéry, « un certain air lascif », permettait de souligner le contraste, qui n'a cessé de fasciner voyageurs, byzantinistes et grand public au XIX^e siècle, entre les origines viciées de Théodora - l'antéposition « longues prostitutions » s'avérant particulièrement habile sur ce point précis - et le port altier de l'impératrice, exprimant une forme de sagesse⁵³⁰. C'est précisément ce contraste de vie, si fermement réaffirmé par

⁵²⁶ Napoléon Chaix, *Nouveau Guide en Italie*, Paris, N. Chaix, 1846.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 401.

⁵²⁸ Nous reprenons le terme utilisé par René Huyghe, dans *Les Puissances de l'image*, Paris, Flammarion, 1965, p. 174. Evoquant l'art de la mosaïque, il écrit : « Toute ligne perdait, dans la raideur, la souplesse de la vie. Peu à peu, la surface même du marbre semblait, proscrivant toute illusion qui crée la profondeur, absorber les faux reliefs qu'on prétendait y inscrire ».

⁵²⁹ Chaix, *op. cit.*, p. 401.

⁵³⁰ C'est un des éléments qui constituent le mythe de Théodora. On pourrait penser par exemple à celle dont elle sut faire preuve lors de la sédition Nika, en 532, alors que Justinien s'était montré hésitant et défaillant. Sur ce récit rapporté par Procope, voir Pierre Maraval, *Justinien*, Paris, Tallandier, 2016, p. 143. Sur l'aura et l'image de Théodora, comme « l'homologue féminine de Justinien », voir Becker Audrey. Théodora. De la femme de l'empereur à la conseillère du prince. In: *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément n°17*, 2017. Conseillers et ambassadeurs dans l'Antiquité. pp. 387-401.

www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2017_sup_17_1_4455 p393, note 33.

Valéry, qui rend le personnage et sa cour « véritablement vivantes », et dans le cas de Théodora, ce terme de « vivante(s) » pourrait dès lors prendre le sens d' « harmonieuse », tant il semble allier les contraires. En revanche, N. Chaix, en choisissant d'euphémiser le passé de Théodora, et en utilisant un terme très polysémique, « dégagé », ressent logiquement l'effet de vie de ces mosaïques de manière moins intense, à tel point qu'il recourt à une comparaison.

L'enthousiasme ressenti par Valéry à Saint-Vital se prolonge sous une forme plus discrète à Saint-Apollinaire-le-Neuf, mais là encore, contrastant avec les guides précédents, les termes appliqués aux mosaïques byzantines sont élogieux :

« Une superbe mosaïque offre la vue de Ravenne à cette époque, et vingt-cinq figures entières de saints tenant chacun une couronne à la main qu'ils semblent présenter au Sauveur ; de l'autre côté, les vingt-deux saintes, ayant aussi chacune à la main une couronne, sont gracieuses, et leur toilette paraîtrait encore aujourd'hui fort élégante ⁵³¹ ».

Le regard est devenu sensible à la réinterprétation de l'espace par les artistes byzantins, la cité de Ravenne et le port de Classe échappant singulièrement aux constructions des vues en perspective. De plus, le terme « gracieuse » qualifiant la théorie des saintes montre à l'évidence que ce même regard n'est plus effarouché par une certaine forme de stylisation du dessin, et que la beauté du rythme est probablement ce qui séduit Valéry. Enfin, la dernière remarque n'est pas anodine, car en rapprochant l'élégance de ces figures byzantines de celle que pouvait observer Valéry à son époque, il rend indéniablement l'art byzantin plus familier à ses lecteurs.

Ce n'est pas sans un certain lyrisme que Valéry considère les reliques de l'art byzantin à Ravenne, au point qu'il éprouve le *sentiment* d'être lui-même, pour un instant, byzantin, tout à son illusion rétrospective :

« Lorsque je contemplais les traces de Constantinople qui existent à Ravenne, il me semblait, que cette ville curieuse était aujourd'hui plus Constantinople que Constantinople elle-même, dont la barbarie et le fanatisme ottoman ont dû bien davantage changer l'aspect. Citoyen de Byzance, je croyais voir accourir ses lettrés, ses légistes, ses théologiens, ses moines, ses argumentateurs, nation

⁵³¹ Valéry, *op. cit.*, p. 385.

décépité, et la splendeur de l'édifice ne me dissimulait point la faiblesse de l'empire⁵³² ».

Ce sentiment, en dépit des éloges indéniables de l'art byzantin, est mêlé : si l'énumération des grandes classes de la société byzantine s'ouvre sur l'excellence de l'érudition, le terme « argumentateurs » marque déjà le déclin d'une civilisation, évoquant une rhétorique vaine, figée, ratiocinant, résumée dans le mot « byzantinisme », dont la première occurrence se trouve dans le *Journal* de Michelet⁵³³, en 1838, et l'on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre la fin de la citation et l'image de l'impératrice Théodora laissant percevoir des traces de son passé refoulé.

Ainsi le terme de *considération* de l'art byzantin pourrait-il le mieux résumer l'attitude de Valéry à l'égard des monuments ravennates et vénitiens qu'il décrit en Italie. Considérer, c'est poser son regard sur des formes, des compositions parfois très éloignées des canons classiques de la représentation, c'est aussi ne plus seulement mentionner une œuvre d'art ou la réduire à une « belle œuvre », mais prendre le temps de la décrire, la re-garder, et c'est enfin ne pas résister au charme que peut produire le spectacle des mosaïques, mais se laisser ravir, esthétiquement. Le grand mérite de Valéry, à travers l'expérience des mosaïques ravennates et le temps retrouvé de Constantinople, c'est de montrer la *présence* de l'art byzantin.

L'abbé Moyne, sur un mode plus didactique, mais non moins enthousiaste, prolongera cet éloge de l'art byzantin dans *Italie, guide du voyageur*, publié en 1858⁵³⁴. Cet ouvrage mérite d'être mentionné car il s'adresse avant tout aux jeunes voyageurs, comme l'abbé Moyne le précise dans son adresse aux lecteurs, ce guide devant leur apparaître « comme un ami, non comme un *cicerone*⁵³⁵ ». Il n'a donc pas les mêmes prétentions que les guides généraux que nous avons pu étudier précédemment, de plus il s'inscrit dans la collection de la « Bibliothèque morale de la jeunesse », mais la nature apologétique du propos ne vient pas recouvrir les impressions de voyage et la clarté de ses formulations a pu donner à de futurs jeunes voyageurs le goût de l'art byzantin.

Ainsi n'hésite-t-il pas à recourir à certaines hyperboles, et l'une d'elle est particulièrement significative dans la mesure où, pour la première fois il est fait mention dans

⁵³²*Ibidem*, p. 384.

⁵³³ Michelet, *Journal*, juillet 1838, p. 275 : « état d'un peuple où les querelles sur les sujets futiles occupent et divisent les esprits » cité dans le *TLF*.

⁵³⁴ Joseph -Louis Théodore Moyne, *Italie, guide du jeune voyageur*, Rouen, Mégard et Cie, 1858.

⁵³⁵*Ibidem*, p. 8.

les guides de voyage des voûtes du mausolée de Galla Placidia, et non plus seulement des sarcophages qu'il renferme : « Celles-ci [les voûtes] sont encore recouvertes d'une magnifique décoration de mosaïques qui n'a pas son égale à Ravenne, ni peut-être ailleurs, soit pour l'antiquité, soit pour la beauté du travail ⁵³⁶ ». C'est un éloge de la *maniera greca* que nous retrouvons dans l'évocation de Saint-Apollinaire-in-Classa : « la plus intéressante peut-être de toute l'Italie », puisque « les belles mosaïques à fond d'or » rappellent son nom historique de « Ciel d'or ⁵³⁷ ». La reconnaissance du fond d'or, accueillant les figures, en les incluant dans cet « Ailleurs resplendissant » est une observation essentielle, car elle cesse de dissocier l'espace transcendant des figures représentées. Notons aussi que le commentaire est à la fois passionné et restreint dans sa dimension descriptive : c'est l'un des paradoxes de l'ouvrage, il fait sentir l'importance de l'art byzantin, mais cet éloge s'avère en fait peu descriptif, l'abbé Moyne recourant souvent à la forme convenue de l'évocation des œuvres d'art au XVII^e et au XVIII^e siècle, celle de l'omniprésence de l'adjectif « beau » et de ses dérivés, qui renferment à eux-seuls l'émotion esthétique. Mentionnons ainsi « belles mosaïques », « belle simplicité » ⁵³⁸. Le jugement enthousiaste porté sur Saint-Apollinaire-le-Neuf, « mosaïques d'une grande beauté » est tempéré par la comparaison avec un bas-relief de Sainte-Marie-du-Port, la *Madonna greca*, œuvre du V^e siècle. La comparaison entre un bas-relief et une mosaïque n'est pas, d'un point de vue esthétique, très pertinente, néanmoins elle permet de préciser l'appréciation de l'art byzantin de l'abbé Moyne. En effet, le bas-relief révèle, au niveau des genoux, la présence discrète d'un corps, un léger renflement qui, conjugué aux plis animés au bas du manteau de la Vierge, souligne un certain caractère hellénistique dans cette pose orientale de l'orante, or c'est cette harmonie qui a pu précisément retenir l'attention de l'abbé Moyne. Toutefois, il semble que l'observation la plus pertinente sur l'art byzantin se trouve dans l'évocation de Saint-Vital. Tout d'abord, il remarque une certaine fidélité sur le plan architectural, « elle est, après Sainte-Sophie, le type byzantin le plus correct ⁵³⁹ » et la mention d'une « belle simplicité » ramène l'art byzantin vers un certain atticisme. Mais surtout, il revêt un instant le costume de l'historien de l'art : « Si l'art byzantin avait besoin, comme dans les deux derniers siècles de se justifier au tribunal du bon goût, il n'aurait qu'à montrer à l'appui de sa cause, la basilique dont nous parlons ⁵⁴⁰ ». Ainsi apparaît ici, pour la première fois dans les guides de voyage consultés, une réflexion sur la réhabilitation de l'art

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 119 – 120.

⁵³⁷ *Ibidem*, p. 122.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 120 : ces deux citations se rapportent à Saint-Vital.

⁵³⁹ *Ibidem*. Nous avons conservé l'orthographe de l'auteur.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

byzantin, qui sonne pour lui comme une évidence. Il ajoute que les colonnes, bas-reliefs, et mosaïques « contribuent à lui donner dans l'histoire de l'art une place distinguée ⁵⁴¹ ». Il faut entendre dans ces affirmations une certaine mise en garde à l'égard de ses jeunes lecteurs, qui, subjugués par l'esthétique classique, gréco-romaine, prolongée dans les œuvres de la Renaissance, pourraient facilement céder au discours convenu hostile à l'art byzantin, le reléguant avec délectation dans « l'enfance de l'art », pour reprendre une expression alors souvent utilisée dans les journaux de voyage. Nous pourrions trouver des échos plus contemporains à cette mise en garde, qui peut prendre la forme d'une subtile prétérition chez certains byzantinistes, comme si l'art byzantin prêtait encore le flanc à des critiques qu'on aurait pu penser d'un autre temps. Citons ainsi Diehl dans l'ouverture de sa préface du *Manuel d'art byzantin* :

« L'art byzantin, pendant de longues années, a été considéré comme un art immobile, impuissant à se renouveler, et qui, sous la stricte surveillance de l'Eglise, borna son effort millénaire à répéter indéfiniment les créations de quelques artistes de génie. Assurément cette conception surannée ne trouve plus guère de partisans aujourd'hui. Pourtant les historiens récents de l'art byzantin y reviennent, en quelque manière, par un détour, lorsque, dans la plupart des œuvres de cet art postérieures au VI^e siècle, ils ne veulent retrouver autre chose que des répliques de prototypes perdus⁵⁴² ».

Ce raisonnement en trois temps résume parfaitement les craintes du byzantiniste comme si l'effort déployé pour changer le regard sur l'art byzantin s'avérait vain, le terme « détour » montrant cette invraisemblable et insidieuse régression, de la part d'autres byzantinistes, *a fortiori*. Ce constat polémique ne porte pas sur la « querelle byzantine » des origines de l'art byzantin, mais bien sur un malentendu clairement enraciné, et invraisemblablement entretenu. Ouvrir le *manuel d'art byzantin* sur un tel paradoxe avait du sens pour Diehl, son propos étant de montrer précisément, à travers des preuves de son évolution stylistique et iconographique, que l'art byzantin était bien un « art vivant ⁵⁴³ ».

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² Diehl, *Manuel d'art byzantin*, op. cit., Préface p. V.

⁵⁴³ *Ibidem*.

Quelques décennies plus tard, P. Lemerle dans son article « Psychologie de l'art byzantin » constatera que les études byzantines ont permis de restituer la « vraie place ⁵⁴⁴ » de l'art byzantin dans l'histoire de l'art, mais P. Lemerle rappelle, dans des termes qui ne sont pas si éloignés de ceux de l'abbé Moyne, que désorienter son regard pour accueillir les spécificités de l'art byzantin est une tâche rude : « Le temps est heureusement passé où il était d'usage et presque nécessaire, parlant de Byzance, de commencer par une apologie, sinon par une manière d'excuse⁵⁴⁵ ». Il déconstruira patiemment l'argumentaire hostile à l'art byzantin, en soulignant, avec des termes identiques à ceux de Diehl, l'évolution propre de cet art : « la courbe d'une évolution logique se dessine ⁵⁴⁶ » rappelle la préface de Diehl, « c'est un art vivant dont le développement suit une courbe logique, continue et progressive ⁵⁴⁷ ».

Nous l'avons constaté, le très bel éloge des églises de Ravenne par l'abbé Moyne, qui n'avait nullement la formation d'un historien byzantiniste, est paradoxalement peu descriptif mais c'est en historien de l'art qu'il marque, d'une certaine manière, l'évolution des guides de voyage, puisque sa réhabilitation revendiquée de l'art byzantin devait permettre à ses jeunes lecteurs de mieux appréhender ces formes d'art, encore intrigantes au XIX^e siècle.

Nous n'évoquerons que très brièvement le *Nouveau guide en Italie* de N. Chaix⁵⁴⁸ dans la mesure où il s'agit très largement d'un plagiat de l'édition de 1846 du guide de Valery⁵⁴⁹, la plupart des œuvres byzantines étant en outre mentionnées sans être décrites. Le seul mérite de ce guide est d'avoir ajouté à son texte, après consultation d'ouvrages savants, quelques remarques sur la technique de l'édification de la coupole de Saint-Vital, « construite en vases d'argile, semblables à des amphores, emboîtés les uns dans les autres ⁵⁵⁰ ». Très rares en effet sont les remarques d'ordre structurel ou constructif sur les édifices ravennates et vénitiens, le « plan » étant le seul élément mentionné pour souligner un héritage structurel.

⁵⁴⁴ Lemerle Paul. Psychologie de l'art byzantin . In: Bulletin de l'Association Guillaume Budé, n°1, mars 1952. pp. 49-58.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bude.1952.6685>

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁵⁴⁷ Diehl, *op. cit.*, p. V.

⁵⁴⁸ Chaix, *Op. cit.*, la première édition date de 1864.

⁵⁴⁹ Nous avons déjà montré la nature de ce plagiat en évoquant le panneau représentant Théodora à Saint-Vital. Nous pourrions également citer, au sujet du mausolée de Galla-Placidia, une forme de plagiat littéral, à l'exception d'un adjectif : « la tombe autrefois couverte d'argent et d'or artistement travaillé, n'est aujourd'hui que de marbre blanc uni. », N. Chaix, *op. cit.*, p. 402 ; Valery avait ajouté « que de simple marbre blanc uni. ». Valery, *Op. cit.*, p. 384.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, p. 386.

En 1866 paraît la première traduction française du guide Baedeker consacré à l'Italie septentrionale, *L'Italie, Manuel du voyageur*⁵⁵¹, qui témoigne, en dépit de ses listes de détails décoratifs et de résumés des programmes iconographiques des églises, d'une attention certaine portée aux mosaïques. Ainsi remarque-t-il, de manière concise mais non moins enthousiaste, que l'abside de Saint-Vital « est composée d'excellentes mosaïques, moins anciennes cependant que celles du baptistère de S.M. in Cosmedin, auxquelles elles sont inférieures aussi sous le rapport de la grandeur du style ⁵⁵²», d'« intéressantes mosaïques ⁵⁵³» à Saint-Apollinaire-le-Neuf, et, détail singulier, il incite les voyageurs à gagner les galeries de la basilique Saint-Marc pour pouvoir « examiner les mosaïques de près ⁵⁵⁴». À cela s'ajoute une attention toute particulière, et c'est la première fois qu'elle est exprimée dans un guide en langue française, au travail de restauration des mosaïques et des décors pariétaux ; ainsi constate-t-il que l'intérieur de Saint-Vital est « malheureusement défiguré par un badigeon moderne ⁵⁵⁵» et il semble regretter le charme des mosaïques anciennes lorsqu'il précise que celles de Saint-Apollinaire -le-Neuf sont « intéressantes, [...] mais [qu'elles] ont subi depuis lors beaucoup de restaurations ⁵⁵⁶». Comprendons bien que la pulsion scopique du stylomane, qui énumère avec délectation les différents marbres utilisés, s'empare aussi du spectacle visuel des mosaïques et des dorures, dans leur vivacité originelle, ou en tous cas ayant subi très peu de restaurations ⁵⁵⁷. Nous percevons bien ce sentiment harmonieux lorsque Baedeker évoque l'intérieur de Saint-Marc : « c'est pourquoi l'ensemble fait une impression pittoresque et même fantasque plutôt que grandiose⁵⁵⁸ ». La valorisation du terme « fantasque » exprime bien le branle de l'imagination, et c'est dans le sens d'un « émerveillement » qu'il faut l'entendre, provoqué par un spectacle harmonieux qui étonne, celui du « style romano-byzantin⁵⁵⁹ » de la basilique. Michael Edwards insiste sur la force de l'étonnement dans le sentiment de l'émerveillement qui nous transporte. Il s'avère « le pressentiment d'autre chose, d'une dimension non révélée au réel ⁵⁶⁰», cet « Ailleurs resplendissant », et c'est ainsi que nous pouvons comprendre cette nuance présente dans la traduction du *Baedeker* : le fantasque

⁵⁵¹ Karl Baedeker, *L'Italie, Manuel du voyageur, L'Italie septentrionale jusqu'à Livourne*, Coblenz, K. Baedeker Editeur. Nous utiliserons l'édition de 1870.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 275.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 214.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 274. On peut considérer ce badigeon comme un acte de restauration.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 275.

⁵⁵⁷ C'est le cas des grandes mosaïques de l'intérieur de Saint-Marc qui n'ont été restaurées, sinon remplacées en 1870.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.

⁵⁶⁰ Michael Edwards, *De l'Émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p. 162.

se présente comme une ouverture de l'esprit, le charme et « l'intuition d'un possible inexploré⁵⁶¹ » par l'imagination, le sentiment de l'émerveillement alors que le grandiose relèverait davantage d'une forme de reconnaissance d'un atticisme puissant. Remarquons toutefois que le terme « byzantin » n'apparaîtra plus dans les descriptions-énumérations de l'intérieur de la basilique et des différentes églises de Ravenne. Il semble n'avoir de sens qu'accolé à celui de « roman » pour mieux souligner la richesse d'une compénétration de styles architecturaux et décoratifs.

Sans parler de régression, il faut néanmoins considérer que le dernier des guides de voyage que nous avons consulté, celui de J. Caccia, publié en 1873, *Nouveau guide général du voyageur en Italie*⁵⁶², renoue avec les descriptions énumératives, ravivant le goût pour le nombre de colonnes et les marbres utilisés, et si ces descriptions sont précises sur le plan iconographique, elles restent pourtant dépourvues de commentaire. Ainsi en est-il de l'abside de Saint-Apollinaire-in-Classe⁵⁶³ ; concernant les fameux panneaux représentant Justinien et Théodora, ils perdent toute leur aura, étriés au sein d'une énumération très générale, « Justinien et Théodora, au milieu d'ornements et de personnages ou d'animaux symboliques⁵⁶⁴ ». Caccia renoue également avec l'engouement pour les écoles de peinture du XVII^e siècle, alors que Valéry avait eu pour souci de rééquilibrer l'appréciation de l'art byzantin avec ses préférences pour les œuvres de Guido Reni ou du Baroque. Les signes d'admiration se raréfient, au point que les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf sont qualifiées de « grandes et curieuses⁵⁶⁵ ». Ce terme « curieuses » accentue l'écart entre l'effort de Valéry pour reconsidérer l'art byzantin et les réserves de Caccia, qui prennent littéralement la forme de résistances lorsqu'il recourt à une périphrase pour désigner le style architectural de la basilique Saint-Marc : elle « est le plus célèbre des édifices construits dans le style désigné du nom d'architecture byzantine⁵⁶⁶ ». La reconnaissance d'un « style byzantin » affirmée dans le guide de Valéry et de l'abbé Moyne disparaît mais nous pouvons interpréter ce détour énonciatif comme le signe d'une interrogation sur la nature proprement byzantine de cette œuvre, comme si Caccia penchait discrètement vers l'hypothèse des « romains » à l'égard de l'art byzantin. Bien que la querelle byzantine sur l'origine de cet art soit postérieure à 1873, si l'on tient compte de la date de publication des principaux ouvrages, des

⁵⁶¹*Ibidem*, p. 212.

⁵⁶² Joseph Caccia, *Nouveau guide général du voyageur en Italie*, Paris, Garnier Frères, 1873.

⁵⁶³*Ibidem*, p. 236.

⁵⁶⁴*Ibidem*, p. 237.

⁵⁶⁵*Ibidem*, p. 235.

⁵⁶⁶*Ibidem*, p. 386.

« romains », comme des « orientaux », il n'en demeure pas moins vrai que l'interrogation des voyageurs sur les origines plutôt romaines ou orientales de l'art byzantin pouvait légitimement apparaître devant le spectacle très éclectique, en termes artistiques, qu'offre la basilique Saint-Marc. À travers cette prudence de la formulation, nous pouvons donc voir, dans les guides de voyage étudiés, la première expression de ce qu'on pourrait appeler une *désorientalisation*⁵⁶⁷ de l'art byzantin, en soulignant bien qu'elle n'émane pas d'un spécialiste mais d'un voyageur cultivé.

Un second point important dans les remarques de Caccia est la présence, pour la première fois, d'une attribution artistique s'appliquant aux mosaïques : Saint-Vital, « complètement revêtue de marbre, a un chœur terminé en forme de niche, et dont les mosaïques, les plus intactes de Ravenne, sont de Julius Argentarius. Elles figurent à la voûte le Christ, entre deux archanges, les évêques Ecclesius et Vital, et plus bas, Justinien et Théodora⁵⁶⁸ ». Même s'il s'agit d'une confusion, Julius Argentarius semblant être tout à la fois l'architecte et le principal financier de la construction de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire-in-Classe, hypothèse qui apparaît dès 1839⁵⁶⁹, mais nullement un mosaïste ; le fait d'associer un nom à ces compositions de mosaïques apparaît comme une volonté de « normaliser » l'art byzantin. Tout comme certaines grandes figures de l'art grec, et avant que l'image des artistes prenne à la Renaissance une aura toute particulière⁵⁷⁰, mentionner un nom d'artiste d'œuvres byzantines permet d'établir une certaine continuité dans l'histoire de la reconnaissance artistique. Car comprenons bien que l'anonymat des œuvres byzantines a pu, dans l'histoire de l'art, se transformer en un argument hostile à l'égard de l'art byzantin, qui semblait condamné à la répétition des mêmes formes et qui exigeait l'effacement de l'artiste. J.-M. Spieser montre bien comment la « sacralisation de l'artiste », patiemment construite par Vasari notamment, se heurte au sens profond, sacré et à la dimension anagogique de l'art byzantin en s'appuyant sur le contraste entre deux mosaïques de Saint-Marc, l'une du XVI^e et

⁵⁶⁷ Nous utilisons ce néologisme sur lequel nous reviendrons plus amplement lorsque nous aborderons le sujet de la querelle byzantine dans les journaux de voyage.

⁵⁶⁸ Caccia, *op. cit.*, p. 237.

⁵⁶⁹ Thomas Hope, *Histoire de l'architecture*, Bruxelles, Cans et Cie, 1839, p. 157. Cette hypothèse est en partie infirmée par Paul Lemerle dans *Revue des études byzantines*, 1955, tome XIII, p. 248, www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_1955_num_13_1_1125 estimant qu'« Argentarius, est le nom propre d'un grand personnage de l'empire » et non l'indication de sa fonction de banquier, mais confirmée par J.-C. Picard dans « Remarques archéologiques sur l'atrium des églises d'Italie du V^e au VII^e siècle », in *Annuaire de l'E.P.H.P.*, Paris, La Sorbonne, 1968, p. 621.

⁵⁷⁰ Voir Edouard Pommier, *Comment l'art devient l'Art*, Paris, Gallimard, 2007, notamment le chapitre IV, « L'image de l'artiste », p. 108-159.

l'autre du XVII^e siècle ⁵⁷¹. Précisons en outre que selon Caccia, Julius Argentarius serait l'auteur unique des mosaïques des voûtes et de celles du chœur, ce qui donne plus de cohérence à son travail et vient parfaire l'image de l'artiste, alors qu'il s'agit en fait d'œuvres stylistiquement très différentes.

Nous voudrions conclure cette brève étude sur les guides de voyage, en analysant, toujours dans le cadre chronologique, la présence de l'art byzantin dans deux types de guides aux horizons bien différents, le *Guide officiel des chemins de fer de la haute-Italie* ⁵⁷², paru en 1876, et le *Cicerone* ⁵⁷³ de Burckhardt, publié en 1855, et traduit en français en 1885. C'est la grande diffusion du premier et l'aura singulière du second, en cette fin du XIX^e siècle, qui justifie notre démarche.

Le *Guide officiel des chemins de fer de la haute-Italie* se présente d'ailleurs comme « un nouveau cicerone ⁵⁷⁴ » aidant le voyageur à apprécier ce qui est remarquable et pour cela, il recourt habilement à des extraits de journaux de voyage susceptibles de donner le ton juste à l'observation ou à la contemplation des œuvres d'art. Ainsi le grand mérite de ce guide, qui ne dissimule pas son objectif pratique, celui de permettre à un voyageur de se repérer aisément dans le réseau du chemin de fer italien, avec son « billet circulaire » valable 70 jours mais destiné à un « Tour d'Italie effectué en 50 jours ⁵⁷⁵ », est de proposer une véritable anthologie, intégrée aux informations historiques. Ainsi retrouve-t-on quelques « morceaux » descriptifs de Gautier, Taine, Stendhal, Lamartine, Chateaubriand, Veuillot ou Ampère notamment. Or, si le « style byzantin », appliqué à Saint-Marc est mentionné sans réserve, l'énumération précise et développée des peintres des XVI^e et XVII^e siècles qui compose la description de l'intérieur de la basilique relègue l'art byzantin à une sorte d'abstraction, associée au style gothique. Ce sentiment est d'ailleurs confirmé par la disposition des extraits d'œuvres littéraires au sein du guide. Ainsi les pages consacrées à Saint-Marc s'ouvrent-elles sur l'évocation de la Piazzetta par Gautier, relevant les couleurs délicates de la façade du Palais ducal et la richesse inouïe de la façade de Saint-Marc, « édifice étrange et mystérieux, exquis et barbare ⁵⁷⁶ » ; or ce bel éloge sera pourtant anéanti par les pages suivantes, présentant un

⁵⁷¹ *Byzance et le monde extérieur, Contacts, relations, échanges*, Michel Balard, Élisabeth Malamut, Jean-Michel Spieser et Paule Pagès (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne, 2005, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », §8.

⁵⁷² *Guide officiel des chemins de fer de la Haute-Italie*, Paris, Lubin, 1876.

⁵⁷³ Jacob Burckhardt, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

⁵⁷⁴ *Guide officiel des chemins de fer de la Haute-Italie*, p. 2.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 102. Il s'agit d'un extrait d'*Italia*, publié en 1852.

extrait du *Voyage en Italie* de Taine, rudoyant l'art byzantin: « Sur la voûte, des mosaïques innombrables étalent des corps réels et roides, des Eves grêles à la poitrine tombante, des Adams maigris ⁵⁷⁷ ». Après un étrange collage de citations, le guide revient au texte de Taine sur l'intérieur de la basilique, plus développé et très contrasté : si la première partie s'avère plutôt élogieuse, Taine décrivant le mystère des sens lorsqu'on pénètre dans la basilique, la seconde partie en revanche accable l'art byzantin, reprenant le topos de « l'art enfantin ⁵⁷⁸ », déjà mentionné quelques pages auparavant avec l'expression « maladresse enfantine ⁵⁷⁹ ». Le paragraphe sur Saint-Marc se clôt sur l'anecdote des lumières qui brillent au flanc de la basilique par Gautier, mettant en valeur le « caractère vénitien » des histoires, aux interprétations incertaines ⁵⁸⁰. Nous constatons donc que, quantitativement ⁵⁸¹, les remarques de Taine sur l'art byzantin dominent celles de Gautier, qui est plutôt sensible au « coup d'œil féérique » que provoque le spectacle de la façade de la basilique, et le lecteur de ce guide ne pouvait qu'être perplexe devant ces évocations contradictoires, dans lesquelles la portée polémique de Taine, par ses railleries, avait pourtant une résonance particulière. Cette hostilité à l'égard de la création artistique byzantine se prolongera d'ailleurs dans les pages que le guide consacre à Florence. Dans le résumé historique de la ville, Cimabue et Giotto sont bien présentés, dans l'esprit de Vasari, comme les « Sauveurs » de la peinture, Giotto venant « substituer l'imitation de la nature et l'idéalisation à la routine de ses prédécesseurs ⁵⁸² ». Le topos d'un art byzantin sclérosé dans ses dogmes artistiques s'oppose bien évidemment aussi aux figures de Masaccio et de Filippo Lippi, qui « firent prévaloir l'imitation de la nature gracieuse, que le pieux Fra Angelico chercha à relever par l'expression céleste de ses figures ⁵⁸³ ». L'idée d'un progrès, d'un perfectionnement artistique dans la restitution d'émotions susceptibles d'ébranler le sentiment religieux des contemplateurs de ces œuvres s'imposait donc au lecteur du guide et le recours, une fois encore, à des observations de Taine va souligner cette impossible empathie avec l'art byzantin. En effet, l'auteur marque bien la différence entre le « grand Christ, byzantin, maigre, éteint et triste ⁵⁸⁴ » du Baptistère et ce « chauve, si expressif, [de Donatello] dans le sentiment de la vie réelle et naturelle qui éclate

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 103.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 109.

⁵⁸¹ Sur un chapitre aussi dense, cinq pages sont des extraits d'œuvres de Taine et deux, de Gautier.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 214. Notons qu'aucun nom n'est associé aux présentations historiques des villes parcourues dans le guide.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, p. 227.

chez les orfèvres et chez les sculpteurs⁵⁸⁵ » qu'il voit au Bargello. Ainsi ce guide, destiné à une large diffusion, et choisissant habilement d'alterner des informations pratiques et historiques avec des extraits littéraires de voyageurs proposait-il, en 1876, une image bien ternie de l'art byzantin.

Plus complexes et plus nuancés paraissent les jugements esthétiques portés sur l'art byzantin par Burckhardt dans *Le Cicerone*⁵⁸⁶. Nous nous appuyerons sur la traduction d'Auguste Gérard, réalisée à partir de la cinquième édition de l'ouvrage, très largement recomposé par Wilhem Bode et ses étudiants, au point que J.-L. Poirier n'hésite pas à parler d'un livre « défiguré⁵⁸⁷ ». Toutefois, l'étude sur les mosaïques byzantines n'a pas été modifiée, et cette édition française de 1885 permettait aux voyageurs ignorants ou maîtrisant mal l'allemand, d'avoir entre les mains un guide *du plaisir esthétique*⁵⁸⁸ précieux et largement diffusé.

Dans sa préface de la cinquième édition du *Cicerone*, Auguste Gérard reconstitue l'itinéraire intellectuel bâlois de Burckhardt et c'est par le terme de « révolution⁵⁸⁹ » qu'il qualifie sa méthode d'historien de l'art. En effet, après avoir souligné sa dette hégélienne, il montre comment, par l'ampleur de son érudition, Burckhardt s'est livré à une étude *comparatiste* des grandes civilisations et des traits artistiques saillants, afin d'en restituer « les grandes lois⁵⁹⁰ », et notamment, pour notre étude, la façon dont certaines formes artistiques sont fixées, déterminées, étouffées même par « une sorte de droit sacré⁵⁹¹ ». Néanmoins, le raisonnement d'Auguste Gérard, sans être contradictoire, peut laisser perplexe le lecteur dans la mesure où, dans un premier temps, il loue Burckhardt d'avoir eu la sagesse, grâce à sa méthode singulière, de montrer que « l'idéal grec dès lors, l'art classique, tout en gardant peut-être sa primauté et sa maîtrise dans l'admiration des hommes [n'était] plus l'objet

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 226.

⁵⁸⁶ Burckhardt, *Le Cicerone, guide l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885, traduction d'Auguste Gérard.

⁵⁸⁷ Burckhardt, *Le Cicerone*, Paris, Klincksieck, 2017, Introduction, p. 5. J.-L. Poirier explique s'être livré à une « exploitation » de la traduction d'Auguste Gérard, qu'il juge « élégante » et parfois fautive, mais les passages concernant l'art byzantin en Italie n'ont pas fait l'objet d'une nouvelle traduction. Cf. note 4, p. 7.

⁵⁸⁸ Tel était le sous-titre du livre de Burckhardt à l'origine : *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweiglauser'sche Verlagsbuch handlung, 1855.

⁵⁸⁹ Burckhardt, *Le Cicerone*, édition de 1885, traduction d'Auguste Gérard, préface p. VIII.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. IX. Cette méthode est présentée comme un véritable défi intellectuel jamais encore relevé et maladroitement reproduit par d'autres historiens de l'art. Pour une étude plus récente et critique de la méthode de Burckhardt, nous renvoyons à la conférence de Wilhem Schlink, « Jacob Burckhardt et le rôle de l'historien de l'art », dans *Relire Burckhardt*, Paris, ENSBA, 1997, p. 21-53.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 492.

unique ; il vient à son rang, à sa date ⁵⁹²», mais dans un second temps, Auguste Gérard montre que la méthode burckhartienne va toutefois se resserrer autour du « goût de la perfection, de l'excellence » qu'incarnent la Grèce et « cette autre Grèce [qu'est] l'Italie des XV^e et XVI^e siècles ⁵⁹³». C'est très précisément ce mouvement de balancier, qui s'ouvre vers d'autres formes d'art, pour mieux revenir ensuite à des préférences esthétiques clairement enracinées, qui peut expliquer le rapport de Burckhardt à l'art byzantin. Notons d'emblée que le terme de « byzantinisme » est très négativement connoté, aussi bien dans le *Cicerone*, « c'est précisément l'art qui se fixe et se raidit dans les mêmes types⁵⁹⁴ » que dans son cours d'esthétique de 1863 ⁵⁹⁵, l'art byzantin illustrant la sclérose d'une forme d'art totalement inféodée au programme iconographique du christianisme. C'est bien en effet « l'art des religions et des despotes » que fustige ainsi Burckhardt et c'est ce qui le conduit à louer une fois encore la belle liberté de la vie artistique qui régnait à Athènes ⁵⁹⁶. Le byzantinisme apparaît donc comme un processus artistique morbide, rigidifiant les prouesses créatrices de l'art grec. Cette *réduction* de vie, Burckhardt l'avait déjà constatée en étudiant l'évolution d'un aspect de l'art paléochrétien. Il évoque ainsi, en dépit d'une certaine maladresse d'exécution, le « grand charme [provoqué] par la légèreté souvent hardie du pinceau ⁵⁹⁷ » de la peinture des catacombes, avant que celle-ci ne dégénère en une abstraction figée, « très vite la peinture des catacombes se raidit et n'est plus guère qu'une sorte d'idéographie⁵⁹⁸ ». Toutefois, même si le byzantinisme apparaît, de manière assez paradoxale, comme une formidable force inhibitrice, l'art byzantin, dans ses manifestations singulières, est l'objet de jugements plus nuancés mais qui pouvaient sembler, aux yeux des lecteurs du *Cicerone*, très contradictoires. La première réflexion porte sur l'art de la mosaïque et va se prolonger en considérations très antithétiques sur le style byzantin. Un trait syntaxique et stylistique innerve toute l'analyse de Burckhardt, soulignant la singularité appauvrie de cet art byzantin, c'est la structure restrictive. Nous en relevons sept déployées sur une seule page, et pouvons notamment citer ce passage ⁵⁹⁹ :

⁵⁹² *Ibidem*, p. VIII.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. IX.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 496.

⁵⁹⁵ Passage extrait du manuscrit du cours d'esthétique de 1863, cité et traduit par Wilhem Schlink, « Jacob Burckhardt et le rôle de l'historien de l'art », dans *Relire Burckhardt*, Paris, ENSBA, 1997, p. 32.

⁵⁹⁶ Burckhardt, *Studium*, p. 111, passage cité et traduit par W. Schlink, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹⁷ Burckhardt, *Le Cicerone*, *op. cit.*, p. 491.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ La traduction d'Auguste Gérard reproduit la syntaxe du texte original. Nous pouvons citer notamment : « Ja der Künstler darf nicht mehr erfinden. Er hat nur zu redigieren, was die Kirche für ihn erfunden hat » ou « Allein allmällig dankt man ihr nicht mehr und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück ». p. 728.

« Cet art [des mosaïques] est soumis à plus de conditions que tous les autres. D'abord la recherche du luxe, de l'effet monumental et de la durée, impose une matière qui exclut pour l'artiste la possibilité d'une exécution personnelle, et **ne lui laisse que** le dessin des cartons et le choix des couleurs. De plus, l'Eglise **ne veut et n'accorde que** ce qui est strictement utile au but qu'elle poursuit. [...] Plus tard, il [l'artiste] **n'aura qu'à** rédiger ce que lui prescrit la tradition de l'art, considérée comme sacrée. [...] Mais peu à peu, l'art cesse de mériter cette dernière gratitude [la grandeur et la vie de ses créations] ; et il se réduit enfin **à n'être qu'une** sorte de répétition automatique. [...] Il **ne lui** [l'art byzantin] **resta qu'à** reproduire, et de telle façon qu'à la longue on n'accorda plus à la nature le moindre regard ⁶⁰⁰ ».

Nous avons tenu à les relever car ce trait stylistique, lancinant, et qui n'est pas sans rendre le propos parfois redondant, apparaît d'une certaine manière comme l'un des symptômes les plus manifestes de l'écriture appliquée à la description ou à l'analyse de l'art byzantin dans les journaux de voyage au XIX^e siècle. Ainsi en sera-t-il de toutes les définitions, énumérations négatives, dans le sens privatif du terme, des caractéristiques de l'art byzantin : il se présente avant tout comme ce qu'il n'est pas. Certaines de ces structures restrictives résonnent aussi comme des coups de la fatalité : l'art byzantin, corseté par les dogmes, se rigidifie et ne fait que reproduire le « paradigme du modèle négatif ⁶⁰¹ » que représentait l'art égyptien, lui-même « brutalement pétrifié ⁶⁰² ». Notons également qu'un terme est répété à plusieurs reprises dans cette étude sur l'art byzantin, celui de système ⁶⁰³, et de sa variante, le schème. Le contour trop marqué des figures byzantines émanerait ainsi d'un cadre structurel et dogmatique, d'une *économie théologique et christologique*, pour reprendre les termes de M.-J. Mondzain ⁶⁰⁴. C'est précisément parce que l'Eglise « n'accorde que ce qui est strictement utile au but qu'elle poursuit ⁶⁰⁵ » que l'art byzantin se trouve dépossédé d'une

⁶⁰⁰ *Ibidem*, p. 492.

⁶⁰¹ *Relire Burckhardt, op. cit.*, p. 35.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ Là encore, Auguste Gérard est fidèle au texte original, qui à plusieurs reprises, mentionne le terme de « System ». *Der Cicerone*, Basel, 1855, p. 729.

⁶⁰⁴ Marie-José Mondzain, *Image, Icône, Economie*, Paris, Le Seuil, 1996. C'est cette économie qui est « constitutive de la doctrine chrétienne et de la juste religion », p. 140-141.

⁶⁰⁵ Burckhardt, *le Cicerone, op. cit.*, p. 492.

force vive, d'une invention propre et se sclérose en cédant à la routine hiératique et aux représentations de figures de saints « qui se répètent indéfiniment ⁶⁰⁶ ».

Pourtant Burckhardt, dans ces pages, montre une appréciation très fine de la spécificité des pouvoirs de la mosaïque lorsqu'il écrit : « Il n'y a pas même le charme de la beauté sensible, car l'Eglise a un tout autre mode d'agir sur l'imagination ⁶⁰⁷ ». À travers cette critique, il présuppose le fait que la stylisation *efficace* des figures représentées dans les mosaïques s'adresserait moins aux yeux de chair, pour reprendre l'expression d'un certain dualisme plotinien ⁶⁰⁸, qu'aux yeux de l'âme. Burckhardt va d'ailleurs développer les deux aspects de son raisonnement, en faisant, au milieu de ses remarques acerbes, un éloge paradoxal de la mosaïque : « La mosaïque n'a pas non plus égard aux lois artistiques du contraste dans les mouvements, les formes, les couleurs, etc. car l'Eglise a un tout autre sentiment de l'harmonie que celui qui résulte de la belle opposition des formes ⁶⁰⁹ ». Le parallélisme souligné entre les deux citations laisse entrevoir que la mosaïque, par son mode de représentation particulier, très éloigné des canons grecs, n'en reste pas moins un support susceptible d'émouvoir et de plaire, pour reprendre des catégories esthétiques classiques, par une « harmonie » propre, perceptible par d'autres habitudes visuelles.

L'ambivalence du jugement esthétique de Burckhardt concernant le style byzantin reflète bien le dualisme inscrit à l'origine dans l'art byzantin. Si, de manière très explicite, l'historien de l'art ouvre le paragraphe qui lui est consacré sur « les avantages et les défauts du style byzantin », cette dichotomie ne laissant pas d'intriguer, il précise par la suite la nature de cette tension : « À la base du système byzantin, il y a encore en partie des réminiscences antiques ; mais les formes se sont fixées et raidies ⁶¹⁰ ». Or c'est plutôt la seconde proposition de ce constat qu'il va développer amplement par la suite, s'attachant à démontrer que l'art byzantin s'avère incapable, par sa maladresse d'exécution et l'emprise du « schème », de donner une image sensible de la vie spirituelle des figures qu'il représente. On pourrait ainsi le comparer avec l'émergence d'un « style nouveau ⁶¹¹ » au XI^e siècle, assimilé par Burckhardt à l'« art

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ André Grabar, *Les Origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », p. 37-38 notamment.

⁶⁰⁹ Burckhardt, *le Cicerone*, op. cit., p. 492.

⁶¹⁰ *Ibidem*.

⁶¹¹ *Ibidem*, p. 501.

lombard », qui, révélant des maladroites de dessins identiques à celles de l'art byzantin, fait toutefois que « la sympathie du spectateur s'éveille⁶¹² ».

Mais c'est bien le thème de l'éloignement spirituel propre à l'art byzantin qui est fustigé dans ces pages, et qui relève des *topoi* habituellement utilisés pour en souligner la distance hiératique. Burckhardt va tout d'abord s'attacher à interpréter en termes psychologiques le style byzantin, et il est important d'étudier les choix opérés par Auguste Gérard dans sa traduction. Ainsi l'expression « physionomie grognon⁶¹³ » appliquée à la Madone relève-telle d'une intention particulière : le terme « grognon », retenu pour traduire le mot « mürrisch ⁶¹⁴», appartient au registre familier, exprimant une moue boudeuse, induisant une certaine désacralisation de l'image de la Madone, le terme réapparaissant sous la forme d'un rythme ternaire, « une expression sombre, grognon, presque sauvage ⁶¹⁵ » concernant cette fois-ci « l'idéal d'ascétisme monastique ⁶¹⁶ » des vieilles mosaïques chrétiennes. Alors que c'est davantage la sévérité qui caractérise l'expression des visages des figures byzantines dans les journaux de voyage - le terme « sévère », associé à celui de « raideur », étant le plus couramment utilisé, nous le verrons - « grognon » tend vers la caricature, ce que remarque d'ailleurs Burckhardt lorsqu'il examine les mosaïques de la tribune de Saint-Marc dans la demi-coupole de Sainte-Praxède⁶¹⁷ ; il semble que dans ce cas, la caricature se rapporte aussi bien à la stylisation qu'à l'expression des visages.

Mais il n'est guère aisé de suivre Burckhardt dans ses réflexions sur la périodisation de l'histoire de la mosaïque. En effet, il considère tout d'abord le VI^e siècle comme un tournant dans l'iconographie et le style des mosaïques italiennes, les éléments de vie inspirés de l'héritage gréco-romain étant alors recouverts par le système byzantin. Ces mosaïques italiennes pré-byzantines sont alors présentées de manière contrastée, avec une appréciation plutôt sévère dans un premier temps, le terme « grognon⁶¹⁸ » rappelant bien évidemment celui qui caractérisait la Madone byzantine étudiée par Burckhardt précédemment, puis tout à fait élogieuse et bien davantage développée dans un second temps ; le savant bâlois montre alors à

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 493.

⁶¹⁴ Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweiglauser'sche Verlagsbuchhandlung, 1855, p. 729.

⁶¹⁵ Burckhardt, *op. cit.*, p. 494. C'est le terme « hässlich » qui est ici traduit par « grognon ». Notons que si J.-L. Poirier conserve le terme « grognon » dans le premier cas, il lui substitue « maussade » dans le second cas (p. 739 de son édition du *Cicerone*).

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 498 : « ... les mosaïques ne sont déjà plus que de pures caricatures. »

⁶¹⁸ Cf. note 156.

nouveau à quel point il a parfaitement compris l'esprit de l'esthétique médiévale, et son intention de rendre visible l'invisible. Non seulement il interprète en termes métaphysiques le fond d'or, « Ces figures sont, non point dans l'espace, mais dans l'infini, sur un fond bleu, et plus tard, (très régulièrement) sur un fond d'or⁶¹⁹», mais il perçoit également une caractéristique essentielle de l'art byzantin, souvent négligée par le regard gréco-romain des voyageurs, celle du rythme⁶²⁰, qui nous détache du monde et nous projette dans l'« Ailleurs resplendissant » : « Les mouvements sont mesurés et solennels, ils expriment l'être et l'essence plutôt que l'action⁶²¹ ». Burckhardt illustre son propos en se référant notamment au Baptistère des Orthodoxes à Ravenne ainsi qu'au Mausolée de Galla-Placidia et son enthousiasme est alors clairement assumé : « c'est l'un des plus beaux ensembles colorés qu'il y ait dans l'histoire de l'art⁶²² » écrit-il au sujet du premier édifice, et les mosaïques du Mausolée « contiennent une représentation du Bon Pasteur aussi importante pour l'archéologie que pour l'histoire de l'art⁶²³ ». Ce qui est troublant, c'est que Burckhardt inclut, dans son analyse des mosaïques italiennes pré-byzantines, celles du Baptistère des Ariens et de Saint-Vital. Le jugement est alors beaucoup plus critique, les premières se révélant « très inférieures aux mosaïques qui ornent la coupole de l'autre Baptistère⁶²⁴ » et si le célèbre panneau du chœur de Saint-Vital est qualifié de « brillant⁶²⁵ », il vaut plus comme témoignage historique de la somptueuse cour de Justinien et de Théodora que comme œuvre d'art : ainsi un déclin semble s'amorcer : même si Burckhardt ne se livre pas à une étude stylistique des œuvres qu'il évoque, on comprend aisément que le charme est rompu et que la vie s'amenuise dans les figures représentées. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard s'il ne mentionne plus les théories des saints et des vierges de Saint-Apollinaire-le-Neuf que sous l'angle de la quantité, « La mosaïque du continent italien la plus considérable par la masse est, sans compter l'église de Saint-Marc, la double frise de *S. Apollinare Nuovo* » et surtout le seul véritable éloge de cette église porte sur la mosaïque pariétale représentant la ville de Ravenne et le port de

⁶¹⁹*Ibidem*, p. 494.

⁶²⁰ De manière très habile, T. Velmans, dans un petit ouvrage d'initiation à l'art byzantin, destiné à un large public, évoque, dès le premier chapitre, l'importance de « la ligne rythmique » dans les premières mosaïques pariétales byzantines, en regard du modelé. *L'Art byzantin*, Paris, Flammarion, 1982, coll. « La grammaire des styles », p. 13.

⁶²¹ Burckhardt, *op. cit.*, p. 494.

⁶²²*Ibidem*, p. 495.

⁶²³*Ibidem*.

⁶²⁴*Ibidem*.

⁶²⁵*Ibidem*.

Classe, « ...la remarquable image de l'ancien palais des rois ostrogoths ⁶²⁶ ». L'attention portée aux figures a disparu.

Or le « byzantinisme », à proprement parler, ne semble pas encore avoir figé toute l'Italie et c'est en prenant l'exemple de Saint-Apollinaire-in-Classo dont Burckhardt date les mosaïques entre 671 et 677, que la « transition ⁶²⁷ » s'effectue. Il faut alors comprendre que Burckhardt distingue le style byzantin, importé, de l'art byzantin, enraciné en Orient, pour suivre ses appréciations esthétiques, assez paradoxales et qui devaient laisser le lecteur du *Cicerone* très perplexe. Il est en effet difficile de comprendre que les mosaïques du chœur de Saint-Ambroise à Milan (832), dont il souligne les maladroites de composition et d'exécution, « rompent tout à fait avec la tradition byzantine ⁶²⁸ », en ce qu'« il y a là beaucoup plus de vie que dans les mosaïques romaines de la même époque ⁶²⁹ », entendons, celles qui sont frappées par le byzantinisme ; or, dans le paragraphe suivant, Burckhardt évoquant un nouveau tournant, au IX^e siècle, souligne le contraste entre la « barbarie grossière » des mosaïques romaines et le fait que « Partout ailleurs l'art byzantin nous offre une exécution singulièrement plus élégante ⁶³⁰ ». C'est comme si le byzantinisme, défini en termes très négatifs, aussi bien dans son cours de 1863 que dans le *Cicerone*, s'était abattu sur Rome, avait touché tardivement Ravenne mais avait épargné Venise et la Sicile, accueillant « le vrai style byzantin ⁶³¹ ». Etrange adjectif qui apparaît aussi à deux reprises sous une forme adverbiale « travaux vraiment byzantins [...] œuvres vraiment byzantines ⁶³² » appliquée aux mosaïques du porche de Saint-Marc et « mosaïques du royaume normand vraiment byzantines ⁶³³ ». Aussi, à la rudesse du « byzantinisme » s'oppose « le vrai style byzantin », qui est à la fois une véritable renaissance stylistique, Burckhardt précisant que « le vrai style byzantin alors disparu, est représenté par les mosaïques de toutes les coupes (XI^e - XII^e) ⁶³⁴ » de Saint-Marc, mais c'est avant tout par son caractère harmonieux qu'il acquiert ce gage d'authenticité. Ce dernier point n'est pas le moindre des paradoxes car c'est dans la mesure où

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 496.

⁶²⁷ *Ibidem*.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 497.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ *Ibidem*.

⁶³¹ *Ibidem*, p. 498.

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*, p. 499.

⁶³⁴ Burckhardt utilise l'adjectif « streng » pour exprimer cette hypothèse : « Den streng byzantinischen völligerstorbenen Styl », *op. cit.*, p. 737.

l'art byzantin s'éloigne du byzantinisme et de son schème réducteur, qu'il redevient, grâce aux artistes italiens formés par des maîtres byzantins, un authentique style byzantin.

Ainsi le texte suggère-t-il une réflexion sur la nature spécifiquement byzantine de l'art byzantin : les mosaïques de Saint-Vital sont en quelque sorte, aux yeux de Burckhardt, moins byzantines que les plus anciennes coupoles de la basilique Saint-Marc. Cette harmonie propre à la résurrection d'un style byzantin élégant, déployé sur le sol italien, aux XI^e et XII^e siècles, est formulée à trois reprises dans le texte : les mosaïques du porche de Saint-Marc sont remarquables car il y a « dans la façon de conter de ces mosaïques, un curieux mélange d'interprétation symbolique et d'observation naïve de la nature ⁶³⁵ ». Ce « curieux mélange » rappelle le « charme ⁶³⁶ » des premières peintures des catacombes et le fait que les mosaïques des coupoles « présentent [...] tout un développement poétique et dogmatique infiniment plus riche que n'était le système des correspondances entre l'Ancien Testament et le sacrifice de la Messe, tel qu'il se montre dans le chœur de S. Vitale ⁶³⁷ » souligne à quel point l'harmonie émanant de la représentation des figures byzantines est vaine et chimérique, lorsqu'elle ne se conçoit que sur un plan spirituel, intellectuel et dogmatique. Le « système des correspondances » enferme le style byzantin dans le byzantinisme, alors que le vrai style byzantin, en ce qu'il correspond à une influence artistique féconde, est « adouci et animé ⁶³⁸ ». La seule spécificité des mosaïques de Sicile est qu'elles ont été « exécutées par des Grecs ⁶³⁹ » seuls, mais c'est l'occasion pour Burckhardt de rendre hommage à une « école exercée », louant son sens de la composition et de l'exécution. Sans les décrire, il mentionne néanmoins « la magnifique *Capella Palatina* ⁶⁴⁰ », la cathédrale de Cefalù, La Martorana et Monreale.

Ainsi, en suivant pas à pas Burckhardt dans ses réflexions théoriques sur l'art des mosaïques et sur ses jugements esthétiques, le lecteur du XIX^e siècle devait éprouver un certain vertige intellectuel : il comprenait que l'art byzantin était certes prisonnier d'un schème, qu'il était impersonnel et presque caricatural dans sa rigidité stylistique, que Saint-Vital était à la fois affectée par le byzantinisme sans relever rigoureusement de l'art byzantin, et pourtant, de manière paradoxale, il apprenait que le « vrai style byzantin » réapparaissait à

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 491.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 499.

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 498.

⁶³⁹ *Ibidem*, p. 499.

⁶⁴⁰ *Ibidem*.

Venise et en Sicile aux XI^e et XII^e siècles, émancipé du byzantinisme, et infiniment plus harmonieux que les traces laissées par l'art byzantin aux VI^e et VII^e siècles.

Ce sentiment de vertige que nous supposons serait d'autant plus sensible qu'Auguste Gérard, à la fin de sa préface, souligne le charme du *Cicerone*, son indéniable pouvoir d'illusion rétrospective sur le lecteur, sous la forme de subtils paradoxes :

« Les émotions qui naissent en nous, les jugements qui se forment dans notre esprit, restent les nôtres tout en appartenant à l'auteur ; nous refaisons nous-mêmes le travail qu'il a fait et nous avons encore quelque droit à nous attribuer des conclusions qui sont les siennes. Jamais il n'y eut méthode plus libérale, et jamais le *moi*, si haïssable, ne s'est mieux effacé pour nous donner l'illusion, je me trompe, pour nous laisser le mérite de notre propre originalité ⁶⁴¹ ».

La correction finale d'Auguste Gérard ressemble à celle d'un lapsus, et il tente, en vain, d'euphémiser le redoutable processus d'échange, tout à fait disproportionné, qui se joue dans la lecture du *Cicerone*. Or cet aveu d'une illusion de jugement esthétique personnel, induite par la lecture de ce « vade-mecum du touriste dilettante ⁶⁴² » est difficilement compatible avec l'éloge que fait Auguste Gérard de la liberté au sujet de la rencontre avec l'œuvre d'art, quelques lignes auparavant. En effet, lorsqu'il évoque le thème des œuvres éloquentes, il souligne dans le même temps la justesse et la sagesse de la démarche de Burckhardt :

« Il n'a pas, dit-il, prétendu analyser et approfondir l'idée même des œuvres que les mots seraient impuissants à exprimer, et qui, selon lui, parlent toutes seules. Il ne veut que nous placer devant elle, et il attend qu'en leur présence s'éveille le sentiment qu'elles doivent inspirer ⁶⁴³ ».

Pour Auguste Gérard, Burckhardt propose une « introduction à la jouissance des œuvres d'art en Italie ⁶⁴⁴ », qu'on peut entendre comme une sorte de préparation à la confrontation avec l'œuvre d'art, non au sens d'une préparation spirituelle du regard, propre au travail de description, tel que le définit Winckelmann ⁶⁴⁵, mais bien au contraire, au sens d'une

⁶⁴¹ *Ibidem*, vol. 1, préface, p. XX.

⁶⁴² *Ibidem*, p. XIX.

⁶⁴³ *Ibidem*.

⁶⁴⁴ *Ibidem*.

⁶⁴⁵ Winckelmann, *De la description*, éd. Elisabeth Décultot, Paris, Macula, 2006, *L'Apollon du Belvédère*, manuscrit de Paris (brouillon), deuxième version, p. 123 : « Commence par pénétrer en esprit dans l'empire des beautés impalpables et immerge-toi en lui afin de te préparer à contempler cette statue. Rassemble les idées

préparation, efficace sur le plan pédagogique, d'une sensibilité esthétique suffisamment discrète, humble pour recevoir ce que le langage n'a pu approcher d'une œuvre d'art. Là résiderait le véritable échange esthétique pour Auguste Gérard : il y est question tout à la fois d'une révélation, d'une animation de l'œuvre d'art et d'une participation, en termes d'émotion esthétique, à cette dernière. Cette expérience de la présence d'une œuvre d'art pourrait correspondre à celle de ce que J.-L. Poirier nomme « l'espace intérieur du plaisir esthétique ⁶⁴⁶ ». Nous pouvons alors supposer que le « vrai style byzantin » pourrait précisément se comprendre comme une promesse de révélation, celle d'un plaisir ou d'une jouissance esthétique, alors que le byzantinisme rendrait les œuvres muettes. Ainsi cette dichotomie propre à la perception des figures byzantines chez Burckhardt résume-t-elle les observations et jugements esthétiques que nous avons pu relever dans notre corpus de guides de voyages. Il s'agit aussi bien de contradictions, que d'errances appréciatives, plus ou moins assumées, d'enthousiasmes devant une forme d'art qui ne se laisse pas aisément appréhender ni interpréter ou encore de condamnations sans ambages d'un art que sa propre routine hiératique étouffe, et qui ossifie ⁶⁴⁷ les personnages, de manière parfois caricaturale. Qu'il soit perçu comme un art oriental, un style ou une influence, l'art byzantin apparaît, à travers les lectures des guides de voyage, dans une sorte de brume esthétique et c'est dans l'écriture propre aux récits et aux journaux de voyage, que certaines de ses caractéristiques vont être développées et scrutées autour du concept de vie, d'animation, de tableau vivant, afin d'en déterminer, et d'en apprécier la présence ou l'absence.

Cette étude a pourtant confirmé combien le chemin conduisant vers la considération de l'art byzantin était encore ardu et il nous faut à présent, pour mieux mesurer l'effort consistant à délaisser ces préventions, montrer comment elles s'inscrivaient dans l'imaginaire esthétique des voyageurs, constituant un redoutable argumentaire, inlassablement répété. Nous relèverons les principaux thèmes de ce discours.

de poètes sublimes et tente de te faire créateur d'une nature céleste. Une fois que tu as produit une statue en toi-même et créé une forme plus parfaite que ce que ton œil a vu, alors seulement va à la statue de cette divinité ». Cette préparation spirituelle, aux accents plotiniens, reste avant tout, comme le montre E. Décultot, un défi lancé à l'œuvre d'art, puisqu'il s'agit pour Winckelmann de sculpter le texte et d'« en faire une œuvre d'art verbale », p. 37.

⁶⁴⁶ Jean-Louis Poirier, *op. cit.*, 11.

⁶⁴⁷ Nous empruntons cette métaphore à Henri Focillon, évoquant le rapport des Florentins au paysage : « Dès que le paysage, dans les écoles latines, est devenu un « genre », il s'est ossifié et gâté », *Lettres d'Italie*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1999, p. 32.

DEUXIEME PARTIE : L'hostilité à l'art byzantin : une figure imposée, non exempte d'ambiguïté

2.1 Une absence constatée

2.1.1 Un art « barbare » : entre négligence et grandeur paradoxale

Les mot « barbare » et « barbarie », appliqués à l'art byzantin, apparaissent à de nombreuses reprises dans le corpus, s'inscrivant dans l'opposition classique asianisme – atticisme, mais, loin d'être seulement porteurs d'un jugement dépréciatif, ces termes peuvent aussi *exhausser*, de manière paradoxale, l'art byzantin.

C'est dans la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1835) qu'apparaît pour la première fois le lien entre le mot « barbare » et l'affirmation d'un jugement de goût particulier. Notons qu'il s'agit là d'une précision d'emploi, « Fig. », concernant la troisième acception du mot « barbare » : « Fig., *C'est un barbare*, se dit d'un homme incapable d'apprécier les beautés de la nature ou de l'art »⁶⁴⁸. Le *Dictionnaire de la langue française* de Littré (1872-1873) donnera plus d'ampleur à cette acception négative du terme : l'absence de goût en matière d'art qui caractérise le « barbare » ne relève plus d'un emploi sémantique du mot (sens propre - sens figuré) mais bien d'un niveau de langue se rapportant désormais à la première acception du terme : « Familièrement. C'est un barbare, pour désigner un homme sans goût et incapable d'apprécier les beautés de l'art »⁶⁴⁹. Ce glissement de l'emploi sémantique au niveau de langue atteste d'une utilisation plus fréquente de cette acception du mot en cette seconde moitié du XIX^e siècle. Mais il faut souligner un point essentiel : Littré va illustrer la deuxième acception du mot « barbare » en recourant au topos vasarien, tout en le tenant à distance par l'utilisation du passé composé : « Barbare s'est dit du genre gothique, de l'art du moyen âge ». L'aspect révolu de ce temps relève davantage, nous semble-t-il d'une forme d'optimisme pédagogique à l'égard de l'appréciation historique de l'art, plutôt que du constat de l'évolution des goûts esthétiques, ce que notre corpus confirmera.

Nous partirons d'une définition négative, *privative* du mot « barbare », telle qu'elle apparaît sous la plume d'Ary Renan dans un article consacré au *Jugement dernier* de Torcello : « Certes le style de ces figures est rude et barbare ; point de sourire, point de grâce, point de noblesse encore... »⁶⁵⁰. Ce rythme ternaire résume bien les préventions les plus

⁶⁴⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, article « barbare », 1835.

⁶⁴⁹ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, article « barbare », 1872-1873.

⁶⁵⁰ Ary Renan, « Torcello », *Gazette des Beaux-arts*, rubrique « Presse et revue », janvier 1888, p. 407.

répandues à l'égard de l'art byzantin de la part d'un public d'amateurs éclairés, au XIX^e siècle. Revenons sur chaque aspect évoqué.

Faire grief à l'art byzantin de présenter des personnages dépourvus de « sourire », c'est tout d'abord souligner *l'éloignement* de ces figures, à l'égard d'une sensibilité religieuse, qui, depuis saint François d'Assise, en passant par les extases baroques, jusqu'à l'apparition d'une sorte de néo-franciscanisme dans la peinture française à la fin de XIX^e siècle ⁶⁵¹, s'était constituée dans un certain rapport de proximité avec les expressions humaines du Christ, de la Vierge et des saints. La mention du « sourire » reste néanmoins déconcertante dans le contexte religieux de l'art byzantin, et plus généralement de l'art médiéval religieux. En effet, Chiara Frugoni⁶⁵² souligne que l'éloquence du corps, dans l'art sacré du Haut Moyen Âge, se concentre sur une gestuelle mesurée, claire, aisément intelligible, tandis que la représentation d'expressions aussi vives que celles du sourire ou du rire sardonique caractérisaient les damnés et les démons, ainsi que les bourreaux du Christ.⁶⁵³ Ce sentiment d'éloignement des figures byzantines apparaîtra de deux manières différentes dans les journaux de voyages étudiés, dans les guides de voyage et dans quelques analyses critiques : c'est l'air farouche ou morose des visages qui intrigue les auteurs, en créant une distance émotionnelle esthétique, et c'est aussi le constat, plus radical, d'une inexpressivité des visages byzantins, qui est dressé.

2.1.2 « Un air farouche et grognon » (Burckhardt)

Nous l'avons constaté précédemment, Burckhardt va entretenir ce sentiment d'éloignement, d'étrangeté de l'art byzantin par rapport à la sensibilité esthétique des voyageurs du XIX^e siècle, dans ses observations générales sur l'art byzantin :

⁶⁵¹ Voir notamment : Jacques Le Goff, *Saint-François d'Assise*, Paris, Gallimard, 1999 ; Daniel Russo, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la Croix, en Ombrie, au XIII^e siècle, Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen-Âge », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 1984, tome 96, n° 2, p. 647 – 717. Concernant le baroque : Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir*, Paris, Galilée, 1986. Le dernier aspect évoqué est précisément étudié par Bruno Foucart, « Saint-François d'Assise et l'art français du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'église de France*, 1984, tome 70, n° 184, p. 157-166. C'est Fra Angelico qui porte le mieux ce « naturalisme » franciscain, alors qu'un certain anti-giottisme semble percer en cette seconde moitié du XIX^e siècle.

⁶⁵² Chiara Frugoni, *Le Moyen Âge par ses images*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 11-17 notamment.

⁶⁵³ Voir notamment Jacques Le Goff, « Rire au Moyen Âge », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques* [En ligne], 3 | 1989, mis en ligne le 13 avril 2009, consulté le 30 janvier 2020. DOI : 10.4000/ccrh.2918 – P. NAGY, D. BOQUET, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Paris, Editions Le Seuil, 2015 ; Paris, Éd. Le Seuil, coll. L'Université historique, 2015.

« L'expression de sainteté ne va pas sans un certain air morose, car on prend grand soin d'éviter d'éveiller l'idée de supra-terrestre à l'aide de formes classiques et antiques [...] La Madone a elle-même une physionomie grognon malgré les lèvres courtes et le nez mince dont l'expression voudrait être aimable. [...] Dans les têtes d'hommes, il y a de plus un air de méchanceté tout à fait fâcheuse ⁶⁵⁴».

Il ajoute dans le paragraphe suivant, « Venise et le sud de l'Italie » que c'est « l'idéal de l'ascétisme monastique qui a donné aux traits une expression sombre, grognon, presque sauvage ⁶⁵⁵ ». La répétition des termes « morose » et « grognon » ⁶⁵⁶, qui résonnaient comme des remarques psychologiques appliquées aux figures byzantines, *a fortiori* condensée sur trois pages, ne pouvait pas ne pas frapper les esprits des voyageurs, et c'est précisément au sujet de ces préventions *héritées* ⁶⁵⁷, que Schlumberger se plaignait en ces termes : « [...] tous ceux qui s'en vont, répétant des phrases apprises par cœur sur cet art byzantin, si raide et si conventionnel [...] » ⁶⁵⁸.

La traduction en termes psychologiques du mot « barbare » repose sur une certaine ambiguïté : « farouche » montre le mieux cette ambivalence entre le caractère craintif, la « rudesse sauvage ⁶⁵⁹ » et la dureté d'une telle attitude. Le terme « sévère » peut désigner quant à lui deux formes d'éloignement très différentes : l'une marquant une distance emprunte de culpabilité, entretenue par la dureté du regard des personnages, et l'autre, une distance hiératique, signe de transcendance. Il n'est donc pas toujours aisé de mesurer la nuance apportée dans ces jugements psychologiques de l'art byzantin, qui s'inscrivent dans une longue tradition physiognomonique, comme nous le montrerons plus loin.

Décrivant la coupole au-dessus de l'autel dans la basilique Saint-Marc, Gautier écrit :

« [...]le manque de perspective leur donne des attitudes contraintes et des mines piteuses qui font ressembler ces baptêmes à des supplices. Les apôtres aux yeux

⁶⁵⁴ Burckhardt, *op. cit.*, p. 492-493.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 496.

⁶⁵⁶ Voir note 188.

⁶⁵⁷ Nous empruntons ce terme aux Goncourt : « Aucune admiration héritée, pas d'enthousiasme appris », cité par Georges Lecomte, « Les Goncourt, critiques d'art », *La Revue de Paris*, juillet 1894, p. 203.

⁶⁵⁸ Gustave Schlumberger, « Un triptyque byzantin en ivoire », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1891, p. 304.

⁶⁵⁹ Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-1873, article « farouche », troisième acception du terme.

démesurés, aux traits durs et farouches ont l'air de bourreaux et de tortionnaires »⁶⁶⁰.

Ce thème de l'inversion des valeurs porté par des figures byzantines, qui semblent littéralement dénaturées, est développé dans le corpus, soulignant particulièrement ainsi l'idée de *perte* liée à ce sentiment d'éloignement religieux. Or ce sentiment de déréluction prend aussi racine dans le constat d'une certaine décadence historique.

V. de Sougères, dans un article de « La Semaine des Familles » consacré aux représentations du mausolée de Galla Placidia à Ravenne remarque ainsi : « Les figures sombres et grimaçantes des indignes et faibles successeurs des Constantin et des Théodose...⁶⁶¹ ». Cette corrélation entre la décadence ou la régression historique, anthropologique, religieuse et donc artistique sera l'un des arguments les plus communément utilisés pour déprécier l'art byzantin et restera au centre de l'argumentation redoutable de Taine, qui reçut un si grand écho en cette fin du XIX^{ème} siècle.

Mais c'est surtout sur le plan théologique que l'idée d'un lien perdu ou distendu entre les fidèles et les représentations sacrées est constaté. A. Driou, dans son *Voyage pittoresque à Venise* remarque à quel point cette dureté des traits des figures byzantines qui se déplace et se prolonge métaphoriquement sur les vêtements eux-mêmes, éloigne les fidèles de ce qu'ils devraient retrouver représentés dans une église :

« Je ne sais de qui sont les peintures de ces apôtres [il s'agit des mosaïques de la « seconde coupole » de la basilique de Saint-Marc] ; mais leur auteur leur a donné un air féroce, des tuniques sévères et à Jésus même, le plus beau des enfants des hommes, il a enlevé la radieuse douceur de son visage pour la remplacer par la physionomie d'un juge formidable⁶⁶² ».

Le terme « formidable », pris dans son sens premier, exprime bien le désarroi ressenti face à cette « religieuse terreur⁶⁶³ », et l'absence d'humanisation dans la représentation des figures saintes effraie en même temps qu'elle assèche tout sentiment religieux. A. Laugel, dans *Italie, Sicile, Bohême*, évoque ainsi le Christ de l'abside de Monreale : « Un immense Pantocrator, qui tient la main levée pour bénir, remplit l'immense nef de son regard triste et

⁶⁶⁰ Théophile Gautier *Italie, Voyage en Italie*, Paris, La Boîte à documents, 1997, p. 108.

⁶⁶¹ Valentin de Sougères, « Tyrol et Ombrie », *La Semaine des Familles*, 10 novembre 1894, p. 501-502.

⁶⁶² Alfred Driou, *Voyage pittoresque à Venise*, Limoges, Marc Barbou et Cie, 1882, p. 209.

⁶⁶³ Victor Fournel, *A travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, A. Mame et fils, 1900, p. 250-251.

terrible [...]»⁶⁶⁴ », tandis que Logerotte, dans *Six mois en Italie en 1863*, note : « Jésus est représenté avec ces grands yeux mélancoliques et cette longue figure austère que lui donnèrent les premiers peintres byzantins »⁶⁶⁵ ». Gautier renchérit : « [...] des panneaux enfumés et vermoulus où l'on discerne vaguement des figures farouches, d'un dessin extravagant et d'une couleur impossible »⁶⁶⁶ ». Comprenons que ces diverses remarques sur l'attitude sévère et lointaine des figures byzantines soulignent une certaine confusion spirituelle qui règne dans ces églises. En effet, pour ces auteurs, c'est davantage vers des dieux païens que tendent ces images, ce que confirme leur caractère composite : les apôtres et le Christ de Saint-Marc « semblent plutôt l'invention d'Assyriens, d'Égyptiens, ou des élucubrations de fakirs indiens glorifiant le dieu Wishnou, que la création d'une légion d'artistes chrétiens conduits par la foi, inspirés par elle, et voués à la glorification du dieu en trois personnes... »⁶⁶⁷ ».

De même, G. Clausse explique que le Pantocrator de Monreale « fait penser aux statues colossales que les Grecs et les Égyptiens plaçaient dans la cella de leur temple »⁶⁶⁸ », renforçant l'impression d'un hiératisme païen qui émane de l'art byzantin. Dès lors, c'est l'épigraphe qui permet de lever l'ambiguïté provoquée visuellement par ce que nous pourrions appeler une discordance spirituelle.

« Les physionomies sont fixes et sans autre expression qu'un surnaturel de commande ; malgré cela, l'abondance des sujets, les noms écrits en grand caractère, les inscriptions jetées à profusion à travers les mosaïques devaient produire sur la masse des fidèles un effet saisissant »⁶⁶⁹ ».

À la confusion spirituelle se substitue un épanouissement de sens qui rend présente chaque image. Mais loin de se limiter à une identification univoque des personnages représentés, l'épigraphe peut être aussi perçue comme une voix, ce qui correspond parfaitement à « l'économie homonymique » de l'art byzantin telle que l'étudie M.J. Mondzain : « Par la voix de l'épigraphe, l'image se prononce [...] La voix vient faire corps avec elle [l'image]

⁶⁶⁴ Auguste Laugel, *Italie, Sicile, Bohême : notes de voyage*, Paris, Plon, 1872, p. 80.

⁶⁶⁵ Jules Logerotte, *Six mois en Italie 1863*, Paris, Michel Lévy frères, 1864, p.27.

⁶⁶⁶ Théophile Gautier, « *Troitzza* », p. 62.

⁶⁶⁷ Charles Yriarte, *Les Bords de l'Adriatique et le Monténégro*, Paris, Hachette, 1878, p. 31.

⁶⁶⁸ Gustave Clausse, *Les Monuments du christianisme au Moyen Age*, Paris, E. Leroux, Tome 3, p. 89.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 94.

elle vient s'inscrire dans sa chair⁶⁷⁰». En ce sens, l'épigraphe vient redonner du sens aux représentations lointaines, en les *rechristianisant* ; en outre elle les incarne.

V. Fournel va pourtant plus loin, en évoquant cette distance culpabilisante qui s'empare des spectateurs – qu'ils soient ou non des fidèles - : « ...les docteurs farouches aux formes amaigries et aux yeux menaçants...⁶⁷¹ ». Les auteurs de journaux de voyage n'utilisent pas le terme de « prototype » et celui de « formules » reste l'apanage des byzantinistes de la même époque, toutefois, ils ont conscience que cet air farouche correspond à un code iconographique qu'impose la religion. Ainsi Gautier, attentif aux formes modernes que pouvait prendre l'art byzantin, remarque que les peintres de la nouvelle école de Troitza « faisaient les savants moins théocratiquement farouches⁶⁷² ». Il relève donc une évolution salubre, du point de vue de la réception artistique de ces portraits religieux, et cette lente humanisation des traits, des gestes dans l'art byzantin, qui peut revêtir un caractère dramatique, T. Velmans en voit les prémices dans la seconde moitié du XII^e siècle, avec l'émergence d'une « nouvelle sensibilité religieuse⁶⁷³ ». C'est aussi ce qui permet de renouer avec l'énergie performative des images représentées, et en tout premier lieu, celle de Dieu et du Christ, cette dernière étant conçue comme « une seconde Incarnation⁶⁷⁴ ». Or, cette énergie, ce dynamisme iconiques perdus à travers cet effet d'éloignement provoqué par la sévérité des représentations des figures sacrées est encore plus manifeste lorsque l'inexpressivité est constatée.

2.1.3 Raideur, rigidité

Les termes de « raideur » et de « rigidité » sont les plus fréquemment utilisés pour fustiger cette inexpressivité propre à l'art byzantin. Ils s'inscrivent dans les *topoi* hostiles à cette représentation, à cette esthétique byzantine⁶⁷⁵, et les racines en sont profondes. Ainsi

⁶⁷⁰ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Editions Le Seuil, 1995, p. 132-133.

⁶⁷¹ Victor Fournel, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁷² Théophile Gautier, « Troitza », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, mars 1866, Tome 24, p. 61.

⁶⁷³ Tania Velmans, *L'Image byzantine ou la transfiguration du réel*, Paris, Hazan, 2009, p. 98-99. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous étudierons la réception de l'évolution de l'art byzantin au sein du corpus.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁷⁵ En dépit de son anachronisme, l'expression « esthétique byzantine », depuis les travaux d'André Grabar notamment, nous semble avoir toute sa légitimité dans une étude sur l'art byzantin. André Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, Skira, 1953, « Esthétique byzantine », p. 31-43.

Levallois constait-il, dans *Les Maîtres italiens en Italie* que « Le Christ de Saint Vital (...) est bien supérieur aux types qui viendront plus tard, et qui auront, de la mauvaise acception du mot, la raideur byzantine ⁶⁷⁶ ». Cette « raideur », souvent confondue avec le terme « hiératisme » ou « froideur » semble même en grande partie consubstantielle au mot « byzantin », ce dont témoigne l'emploi du mot dans les périodiques les plus divers du XIX^e siècle. A titre d'exemple, et pour souligner l'importance de ce *topos* dans l'imaginaire collectif, nous pourrions mentionner un article « touristique » de l'*Union vélocipédique*. L'auteur loue les paysages que le cycliste empruntera avant de s'attarder sur les restes d'une fresque de l'oratoire de Dunois dans le château de Beaugency, et sa remarque n'est pas anodine : « [...] une divinité trône et domine, sèche, hiératique, byzantine presque encore d'allure [...] ⁶⁷⁷ ». Certes, il ne s'agit pas d'une œuvre byzantine, mais dès lors qu'une fresque présente certaines caractéristiques de raideur, c'est la comparaison avec l'art byzantin qui vient spontanément à l'esprit dans cette revue très populaire et de large diffusion. La référence à l'art byzantin à partir de symptômes de raideur semble donc naturelle.

C'est ce qui explique la volonté des byzantinistes du XIX^e siècle d'éradiquer ce préjugé qui relève, nous le verrons, soit d'une volonté de ne pas *orientaliser* l'art occidental médiéval, en tenant à distance cet art étranger et rigide, soit d'une habitude consistant à regarder l'art oriental avec les yeux de la Renaissance, et avec une certaine condescendance. Pour regarder l'art byzantin, il faut *désorienter* son regard pour le ré-orienter, et apprendre à se défaire de ce mythe d'un art byzantin rigide, dans sa forme comme dans son évolution. C'est le combat que rappelle G. Schlumberger, étudiant un triptyque byzantin du XII^e siècle : « Où donc, dans ce beau triptyque peut-on relever la plus légère trace de cette froideur qu'on a tant reproché aux artistes byzantins, et que n'a, en somme, jamais connu leur art ⁶⁷⁸ ». Il s'agit, comprenons-le bien, d'un combat qui, depuis les premiers écrits de C. Diehl jusqu'aux études byzantines les plus récentes ⁶⁷⁹, n'aura de cesse d'être mené. Il est d'ailleurs significatif de constater une certaine résonnance entre la préface du *Manuel byzantin* (1900) de Diehl et l'article « Psychologie de l'art byzantin » publié en 1952 par Lemerle. C'est sous la forme d'une

⁶⁷⁶ Jules Levallois, *Les Maîtres italiens en Italie*, Tours, A. Marne et fils, 1887, p. 454.

⁶⁷⁷ Pierre Dufay, « Les bords de Loire - de Beaugency à Amboise », *Union vélocipédique de France : bulletin officiel*, 12 mai 1895, p. 1401.

⁶⁷⁸ Gustave Schlumberger, « Un triptyque byzantin au Louvre », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1891, p. 296.

⁶⁷⁹ Voir notamment Gilbert Dagron, *Décrire et peindre*, Paris, Gallimard, 2007, Introduction, phrase d'ouverture : « Byzance n'entre pas aisément dans les schémas d'une histoire de l'art ordinaire », p. 7 ; Jean-Michel Spieser rappelle la « [...] condescendance qu'il est assez facile d'appeler traditionnelle, envers l'art, sinon envers la culture dite byzantine [...] », « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », p. 1, dans M. Balard, É. Malamut, J.-M. Spieser, *Byzance et le monde extérieur*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2005.

prétention assumée que ce dernier entendait démontrer l'inanité de cette « erreur de jugement⁶⁸⁰ » qui fige l'art byzantin : « Et je ne m'arrêtera pas à ce préjugé, si je n'avais, en le dissipant, l'occasion de pénétrer plus en avant et d'approcher le cœur de mon sujet ⁶⁸¹ ». Notons aussi la différence qu'il établit, dès les premières lignes de son article entre l'histoire de Byzance et l'art byzantin : si la première semble, en 1952, ne plus faire l'objet de discussion oiseuse ou de contestation de principe, il n'en va pas de même de l'art byzantin, qui reste prisonnière d'une gangue de préjugés. Gerspach résumait bien d'une formule lapidaire la nature même de ces erreurs de jugement qui sont des préjugés, en fustigeant « un délit d'inexactitude ⁶⁸² ».

Etudions les différentes modalités de perception de cette raideur byzantine qui, nous venons de le voir, semblait une composante essentielle de l'art byzantin au XIX^e siècle.

Cette raideur dans la représentation des personnages byzantins est perçue comme une véritable fatalité, comme une sorte de tragédie esthétique à laquelle les artistes, quels que fussent leurs talents, ne pouvaient se soustraire, et nous pouvons trouver deux raisons principales qui expliquent ainsi le destin de l'art byzantin : la décadence des mœurs et l'emprise de la religion dans le domaine artistique.

Taine est de tous les auteurs du corpus, celui qui se montre le plus féroce à l'égard de l'art byzantin, ce qu'il explique d'un point de vue historique. La cinquième leçon du Cours d'esthétique qu'il donna à l'Ecole des Beaux-arts est fort explicite : c'est par « le tableau des mœurs orientales » qu'il entend démontrer l'avilissement de l'art byzantin. Au nombre des points qu'il énumère retenons ceux concernant « la monarchie despotique », l'esprit des « sérails », la « vénalité des employés », la présence des « eunuques à la cour », une religion exsangue, ainsi que le protocole de la cour, obligeant l'empereur à recevoir « pareil à une momie peinte ⁶⁸³ ».

Lorsque Grabar soulignait effectivement l'importance d'un rituel de cour extrêmement codifié ⁶⁸⁴ - faisant référence au fameux livre de Constantin VII, connu des spécialistes et des

⁶⁸⁰ Paul Lemerle, « Psychologie de l'art byzantin », *op. cit.*, p. 50-51.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁸² Edouard Gerspach, « L'expression *les peintres primitifs* », *op. cit.*, col. 762.

⁶⁸³ Hippolyte Taine, *Cours d'esthétique, Cinquième leçon*, retranscrite dans M. Duverany, « Ecole des Beaux-Arts », *Les Beaux-Arts*, Paris, 1865, tome 10, p. 180. « Ecole des Beaux-Arts » constitue une rubrique de la revue dans laquelle M. Duvernay retranscrit et résume les principaux cours auxquels il a pu assister à l'Ecole des Beaux-Arts.

⁶⁸⁴ André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1995, p. 119.

érudits dès le début du XIX^e siècle⁶⁸⁵, et susceptible d'expliquer un certain immobilisme dans la représentation de figures byzantines - son propos n'était nullement polémique, alors que Taine s'emploie à réifier ces mêmes figures, qu'il compare d'ailleurs à des « morceaux de bois⁶⁸⁶ » concernant les mosaïques de Saint Vital. Son propos est bien d'accabler cet art byzantin, conçu par une société gangrenée par le vice et l'esprit de décadence, « cette époque avilie, amollie⁶⁸⁷ ». L'opposition atticisme / asianisme n'est pas absente de ce raisonnement et nous retrouvons une critique de l'asianisme impliquant une raideur et une dévitalisation⁶⁸⁸ des formes dans l'art byzantin, sous la plume de V.L. Laval : « Des principes de luxe excessif et de mollesse énervèrent le corps social, et bientôt après les arts, de manière à les frapper d'une stérilité bien marquée⁶⁸⁹ ». L'auteur constate que « cet art [s'est] cristallisé en quelque sorte⁶⁹⁰ », dans la répétition des mêmes formes hiératiques et rigides.

Deux métaphores sont ici remarquables, celles de l'énervement et celle de la cristallisation. La première s'était bien acclimatée au XIX^e siècle, si l'on pense au grand succès public que remporta le tableau *Les Enervés de Jumièges*⁶⁹¹, aussi bien qu'aux articles et divers écrits liés, qu'ils fussent ou non liés à la poésie symboliste⁶⁹². Quant à la métaphore de la cristallisation, elle fait écho à celle de la momification, expression hyperbolique de la rigidité formelle de l'art byzantin, Taine évoquant « le basileus semblable à une momie

⁶⁸⁵ Voir Audrey Becker, « Dieu et le couronnement des empereurs protobyzantins », p143, note 1, in *Les Dieux et le pouvoir*, C.-G. Schwentzel et M.-Françoise Baslez (dir.), Rennes, PUR, 2018. <http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/pur/44926> – les voyageurs disposaient du texte en latin dans une édition allemande : *Constantini Porphyrogeneti imperatoris, de Cerimoniis aulae byzantinae libri II, graece et latine, e recensione Jo. Jac. Reiskii, cum ejusdem commentariis integris...*, Bonn, 1829-1830.

⁶⁸⁶ Taine, *Cours d'esthétique*, op. cit., p. 181. Il s'agit ici d'un résumé des propos de Taine par M. Duverney.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p 180. Il s'agit d'une retranscription du cours de Taine.

⁶⁸⁸ Si le T.L.F. précise que ce terme peut s'appliquer au champ de la psychologie, évoquant les « phénomènes de dévitalisation » mentionnés par Mounier, dans son *Traité du caractère*, nous pensons qu'il est possible et pertinent de l'étendre à l'histoire de l'art, puisqu'il permet par sa radicalité même, de souligner une absence de vie des formes particulièrement intrigante du point de vue de la réception artistique.

⁶⁸⁹ Victor Lottin de Laval, *Un an sur les chemins, récits d'excursion*, Paris, Masson et Duprey, 1837, p. 42.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

⁶⁹¹ Voir la rubrique « Nécrologie » dans *L'Intransigeant*, 17 mai 1896, p. 2 : « La toile la plus célèbre de Luminais est celle qu'il exposa au Salon de 1880, *Les Enervés de Jumièges*, dont le sujet est connu et qui eût un grand et légitime succès ».

⁶⁹² Pour ne prendre qu'un exemple, significatif, le terme apparaît dans une phrase « type » proposée par F.-J. Ber, dans sa *Méthode d'analyse grammaticale réduite à sa plus simple expression*, Metz, Thomas et Roy, 1863, §7 : « l'adverbe » : « Un esprit toujours relâché s'énervé ». Concernant la poésie symboliste, relevons ce vers mémorable de Mallarmé, dans « Renouveau », vers 9 « [...] Puis je tombe énervé de parfums d'arbres, las, [...] ». Notons que cette métaphore restera vive jusque dans la première moitié du XX^e siècle, appliquée à l'art. Remarquons sa présence dans la proposition faite, en 1930, par L. Nastorg, de rebaptiser l'Impasse du Maine, rue Antoine-Bourdelle : « [...] En un temps où l'art s'énervé, se disperse en mille propositions [...] », *Rapport du Conseil municipal de Paris*, 1930, « Propositions », p. 2.

peinte » ⁶⁹³ et nous pourrions également rappeler, dans un contexte beaucoup plus récent, certaines observations allant dans ce sens de la part d'un historien de l'art comme Zeri ⁶⁹⁴. Son approche de l'icône byzantine est déconcertante : il en reconnaît la valeur sacrée - sans toutefois bien percevoir toute sa dimension performative -, exprime même la fascination qu'elle exerce sur lui, mais dans le même temps, il montre à quel point elle le rebute, en reprenant des métaphores *dévitalisantes* : « [...] les éléments figuratifs dérivent de la Grèce et de Rome mais ont été congelés, momifiés, lyophilisés [...] » ⁶⁹⁵. Il s'agit bien, à partir de cette énumération hyperbolique, de souligner le processus de *dénaturation* de l'art de l'icône, qu'elle soit copte, byzantine ou russe, puisqu'elle recouvre toute trace de vie. Seul un oxymore permet donc d'exprimer cet état d'esprit contradictoire dans ce face à face avec l'icône : « la beauté de l'horrible » ⁶⁹⁶. Encore serait-il juste de rappeler que dans ses conférences-conversations, Zeri ne s'inféodait pas à une démonstration suivie, absolument rigoureuse et qu'il adoptait plutôt le ton et la forme de la conversation érudite, qui permet d'avancer « à sauts et à gambades » ⁶⁹⁷ en affichant sans ambages des jugements esthétiques souvent péremptaires, parfois féroces, voire émaillés de contradictions.

Mais Fulchiron, sans partager la hargne de Taine, n'en constate pas moins que cette raideur de style a toutes les caractéristiques de la fatalité, ce dont témoigne un certain vocabulaire de la contrainte : « [...] un style byzantin raide, imitant peu la nature, astreint à des types (...) soumis à des formes ⁶⁹⁸ ». C'est le topos d'un art byzantin qui s'exténue en formules à respecter, en prototypes à représenter, et qui semble en outre inféodé au fameux *Guide des peintres*, qui constitue en lui-même, nous le verrons plus tard, un véritable mythe artistique. L'art byzantin semblerait de ce fait responsable de sa propre involution.

⁶⁹³ Taine, *Cinquième leçon*, op. cit., p. 180. Federico Zeri associe l'« immobilité », qui semble, par l'influence de l'art copte, consubstantielle à l'art byzantin, à la « congélation » : *Qu'est-ce qu'un faux ?* Paris, Payot, 2013, « De Byzance à la Russie », p. 58.

⁶⁹⁴ Voir Federico Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?* « Entre Orient et Occident », Paris, Manuels Payot, 2013, trad. Maël Renouard. Première publication : *Cos'è un falso*, Milano, Gruppo editoriale Mauri Spagnol, 2011.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 63.

⁶⁹⁷ On sait par ailleurs l'admiration que vouait Zeri à la figure de Montaigne et à sa liberté de composition. Montaigne, *Les Essais* I, 4.

⁶⁹⁸ Jean-Claude Fulchiron, op. cit., p. 372.

2.1.4 L'asservissement aux dogmes

La religion s'avère en outre, comme en témoigne de nombreux voyageurs dans le corpus, une véritable force d'inhibition *contraignant* l'art byzantin dans ses intentions artistiques et pouvant même s'avérer, de manière plus radicale, son propre fossoyeur. C'est en effet l'une des explications qu'avance Clausse, confronté aux mosaïques byzantines, lorsqu'il constate leur absence de vie :

« En général, le dessin de toutes les figures [à Monreale] est encore un peu incorrect, les poses des personnages isolés sont toujours un peu raides, les physionomies sont fixes et sans autre expression qu'un surnaturel de commande ⁶⁹⁹ ».

La structure restrictive « sans autre expression qu'un surnaturel de commande » exprime tout à la fois l'*emprise* de la religion dans la conception et la réalisation des figures sacrées, codifiant à l'extrême la pensée et le geste artistique - comme dans le choix des couleurs, analysé par T. Velmans⁷⁰⁰ - mais aussi l'inadéquation entre l'intention spirituelle et l'émotion artistique que le fidèle peut ressentir.

Taine analyse en ces termes l'absence du sentiment religieux qu'induit l'art byzantin : « Le Christ n'est plus qu'un dieu consumé et rétréci », « le front, siège de l'intelligence, s'est réduit et presque effacé ; les lèvres se sont amincies, la figure s'est effilée ⁷⁰¹ » : il relève ainsi tous les signes d'une disparition corporelle, donc d'une absence, sur le plan religieux et théologique. Dans le paragraphe qu'il consacre à la religion, dans son cours sur « La sculpture en Grèce ⁷⁰² », il montre au contraire comment la perception des forces naturelles, incarnées par des dieux, permettait d'établir un sentiment religieux authentique, *présent* dans son lien avec le divin, et même vigoureux ; le portrait qu'il dresse, *a contrario*, d'une absence religieuse, concorde parfaitement avec ce qu'il ressent devant les figures divines de l'art byzantin :

⁶⁹⁹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 94.

⁷⁰⁰ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 25-26.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 189.

⁷⁰² Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Paris, Fayard, 1985, chapitre III, 3, p. 354-369.

« On demeure un idolâtre sec et borné, si, au-delà de la figure personne [des dieux], on n'entrevoit pas, dans une sorte de lumière, la puissance physique ou morale dont la figure est le symbole ⁷⁰³».

Enfin, à la Vierge byzantine mannequinée, anémiée, on pourrait opposer cette description de la Vierge de l'*Assomption* du Titien, qui rend pleinement sensible sa présence :

« Au-dessus d'eux [les apôtres], au milieu de l'air, la Vierge monte dans une gloire ardente comme la vapeur d'une fournaise ; elle est de leur race, saine et forte, sans exaltation ni sourire mystique, fièrement campée dans sa robe rouge qu'enveloppe un manteau bleu ⁷⁰⁴».

La race doit s'entendre ici comme une énergie de présence spirituelle, capable d'irradier et d'emporter dans son mouvement le croyant.

Gautier résume parfaitement cette inféodation de l'art à l'économie spirituelle lorsqu'il évoque la Vierge réalisée par un jeune peintre de Troitza au XIX^e siècle et qui conserve quelques défauts de l'art byzantin : « [...] elle était sévèrement archaïque et se contenait dans le rigide linéament sacramentel. On eût dit une impératrice byzantine [...] ⁷⁰⁵ ». Ici encore, nous pouvons relever un terme restrictif « contenait », qui semble bien marquer l'*oppression* du trait byzantin ; il exprime en outre le sentiment d'un spectacle confus, la Vierge se laïcisant en impératrice. C'est donc une même forme de rigidité qui enferme la vie religieuse comme la vie de cour. Burckhardt souligne ce rapport d'autorité qui lie la création artistique aux exigences spirituelles de l'Eglise en ces termes : « ... tout le domaine de la forme reste ainsi assujéti à une sorte de droit sacré ⁷⁰⁶ », évoquant lui aussi le caractère « inévitable » d'une certaine involution de l'art byzantin, prisonnier d'un type immuable inventé par les Egyptiens. Or c'est précisément parce que l'« absolutisme théocratique ⁷⁰⁷ » a régné en Egypte que l'art est devenu une véritable « langue sacrée ⁷⁰⁸ », F. Clément filant la métaphore et comparant alors justement l'artiste à un écrivain contraint, incapable d'échapper aux formules qui raidissent les personnages. La finalité de cette singularité stylistique de l'art byzantin est alors rappelée par l'auteur : « Les formes hiératiques [étaient] utiles et nécessaires à la conservation

⁷⁰³ *Ibidem*, p. 356.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 310.

⁷⁰⁵ Gautier, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁰⁶ Burckhardt, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁰⁷ Félix Clément, « Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts », *Annale de la Société libre des beaux-arts*, juin 1875, p. 11.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

de leurs croyances ⁷⁰⁹ ». De plus, comme le remarque Gilliéron, « le culte byzantin est sec et froid (...) l'église byzantine est à la fois mondanisée et fossilisée, l'immobilité dont elle se vante ressemble déjà trop à la léthargie de la mort ⁷¹⁰ ». Cette froideur cultuelle entraîne naturellement l'art byzantin avec elle, et l'hyperbole utilisée marque cet art du sceau de la morbidité.

Il n'est en outre pas anodin que des comparaisons, d'ordre théologique, s'appliquent à la raideur du style byzantin, comme nous pouvons le constater avec l'emploi répété du terme « dogme » et de ses dérivés. Selon G. de Lérès, « Les uns [les saints, prophètes et apôtres de Saint-Marc] sont rigides et absolus comme un dogme ⁷¹¹ » ; Gautier renchérit, au sujet de l'art byzantin en général : « C'est un art hiératique, sacerdotal, immobile (...) les formules en sont précises comme des dogmes ⁷¹² », et Fournier souligne la puissance de dévitalisation du dogme en ces termes : « Saint-Marc, c'est le dogme avec plein de feu dans sa rigidité, rigidité qui, une fois le feu éteint, n'est plus qu'une pétrification ⁷¹³ ». Il opposera par la suite la pétrification de Saint-Marc, qui suppose donc une absence spirituelle du sanctuaire, une vacuité propice au sentiment de dérélition à la basilique Saint-Pierre de Rome, construite sur un temple païen et dont les pierres, sous la forme d'une étrange prosopopée, nous rappellent leur origine païenne. « Tu [le christianisme] as vaincu en moi ce qui était faux, disent ces pierres, mais à mon tour je t'impose mes arts, produit sublime de mon génie qui ne mourra pas ⁷¹⁴ ». La rigidité de l'art byzantin crée donc un silence accablant du point de vue de la spiritualité, tandis que de la construction renaissante, non exempte de vanité dans son aspect formel, émane, surgit un souvenir de vie païenne.

C'est aussi le dogme qui redéfinit, en termes de vérité et non de réalité, l'aspect de certains visages, ceux des saints, des empereurs, des ascètes afin qu'ils correspondent davantage aux représentations communes d'un imaginaire, bien circonscrit dans le temps. Il s'agit donc de faire entrer un visage singulier dans un prototype qui va effacer des traits trop inappropriés spirituellement, G. Dagron prenant l'exemple d'un ascète « lippu » comme expression d'une aberration iconographique ⁷¹⁵.

⁷⁰⁹ *Ibidem*, p. 12.

⁷¹⁰ Alfred Gilliéron, *Grèce et Turquie, notes de voyage*, Paris, Sandoz, 1877, p. 307.

⁷¹¹ Gaston de Lérès, *Le Monde pittoresque et monumental*, Paris, Quantin, 1889, p. 190.

⁷¹² Gautier, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹³ Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 224.

⁷¹⁴ *Ibidem*.

⁷¹⁵ Gilbert Dagron, *Décrire et peindre, op. cit.*, p. 112.

Ainsi est-il intéressant d'étudier le motif des rides dans les figures byzantines, et plus précisément leur propagation sur certains visages. Alors que la vérité du portrait ascétique exige des rides, comme stigmates, signes de l'abnégation, du renoncement au monde et de l'épreuve endurée sur ce chemin de perfectionnement spirituel, ces rides semblent au contraire particulièrement incongrues sur les visages des femmes et des adolescents, témoignant d'une aberration de l'art byzantin. Bertaux, pourtant prompt à défendre un art dont il était spécialiste, revient sur un défaut particulier des représentations des moines du Mont Athos, dans un article consacré aux différences stylistiques des créations du Mont Athos et de celles de Daphni. Cette réserve peut néanmoins s'appliquer plus largement à certaines réalisations du VII^e au XI^e siècle :

« [...] en même temps que l'iconographie se figeait et que l'art tout entier se pétrifiait dans une paralysie mortelle, le type byzantin s'est desséché, et même les visages des adolescents et des femmes se sont creusés des plis qui ridaient le front ascétique des vieillards [...] ⁷¹⁶ ».

Cette remarque souligne la force du prototype de l'ascète dans l'exécution des personnages. L'uniformisation des rides vient en quelque sorte figer la vie, s'affirmant de surcroît comme une négation du temps, des âges de la vie, des conditions humaines et l'on prend la mesure de cette violence propre à ce prototype envahissant, en comparant cet article avec une observation de Gautier, s'intéressant au visage du Pantocrator à Saint-Marc. Il note : « des rides pleines d'éternité sillonnent son front ⁷¹⁷ ». Dans ce cas, les rides s'extirpent de la gangue du temps, échappent à toute interprétation, elle-même inféodée à l'ordre syntaxique qui se déploie dans le temps, et nous retrouvons le principe de la *convenance* entre l'image représentée et la fonction anagogique qu'elle incarne.

Relevons quelques exemples significatifs de cette omniprésence du thème de la raideur dans les commentaires des voyageurs. T. Desjardins remarque, au sujet du *Baptême du Christ* du Baptistère de Saint-Jean de Ravenne, ce détail stylistique : « Dans les plis du vêtement, dans la raideur et le forcé des attitudes, on voit poindre certains défauts de l'école byzantine ⁷¹⁸ », tandis qu'Yriarte note, au sujet des mosaïques de Saint-Marc, « Tout ce monde de saints aux grands yeux, aux gestes raides... ⁷¹⁹ ». L'auteur anonyme de *Six mois en Italie* évoque la

⁷¹⁶ Emile Bertaux, *op. cit.*, p. 367.

⁷¹⁷ Gautier, *op. cit.*, p. 6.

⁷¹⁸ Tony Desjardins, *op. cit.*, p. 19.

⁷¹⁹ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 31.

raideur byzantine, en la comparant avec la vie du jeu de scène de Sarah Bernhardt dans la pièce *Théodora* :

« Tous ceux qui ont vu Sarah Bernhardt dans le drame de *Théodora* ont vu exactement la célèbre épouse de Justinien, qui est là, souveraine dans ses ornements impériaux, chargée de parures comme une idole hiératique, elle se détache de sa raideur et de sa platitude, du mur constellé...⁷²⁰ »

Cette incarnation de Théodora par Sarah Bernhardt doit être comprise dans tous les sens du terme : elle délivre l'impératrice de sa raideur pariétale, lui apporte la juste *charnure* qui séduit les spectateurs occidentaux et s'inscrit dans le *topos* de la résurrection des figures byzantines, largement utilisé dans les journaux de voyage, comme nous le verrons plus tard.

Cette raideur byzantine a été bien évidemment perçue comme le signe d'une décadence artistique, d'un oubli volontaire des techniques classiques de représentation picturale, d'une négligence au sens premier de ce terme : le lien avec l'illusionnisme gréco-latin semble bel et bien rompu. Cauderlier, en décrivant les mosaïques de Monreale, évoque ce fait : « Certes il y a une raideur byzantine, une ignorance de la perspective et de l'anatomie dans certains de ces groupes souvent naïfs...⁷²¹ ». L'accusation de naïveté est en effet souvent associée à la raideur byzantine, comme s'il s'agissait d'un art retombé en enfance. Ainsi Luthereau inclut-il les Byzantins dans ces peuples représentant « l'enfance de l'art [qui a] révélé des tendances et une marche parfaitement identique⁷²² », à savoir la symétrie des lignes et « un type similaire hiératique », ce dernier terme faisant écho dans son article à un détail concernant « la raideur cassante et maladroite des étoffes⁷²³ ». Par un rythme ternaire accablant, l'auteur anonyme de *Six mois en Italie* démontre la vanité d'un art qui s'est voulu sans mémoire, en évoquant le Baptistère de Ravenne : « Et c'est un travail inculte, et c'est d'une gaucherie naturelle, et c'est d'une raideur naïve...⁷²⁴ ». C'est donc en termes d'involution que l'art byzantin est souvent décrit, et il apparaît comme un moment de l'histoire de l'art à oublier, servant parfois de repoussoir artistique : c'est la *maniera greca* qu'il faut fuir.

⁷²⁰ *Six mois en Italie, journal d'une ignorante*, Paris, Chamerot et Renouard, 1893, p. 221.

⁷²¹ Emile Cauderlier, *Du Saint-Gothard à Syracuse*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 238.

⁷²² Jean Luthereau, « La plus ancienne Estampe connue », *La Célébrité industrielle, artistique et littéraire : organe officiel de l'Institut polytechnique universel*, 02 avril 1865, p. 89-90.

⁷²³ *Ibidem*, p. 90.

⁷²⁴ *Six mois en Italie, journal d'une ignorante*, op. cit., p. 217.

Cette rigidité du dogme artistique, c'est ce que Fournier définit comme étant « la routine hiératique, qui fut la perte du style de Byzance⁷²⁵ » et dont il faut se préserver. Du Bois-Melly, dans *Voyage d'artiste en Italie*, rapporte, au sujet de l'Annonciation de Simone Martini : « L'art recule vers la raideur byzantine et même chinoise (...). Les figures semblent de cire, les manteaux sont de tôle vernie, les yeux sont torturés...⁷²⁶ ». La métamorphose de la chair en cire est un motif de la dévitalisation de l'art byzantin que l'on retrouve sous la plume de F. Berthoud, dans *Un Hiver au soleil*, sous la forme d'une allusion assez claire dans le contexte des récits de voyage du XIX^e siècle : « L'école vénitienne ne séduit pas les regards seulement, les fruits qu'elle nous offre ne sont pas de marbre ni de cire⁷²⁷ ».

Ce que les auteurs du corpus constatent également, c'est que cette rigidité artistique ne concerne pas seulement l'expression du visage ou la gestuelle, mais qu'elle se prolonge en quelque sorte sur ce qui est inanimé, les vêtements notamment, et l'art décoratif plus généralement, suggérant ainsi une dématérialisation accomplie. Nous avons déjà croisé quelques remarques concernant cette raideur des vêtements : Du Bois-Melly souligne que « les manteaux sont de tôle vernie⁷²⁸ », Desjardins décèle une raideur outrée « dans les plis des vêtements⁷²⁹ », tandis que G. Berger a recours aux métaphores dévitalisantes qui évoquent un changement de nature, une métamorphose qu'induit l'art byzantin dans la perception des voyageurs : au sujet des œuvres d'art byzantines des XI^e et XII^e siècles, il remarque que « le dessin est plus incorrect que jamais [et que] les draperies semblent pétrifiées⁷³⁰ ». Outre ces images négatives, des perceptions agressives de ces formes rigidifiées se retrouvent dans le corpus : Darcel, dans une réflexion générale sur l'art byzantin, oppose la simplicité naturelle des Grecs dans leur rapport aux vêtements et dans la représentation de ces derniers à l'asianisme byzantin, à cette *hubris* générée par la richesse aulique et qui pervertit l'art. Ainsi, loin de comprendre la beauté des vêtements de laine des Grecs et des Romains, « entourés de la pompe de Byzance, ils [les artistes byzantins] ont pris l'habitude de figurer dans leurs œuvres les vêtements de soie aux plis nombreux et aux cassures métalliques⁷³¹ ». Konrad, étudiant un bas-relief byzantin, note « le jet des draperies,

⁷²⁵ Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 150.

⁷²⁶ Charles Du Bois-Melly, *Voyage d'artiste en Italie, 1850-1875*, Genève, H. Georg, 1877, p. 302.

⁷²⁷ Fritz Berthoud, *Un Hiver au soleil, croquis de voyage*, [s.n.], Fleurier, 1882, p.505.

⁷²⁸ Charles Du Bois – Melly, *op. cit.* p. 302.

⁷²⁹ Tony Desjardins, *op. cit.*, p. 19.

⁷³⁰ Gaston Berger, « Lettre à M. P. de Chennevières », *Bulletin de l'Union centrale*, 1^{er} août 1874, p. 212.

⁷³¹ Alfred Darcel, « Une Encyclopédie des arts industriels », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1865, p. 125.

tranchantes sur les bords ⁷³² ». Il est intéressant de constater que cette raideur dans la restitution picturale des vêtements était devenue un topos de l'art byzantin au XIX^e siècle, à tel point qu'on peut en trouver un écho dans le domaine romanesque. Ainsi, dans le compte rendu d'un livre d'Henri Mazel, *Le Khalife de Carthage*, qui s'inscrit dans la veine des romans néo-byzantins et qui décrit l'errance d'Eudoxa, princesse byzantine, Legrand fait-il la remarque suivante : « On voudrait seulement aux personnages de M. Mazel un peu plus de réalité et que le mouvement de la vie animât les splendides étoffes dont ils sont revêtus ⁷³³ ». L'inertie et la rigidité des vêtements semblaient donc parfaitement correspondre à l'imaginaire byzantin déployé dans les œuvres romanesques.

Ainsi les motifs décoratifs se trouvent-ils à leur tour en quelque sorte contaminés par cette rigidité, la stylisation orientale se transformant dès lors en un schématisme énervé, pour reprendre une métaphore déjà rencontrée dans le corpus, voire confus. Ainsi après avoir constaté l'absence du motif classique de la feuille d'acanthé, de celui des oves et des trèfles, dans la basilique Saint -Marc, J. Reinach souligne les errements de l'art décoratif byzantin : « Rien que la combinaison sèche et rigide de deux ou trois lignes droites qui, cinquante fois brisées, forment un zigzag régulier...⁷³⁴ ». La structure restrictive et la description d'un processus de création décoratif aussi hasardeux que laborieux, témoignent d'un certain désarroi par rapport à un art qui reste étranger aux charmes du classicisme grec comme à ceux du style oriental, de cet « instinct décoratif ⁷³⁵ » oriental, capable de magnifier les matières les plus pauvres. La basilique présente en ce sens un abâtardissement de ce dernier. Or, cette contamination de la rigidité va également toucher l'élément le plus matériel du support figuratif de l'art byzantin, à savoir la mosaïque : lorsque Laugel étudie la nature de l'héritage artistique byzantin dans l'art vénitien du XII^e siècle, il évoque le fait suivant : « À Byzance, ils [les Vénitiens] prennent les coupoles, les mosaïques raides, les grands saints à l'œil fixe...⁷³⁶ ». Comprendons bien qu'il s'agit ici d'une métonymie, toutefois l'adjectif « raides » confère en quelque sorte un supplément de matérialité aux tesselles de mosaïque, comme si le support qu'elles constituent ne pouvait que figer les images qu'elles recevaient. À l'opposé des considérations théologiques et métaphysiques sur l'immatérialité des mosaïques ainsi que du *topos* de la résurrection de ces dernières, nous retrouvons, sous la plume de Laugel, un

⁷³² Konrad, « Le Cabinet de curiosités ou le Kunstkammer à Berlin », *Le Cabinet de l'Amateur et de l'antiquaire*, 1845, tome IV, p. 438.

⁷³³ Maurice Legrand, Chronique « Les livres », *La Province nouvelle*, janvier 1897, p. 221.

⁷³⁴ Joseph Reinach, *Voyage en Orient*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 142.

⁷³⁵ Claude Anet, *Voyage idéal en Italie, l'art ancien et l'art moderne*, Paris, Perrin, 1899, p. 175.

⁷³⁶ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 9.

autre vieux *topos*, celui de la mosaïque *dévitilisante* ou pour le moins contraignante en regard de l'aisance et de la grâce naturelle de la peinture. Ce paragone entre la mosaïque et la peinture est omniprésent dans le corpus, dans les descriptions de la basilique de Saint-Marc notamment. Ainsi, au lieu d'accueillir les images, la mosaïque les rigidifie, les fixe dans leur immobilité et c'est une force inhibitrice artistique formidable dénoncée dans les guides et les récits de voyage depuis le XVIII^e siècle.

Parmi les caractéristiques négatives dans la réception de l'art byzantin, une impression domine, celle d'un lien esthétique, artistique ou spirituel rompu, et les descriptions ou évocations des voyageurs témoignent de ce désarroi.

2.1.5 Un art distant, absent, étranger

La distance créée par ces figures hiératiques bouleverse la quête interprétative des œuvres d'art, telle qu'elle se déployait au XIX^e siècle chez les voyageurs du Grand Tour. Le byzantiniste C. Diehl reconnaît cet écart de perception lorsqu'il évoque le portrait de Théodora à Saint-Vital : « À Saint-Vital à Ravenne, dans l'abside solitaire où flamboient les mosaïques d'or, plus d'un visiteur s'essaie à déchiffrer l'énigme de son pâle et immobile visage ⁷³⁷ » et Lance, au sujet des deux archanges qui figurent dans l'abside droite de la cathédrale Santa Maria Assunta à Torcello, remarque « ces figures rigides, la face impénétrable...⁷³⁸ », montrant ainsi à quel point ces représentations résistent à une interprétation univoque ainsi qu'à l'expression sensible d'une émotion précise. L'évocation d'un art impénétrable, distant, froid, semble aussi étroitement liée à celle de la solitude de Ravenne, ville qui a perdu de sa superbe en même temps qu'elle a perdu son port et qui a revêtu un caractère énigmatique au milieu des marais. C'est ce trait que remarque Fœmina dans son article, comparant d'abord Ravenne à un vide :

« Et pourtant ce vide est hanté. Dans l'image naïve où brillent ces étroits cubes de verre et d'or, dans ce palais si petit et si colossal [Saint-Apollinaire-in-Class],

⁷³⁷ Charles Diehl, « Théodora », *La Revue de Paris*, janvier 1902, p. 378.

⁷³⁸ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 147.

toute l'âme de Ravenne se concentre. Âme faite d'une solitude non pareille car aucun désir, aucun rêve ne saurait y pénétrer ⁷³⁹ ».

La froideur et la monotonie complètent cette *étrangeté* de l'art byzantin, à tel point que ces deux caractères lui semblent consubstantiels, au même titre que la rigidité, terme plus général et qui signe l'inexpressivité des visages et des gestes représentés. Dans le compte rendu d'une exposition comportant quelques œuvres néo-byzantines, M. Champimont livre cette concession, pertinente pour notre propos : « Le *Saint Joseph* de M. Georges Becker, composition en style byzantin, mérite une mention particulière, malgré la dureté de cette peinture, fine et serrée ⁷⁴⁰ » ; la « dureté », dans l'article, s'applique bien à cette froideur redoutée par le critique, à cet héritage redoutable de l'art byzantin. Burckhardt quant à lui fustige la monotonie, « la répétition automatique des formes ⁷⁴¹ », et la métaphore du moule vient parfaire cette impression, même si elle ne s'applique qu'indirectement aux œuvres byzantines en Italie. Elle apparaît en effet dans un article, publié en 1842, portant sur l'invraisemblable renaissance byzantine qui semblait alors s'emparer de jeunes artistes allemands, se livrant à des « caprices d'archaïsmes ⁷⁴² ». Reconsidérant ce que fut l'art byzantin, Mercey écrivait : « Le Christ, la Vierge, les anges, les apôtres et les saints eurent chacun un caractère spécial, ou plutôt un moule propre dont ils ne purent s'échapper ⁷⁴³ ». La précision qu'il apporte à son jugement, qui est plutôt une correction, rend la répétition du geste des artistes byzantins encore plus accablante. L'immobilité et l'impassibilité des personnages représentés ne sont pas alors perçues comme des qualités surhumaines, impliquant un renoncement au monde et une ascèse accomplie ⁷⁴⁴, mais plutôt comme une maladresse de dessin, enfermé dans une convention rigide, une « formule » qui rapproche alors ces deux qualités d'une pose ou d'une posture.

Nous retrouvons la métaphore du moule condamnant le geste artistique à une répétition laborieuse, *désincarnée*, et vide de tout sens spirituel dans un article assez véhément à l'égard de l'art byzantin, publié dans *Les Veillées chrétiennes* : « La mort, c'est la vie et la mort seule est immobile. L'expérience en est faite d'ailleurs, et l'on connaît les résultats de cette théorie

⁷³⁹ Foëmina, *op. cit.*, paragraphe 7.

⁷⁴⁰ Martial Champimont, « Salle 20 », *Le Voleur illustré*, 1^{er} juin 1877, p. 349.

⁷⁴¹ Burckhardt, *op. cit.*, p. 492.

⁷⁴² Frédéric Mercey, « L'Art moderne en Allemagne », *op. cit.*, p. 916.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ André Grabar, *La Peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 36-37.

de l'immobilité en fait d'actions. Le moule byzantin les fournit ⁷⁴⁵ ». L'auteur s'insurge alors contre cette étrangeté insignifiante de l'art byzantin :

« Des images informes, d'une barbarie absolue, nécessairement dénuées de toute inspiration, sans expression aucune ; poncifs éternellement répétés par des mains humaines, sans plus d'intelligence ni d'individualité que n'en mettrait une machine où rien ne manifeste ni ne peut manifester l'âme ⁷⁴⁶ ».

L'immobilité des figures byzantines est à mettre en relation avec la résurrection des figures et des mouvements que les prémices de l'art roman ont rendu possible. E. Mâle met bien en évidence ce principe de vie insufflé par l'art roman, dans la région de Toulouse, en regard d'un art byzantin figé :

« Des vieilles sculptures immobiles du chœur de Saint-Sernin, encore toutes byzantines, aux chapiteaux de Saint-Etienne, ou du cloître de la Daurade, les progrès sont surprenants. La vie peu à peu s'y manifeste, et soudain y déborde. Déjà les statues d'apôtres, si archaïques encore, ne peuvent se résigner à l'immobilité : elles ont les jambes croisées, semblent prêtes à danser ⁷⁴⁷ ».

Il n'est pas anodin que l'historien de l'art utilise le terme de « progrès » pour présenter ce surcroît de vie qu'apporte l'art roman et le fait qu'il personnifie et anime à ce point les statues des apôtres renforce l'idée que l'immobilisme byzantin relève d'un « caprice d'archaïsme ⁷⁴⁸ ».

Or, cette déshumanisation des figures byzantines semble aussi inscrite dans l'imaginaire littéraire, mais à condition de préciser, comme le fait Bloy, qu'il s'agit d'un imaginaire de pacotille que seuls de vrais byzantinistes, comme Schlumberger, aux yeux de l'écrivain, peuvent défaire à force de patience. Ainsi écrit-il :

« On lit cela [il s'agit de piêtres romans s'inscrivant dans une mode néo-byzantine] à 16 ans ou 18 ans et on reste sur l'impression d'une cour byzantine machinée comme une scène de boulevard, avec des courtisans ou des fonctionnaires automates prosternés devant un empereur gâteux [...] ⁷⁴⁹ ».

⁷⁴⁵ Adrien d'Espaulart, « Réflexion sur l'ornementation intérieure et l'ameublement des églises », *op. cit.*, p. 12

⁷⁴⁶ *Ibidem*, p.13.

⁷⁴⁷ Emile Mâle, « Les Origines de la sculpture française du Moyen Age », *op. cit.*, p. 221.

⁷⁴⁸ Frédéric Mercey, *op. cit.*, p. 918.

⁷⁴⁹ Léon Bloy, « L'Épopée byzantine », *La Nouvelle revue*, novembre 1906, Tome 43, p. 6.

Il y a donc bien, dans cette présentation féroce de l'immobilisme propre à la cour byzantine, à partir de caricatures romanesques, un effet de discordance entre l'Histoire et la représentation des faits, de même que nous avons montré précédemment la discordance entre le sentiment religieux et sa représentation outrée, désincarnée, donc *nulle*. Si nous employons ce terme, c'est pour souligner le fait que pour certains voyageurs et critiques du XIX^e siècle, l'art byzantin est loin d'être mémorable, en raison précisément de son inexpressivité ou de ses « formules » artistiques trop contraignantes. Un hommage rendu à Delacroix en 1864, fera comprendre à quel point la sensibilité du spectateur a besoin de s'arrimer à des émotions fortes pour pouvoir être transportée « jusqu'à l'extase ⁷⁵⁰ ». Parent défend, dans un article, ceux qu'il appelle des « natures artistiques », au nombre desquelles il range Delacroix, qu'il classe en outre

« dans la famille des vivants et des pathétiques, que les sots accusent de matérialisme grossier. [...] Que peut vous dire le Christ idéalisé des Byzantins dans sa froide et sereine impassibilité ? le Christ en croix de Rubens, fièrement percé de coups de lance, *Le Christ mourant* de Delacroix, qui les oublie, qui peut les oublier ? ⁷⁵¹ ».

Ces automates figés dans un immobilisme et une impassibilité de commande seront même décrits en termes nosographiques par Jean Babelon, dans un article de 1937 consacré à « l'inconscient byzantin » du Greco. Ce rapprochement entre le peintre crétois et les représentations de l'art byzantin avait été suggéré pour la première fois dans les années 1880 ⁷⁵². L'historien de l'art écrivait : « L'isocéphalie dans *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* ou dans la *Pentecôte* n'est guère moins rigide que celle des mosaïques de Saint-Vital à Ravenne où s'alignent les cortèges cataleptiques de Justinien et Théodora ⁷⁵³ ». Notons que cette comparaison, que Babelon a pu concevoir à partir de la très riche iconographie de la Salpêtrière ⁷⁵⁴ n'a nullement une valeur polémique, à l'opposé de la démarche de Taine qui se délectera de notations morbides appliquées à l'art byzantin pour mieux l'éreinter.

⁷⁵⁰ P.-C. [initiales] Parent, « Nouvelles études sur les Œuvres et la vie d'Eugène Delacroix », *Le Courrier artistique*, 18 septembre 1864, p. 62.

⁷⁵¹ *Ibidem*.

⁷⁵² M.J. [initiales seules], « Le Greco et la tradition artistique ornementale », *Galerie des Beaux-Arts*, janvier 1930, p. 65-66.

⁷⁵³ Jean Babelon, « Greco », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1937, p. 302.

⁷⁵⁴ *L'Iconographie photographique de la Salpêtrière* couvre la période de 1875 à 1879 et la *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, celle de 1880 à 1918.

Le traitement du regard dans les représentations byzantines pose également le problème d'une présence paradoxale, d'une présence - absence qui peut laisser le spectateur dans le désarroi. Deux exemples très différents illustreront ce point : Desjardins, lors de son voyage à Ravenne, remarque un détail stylistique qu'il analyse ainsi : « Cette dernière figure [l'ange offrant un agneau pour remplacer Isaac à Saint-Apollinaire-in-Classe], d'une exécution assez grossière, regarde le spectateur sans avoir l'air de prendre part à l'action ⁷⁵⁵ ». Cette mise à distance du personnage, que le mosaïste rend absent d'une scène qui lui conférerait pourtant tout son sens relève d'une maladresse insigne et déçoit le voyageur. Or cette insignifiance du personnage par rapport à l'action à laquelle il est censé participer s'oppose à l'« effet de présence » constaté par Proust dans son commentaire des personnages de Gustave Moreau. En effet, ce dernier semblait attentif au principe de la « belle inertie » théorisé par Ary Renan⁷⁵⁶ et Proust relève ce décalage entre l'expression et la narration :

« [...] le mystérieux de l'action est exprimé par tout ce que réserve la figure de la personne, le héros qui a l'air doux d'une vierge, la courtisane qui a l'air grave d'une sainte, la Muse qui a l'air insignifiant d'une voyageuse, n'éclaircissant nullement l'action qu'ils ne semblent pas accomplir [...] ⁷⁵⁷ »

L'analyse de Proust mentionne toutefois par la suite que cette « belle inertie » est propice à l'atmosphère onirique et que cet effet de distanciation, savamment organisé par G. Moreau agit comme un « excitateur d'âme⁷⁵⁸ », à l'opposé de l'inertie vaine que peut proposer l'art byzantin.

⁷⁵⁵ Tony Desjardins, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁵⁶ Ary Renan, « Gustave Moreau », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1900, p. 36, cité dans Laurent Darbellay, « Gustave Moreau et les charmes de la belle inertie ». https://www.unige.ch/lettres/framo/files/9514/3705/8755/L_Darbellay.pdfhttps://www.unige.ch/lettres/framo/files/9514/3705/8755/L_Darbellay.pdf

⁷⁵⁷ Marcel Proust, *Notes sur le monde mystérieux de Gustave Moreau, Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971 p. 668-669

⁷⁵⁸ Maurice Barrès, « Sur la mort de Venise », *Le Journal*, 28 octobre 1897, p. 45 : « [...] Pise et Torcello sont également excitateurs de l'âme ».

2.2 Le regard « byzantin »

2.2.1 Un regard absent

La fixité du regard est un trait que notent de nombreux voyageurs, car il semble constituer un élément essentiel de la négligence de l'art byzantin. Relevons « les grands saints à l'œil fixe ⁷⁵⁹ », « le Jésus byzantin à l'œil fixe et féroce ⁷⁶⁰ », « les yeux immenses [ceux de Théodora], grands ouverts, sous les sourcils arqués ⁷⁶¹ » ; c'est une expression de froideur et de dureté qui émane de ces regards *pris* dans la mosaïque : « Un immense Christ Pantocrator [...] remplit l'immense nef de son regard triste et terrible ⁷⁶² », « les apôtres aux yeux démesurés, aux traits durs et farouches ont l'air de bourreaux et de tortionnaires ⁷⁶³ ». Puaux remarque :

« Qu'on regarde ces Vierges [du Campo Santo de Pise], ce n'est plus la Madone de ces moines d'Asie ou du mont Athos, froide et sans vie, constellée de pierres précieuses, la Marie du Concile d'Ephèse, mère de Dieu. La Vierge du *Campo Santo*, c'est la Madone mystique de ce Moyen Age qui nous a donné l'Imitation de Jésus-Christ ; elle est froide en apparence, mais son regard est déjà empreint d'une grande sainteté ⁷⁶⁴ ».

L'analogie avec le *Campo Santo* de Pise dessert, dans tous les textes où elle est mentionnée, l'art byzantin, soulignant la froideur constitutive des représentations virginales byzantines en regard des prémices d'une iconographie plus *compassionnelle* annonçant Giotto, les peintres siennois et bien plus tard, l'Ecole de Bologne. La reconquête d'un regard plus humain, induisant de ce fait un échange spirituel témoigne, pour les historiens de l'art, d'une évolution salubre qui efface les rigidités de l'art byzantin, comme le précise Louis Clément de Ris au sujet d'une Vierge de Duccio aux Offices :

« Les yeux, longs, fendus en amande et surmontés de deux sourcils d'un arc parfait, rappellent ceux des vierges de Venise, de Ravenne et de Palerme. Mais plus de liberté dans le mouvement du corps, un aspect moins farouche font

⁷⁵⁹ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 9.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁶¹ Claude Anet, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁶² *Ibidem*, p. 80.

⁷⁶³ Gautier, *Italia, op.cit.*, p. 108.

⁷⁶⁴ Franck Puaux, *Notes de voyage : deux mois en Italie*, Nîmes, Clavel-Ballivet, 1872, p. 37.

pressentir que les types hiératiques vont être abandonnés et que l'on va s'en reporter davantage à l'étude de la nature ⁷⁶⁵».

À l'évocation d'une douceur du regard – que les nasales « longs, fendus en amandes » viennent souligner, tandis qu'un subtil jeu d'allitération « surmontés de deux sourcils d'un arc parfait » en rappelle le dessin harmonieux - s'oppose précisément les remarques acerbes des Goncourt et de Taine sur le « degré d'écartement des yeux » des figures byzantines qui les condamne à n'être que des caricatures ⁷⁶⁶. Taine mentionne ainsi : « Quant aux anges, ce sont de grands niais avec des yeux écarquillés, sorte de paysans séminaristes affectant une résignation affairée⁷⁶⁷ », fustigeant cette comédie spirituelle qui se joue devant nous et cet air componctueux. Il ajoute : « L'idiotisme et l'épuisement règnent dans ces yeux caves et énormes envahissant tout le visage dans ces fronts amincis, ces mentons effilés⁷⁶⁸ ». La maladresse du dessin ne fait qu'exhiber les symptômes, les « stigmates de la dégénérescence » pour reprendre l'une des expressions favorites de Krafft-Ebing dans ses études de cas psychiatriques ⁷⁶⁹.

Nous pourrions d'ailleurs établir un lien avec l'étude d'états cataleptiques à laquelle se livre Georges Henry, dans son ouvrage consacré à l'esthétique oculaire : « Dans la période cataleptique provoquée, les yeux sont ouverts, le regard est d'une fixité absolue, la pupille moyennement dilatée ⁷⁷⁰ ». C'est aussi en termes humoraux que Logerotte évoque cette fixité cataleptique : « Jésus est représenté avec ses grands yeux mélancoliques et cette longue figure austère que lui donnèrent les premiers peintres byzantins ⁷⁷¹ ». Il est d'ailleurs significatif que, décrivant un tableau de Hugues Merle, *Le Rédempteur* ⁷⁷², un critique en loue la vivacité dans la composition comme dans la restitution des expressions, l'opposant inéluctablement « aux madones maigres de l'école byzantine qui penchent leur visage hâlé sur un petit Jésus hagard et maussade ⁷⁷³ ».

⁷⁶⁵ Louis Clément de Ris, « Musée de Nancy », *Revue universelle des arts*, Paris, 1864, Tome 19, p. 25.

⁷⁶⁶ Georges Lecomte, « Les Goncourt critiques d'art », *op. cit.*, p. 201-202 : « Ainsi ils observent que l'âge des vieux tableaux italiens peut être fixé par le degré d'écartement des yeux ».

⁷⁶⁷ Hippolyte Taine, *Cours d'esthétique*, *op. cit.*, p.181. L'observation porte sur Saint-Apollinaire-in-Classe.

⁷⁶⁸ *Ibidem*.

⁷⁶⁹ Krafft-Ebing, *op. cit.*

⁷⁷⁰ Georges Henry, *Essai sur l'expression et l'esthétique oculaire, au point de vue normal et pathologique*, Montpellier, 1894, p. 33.

⁷⁷¹ Jules Logerotte, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁷² *Le Rédempteur*, 1879, musée de Grenoble.

⁷⁷³ Zénon Fièvre, « Hugues Merle, *Le Rédempteur* », *op. cit.*, p. 448.

Le discours des voyageurs, confrontés à cette fixité *soudaine* du regard – rappelons que Ravenne est une « station » du voyage située sur le chemin du retour, après que le regard a pu se pâmer devant les œuvres de l'Antiquité et de la Renaissance, à Florence comme à Rome – oscille entre incompréhension, critique, condamnation polémique et c'est l'inexpressivité du regard byzantin qui les déconcerte particulièrement.

Ainsi Hosstrup remarque-t-il « les figures trop compassées et les yeux sans expression ⁷⁷⁴» du Baptistère de Ravenne et nous les considérations historiques sur l'esthétique oculaire de Georges Henry sont très éclairantes sur ce sentiment d'une *rupture esthétique* que l'art byzantin impose :

« En Chaldée, comme en Égypte, nous trouvons un art impassible, que rien n'attendrit ; le sentiment de la vie et le caractère des passions leur échappent, et ils poussent, en revanche, jusqu'au détail, comme cela arrive chez tous les peuples où l'art est primitif, le luxe des accessoires [...] Le Jupiter olympien est remarquable par la souveraine majesté de son front et l'expression calme et sereine de son regard. La Vénus qui personnifie l'amour a des yeux pleins de douceur ; la paupière inférieure, légèrement relevée, leur donne une nuance de volupté, d'inconstance et de grâce. Pallas symbolise la pudeur virginale. Son maintien est grave ; ses yeux moins ouverts et son regard baissé lui donnent une attitude de gracieuse méditation [...] L'art antique vient de finir avec le paganisme ; c'est en Italie, maintenant, que le christianisme va inspirer, dans la peinture, un art entièrement nouveau, lequel, dédaignant la beauté plastique des anciens, pour les émotions intimes de l'âme, se fera remarquer par les attitudes hiératiques, la candeur naïve du regard, avec une sécheresse de contours et de lignes qui portera le nom de style byzantin [...] ⁷⁷⁵»

Nous retrouvons, sous une forme synthétique, tous les *topoi* affectant l'art byzantin : son enfermement oriental, marqué par un asianisme hérité de longue date, sa dévitalisation que sanctionne l'adjectif « hiératiques » et sa *réduction* à la « candeur naïve du regard » qu'il faut interpréter comme une forme d'inexpressivité ou de retrait du regard. Cette remarque, comparée à « l'expression calme et sereine de son regard » - littéralement winckelmannienne -, accable les figures byzantines. Pour Georges Henry, la « sécheresse » du dessin semble induire celle de l'âme et toutes les modulations expressives du regard disparaissent.

⁷⁷⁴ M. de Hosstrup, *L'Italie septentrionale et centrale : journal de voyage*, Montauban, 1907 p. 256.

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 75 – 77. Chapitre 3 : Esthétique artistique – Histoire de l'art.

Cette *absence* des figures byzantines, constatée à partir d'un regard inexpressif, est mentionnée dans de nombreux textes : Desjardins, au sujet de l'ange offrant un agneau pour remplacer Isaac, à Saint-Apollinaire-in-Classe, remarque : « Cette dernière figure, d'une exécution assez grossière, regarde le spectateur sans avoir l'air de prendre part à l'action ⁷⁷⁶ » ; évoquant les yeux du portrait de Théodora à Saint-Vital, un journaliste écrit « On ne les rencontre pas ⁷⁷⁷ ». Ce sont des représentations sans présence, atones, inertes, abstraites.

2.2.2 Un regard qui menace et ébranle l'architecture

La description de la Vierge de Torcello par Mithouard, qu'il observera lors de son voyage à Torcello en 1895, permet de résumer, sur un mode impétueux, les sentiments confus éprouvés par les voyageurs de la seconde moitié du siècle, confrontés au regard byzantin en Italie.

« Santa Maria est bâtie sur de la terre blette. Dès la porte on est assailli par un fort relent de cave humide. Même le sol, qui s'abaisse de quelques marches derrière le chœur, est repris par l'eau. Redoutables et vides, les sièges des prêtres sont rangés en hémicycle en arrière de l'autel, avec une solennité qui fait songer à des condamnations. La calotte de l'abside en effet est barrée par une effrayante image, la Vierge ! Oh ! si elle avait à me juger au dernier jour, cette grande figure dure qui monte là-haut comme une apparition hostile, ce serait au contraire son Fils qui se jetterait à ses pieds criant miséricorde, Cette impitoyable mosaïque, c'est la Vierge mégère. C'est une mère folle de cruauté, exhalant, le regard fixe, sa rancune du Calvaire. C'est la mère du Juge qui jugé à sa place et profère de parti pris des condamnations indistinctes. Jésus n'est pas ici. Elle profite des trois jours qu'il passe dans le tombeau pour damner le monde. Insoucieuse de la forme de la voûte qu'elle fend d'un trait vertical, hors-de toute échelle, par-dessus les douze apôtres que sa folle longueur anéantit, énorme, inflexible, serrée en ses plis durs, les bras retenus par un égoïsme divin, elle ouvre des yeux vides et sans humanité. Elle est la vengeance glaciale et la haine géométrique. « Humains agenouillés ici, dernières femmes de l'Occident dont le mari est terrassé par la maladie ou dont le bambino fut noyé dans la lagune, je vous ignore. Mon Fils est mort pour vous, me

⁷⁷⁶ Tony Desjardins, *Ravenne*, Lyon, C. Riotor, 1876, p. 28.

⁷⁷⁷ *Fæmina*, col. 8.

criez-vous dans vos prières. J'en suis devenue folle. Je ne vous connais plus. Les sept glaives qui ont percé mon cœur n'y ont pas laissé une goutte de sang. Aussi ma pensée est-elle pure et cruelle. Je n'ai point d'os, ni de cœur, ni d'artères je suis des lignes impassibles. Je ne sais pas la vie, je ne sais pas la mort. Je ne suis pas une primitive, moi ; je ne suis pas une Eginète, moi je suis le dernier mot de tout. Je suis une figure sans émoi ni profondeur, qui contemple, immobile et plate, la palpitation fortuite de vos chairs faibles et la nécessité éternelle du châtement qui est dû à votre vaine activité de Barbares. Je suis la Fixité, je suis la Fatalité, je suis la Divinité sans entrailles, je suis Byzance aux yeux de verre, l'Orient cruel et sans réplique. Hors de vous, hors de tout, je suis l'être, à quoi rien n'importe, une épure, une algèbre, l'équation impitoyable de la vie, simplifiée par la suppression de tout attrait sensible. Je suis, sur la plus maladive des îles de vos terres finissantes, l'Orient dans son excès le plus froid ⁷⁷⁸».

La Vierge de Torcello apparaît aux yeux de Mithouard comme la représentation paroxystique de la folie du ressentiment. On peut remarquer le passage d'une présence de la folie, objective, « C'est une mère folle », « sa folle longueur » à son appropriation sous la forme d'une revendication que porte la prosopopée : « J'en suis devenue folle ». Il s'agit d'une représentation tout à fait paradoxale d'une haine désincarnée. C'est tout d'abord en effet un portrait apophasique qu'elle livre d'elle-même, « Je n'ai point d'os, ni de cœur, ni d'artères [...] je suis une figure sans émoi ni profondeur », et cet évanouissement corporel est souligné par l'affirmation « je suis des lignes impassibles », qui peut aussi bien s'entendre comme l'expression d'un enfermement pictural qui résorbe tout élan vital que comme un mouvement qui s'apparenterait alors à une errance tragique sur l'abside de l'église. À ce corps absent, aux « yeux vides et sans humanité » s'oppose l'affirmation d'un ressentiment, et c'est dès lors le monstre qui avertit : « Je suis la Fixité, je suis la Fatalité... », comme si la force de ce corps raide et anéanti lui venait d'une délectation morbide : celle du spectacle de la vanité du monde que la Vierge perçoit à partir de la « palpitation fortuite [des] chairs ». Bien évidemment, les théories historiques, politiques et esthétiques de Mithouard, dont Sophie Basch a montré certaines prémisses nocives et des démonstrations parfois hasardeuses, traversent tout le texte ⁷⁷⁹. Ainsi l'affirmation « Je suis Byzance aux yeux de verre, l'Orient cruel et sans réplique » doit-elle être comprise comme l'expression d'une hétérogénéité absolue avec l'âme

⁷⁷⁸Adrien Mithouard, *Les marches de l'Occident : Venise, Grenade*, Paris, Stock, 1910, p. 64-66.

⁷⁷⁹Basch, Sophie. "Vers un nouveau clacissisme ? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste: La revue 'L'Occident' (1901-1914) face à l'Antique." *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 107, no. 2, 2007, pp. 449–468. JSTOR, www.jstor.org/stable/23013773. Accessed 5 June 2020. p. 454.

faustienne, éminemment occidentale, éprise d'infini, à laquelle Mithouard ne cesse de se référer ⁷⁸⁰. À l'image de la Renaissance venant imposer en France la « greffe » italienne, dénaturant profondément l'esprit gothique, Byzance insinue son poison oriental, fait de bigarrure, d'aberrations anatomiques, d'immobilisme, de négligence religieuse : « Ce sont les races de là-bas qui sont venues jusque devant nos portes ouvertes fixer sur nous des yeux d'éperviers ; Ici comme à Ravenne , Byzance agressive formule notre négation ; elle cherche aux frontières de l'Occident actif des proies pour le néant ⁷⁸¹ ». C'est bien l'image du monstre qui réapparaît ici, suscitée par l'opposition radicale entre l'Orient et l'Occident à partir d'une réflexion sur la conception temporelle inhérente aux deux civilisations, et sur la vie des formes.

Mithouard considère en effet que l'antiquité gréco-romaine, comme l'art oriental et byzantin restent l'expression d'une finitude, alors que l'art gothique jouit doublement d'une grâce : celle d'être innervé par un élan de l'infini et celle d'avoir au plus haut point « le sens de la durée » :

« Un temple ancien ne s'est enlaidi, ni embelli, pour deux mille ans de soleil qui en ont brûlé les matériaux : il se ruine sans se transformer. Une icône de Byzance vieillit indifférente. Les jours outragent en vain le marbre antique. Mais au contraire ils canonisent en beauté les vieilles statues de nos porches ; le sourire s'y recule peu à peu, s'y retire plus imprenable. Cependant nos plus anciennes verrières gardent une vierge magnificence ».

Si le raisonnement ne laisse pas de surprendre lorsqu'il déconsidère la *vie* des ruines antiques, il est intéressant de revenir sur l'art byzantin : qu'il s'agisse d'une icône ou d'une « figure [...] immobile et plate » comme la Vierge de Torcello, c'est parce qu'elles sont inféodées à des formules orientales, qu'elles s'extraient du temps, et si l'asianisme n'est pas tout à fait dépourvu de charme « le regard est excité avec une ruse et une expérience merveilleuses ⁷⁸² », il le déprécie aussitôt, tel un plaisir refoulé : « L'admiration est immobile, comme l'effroi ⁷⁸³ ». Le terme de « *bariolages* de tons curieux » utilisé pour décrire les scènes du Jugement dernier à Torcello est précisément ce qu'exècre Mithouard, Sophie Basch montrant l'équivalence entre cette marque orientale d'un art composite et l'idée même du cosmopolitisme, qui heurte la sensibilité d'un art national enraciné au Moyen Age. Le recours

⁷⁸⁰*Ibidem*, p. 458.

⁷⁸¹Adrien Mithouard, *Les marches de l'Occident : Venise, Grenade*, Paris, Stock, 1910, p. 67.

⁷⁸²*Ibidem*, p. 68.

⁷⁸³*Ibidem*, p. 69.

au néologisme « incomposite⁷⁸⁴ » vient encore souligner la virulence du propos et l'hétérogénéité définitive de cette greffe orientale sur le sol occidental.

Le second aspect de cette opposition entre l'Orient et l'Occident repose sur la considération de la vie des formes. Mithouard semble en effet s'inscrire dans l'offensive tainienne à l'égard de l'art byzantin, amplifiant encore l'impression de raideur et d'éloignement des figures byzantines par des expressions relevant d'une « abstraction sauvage » : « hors de toute échelle », « Elle est la vengeance glaciale et la haine géométrique », « je suis des lignes impassibles », « Je suis l'être à quoi rien n'importe, une épure, une algèbre, l'équation impitoyable de la vie ». Ainsi l'échange des regards entre ces « dernières femmes de l'Occident » implorant l'intercession mariale et la Vierge se présentant comme « Byzance aux yeux de verre » est impossible : cette froide transparence ne permet plus de donner sens à la Vierge *Hodigitria*, rendant le geste de la main inerte. Or cette inhumanité de la Vierge byzantine est en outre perçue, dans la folie de son ressentiment, comme une menace structurelle : par un jeu d'allitérations en [f], inauguré par « folle », (« folle de cruauté », « le regard fixe », « insoucieuse de la forme de la voûte qu'elle fend » « sa folle longueur », « Je suis la Fixité, je suis la Fatalité », etc.), elle retrouve pleinement son autorité, qui n'est pas celle de l'« advocatrix », la « céleste avocate⁷⁸⁵ » du genre humain, mais une *autorité* dynamique, dans le sens étymologique du terme⁷⁸⁶, qui se propage à l'intérieur de l'église, aussi naturellement que le climat insalubre et morbide de l'île de Torcello. Ainsi l'énoncé « Insoucieuse de la forme de la voûte qu'elle fend d'un trait vertical, hors de toute échelle », auquel répond « une autre Vierge aussi violente barre une autre coupole⁷⁸⁷ » mérite un commentaire : les lieux d'intercession ne manquent pas dans les espaces architecturaux culturels, et si les lieux liminaires ont pu très tôt accueillir cette forte présence symbolique⁷⁸⁸, c'est l'abside qui représente le lieu le plus précieux de l'intercession

⁷⁸⁴*Ibidem*, p. 68 : « L'ensemble est inhumain, précieux, incomposite ». Le mot semble un néologisme de Mithouard formé sur le latin « incompositus ». Gaffiot en donne la définition suivante : « qui est sans ordre, en désordre [...], sans art, sans harmonie, sans cadence ». *Dictionnaire Gaffiot*, Paris, Hachette, 1934, p. 797.

⁷⁸⁵ La formulation est de Joseph Henri-Marie Clément, *La Représentation de la madone à travers les âges*, Paris, Bloud et Cie, 1909, p. 10.

⁷⁸⁶ Anne-Orange Poilpré, « Introduction », dans Anne-Orange Poilpré (dir.), *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, actes de la journée d'étude tenue à Paris le 14 novembre 2014 à Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2016, p. 19, note 13. L'auteur rappelle qu'« auctoritas » dérive d'« augere », qui implique un dynamisme dans l'expansion, la croissance.

https://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/JE%20Poilpre%20Autorite%202016/Faire_et_voir.pdf

⁷⁸⁷ Adrien Mithouard, *op. cit.*, p. 66. Il s'agit de la Vierge de San Donato à Murano.

⁷⁸⁸ U, Maréva. *Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne,

mariale depuis la seconde moitié du VI^e siècle, dans les églises byzantines⁷⁸⁹. J.M. Spieser insiste en effet sur le fait que si les absides des églises byzantines accueillait l'image du Christ jusqu'au milieu du VI^e siècle, il ne s'agissait pas d'une représentation du Christ historique, mais d'« une vision du Christ » portée par une dimension performative : « la liturgie se déroule en présence de Dieu ».

Or c'est cette présence – et cette proximité dans la basilique de Santa Maria Assunta - de l'intercession mariale que dénie, dans des termes véhéments, Mithouard. On peut ainsi sentir un vacillement interprétatif du sens métaphorique au sens propre : « fend » et « barre » exprimeraient le paroxysme de la rigidité et de l'absence de vie des figures byzantines, qui s'avèreraient incapables de *composer* avec l'espace bienveillant que constitue l'abside d'une église. Les deux Vierges de Torcello et de Murano apparaissent dès lors comme des forces de résistances qui déforment l'abside, prouvant, aux yeux de Mithouard, leur caractère hétérogène, éminemment oriental, caricaturant l'image de l'intercession. Nous pourrions précisément opposer la Vierge de Torcello, dont la folie vengeresse à l'égard de l'humanité s'exprime, au sens propre, de manière diabolique, puisqu'elle divise, sépare, « fend » l'unité de l'espace cultuel, aux Vierges byzantines qui, sans présenter le type de l'*Hodigitria*, assuraient pleinement leur rôle d'intercession et garantissaient métaphoriquement la solidité de l'édifice dogmatique du christianisme, comme celle du lieu de culte. Ainsi la Vierge orante dans l'abside de l'autel de la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev (1015-1054), éminemment éloquente dans sa pose d'intercession était-elle surnommée « Mur indestructible⁷⁹⁰ », Victor Lazarev rappelant en outre que dans les chants liturgiques, la Vierge est « l'inébranlable muraille du royaume », « le mur indéfectible⁷⁹¹ ». Un second témoignage permet de comprendre la présence vivante des figures accueillies dans les absides byzantines, celui de Jean le Géomètre, qui évoque, dans une *ekphrasis* de la décoration de l'abside de l'église de Stoudios : « Vois en hauteur la section d'une sphère en or, scintillante

2019 (généré le 08 juin 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39842>>. ISBN : 9791035105457. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.39842>. §16.

⁷⁸⁹Spieser Jean-Michel, « L'art impérial et chrétien, unité et diversités », dans : Cécile Morrisson éd., *Le monde byzantin I. L'Empire romain d'Orient (330-641)*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Nouvelle Clio », 2012, p. 281-304. DOI : 10.3917/puf.bavan.2012.01.0281. URL: <https://www-cairn-info.accesdistant.sorbonne-universite.fr/le-monde-byzantin-I--9782130595595-page-281.htm> § 29-30.

⁷⁹⁰ Hubert Du Manoir (dir.), *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, Tome 2, 1952. C'est parce que le mur de la cathédrale échappa à la fureur destructrice des Tartares qu'elle reçut ce nom. (p. 416).

⁷⁹¹Lazarev Victor Nikititch. « Regard sur l'art de la Russie pré-mongole » [II, Le système de la décoration murale de Sainte-Sophie de Kiev]. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 14^e année (n°55), Juillet-septembre 1971. pp. 221-238.

www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1971_num_14_55_1893: p. 223, notes 2-4. p. 223, note 4 : N. Pokrovski, *Essais sur les monuments d'art et d'iconographie chrétienne*, Saint-Pétersbourg, 1910, p. 230-231.

d'une grande lumière, où sont rassemblées toutes les couleurs des tessères, comme disposée dans un corps parfait. » ⁷⁹² Même s'il s'agit d'une *Déisis*, et si la métaphore du « corps parfait » est associée à l'ingénieux travail des mosaïstes, il est difficile de ne pas penser au corps de l'église dans sa dimension protectrice, rassurante, l'abside pouvant être considérée, en termes de progression spatiale et symbolique comme l'ultime lieu d'intercession.

Par sa concavité, l'abside répond à une correspondance anthropomorphique évidente de l'espace architectural, mais c'est surtout la dénomination de « conque absidiale » qui renvoie à un espace protecteur au sein duquel l'intercession mariale ultime, en termes de parcours architectural, permet une stase méditative, ce que confirme l'homélie de Photius sur la Théotokos de l'abside de Sainte-Sophie ⁷⁹³. Huysmans en soulignait l'aspect protecteur : « Dans la majeure partie des temples, la chapelle du fond est dédiée à la Vierge, afin d'attester, par cette position même qu'elle occupe, que Marie est le dernier refuge des pécheurs ⁷⁹⁴ ». Les Vierges de style byzantin, véritables éléments « incomposites » dans ces églises, désagrègent donc l'espace architectural et dénaturent l'esprit de l'intercession mariale. L'« abstraction sauvage » propre à l'art byzantin a été ainsi perçue sous une forme paroxystique par Mithouard, accablé par la folie émanant de la rigidité, de l'inhumanité, de l'immobilité des figures byzantines.

Ce regard absent, dé-placé que constate Desjardins à Saint-Apollinaire-in-Classe se retrouve sur le fameux panneau de Saint-Vital, le regard de Théodora ayant pu être perçu comme incertain, témoigne là encore d'un manque. Fœmina écrit : « Les yeux sont extraordinaires. On ne les rencontre pas. Ils regardent un peu à droite et non dans le vague. Ils regardent quelque chose qui vient et n'apporte point la joie ⁷⁹⁵ ». Cette succession de notations déconcerte car si l'affirmation d'une certaine fascination pour le regard est d'emblée avancée, la phrase « on ne les rencontre pas » a la valeur d'une concession et peut s'apparenter à une déception : ce sont des yeux qu'on aurait aimé re-garder, et avec lesquels

⁷⁹²Delouis, Olivier. *Expérience de l'icône et preuve par l'image chez Théodore Stoudite* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 08 juin 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39797>>. ISBN : 9791035105457. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.39797>. §23, note 61. Il s'agit d'une *Déisis*.

⁷⁹³Spieser, Jean-Michel. *Décor et pratiques cultuelles dans les églises byzantines* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 08 juin 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39757>>. ISBN : 9791035105457. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.psorbonne.39757>. §5, note 11.

⁷⁹⁴Joris-Karl Huysmans, *Trois églises et Trois primitifs*, Paris, Plon, 1908, p. 8.

⁷⁹⁵Fœmina, *op. cit.*, col. 8.

un échange esthétique et spirituel aurait pu s'instaurer. Peut-être faut-il comprendre cette déception en la rapprochant de l'*expérience* de l'icône : comme l'écrit Carole Talon-Hugon, regarder une icône, c'est entrer « dans un échange de regards sur fond de silence ⁷⁹⁶ » et cette *participation* au regard du personnage représenté sur l'icône est bien un échange spirituel. Il s'agit certes à Ravenne d'une impératrice et non de la Vierge, mais le sens liturgique du panneau de marbre dans lequel elle s'inscrit peut expliquer cette attente d'un échange esthétique et spirituel déçu.

J. Babelon, dans son étude sur la manière byzantine du Greco nous fait comprendre l'importance de cette *saisie* du regard du spectateur par celui des personnages représentés. Analysant les tableaux du Greco, il rend explicite le fil qui relie le peintre grec au modèle oriental, byzantin, plus précisément : il identifie ainsi un trait stylistique précis commun à ses œuvres, un « [...] personnage de face fixant sur le spectateur des yeux immenses et noirs, pour appuyer sur lui la méditation infinie d'un regard immobile, c'est bien d'Orient que vient cette sérénité extatique de ces effigies [...] ⁷⁹⁷ ». Il est intéressant de noter que c'est au moyen d'un oxymore, « sérénité extatique », qu'il tente de rendre compte de l'expérience esthétique qui peut être la nôtre, confrontés à l'art oriental en général, et à l'art byzantin en particulier. Nous pourrions comparer alors l'analyse de Babelon avec celle de Louise Colet, qui étudie elle aussi la nature de ce regard byzantin qui est présent par sa puissance, son intensité et qui, dans le même temps se révèle absent ; ce « clignotement de l'être »⁷⁹⁸, étant bien évidemment difficile à cerner par des mots. Au sujet des mosaïques de Monreale, Louise Colet écrit en effet :

« L'éclair qui en jaillit [l'œil des personnages] pénètre et brûle, on n'oublie jamais de pareils yeux quand ils vous ont regardé ; ce qui n'implique pas que la flamme intérieure de l'imagination ou de l'amour s'y recèle. [...] Les pierreries restent glacées tout en répandant les rayons ⁷⁹⁹ ».

Là où Babelon restituait, sous la forme d'un oxymore, l'unité de l'expérience esthétique byzantine, L. Colet désagrège cette unité, en montrant par une réserve antithétique, « ce qui

⁷⁹⁶ Carole Talon-Hugon, *Une histoire personnelle et philosophique des arts*, Paris, PUF, 2014, Moyen-Age et Renaissance, p. 57.

⁷⁹⁷ Jean Babelon, *op. cit.*, p. 303.

⁷⁹⁸ Nous empruntons la métaphore du clignotement à Vladimir Jankélévitch, qui l'appliquait à une connaissance intuitive, celle d'une « conscience apparaissant et disparaissant », notamment dans son cours du 1^{er} février 1960 http://palimpsestes.fr/textes_philo/jankelevitch/cours.html.

⁷⁹⁹ Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, Paris, E. Dentu, 1862-1864, p. 197.

n'implique pas » l'extrême difficulté à comprendre ce trait de l'art byzantin. Le regard des saints de Monreale, que ni l'imagination, ni l'amour ne portent, assèche la sensibilité esthétique et spirituelle du fidèle et n'assure plus la fonction anagogique qui devrait être la sienne. La dernière phrase de L. Colet renforce, par son antithèse, ce sentiment de désarroi face à un art dont la présence religieuse reste très incertaine.

Le sentiment d'une présence-absence de l'art byzantin peut aussi prendre une valeur paroxystique dans certains textes du corpus, confirmant ainsi, de manière évidente, son caractère négligent sur le plan spirituel.

Ainsi le recours aux métaphores de l'illusion apparaît-il comme la conséquence d'une inexpressivité et d'un immobilisme outranciers qui caricaturent toute *présence* religieuse.

Stendhal fustige cette absence artistique en Italie ⁸⁰⁰ :

« Ces mosaïques furent exécutées par des Grecs de Constantinople. Ces peintres dont les ouvrages exécrables vivent encore, servirent de modèles aux ouvriers italiens qui faisaient des Madones pour les fidèles, qui les faisaient toutes sur le même patron et ne représentaient la nature que pour la défigurer ⁸⁰¹ ».

Deux aspects de cet art byzantin importé exaspèrent Stendhal : le premier porte sur une sorte d'aberration temporelle à ses yeux : ces mosaïques, dépourvues d'une sensibilité susceptible de provoquer une quelconque empathie, sont de vaines reliques et l'adverbe « encore » laisse à penser qu'elles auraient dû être, sinon recouvertes, du moins remaniées. Le second concerne la dénaturation de la démarche mimétique qui, loin de vouloir « toucher l'imagination du spectateur ⁸⁰² » par l'expression des sentiments, fige l'image dans la répétition. Le thème de la contamination byzantine est bien évidemment sous-jacent dans ce texte, et en évoquant l'état de la peinture au XIII^e siècle, Stendhal ne peut s'empêcher de reprendre le topos de la barbarie : « ...un œil attentif commence à distinguer un léger mouvement pour sortir de la barbarie ⁸⁰³ ». Et c'est avec un soupir d'aise que Stendhal constate la disparition des tableaux de la confrérie de peintres vénitiens du XII^e siècle, formée par les Grecs de Constantinople :

⁸⁰⁰ Sur les rapports entre Stendhal et l'art byzantin, on se reportera à ses quelques remarques vénitiennes et au mémoire de Chiara Bruni, *Stendhal peintre de Venise*, soutenu en 2013-2014 à la Ca' Foscari.

⁸⁰¹ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 83

⁸⁰² Patrizia Lombardo, *op. cit.*, p. 184.

⁸⁰³ Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, p. 84.

«[...] par bonheur, leurs ouvrages n'existent plus⁸⁰⁴» ; en outre, la description d'un Christ de Giunta Pisano à Sainte-Marie-des-Anges d'Assise permet de mesurer les *corrections* apportées par les sculpteurs et peintres toscans à la *maniera greca* au XIII^e siècle. Le contraste entre les méfaits de cet art et la résurrection d'un art plus sensible est éloquent :

« Ces figures [celle du Christ, de la Vierge et de de deux autres personnages] sont plus petites que nature ; le dessin en est horriblement sec, les doigts extrêmement longs. Toutefois il y a une expression de douleur dans les têtes, une manière de rendre les plis des draperies, un travail soigné dans les parties nues, qui l'emportent de beaucoup sur la pratique des Grecs de ce temps-là⁸⁰⁵ ».

S'extirper de la gangue byzantine, c'est renouer avec une tradition d'illusionnisme mimétique qui restaure timidement l'empathie que peut éprouver le spectateur devant une œuvre d'art.

Un terme, pourtant appliqué aux personnages présents dans les tableaux de Masaccio et de Ghirlandaio, pourrait convenir à l'art byzantin, car Stendhal remarque qu'« ils ont déjà quelque chose de sec, d'étroit, de raisonnable, de fidèle aux convenances, d'INEXALTABLE en un mot⁸⁰⁶ ». Si Stendhal choisit ce néologisme, qui apparaît de surcroît, en lettres capitales dans le texte, c'est pour souligner l'absence de passions émanant de certains tableaux qu'on pourrait assimiler à l'« engorgement passionnel⁸⁰⁷ », pour reprendre une expression fouriériste, que les peintres font subir à leurs personnages ; et ce n'est pas un hasard si les adjectifs dépréciatifs fustigeant ces tableaux sont identiques à ceux qui condamnent si facilement l'art byzantin. En outre il laisse supposer qu'en retour, le spectateur ne peut s'exalter devant une telle absence de vitalité, et « ce pays absolument sans passion » que représente Florence⁸⁰⁸, semble aussi *énervé* que le monde byzantin et ses errances artistiques.

Laugel, étudiant les effets de contrastes sur les coupoles de Saint-Marc, relève « le fond jaune des mosaïques, sur lequel, par moments, se dressent les personnages sacrés, comme des noirs fantômes⁸⁰⁹ » et cette image d'une absence de vie pourrait être rapprochée de ce que nous pourrions appeler le *mythe ravennate*. En effet, le siège de l'ancien exarchat, devenu un

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 92.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 89.

⁸⁰⁶ Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris, Gallimard, Folio, 1987, p. 283.

⁸⁰⁷ Charles Fourier, *Œuvres complètes de Charles Fourier*, tome 5, *Théorie de l'unité universelle*, vol. 4, Paris, Société pour la propagation et la réalisation de la théorie de C. Fourier, 1841, p. 165.

⁸⁰⁸ Stendhal, *op. cit.*, p. 283.

⁸⁰⁹ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 19.

précieux musée de l'art byzantin des V^e et VI^e siècles constituait au XIX^e siècle un véritable *topos* littéraire : c'est la cité solitaire, dont l'impressionnant port de Classis, fondé par Auguste, s'est lentement ensablé depuis le VII^e siècle⁸¹⁰, et qui survit au milieu des marais, dans la nostalgie de son passé romain glorieux. C'est une ville sombre, rongée par l'humidité, et l'impression de désolation qu'elle offre s'empare vite du voyageur lui-même, pour lequel découvrir les chefs d'œuvre de l'art byzantin peut s'avérer une épreuve psychologique. Comme le résume avec vigueur Fœmina dans le récit de son voyage ravennate, « Ailleurs, on rencontre des fantômes. À Ravenne, on devient soi-même fantôme ⁸¹¹ ». Cette dématérialisation du corps est poussée plus en avant encore par Boullier dans *L'Art vénitien*, lorsqu'il compare les mosaïques de Saint-Marc avec celles de Ravenne :

« [...] les corps sont faits de façon que tout mouvement leur est interdit, ce n'est que miracle d'équilibre qu'ils puissent se tenir debout. On ne sait plus redresser ni asseoir une figure. La solennité immobile qui leur donnait au V^eme et au VI^eme siècles une apparence de grandeur a disparu. [Les formes corporelles] sont allongées et amaigries. Ce sont des ombres sans relief [...] ⁸¹² ».

L'historien décèle une évolution stylistique au sein de l'art byzantin, et les mosaïques des X^e et XI^e siècles s'inscrivent dans une période de décadence artistique tendant vers la disparition même des corps, avant le sursaut salutaire du XII^e siècle. Nous noterons également l'expression « une apparence de grandeur », réserve qui confirme l'idée selon laquelle cette immobilité représentée est une posture. Taine reste quant à lui, par son hostilité méprisante à l'égard de la civilisation byzantine, le contempteur du style byzantin, qui dématérialise le corps, voire le réifie. Au sujet des anges de Saint-Apollinaire-le-Neuf, M. Duvernay résume ainsi ses propos : « Une suite de saignées a été faite dans leurs veines pour ne laisser qu'un squelette ⁸¹³ ». Etudiant le cortège des vierges de Saint-Apollinaire-in-Classis, le critique résume de nouveau : « les 22 figures de saintes sont aussi dans la même pose, les mains et les pieds n'ont rien de vivant, ce sont absolument des morceaux de bois ⁸¹⁴ ». Il s'agit là du bois dont sont faits les pantins, image hyperbolique de la désacralisation de ces œuvres ravennates.

⁸¹⁰ Sur l'histoire de l'ensablement et des résurrections des différents ports de la cité ravennate, voir Pierre Gabert, « Le Port de Ravenne et sa zone industrielle. Un exemple de l'essor économique italien », *Méditerranée*, 1963, 4^{ème} année, n°1, p. 69-70. <https://doi.org/10.3406/medit.1963.1066>

⁸¹¹ Fœmina, *op. cit.*, paragraphe 2.

⁸¹² Auguste Boullier, *L'Art vénitien*, Paris, Dentu, 1870, p. 70.

⁸¹³ Taine, *Cours d'esthétique, Cinquième leçon*, *op. cit.*, p. 181.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

Cet aspect spectral et réifié des figures byzantines produit, chez le spectateur, des sentiments et des jugements très contrastés de rejet, d'angoisse ou d'ironie, dans lesquels l'image de la mort ou la prédilection pour la morbidité se déploient.

2.3 La tragédie de l'art byzantin

2.3.1 Une force artistique mortifère : Reinach et les Goncourt

Ainsi l'art byzantin tout entier peut-il être condamné sans ambages comme une force artistique mortifère, ce à quoi s'attellent Taine et Reinach. Tous les deux auront recours à des métaphores hyperboliques, d'une violence assumée, pour caractériser cet art viscéralement attaché à l'idée de décadence pour Taine et de vanité désespérante pour Reinach. C'est dans sa *Cinquième leçon* que Taine résume en termes très vifs ce que fut le miracle de la Renaissance italienne : « lorsque la peinture italienne renaît au XIII^e siècle, elle sort d'un art ancien qui était en décadence : c'est pour ainsi dire un corps sortant d'un autre corps en décomposition : l'art byzantin⁸¹⁵ ».

Reinach fustige quant à lui les vaines séductions de cet art, à travers une opposition très manichéenne et imagée entre l'asianisme de l'art byzantin et l'atticisme d'un art qui ne peut être négligé :

« [...] l'art byzantin ressemble à ces mouches qui se nourrissent de charogne et dont les ailes aux reflets de rubis et de saphir sont cent fois plus brillantes que les ailes des abeilles qui se nourrissent du suc des roses [...] ⁸¹⁶ ».

Par cette redoutable métaphorisation, l'auteur entend condamner l'éclectisme de mauvais goût qui a pu caractériser l'art byzantin, se composant maladroitement des restes, des reliques, des débris des civilisations qui l'ont précédé, et aboutissant, pour reprendre une image qu'utilise Bellanger lorsqu'il pénètre dans Saint-Marc, à une « macédoine de styles ⁸¹⁷ ». Mais il dénonce également un art byzantin incapable de se renouveler, qui perdure dans sa nature mortifère, et dont l'asianisme est d'une éclatante vanité. C'est donc cet amalgame stylistique, trop hétéroclite, et qui dépossède l'art byzantin d'une identité propre que critique Reinach et

⁸¹⁵ *Ibidem*.

⁸¹⁶ Joseph Reinach, *op. cit.*, p. 145.

⁸¹⁷ Alfred Bellanger, *A travers l'Italie, souvenirs de voyage*, Paris, A. Roger et F. Chernowiz, 1882, p. 303.

auquel Yriarte va faire écho : toutes les figures de l'art byzantin « semblent plutôt l'invention d'Assyriens, d'Égyptiens, ou des élucubrations de fakirs indiens glorifiant le dieu Wishnou, que la création d'une légion d'artistes chrétiens ⁸¹⁸ ». L'accent est bien mis sur le paganisme de cet art mais aussi sur sa réappropriation confuse des styles anciens, exclusivement orientaux, et on peut y lire là aussi une critique de la vanité de l'art ornemental oriental.

Revenons à des remarques stylistiques plus précises sur l'aspect mortuaire de l'art byzantin. Outre les références concernant la perception spectrale des figures byzantines, nous pouvons relever l'analyse de Gilliéron qui, rappelant la puissance d'inhibition de « ce culte byzantin, sec et froid ⁸¹⁹ » brosse un portrait accablant de l'église byzantine, « à la fois mondanisée et fossilisée ; l'immobilité dont elle se vante ressemble déjà trop à la léthargie de la mort ⁸²⁰ ». G. de Lérès note quant à lui, au sujet des processions de Saint-Apollinaire-in-Classe : « Rien n'est plus étrange que cette longue suite de saints, de prophètes, de docteurs, se dressant dans leur raideur de cadavre au-dessus du sol ⁸²¹ ». Ces remarques alliant l'idée de la mort à celle de la vanité de la représentation, entendue comme lien spirituel sacrifié au nom de formules dogmatiques, posent, de manière tout à fait paradoxale, la question du sens même de la représentation du sacré, et rappellent la phrase de Jean devant son propre portrait que Lycomède avait fait réaliser : « mais ce que tu viens de faire est puéril et imparfait : tu as peint le portrait d'un mort ⁸²² ».

Certes, le sens de ce récit du premier portrait chrétien étudié par A. Grabar, relève d'un argumentaire propre à une forme d'iconoclasme présent dans l'art paléochrétien, et pourtant cette parole de Jean résonne étonnement avec ces représentations figées dans une attitude de mort et qui sont dépourvues de d'énergie spirituelle. La vanité que dénonce Jean est celle qui consiste à vouloir saisir et représenter le visible, « l'image charnelle ⁸²³ » de l'homme, et elle se rapproche d'une représentation erratique, figée, inexpressive de corps qui ne suscite aucun sentiment religieux.

⁸¹⁸ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 31.

⁸¹⁹ Alfred Gilliéron, *op. cit.*, p. 307.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ Gaston de Lérès, *op. cit.*, p. 416.

⁸²² *Actes apocryphes de Jean*, § 26-29, cité dans André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1994, p. 122 (il s'agit vraisemblablement d'une traduction de Grabar lui-même). E. Junod et J. -D. Kaestli, proposent la traduction suivante « [...] Tu as peint le portrait mort d'un mort », dans *Acta Johannis*, coll. « Corpus christianorum – Series Apocryphorum », Turnhout, 1983, t. 1, p. 181.

⁸²³ *Ibidem*.

Il est vrai que la ville de Ravenne semble en accord sur ce point avec cette rigidité létale qui se déploie sur les murs des mosaïques. En effet, Etienne Marcel dans son article « Deux villes mortes ⁸²⁴ », souligne l'impression de grande solitude, funèbre, qui se dégage de la contemplation des mosaïques de Saint-Apollinaire-in-Classo : « Ces grandes figures immobiles, livides et sombres vues à la lueur douteuse de quelques crépuscules mourant ⁸²⁵ ». Le choix du participe présent, associé aux réserves « douteuse » et « quelques » n'est ici pas anodin et cette image n'est pas sans rappeler « le cortège cataleptique ⁸²⁶ » de Théodora évoqué par J. Babelon.

Ainsi, loin d'avoir le pouvoir de ressusciter les personnages représentés, cette lumière ravennate renforce leur esseulement et nous les fait percevoir par le prisme d'un Romantisme sombre. C'est également dans le même esprit que Fœmina évoque l'eau des marais entourant l'église à l'extérieur de Ravenne : « ses colorations suggèrent la pâleur de la mort ⁸²⁷ ». Cette eau mortifère correspond parfaitement au climat politique, historique de décadence de la cité ravennate. Les prolongements métaphoriques de cet aspect funèbre et mortifère de la civilisation et de l'art byzantins se retrouveront dans la vague de romans néo-byzantins ⁸²⁸ au XIX^e siècle, dont les revues se font écho, et pour ne prendre qu'un exemple, nous pouvons relever un détail significatif dans le compte rendu de *L'Affaire Gauliot* de Paul Labarrière. S'attachant à évoquer le portrait de Simone, l'héroïne du roman, le journaliste écrit : « Elle paraît écrasée de fatigue, la pauvre enfant. Tout en mangeant, elle s'endort : sa mignonne tête de vierge byzantine retombe sur son épaule affaissée, sans force, comme une anémone mourante ⁸²⁹ »,

Cette image s'accorde bien avec certaine prédilection littéraire pour la morbidité au XIX^e siècle, qui a pris deux aspects très différents et a pu concerner l'art byzantin.

Jean-Louis Cabanès, dans son article « Les Goncourt et la modernité ⁸³⁰ » évoque cette « valorisation [...] décadente du pathologique ⁸³¹ » chez Gautier, en montrant que si elle

⁸²⁴ Etienne Marcel, « Deux villes mortes », *op. cit.*, p. 930.

⁸²⁵ *Ibidem*.

⁸²⁶ Jean Babelon, *op. cit.*, p. 302

⁸²⁷ Fœmina, *op. cit.*, quatrième paragraphe.

⁸²⁸ Voir Marie-Françoise David-de-Palacio, *Réviviscences romaines : la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne, Peter Lang, 2005, « Les nacrés de la perle et du pouvoir », p. 164-174.

⁸²⁹ [n.c.] *Le Voleur illustré*, 10 mars 1892, p. 149. Il s'agit d'une sorte de roman policier ecclésiastique.

⁸³⁰ Jean-Louis Cabanès, « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de l'art du XVIII^e siècle », *Romantisme*, 1991, n° 71, p. 85-92. Les analyses de l'auteur s'appliquent aux pastels commentés par Les Goncourt, ainsi qu'à des toiles sur lesquelles l'intention du peintre se révèle, par ses gestes notamment, ce qui

s'apparente à une sorte de catharsis pour l'écrivain, elle reste néanmoins prisonnière de certaines conventions esthétiques, celle de « l'aspect intemporel du beau académique ⁸³² » notamment, alors que les Goncourt s'emploient à se libérer de ce carcan pour trouver dans le morbide « l'assomption esthétique de la laideur⁸³³ ». Nous constatons donc deux intentions et deux modalités différentes appliquées néanmoins à la même prédilection pour la morbidité. Analysons alors la manière dont Les Goncourt appréhendent de la sorte la laideur byzantine.

Les Goncourt vont confirmer ce désamour de l'art byzantin, en amplifiant encore l'aspect grotesque de cet « art embryonnaire »⁸³⁴ à travers leur description des mosaïques de la basilique Saint-Marc ⁸³⁵.

C'est en effet, à un spectacle tragi-comique, éprouvant sur le plan esthétique⁸³⁶, qu'ils nous convient : la maladresse des artistes byzantins est présentée de manière accablante, tant sur le plan technique que sur celui de la conception des figures et des paysages. Des adverbes d'ampleur soulignent davantage ces travers : ils remarquent « Un père Eternel, aux traits inhumainement caricaturaux d'un masque tragique », et la Vierge « au visage couturé de traits noirs [...] lui donnant l'apparence d'un visage grossièrement maquillé de brique et de charbon »⁸³⁷. La métaphore « couturée » montre la violence et la dureté du dessin, qui vient fixer et enfermer le soupçon de vie de ces personnages et cette accentuation forcenée du trait fait écho à la description des fresques du cimetière du *Campo Santo* à Pise, lieu pourtant loué par les Goncourt, mais où persiste sur quelques fragments peints, parmi les plus anciens, cette désolante *maniera greca* : « Dans la « Mort d'Abel » une peinture plus primitive [...] des formes mannequinées, des enveloppements de membres dans des lignes droites, sans le ressaut et le cabossement des muscles, brisant la rigidité de bois de ces lignes »⁸³⁸. Le corps, et ce qu'il porte de vie, est comme *contraint* par le trait du dessin, alors que la perfection artistique pour les Goncourt, laisse la forme s'épanouir à partir du seul dessin. C'est ce qu'ils

est fort éloigné des conceptions et de la réalisation des mosaïques, mais les catégories de la morbidité qu'il analyse peuvent éclairer l'attitude des Goncourt et celle de Taine à l'égard de l'art byzantin.
<https://doi.org/10.3406/roman.1991.5736>

⁸³¹ *Ibidem*, p. 85.

⁸³² *Ibidem*, p. 88.

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ Les Goncourt, *L'Italie d'hier, Notes de voyages 1855-1856*, Bruxelles, Editions Complexe, 1991, p. 20.

⁸³⁵ *Ibidem*, p. 19-20.

⁸³⁶ Les Goncourt utilisent à cet effet l'adjectif d'« épouvantantes caricatures », p. 20. Ils sont manifestement les inventeurs de cette licence lexicale ; voir les « Remarques » de l'article « épouvanter » du T.L.F.
<https://www.cnrtl.fr/lexicographie/%C3%A9pouvantant>

⁸³⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸³⁸ *Ibidem*, p. 164.

décrivent, contemplant de *La Naissance de Vénus* de Botticelli : « Et la Vénus de Botticelli se dessine, en sa nudité, dans une tombée de lignes presque idéales... »⁸³⁹. Le temps présent et la construction pronominal du verbe donnent l'illusion d'une création spontanée, sensuelle de surcroît, et cette vie qui s'exhibe contraste singulièrement avec cette *pétrification* byzantine, sombre métamorphose qui transforme notamment l'élan des crinières des chevaux en véritables « entrelacs des chapiteaux des églises bâties dans ce style [le style byzantin] »⁸⁴⁰. Les figures de Saint-Marc relèvent encore de « l'embryonnat hiératique des formes »⁸⁴¹ que les Goncourt opposent aux « vrais contours de la nudité »⁸⁴², lorsqu'ils ressentent le retour de la vie en peinture, en contemplant les fresques de Pietro di Puccio d'Orvieto.

Mais la couture excessive des traits n'est pas le seul défaut des artistes byzantins : l'œil se perd dans une confusion de détails, ainsi le « masque tragique » de Dieu semble-t-il émerger difficilement « dans une broussaille de cheveux et de barbe »⁸⁴³, passage qu'on peut comparer avec la clarté et la force déterminante du visage évoquées dans une œuvre de Masaccio : « Il faut voir, chez Masaccio, ces jeunes gens aux chevelures épaisses et bouclées, aux grands yeux ouverts sous la broussaille des sourcils, [...] insolents de santé et de vitalité »⁸⁴⁴. Ainsi, de la clarté du dessin dépend l'expression de la vie. La disproportion de certaines figures contribue en outre à accentuer ce brouillage, ainsi en est-il des ailes des anges byzantins, « aussi hautes qu'eux »⁸⁴⁵, qui les rend, aux yeux des Goncourt, prosaïques et ridicules : « les anges incorporels des mosaïques, avec leurs ailes de grands volatiles »⁸⁴⁶. Comparés à des « marionnettes » par la raideur de leurs gestes, ils s'opposent aux « anges emplissant leurs robes de rondeurs humaines »⁸⁴⁷ et la répétition des nasales (« anges, emplissant », « rondeurs »), par une certaine douceur, apporte un sentiment de plénitude à ces représentations ; l'écriture insuffle elle-même de la vie à ces anges sortis de leur torpeur byzantine.

À cette confusion du dessin byzantin correspond, bien évidemment dans l'esprit des Goncourt, une confusion des genres, des espèces, qui désacralise de manière radicale, les scènes des coupes de Saint-Marc. Ils font la remarque suivante :

⁸³⁹*Ibidem*, p. 91.

⁸⁴⁰*Ibidem*, p. 160.

⁸⁴¹*Ibidem*, p. 164.

⁸⁴²*Ibidem*, p. 164. C'est nous qui soulignons.

⁸⁴³*Ibidem*, p. 19.

⁸⁴⁴*Ibidem*, p. 135.

⁸⁴⁵*Ibidem*, p. 19.

⁸⁴⁶*Ibidem*, p. 164.

⁸⁴⁷*Ibidem*, p. 164.

« Ces représentations de l’Ancien Testament, au milieu d’une création de bêtes et d’animaux de cauchemars, de béliers diaboliquement capricants, de mulets aux oreilles formidables, de chameaux dont le cou a l’allongement de reptiles [...], d’oiseaux héraldiques féroce­ment goulus, [...] de monstres à sept têtes cornées, d’hippogriffes pareils à des chauves-souris et finissant en sangsues. Et les paysages blê­mement sinistres, encadrent cette humanité, et où, sur le bleu de la mer, les crêtes des vagues font un grouillement blanc d’asticots remuants [...]

⁸⁴⁸ ».

Il s’agit d’une scène fantastique, les mosaïstes byzantins ayant, par maladresse, métamorphosé des animaux plutôt pacifiques en créatures belliqueuses, humiliant aussi la noblesse de l’hippogri­ffe⁸⁴⁹, rabaissé au rang de créature contre-nature et d’ « être maudit ⁸⁵⁰ ». Cette perception tératologique des scènes bibliques s’oppose en tous points, comme nous le verrons, à la vision de Théophile Gautier, ravi par le spectacle *apaisé* du tétramorphe et par le rythme et le mouvement allègres des figures représentées. La même sauvagerie marque les personnages bibliques, la chevelure des Rois étant assimilée à celle des « serpents de la tête de Méduse ⁸⁵¹ », et c’est bien à une régression générale, affectant aussi bien l’art, que l’esprit ou l’image du corps à laquelle nous assistons. Les Rois de l’*Ancien Testament* sont ramenés à des forces primitives païennes, par un art qui les enferme dans les « laideurs de l’idole primitive ⁸⁵² ». On pourrait, par certains aspects, rapprocher la description des mosaïques de Saint-Marc de celle des cires de Zumbo⁸⁵³, dont les trois des plus célèbres, *Les Pestes de Florence*, *Rome et Milan*⁸⁵⁴. Une même verve morbide traverse ces textes, mettant en scène la réification, l’atrophie des corps : ils notent au sujet de *La Peste de Florence*, une « montagne d’où sortent des pieds contractés, aux égratignures de vert-de-gris », et « un squelette de la nuance d’une

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁴⁹ Migne, *Encyclopédie théologique*, article « hippogri­ffe », Tome XX, Paris, 1856, p. 463. « Animal fabuleux [...] que les romanciers du Moyen Age donnaient pour monture à quelques-uns de leurs héros ». L’Arioste en fit une créature littéraire remarquable.

⁸⁵⁰ Gaston Bachelard, *L’Air et les songes*, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 97. L’auteur rappelle l’inscription de la chauve-souris dans l’imaginaire occidental, précisant : « [...] la chauve-souris est la réalisation d’un mauvais vol, d’un vol muet, d’un vol noir, d’un vol bas », p. 96-97, et rapporte cette phrase de Michelet : « En elle, on voit que la nature cherche l’aile et ne trouve encore qu’une membrane velue, hideuse, qui toutefois en fait déjà la fonction », p. 97.

⁸⁵¹ Les Goncourt, *op. cit.*, p.19

⁸⁵² *Ibidem*, p. 20.

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 141.

⁸⁵⁴ Sur la mise en scène de ces *teatrini*, voir Liliane Ehrhart, « Microcosme et immersion : Les *teatrini* de Gaetano Giulio Zumbo », *Culture & Musées* [En ligne], 32 | 2018, mis en ligne le 16 janvier 2019, consulté le 08 juillet 2021. URL: <http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/culturemusees/2297> ; DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/culturemusees.2297>

poterie brune » dans *La Peste de Milan*. Au spectacle fantastique d'un paysage biblique contaminé par la putréfaction dans la basilique, correspond celui de corps décharnés, « au-dessus desquels volètent des mouches à viande, au fond desquels s'aperçoivent des vers ⁸⁵⁵».

De manière plus systématique, lorsque Taine se livre lui-même à une description très détaillée de l'aspect morbide des figures byzantines qu'il observe, c'est pour condamner sans ambages un style, une manière de représenter les corps et les visages qui révèle une régression artistique certaine ainsi que l'affirmation de la décadence d'une civilisation. Et si Jean -Louis Cabanès utilise l'expression « décadents de grâce ⁸⁵⁶ » en évoquant les peintres qui ont su révéler et mettre en valeur « ce qui meurt, ce qui se défait [...] l'idée même du contour, le dessin des visages ⁸⁵⁷ », nous pourrions opposer à cette catégorie d'artistes au « savoir-faire » morbide, celle de « décadents de conventions ou de dogmes », qui s'appliquerait bien aux artistes byzantins, tels qu'a pu les percevoir Taine.

Un regard tératologique : Taine

Il convient de souligner la fascination exercée par une écriture qui présente et met en scène la morbidité de l'art byzantin, en s'attachant à détailler les différents symptômes physiques et mentaux de personnages représentatifs du déclin d'une civilisation, sinon d'une dégénérescence, qu'elle fût supposée ou fantasmée.

La conscience de la décadence de Taine relève donc tout à la fois de la morale, de la politique et de l'esthétique et s'apparente finalement à une sorte de physiognomonie : les traits du visage et ses détails morbides ne cessent en effet d'exprimer l'anéantissement des personnages, leur déperdition de vie. Ainsi, Taine exerce son regard tératologique sur les figures de Ravenne, et son énumération des stigmates de la décadence ne semble pas exempte d'une certaine délectation morbide. Jean-Thomas Nordmann le montre bien lorsque Taine rapporte les horreurs de la Révolution française, s'abandonnant à « l'hypertrophie des peintures macabres » ⁸⁵⁸.

Nous pourrions faire un relevé exhaustif des termes relevant du déclin et de la morbidité dans le chapitre consacré à Ravenne pour en mesurer la densité, en montrer la prégnance :

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 140 et 141 pour les citations.

⁸⁵⁶ *Ibidem.*, p. 89.

⁸⁵⁷ *Ibidem*.

⁸⁵⁸ Jean-Thomas Nordmann, « Taine et la décadence », *op. cit.*, p. 45-46.

lexique de la morbidité : « moisissure », « ferments » (186), « civilisations [...] semblables à des déformations, à des enflures, à des pustules énormes de la nature humaine » (187), « idiot hébété, aplati, malade », « mine terne », « joues creuses », « jaunissent », « les grands yeux sont caves », « épuisement du sang », « longue nausée, longue fièvre », « flasque », « visage décharné » (189), « poitrinaire blême » (190), « corps dégénérés » (193). Le lexique du déclin apparaît avec les termes suivants : « césars fardés » (187), « la décadence de l'homme par-delà la décadence de l'art » (188), « détrit », « inerte » (190), « raffinements d'impudicité » (192), « ces courtisans usés par les vices, ces voluptueux languissants qui peuplent les palais d'été du Bosphore », « sur les débris de l'homme dissous » (193). Ainsi retrouvons-nous tout à la fois les symptômes du corps repoussant parce que dénaturé, énervé par la civilisation dont il est le reflet tragique, et ceux d'une vie dissolue, rappelant l'engouement avec lequel le milieu psychiatrique recensait et décrivait les « signes ou stigmates de la dégénérescence »⁸⁵⁹ sur des sujets affectés de tares diverses.

2.3.2 La névrose byzantine

Nous avons en outre constaté, dans de nombreux journaux de voyage, à quel point la notion de névrose affleurerait dès lors que le regard *recevait* l'art byzantin. Il est important de mesurer la pertinence de cette « névrose byzantine », et la façon dont elle a pu prospérer et se déployer au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, induisant ainsi une manière de voir l'art byzantin.

Un simple détail pourrait illustrer ce climat de décadence névrotique dans lequel un imaginaire byzantin a pu se constituer. Il s'agit du lieu d'édition des *Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*⁸⁶⁰, mentionné tel quel sur la page de titre : « Chez Lion Vanné, Byzance ». Par-delà la boutade, qui rappelle « cette race énervée et amollie » que dénonçait Reinach dans son *Voyage en Orient*⁸⁶¹, le préfacier du livre, qui met en scène, à la manière du XVIII^e siècle, sa rencontre providentielle avec l'auteur (Joseph, Chrysostome Adoré

⁸⁵⁹ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, Paris, Press-Pocket, tome 2, p. 131, « Observation 216 » par exemple. Sur l'emploi du terme « dégénérescence », on pourra consulter A. Gemelli, « L'œuvre scientifique et philosophique de César Lombroso », *Revue philosophique de Louvain*, 1910, n° 65, p. 73 – 93, notamment le paragraphe intitulé « La doctrine anthropologico-psychiatrique de la dégénérescence », p. 88-90.

⁸⁶⁰ Marius Tabora, *Les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Byzance, Chez Lion Vanné, 1885. Le préfacier serait G. Vicaire.

⁸⁶¹ Joseph Reinach, *Voyage en Orient*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 141.

Floupette), se livre à une étude détaillée de celui dont il est vraisemblablement le pseudonyme, et précise : « À la délicate corruption, au détraquement exquis de l'âme contemporaine, une suave névrose de langue devait correspondre ⁸⁶² ». Ainsi, de manière paradoxale et harmonieuse, la névrose byzantine innerve l'écriture.

L'ambiguïté sexuelle et une certaine lascivité sans retenue semblent les deux traits névrotiques les plus caractéristiques des romans byzantins ⁸⁶³, et nous en retrouvons les échos dans le texte de Suarès. En s'appuyant sur un texte de Péladan, O. Delouis montre la charge sémantique singulière de l'adjectif « byzantin » ⁸⁶⁴, qui rappelle l'image du « César fardé » évoquée par Suarès ; en outre, L. Nass, dans *Les Névrosés de l'Histoire*, montrait la corrélation entre l'inversion sexuelle et les périodes de décadences des civilisations, concluant laconiquement : « À Byzance, mêmes causes, mêmes effets ⁸⁶⁵ ». La peccabilité diffuse attachée au corps des impératrices byzantines et des figures observées relève d'une autre névrose. Cette « folie sexuelle ⁸⁶⁶ », si patiemment décrite par Paul Adam, à travers le portrait de l'impératrice Irène, dans *Princesses byzantines*, résume l'intensité d'un imaginaire byzantin délicieusement érotisé, et l'on comprend mieux le trouble éprouvé par Gautier devant *Hérodiade*, à Saint-Marc :

« Dans ces derniers tableaux, Hérodiade, vêtue de longues dalmatiques bordées de menu vair, rappelle ces impératrices dissolues de Constantinople, ces grandes courtisanes du Bas-Empire, Théodora, par exemple, luxueuses, lascives et cruelles ⁸⁶⁷ ».

Fidèle à ses interprétations syncrétiques, Gautier superpose plusieurs images de femmes incarnant le pouvoir à Byzance sur la figure autoritaire d'Hérodiade, comme si lui-même ne pouvait pleinement apprécier la mosaïque du XII^e siècle sans recourir à cet imaginaire byzantin de la décadence. L'aspect lascif de Théodora apparaissait déjà dans certains guides de voyage, comme nous l'avons démontré, et l'image d'un vice lui semblait consubstantiel, résultant d'un « passé infame ⁸⁶⁸ » perdurera jusqu'au début du XX^e siècle ⁸⁶⁹. Nuançons

⁸⁶² Marius Tapa, *op. cit.*, p. XLII.

⁸⁶³ Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 110-111 et 127-128 notamment.

⁸⁶⁴ *Ibidem.*, p. 111. Il s'agit du *Prince de Byzance*, publié en 1896.

⁸⁶⁵ Lucien Nass, *Les Névrosés de l'Histoire*, Paris, Librairie universelle, 1908, p. 84.

⁸⁶⁶ Olivier Delouis, *op. cit.*, p. 128. *Princesses byzantines* a été publié en 1893.

⁸⁶⁷ Théophile Gautier, *Italia*, *op. cit.*, p. 109.

⁸⁶⁸ Fœmina, « Un Voyage, Ravenne », *Le Figaro*, 02 mai 1914. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k273274f>

⁸⁶⁹ L'article du *Figaro* que nous avons mentionné est, d'après nos recherches, le dernier à rappeler dans des termes aussi vifs la figure lascive de Théodora. Bien des décennies plus tard, en 1977, Thierry Montalban écrira un roman érotique, sobrement intitulé *Théodora*, avec des couvertures de plus en plus suggestives au cours de

toutefois le propos car de manière plus discrète en France, et en raison du succès de la pièce de V. Sardou, qui a, d'une certaine manière, sorti le personnage de sa gangue névrotique, Théodora a pu recouvrir une aura de prestige et de pouvoir. Mais le mythe est tenace et Elisabeth Roudinesco laisse entendre que Théodora, par la perversité de ses mœurs supposées bestiales, aurait trouvé place, à une autre époque, dans les listes et les classements des pathologies déviantes que constituait la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing⁸⁷⁰.

Louise Colet cédera néanmoins à cette figure imposée de la description, en 1862, évoquant à Saint-Vital Théodora qui porte « haut sa tête lascive ⁸⁷¹ » et la fatalité du vice sera mentionnée de la sorte dans un article du *Figaro* consacré à une visite dans Ravenne : « son affreuse vie collait à sa chair sous la pourpre ourlée d'or ⁸⁷² ». La légende sombre de Théodora venait donc ainsi s'imposer à l'observation ou à la contemplation des mosaïques.

Un dernier aspect névrotique pouvant éclairer certaines remarques des voyageurs sur l'extrême rigidité des personnages représentés dans l'art byzantin se rapporte à la religion ou au mysticisme, et c'est effectivement au tournant du siècle que l'idée d'une névrose religieuse reprend une vigueur particulière. Elle apparaît tout d'abord, et de manière singulière, sous la plume de Jean-Paul Millet, dans *La Dégénérescence bachique et la névrose religieuse*, ouvrage consacré aux liens indubitables existant entre alcoolisme et mysticisme, dans lequel Byzance est mentionné de la sorte : « la tristesse désespérée de l'ahurissement mystique qui caractérisent les Byzantins, est la conséquence lointaine mais certaine, des excès commis par leurs ancêtres ⁸⁷³ ». Ce terme d'« ahurissement » rappelle les remarques stylistiques portant sur le regard hébété, hagard et fixe des figures byzantines, émanant logiquement du schème doctrinal religieux byzantin. Ce dernier aurait ainsi un pouvoir *stupéfiant* analogue à celui de l'alcool.

Or nous pourrions trouver un exemple significatif de cette réflexion qui lie la névrose à la religion au cours du XIX^e siècle à partir d'un article de 1879, consacré au tableau « Le

ses rééditions ; c'est la preuve que ce nom, redevenu prénom, avait gardé une certaine aura sensuelle pour le grand public.

⁸⁷⁰ Elisabeth Roudinesco, *La Part obscure de nous-mêmes*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 174-175 et 177. Elle évoque ainsi comment Théodora « s'exhibait devant des masses hurlantes, à genoux et les jambes écartées, tandis que des oies soigneusement dressées venaient picorer des graines à même la chair de son vagin ».

⁸⁷¹ Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, Paris, E. Dentu, 1862-1864, p. 342.

⁸⁷² *Fœmina*, *op. cit.*

⁸⁷³ Jean-Paul Millet, *La Dégénérescence bachique et la névrose religieuse*, Paris, Edition de « Pages libres », 1901, p. 247. Le caractère singulier du livre tient à « un caractère de vulgarisation, qui n'exclut d'ailleurs ni le savoir, ni l'originalité, ni le paradoxe », comme le note Théodore Reinach dans le compte-rendu de l'ouvrage dans *Etudes grecques*, 1901, tome 14, fascicules 59-60, p. 407-408. https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1901_num_14_59_6076_t1_0407_0000_3

Rédempteur⁸⁷⁴», du peintre Hugues Merle, qui s'appuie sur une analogie avec l'art byzantin. La critique est sévère, estimant que le peintre s'est délibérément éloigné de l'*eikonismos*⁸⁷⁵ de la Vierge, pourtant aisément reconnaissable avec « son visage étroit d'un bel ovale, son teint de la couleur du blé qui commence à mûrir, mais *nuancé de rose*⁸⁷⁶ », comme se plaît à le rapporter Zénon Fièrè. Il note, dans une phrase qui n'est pas dépourvue d'ambiguïté, que dans la toile de Merle, « il est certain qu'il y a loin de cette Vierge souriante à la figure fraîche et rose, aux madones maigres de l'école byzantine qui penchent leur visage hâlé sur un petit Jésus hagard et maussade⁸⁷⁷ ». En dépit d'une construction syntaxique incertaine, il faut comprendre que la Vierge de Merle, qui présente un visage sombre, tourné vers le sol, soutenant le Christ bénissant sur l'un de ses genoux, ne correspond ni à l'archétype reconstitué par l'*eikonismos*, ni aux tristes Vierges byzantines, mais le point commun avec ces dernières est néanmoins la névrose, ce qu'il démontre à la fin de l'article : « Tout récemment encore, de graves discussions ont établi que la dévotion est une névrose et que le culte de la Vierge est un des plus alarmants symptômes de notre décadence nationale⁸⁷⁸ ». Il s'agit donc bien d'une névrose religieuse, aliénant la liberté créatrice, comprimant l'expressivité des personnages, ce que confirmait d'ailleurs avec force Burckhardt dans le *Cicerone*, bien qu'il n'utilisât pas le terme de « névrose ». La description qui est faite des portraits psychologiques de « ces grandes figures immobiles, livides et sombres », hagardes, ahuries, « maussades », prises dans le *topos* descriptif de la rigidité, pourrait se rapprocher du concept freudien d'« angoisse expectante⁸⁷⁹ ». Freud l'associait à une forme de « névrose obsessionnelle universelle », que les mosaïques seraient en effet susceptibles de diffuser abondamment. On peut en effet considérer que l'attachement exclusif à un schème relève d'une forme de névrose, qui se retrouve, par un effet de miroir, dans les manifestations d'idolâtrie que G. Dagron a pu relever, évoquant notamment une authentique *incorporation* des images, sous la forme de décoction ou de potion⁸⁸⁰.

Ajoutons que la rigidité des corps, leur état cataleptique, joints à des regards fixes, pourraient aussi correspondre à certains états d'hystérie associés à la « grande névrose

⁸⁷⁴ Hugues Merle (1823-1881), *Le Rédempteur*, 1879, musée de Grenoble.

⁸⁷⁵ Sur l'*eikonismos*, voir Gilbert Dagron, *Le Portrait iconique*, *op.cit.*, p. 106

⁸⁷⁶ Zénon Fièrè, « Hugues Merle », *revue du Dauphiné et du Vivarais*, 09/1879, p. 449.

⁸⁷⁷ *Ibidem*, p. 448.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 450.

⁸⁷⁹ Sigmund Freud, *L'Avenir d'une illusion*, « Actes obsédants et exercices religieux », Paris, PUF, 1971, p. 92 et 94.

⁸⁸⁰ Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 106.

religieuse » étudiée par Bourneville⁸⁸¹. Ainsi le portrait que Suarès propose de Théodora tend manifestement à la présenter comme une possédée, aux prises avec ses élans de luxure et de spiritualité qui l'écartèlent.

Or, par une sorte de mise en abîme, certains psychiatres du début du XIX^e siècle vont se pencher sur les représentations pathologiques et névrotiques dans l'art byzantin : comment un art supposé névrotique par Taine, pouvait-il mettre en scène la névrose de certains sujets ? Alors que Charcot et Richer n'avaient consacré que quelques analyses très succinctes à l'art byzantin dans *Les démoniaques dans l'art*⁸⁸², Jean Heitz y consacrera plusieurs pages dans son article « Les démoniaques et les maladies dans l'art byzantin », publié dans *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, en 1901⁸⁸³. Le psychiatre va privilégier la dualité « convention » / « nature », en se référant implicitement à la pensée de Taine⁸⁸⁴ : il considère en effet qu'en ayant tourné le dos à l'unité qu'offrait la nature, le premier art byzantin, qui selon lui se déploie du V^eme au X^eme siècle, a morcelé, fragmenté ce *principe* artistique, et il décrit le processus de création artistique byzantin comme une inlassable répétition de gestes et d'attitudes conventionnels, à partir de répertoires iconographiques transmis par plusieurs générations. En ce sens, cette évocation du travail du peintre et du mosaïste byzantins ressemble fort à celle du peintre d'icônes, s'effaçant derrière les archétypes sacrés : la « convention » est bien contre nature pour Heitz. Mais la dualité qu'il remarque dans l'art byzantin éclaire ses attentes de psychiatre : en reprochant aux représentations byzantines leur manque de lisibilité, leur raideur conventionnelle, il montre que l'image n'a pas ce pouvoir insigne de devenir un témoignage nosologique, « une figuration exacte, facilement diagnosticable »⁸⁸⁵ d'une déformation pathologique ou d'une névrose hystérique. C'est donc bien la ressemblance, la plus fidèle possible, avec une pathologie, qui est le signe d'une grande œuvre, d'où les éloges de Rubens notamment, qui a su parfaitement mettre en scène les convulsions de Celina ou « rendre l'épaississement œdémateux. »⁸⁸⁶ d'un personnage. Cet

⁸⁸¹ Geneviève Paicheler, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », *Sciences sociales et Santé*, n°6, 1988, p. 140. DOI : <https://doi.org/10.3406/sosan.1988.1107>

⁸⁸² Jean-Martin Charcot et Paul Richer, *Les Démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1984, p. 3-6.

⁸⁸³ Jean Heitz, « Les démoniaques et les maladies dans l'art byzantin », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, tome XIV, Paris, Masson et Cie., 1901, p. 84-96 et 161-168. Voir <http://www.histoiredelafole.fr/psychiatrie-neurologie/les-demoniaques-et-les-maladies-dans-lart-byzantin-partie-1-par-jean-heitz-1901> et <http://www.histoiredelafole.fr/psychiatrie-neurologie/les-demoniaques-et-les-maladies-dans-lart-byzantin-partie-2-par-jean-heitz-1901>

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p.85.

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 85.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 91.

hommage des peintres attachés à « l'étude précise, minutieuse de la réalité »⁸⁸⁷ est tel, qu'il les tient pour des précurseurs dans l'identification de symptômes psychiatriques, et la profondeur de leur coup d'œil pictural, dès le Moyen Âge constitue une véritable leçon pour tous les psychiatres en cette fin du XIX^e siècle.

Ainsi l'œuvre d'art qui sait représenter et interpréter précisément les symptômes permet en retour l'identification clinique, nosologique du psychiatre, emportées dans une appréciation esthétique. Tel n'est pas le cas des artistes byzantins, « artistes sans expérience et sans instruction technique »⁸⁸⁸, qui s'enferment dans la représentation de signes conventionnels – Heitz rappelle le motif des chaînes ou des démons voltigeant – et de poses trop figées qui ne permettent pas de restituer le détail réaliste, naturaliste, de la possession ou de la paralysie dans l'étude des mosaïques de Saint-Apollinaire. Si le possédé qui se trouve agenouillé devant le Christ, est peu identifiable comme tel, cela tient à la responsabilité de l'artiste « qui n'a fait aucun effort pour rendre la crise démoniaque »⁸⁸⁹, dans son *mouvement* qui est indice de vie et de vérité ; comme le rappelle Richer, « [...] la forme en mouvement, c'est là l'énigme que l'artiste passe sa vie à déchiffrer »⁸⁹⁰. »

2.4 L'enfermement

2.4.1 Dans les rets de la comparaison : une dénomination difficile et une imposture

L'art byzantin, aussi bien dans les journaux de voyage que dans les études savantes, a particulièrement souffert des comparaisons avec d'autres formes ou périodes artistiques, comme pris dans les rets vasariens. Car c'est en effet bien l'ombre de Vasari qui se profile derrière ces attaques soulignant tout à la fois l'ingratitude de l'art byzantin à l'égard d'un legs antique remarquable, l'insolence d'un asianisme hypertrophié, enfin l'isolement d'un art délibérément ou inconsciemment introverti. « Ce hautain mépris » d'un art byzantin considéré seulement comme « une éclipse de l'art naturel grec », voire « une mutilation de

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p.168.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 88.

⁸⁸⁹ *Ibidem*, p. 87.

⁸⁹⁰ Paul Richer, « Dialogues sur l'art et la science », *La nouvelle revue*, juillet-août 1897, p.443.

l'histoire ⁸⁹¹», reposait avant tout sur le sentiment d'être confronté à des formes artistiques dépourvues de vie, d'expressivité.

Pour Stendhal, les Grecs modernes usurpent le nom de « Grecs » : « Le chef-d'œuvre de ces Grecs, auxquels j'ai honte de donner un si beau nom est une Vierge peinte dans la petite ville de Camerino. [...] Il paraît que chez les Grecs modernes, l'art n'est pas sorti du simple mécanisme ⁸⁹² » ; il n'hésite pas en outre à paraphraser Vasari lorsqu'il présente Cimabue comme l'homme de la résurrection artistique, celui qui a su se dégager de la « manière grecque », « pour oser consulter la nature ⁸⁹³ » en faisant oublier la mosaïque. Les réflexions de Sérour d'Agincourt sur l'étude des chapiteaux, « du Parthénon à la décadence » s'inscrivent dans le même esprit : il met en scène cette dénaturation de l'art grec en montrant le vacillement d'une promesse esthétique non tenue, qui s'empare des spectateurs devant les chapiteaux de Saint-Marc : « le chapiteau [...] offre presque de la régularité et de la grâce ; on croit une sorte de retour vers les principes anciens. Le mauvais goût reprend son empire [...] tout est bizarre dans la forme de la colonne, de la base et du chapiteau ⁸⁹⁴ ». L'asyndète accentue le sentiment de déception et le mot « bizarre », dont nous avons étudié la fortune dans les descriptions de la façade de la basilique Saint-Marc, vient déstabiliser, désorienter l'imaginaire grec. S'appliquant à décrire les chapiteaux de Saint-Vital, il confirme l'acception négative que le mot « grec » a reçu depuis que l'art byzantin a sévi : « C'est le style grec du temps », entendons, celui du « mauvais goût ⁸⁹⁵ ». Il poursuit « Et l'on ne revient pas d'étonnement, en voyant l'art antique ainsi dégénéré dans sa propre patrie ».

Or, c'est bien le caractère composite, ainsi que l'asianisme viscéral de l'art byzantin qui cristallise les critiques :

« Tout ce monde de saints aux grands yeux, aux gestes raides, ces figures à forme carrées, ces fruits gigantesques et ce saint Christophe traversant la mer, un peuplier à la main, avec le Christ enfant sur le dos, semblent plutôt l'invention d'Assyriens, d'Égyptiens, ou des élucubrations de fakirs indiens glorifiant le dieu

⁸⁹¹ *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, « Les Monuments byzantins de Mistra », 30 avril 1895, n° 12, col. 92-94.

⁸⁹² Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, Gallimard, 1996, Livre premier, chapitre V, p. 89.

⁸⁹³ *Ibidem*, Livre premier, chapitre VII, p. 96.

⁸⁹⁴ Jean-Baptiste Louis Georges Sérour d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis la décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e siècle*, Treuttel et Wurtz, 1823, p. 270.

⁸⁹⁵ *Ibidem*. L'expression « mauvais goût » se rapporte dans un premier temps aux ornements orientaux de la basilique Saint-Marc, p. 46.

Vichnou, que la création d'une légion d'artistes chrétiens conduits par la foi, inspirés par elle, voués à la glorification du dieu en trois personnes ⁸⁹⁶»

C'est le principe de dispersion et de confusion qui semblent animer de manière erratique l'iconographie chrétienne portée par l'art byzantin. A l'hypothèse d'une triple origine de l'art byzantin, dont Yriarte se plaît à souligner le caractère hétéroclite, s'oppose la clarté du dogme trinitaire, rappelé en termes concis à la fin de l'apodose. Le voyageur précise encore :

« le luxe de la matière est substitué à la pureté de la forme ; il n'a plus rien de ce merveilleux goût des Grecs antiques et des Romains ; leurs élèves, qui savaient tirer une Vénus d'une pierre inerte et sans valeur, et imprimer à une vile matière une forme exquise qui la rendait sacrée pour les générations. Cependant, c'est encore de l'art et, - ce qui nous touche – c'est un art qui reflète une époque où les derniers Romains sont unis aux premiers rois barbares⁸⁹⁷ »

Cette concession porte davantage sur le témoignage historique de cet art hétérogène, composite, né d'une alliance contre-nature. L'art byzantin n'*informe* plus la matière, c'est bien cette dernière qui le domine, l'auteur reprenant sur ce point une critique très ancienne de Pline concernant l'attachement d'artistes vaniteux aux matières nobles, au détriment des représentations⁸⁹⁸.

2.4.2 Le démon de l'analogie

La dénaturation du message christique relève sinon d'une faute, du moins d'une errance artistique qui semble frapper l'art byzantin. Ainsi le Pantocrator de Monreale « fait penser aux statues colossales que les Grecs et les Egyptiens plaçaient dans la cella de leur temple ⁸⁹⁹» ; par sa monumentalité qui sied davantage à l'espace secret de la cella du temple, le Christ byzantin rend improbable tout échange spirituel avec le fidèle, et cette négation de l'*ecclesia* confère à l'art byzantin un caractère anachronique certain. Il semble ainsi égaré dans l'espace

⁸⁹⁶ Charles Yriarte, *op.cit.*, p. 31.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, p. 488.

⁸⁹⁸ Pline, *Histoire naturelle*, Paris, Firmin-Didot, 1877, p. 462 : « On consacre des écussons de bronze, des effigies d'argent : insensible à la différence des figures, on change les têtes des statues, et là-dessus depuis longtemps courent des vers satiriques, tant il est vrai que tous aiment mieux attirer les regards sur la matière employée, que de se faire connaître. Et cependant on tapisse les galeries de vieux tableaux, on recherche les effigies étrangères ; mais pour soi-même on n'estime que le métal de l'effigie, afin sans doute qu'un héritier la brise, et que le lacet d'un voleur la saisisse ».

⁸⁹⁹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 88.

chrétien de Monreale. C'est l'emprise persistante d'une iconographie païenne sur l'art byzantin que dénonce l'auteur de l'article et cette incohérence sera présentée sous une forme plus véhémente par Joseph Reinach dans *Voyage en Orient* :

« Ils n'ont pas le génie géométrique et plastique des Grecs. Ils n'ont pas la fantaisie charmante et folle des Maures et des Hindous. Ils sont médiocres, archipédants⁹⁰⁰ ». Il poursuit : « Rien du fouillis de l'arabesque, de la floraison innombrable des ciselures indiennes, ni oves, ni trèfles, ni feuilles d'eau, ni semis d'étoiles, ni lotus, ni courbures infinies, ni lettres capricieuses, ni fantaisies d'entrelacs, ni gaufrures indéchiffrables, ni dentelles ; rien que la combinaison sèche et rigide de deux ou trois lignes droites qui, cinquante fois brisées, font un zigzag régulier, deviennent un panneau mathématique. La folie raisonnable, sérieuse, compassée est la plus odieuse, c'est la leur. Ils ne savent ni ne veulent être jeunes ».

Reinach, dans ce texte redoutable, entend montrer l'indigent isolement de l'art byzantin. Dans une énumération bien scandée, il l'exténue par une litanie négative, en soulignant sa double négligence : à l'égard d'un occident grec qui a su définir une grammaire architecturale et un répertoire décoratif harmonieux, et, ce qui est plus rare dans les journaux de voyages consultés, à l'égard d'un art décoratif oriental dont l'asianisme est présenté en termes laudatifs. Reinach perçoit ainsi l'art grec et l'art oriental comme une réelle harmonie sur le plan structurel et décoratif : le « génie géométrique » des Grecs - il évoque notamment les surfaces rectilignes, carrées, angulaires des temples païens - s'alliant parfaitement avec la prédilection pour les courbes et les éléments naturels, gracieux sur le plan graphique et stylistique, des orientaux ; curieuse alliance de la mesure, à travers l'éloge de « la franchise, la clarté, l'unité du parti-pris grec », qu'on pourrait résumer sous la catégorie de la *concinnitas*, et d'une frénésie vivante, cette « fantaisie charmante et folle » dont émanent toutes les métaphores végétales, et qui s'oppose à la « courbe lourde et gauche⁹⁰¹ », accablant témoin de l'esprit byzantin aux yeux de Reinach. La structure restrictive met en valeur l'aspect laborieux de l'art byzantin aux prises avec des motifs décoratifs qu'il souhaiterait élégants et deux oxymores viennent anéantir cette velléité ; quand bien même les « zigzags » désignent un véritable motif décoratif⁹⁰², l'expression « zigzag régulier » peut révéler une nuance

⁹⁰⁰ Joseph Reinach, *Voyage en Orient*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 142.

⁹⁰¹ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁰² « Motif d'ornementation en ligne brisée fait d'une suite de chevrons ou de bâtons rompus. *Ornements à zigzags. Quelques motifs d'architecture (...) sont peut-être des inventions propres à l'Europe du moyen âge. De ce*

oxymorique, l'adjectif venant en quelque sorte dépouiller le mot de son aspect capricant, et ce n'est d'ailleurs pas un hasard si nous retrouvons le mot « zigzag » dans les journaux de voyage, voire dans les titres de certains d'entre eux, tels *Caprices et zigzags* de Gautier⁹⁰³ ou *Voyages en zigzag, Voyage à Venise* de Rodolphe Töpffer⁹⁰⁴. C'est en quelque sorte un zigzag anémié, épuisé par une routine artistique byzantine qu'applique « une race énervée, amollie ⁹⁰⁵ » que condamne Reinach et le second oxymore la « folie raisonnable » vient entraver l'élan vital qui caractérisait si bien l'art décoratif oriental. L'oxymore est d'autant mieux mis en valeur qu'il s'insère dans un chiasme interprétatif : il est en ce sens exactement l'envers du postulat harmonieux posé par Yriarte, la *concinnitas* grecque et la fantaisie vivante orientale.

Ainsi l'art byzantin apparaîtrait-il comme apatride : il tourne le dos aux contrées artistiques occidentale et orientale et se replie sur lui-même, stagnant dans une sorte de déni, ce que confirment le *topos* d'un art involutif « ils ne savent ni ne veulent être jeunes », ainsi que la présence du terme « archipédant⁹⁰⁶ », d'un usage assez fréquent dans les textes polémiques du XIX^e siècle. Notons qu'on retrouverait cette idée d'un art apatride sous la plume de Gautier, précisant : « Il vit de lui-même, sans emprunts, sans perfectionnements ⁹⁰⁷ », mais le propos d'avérera beaucoup plus nuancé que celui d'Yriarte.

L'emprise de l'imaginaire grec apparaît bien comme le démon de l'analogie, qui s'empare des artistes et des voyageurs :

« Matérialiste, [le Grec] se heurtait à un spiritualisme absolu. [...] Des Vierges, il faisait des Vénus drapées [sic], fort mal à l'aise dans les vêtements lourds à travers lesquels ne transparaissait pas assez, à son gré, le relief des formes ; les Apollons se changeaient en Christ ; les bacchantes se métamorphosaient en

nombre, je citerai (...) quelques ornements, – les zigzags par exemple – qu'on trouve dans les plus anciens de nos édifices (Mérimee, *Les arts au Moyen- Âge*, 1870, pp. 14-15) ». T.L.F. en ligne article « zigzag ».

⁹⁰³ Théophile Gautier, *Caprices et zigzags*, Paris, Hachette, 1856. Gautier explique dès les premières pages que ce voyage est le fruit du hasard : ce sont « les belles femmes aux formes rebondies » de Rubens observées au Louvre qui ont seules décidé de ce voyage, p. 2. L'auteur met également en avant son indépendance d'esprit : « Je n'emprunterai rien au Guide du voyageur, ni aux livres de géographie ou d'histoire, et ceci est un mérite assez rare pour que l'on m'en sache gré », p. 1.

⁹⁰⁴ Rodolphe Töpffer, *Voyages en zigzag, Voyage à Venise*, Limoges, Eugène Ardant, 1900.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, p. 141.

⁹⁰⁶ Le mot, attesté au XVII^e siècle, se trouve dans la nouvelle édition du *Richelet*, désignant « un fier et fieffé pédant » (*Dictionnaire français*, Amsterdam, J. Elzevir, 1706, p. 68), est présent dans tous les dictionnaires du XIX^e siècle (« pédant à l'excès » dans le *Supplément du Dictionnaire de l'Académie française* de 1831) avant de s'effacer de la langue dans la première moitié du XX^e siècle.

⁹⁰⁷ Théophile Gautier, "Troitz", *op. cit.*, p. 55.

saintes, quelque peu gaillardes ; les athlètes en martyrs trop bien portants [...] ces images n'en demeurent pas moins marquées au sceau d'un atavisme charnel ⁹⁰⁸»

La faute originelle réside notamment dans l'empressement avec lequel les Grecs des premiers siècles chrétiens, plutôt que d'inventer une iconographie susceptible de porter le message chrétien, se sont livrés à un processus d'acculturation, insensé aux yeux de Gayet. En effet, alors qu'il eût fallu opérer une véritable conversion de l'imaginaire grec, les artistes ont repris des formules classiques qu'ils ont tenté laborieusement de convertir en iconographie chrétienne. Gayet utilise des termes forts pour rendre compte de ce travail de recomposition erratique : il conduit à une « dépression » que seule une « lente épuration [des] sentiments religieux » grecs, commencée à partir des invasions barbares, parviendra à corriger. La liste établie par Gayet – dont la première proposition est erronée, puisqu'il s'agit bien des Vénus qui servent de modèles aux Vierges à l'Enfant – met en valeur cette présence incongrue dans une iconographie chrétienne d'un excès de vie qui caractérisait l'Olympe. Comprenons que ce concept d'« atavisme charnel » se diffuse de manière très ambivalente dans les journaux de voyages et les jugements esthétiques des historiens de l'art : s'il peut en effet pour certains constituer une véritable aberration spirituelle – ce que les byzantinistes contemporains contesteront en partie ⁹⁰⁹ – il s'avère également un ressort nostalgique de l'imaginaire iconographique grec, particulièrement efficace, et peut même prendre l'allure d'un retour du refoulé. Ainsi Diehl devant la théorie des vierges à Saint-Apollinaire-le-Neuf ne peut-il s'empêcher de reprendre les termes dans lesquels Bayet avait éprouvé un trouble esthétique, aux accents élogiques. L'adverbe qui ouvre cette brèche discursive témoigne bien de ces résistances esthétiques vacillantes :

« Involontairement, comme on l'a bien dit, on se prend à songer à l'antiquité classique, et à certaines œuvres d'une incomparable perfection mais où dominait ce même esprit d'ordre et d'harmonie qui se trouve ici ⁹¹⁰». Il poursuit : « Sans doute il y a des défauts dans ces œuvres, et il n'en faut point analyser le détail de trop près. Pourtant [...], dans ces fresques somptueuses [...] on sent malgré la

⁹⁰⁸ Albert Gayet, *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie. Venise. La Basilique de Saint-Marc*, Paris, L.-H. May et E. Gaillard, 1901, Introduction, p. VII.

⁹⁰⁹ Voir Tania Velmans, *op. cit.*, p. 145-150 notamment. L'auteur rappelle l'importance de la spiritualisation du corps dans le monde byzantin, de l'union des chairs à partir des textes de Méthode et Grégoire Palamas, par opposition au dénigrement du corps dans l'Occident médiéval.

⁹¹⁰ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin, op. cit.*, p. 197. L'historien renvoie dans une note à « Bayet, *Recherches*, 99 ».

gravité un peu solennelle de la peau et la pompe toute orientale des habillements, revivre comme un souvenir lointain de la frise des Panathénées ⁹¹¹».

2.4.3 Une négligence coupable

Un article consacré à la publication d'un ouvrage d'Adolfo Venturi résume, sous la forme d'une liste d'éléments implacablement scandés, l'éloignement artistique de l'art byzantin à l'égard des leçons de l'Antiquité et son repli dans un asianisme des plus futiles.

« Ce volume est consacré à une époque peu favorisée ; [...] la maladresse et l'ignorance des byzantins se substituant à la science et au faire des classiques, la proportion disparaît, la matière s'épaissit, le goût et l'intelligence de la grande nudité disparaissent. Le corps disparaît sous des vêtements compliqués, sous un étalage de broderies, de pourpres, de clinquant oriental. L'étude du modèle vivant disparaît [...] ⁹¹²».

Nous pourrions de même trouver une formulation synthétique et vigoureuse de cet effacement artistique dans les remarques qu'un érudit local nîmois consacra à l'église Saint-Trophime d'Arles, et qui témoigne de cette nostalgie artistique partagée par nombre de voyageurs en Italie, regrettant notamment, nous l'avons démontré, le manque d'expression des figures byzantines. Il montre en effet qu'il s'agit d'un effacement qui semble même compromettre la nature artistique des figures représentées : « C'est ce qui fait que ces figures de l'art byzantin, quoique représentant des individualités réelles, paraissent s'éloigner de l'expression et des formes naturelles que l'esthétique a toujours cherché à poétiser ⁹¹³».

Ainsi, en rompant avec ce qui constitua l'essence de l'art grec, et en sacrifiant l'illusionnisme mimétique, que plusieurs « restaurations » artistiques mettront en œuvre postérieurement, l'art byzantin avait pris le risque de s'affadir en un prosaïsme désolant. Ce sentiment semble à ce point ancré dans l'imaginaire artistique des voyageurs qu'il peut prendre la forme d'un déni : la sécheresse et la monotonie de l'art byzantin, coupable d'avoir

⁹¹¹ *Ibidem*, p. 197-198.

⁹¹² H.[initiale seule] « Revue des livres : *Storia dell'arte italiana* d'A. Venturi », *Revue du monde catholique*, 1^{er} octobre 1902, p. 508.

⁹¹³ Louis Boucoiran, *Languedoc et Provence, Guide historique et pittoresque de Nîmes et des environs*, Nîmes, Imprimerie des Lafares frères, 1888, p. 150.

négligé l'héritage antique, pouvaient en effet mener à des errances interprétatives, comme le souligne Diehl dans son étude des mosaïques de Kariyé-Djami :

« Lorsqu'il y a une trentaine d'années, on les découvrit, on ne voulut point d'abord, sous l'action des préjugés à la mode consentir à l'admettre [il s'agissait de mosaïques byzantines du XIV^e siècle]. Tant d'élégance dans la composition, tant d'éclat dans le coloris, tant de grâce fine et sentimentale dans les visages, tout cela ne pouvait être byzantin⁹¹⁴ ».

Et l'historien de rappeler les interprétations erronées qui, attribuant les œuvres aux Primitifs ou à Giotto, révélaient un pli du regard, que les œuvres antiques et celles de la Renaissance italienne avaient patiemment façonné.

Nous l'avons également étudié précédemment, de nombreux guides de voyage ne prennent pas même la peine de mentionner la présence de mosaïques byzantines dans la basilique Saint-Marc ; ainsi Caccia n'évoque-t-il que les mosaïques « exécutées par les frères Zuccato, Bozza, Bianchi d'après les cartons du Titien ⁹¹⁵ ». Nous retrouverons cet éloge d'une vie *restaurée* sur un mode satirique et paradoxal, dans le raisonnement périlleux auquel se livre Gautier sur l'ancien style byzantin du mont Athos. En effet, alors qu'il avoue sa préférence pour l'ancienne manière de peindre des icônes, qu'il assimile précisément à une « écriture sacrée », il s'en prend à ceux qui recherchent d'obscures traces de l'art byzantin, dont il va malgré lui, dresser un portrait négatif : « A force de chercher la naïf, le sacré, le mystique, ils arrivent [les amateurs de vieilles peintures] à l'enthousiasme pour des panneaux enfumés et vermoulés où l'on distingue vaguement des figures farouches, d'un dessin extravagant et d'une couleur impossible ⁹¹⁶ ». Il porte alors le coup de grâce : « A côté de ces images, les Christ les plus barbares de Cimabue sembleraient des Van Loo et des Boucher ». Derrière le propos cocasse, qui rend hommage à la peinture classique qu'affectionne tant Gautier, nous retrouvons toutes ses contradictions à l'égard de formes artistiques qui le séduisent, et le déconcertent en même temps, comme nous l'avons déjà démontré.

⁹¹⁴ Charles Diehl, « Les mosaïques de Kahrié-Djema », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1905, p. 78.

⁹¹⁵ Joseph Caccia, *op. cit.*, p. 387.

⁹¹⁶ Théophile Gautier, "Troitz". *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, 1866, Tome 24, p. 62.

2.4.4 Un art sclérosé en attente d'une rédemption artistique

Alexandre Dumas évoque l'idée d'un art byzantin déployant une force mortifère, à l'image d'une contagion artistique sclérosante, lorsqu'il relate sa visite au Baptistère de Florence. Il souligne en effet la « nudité barbare » de ce baptistère, « rude et frustré ⁹¹⁷», œuvre des mosaïstes byzantins du XI^e siècle. Il poursuit : « Partis de Constantinople, ils parcouraient le monde appliquant leurs longues et maigres figures du Christ, de la Vierge et des saints sur des fonds d'or », tels de redoutables missionnaires. Les interventions postérieures sur l'édifice de Gaddi, Ghirlandaio et Baldovinetti sont d'ailleurs perçues par Dumas comme d'indéniables « améliorations ⁹¹⁸ ». La Renaissance correspond donc bien à ce moment providentiel au cours duquel le « moule ⁹¹⁹ » byzantin a été fissuré, brisé, image tout à fait conforme au dogme vasarien.

Ce sentiment d'une vie artistique reconquise est notamment exprimé par Laugel, sous la forme d'un soupir élégiaque : « Mais où sont les blondes charnues, souriantes, paresseusement drapées dans la soie et le brocart, de Véronèse et de ses élèves ? ⁹²⁰ » et dans une perspective historique, par Emile Mâle qui, confrontant l'art byzantin et l'art roman, montre sous la forme d'une évocation *inchoative* - qui semble elle-même procéder des descriptions animées de Théophile Gautier- l'inscription de la vie dans l'innovation artistique romane :

« Des vieilles sculptures immobiles du chœur de Saint-Sernin, encore toutes byzantines, aux chapiteaux du cloître de Saint-Etienne, ou du cloître de la Daurade, les progrès sont surprenants. La vie peu à peu s'y manifeste et soudain y déborde. Déjà les statues d'apôtres, si archaïques encore [...] ne peuvent se résigner à l'immobilité : elles ont les jambes croisées, semblent prêtes à danser... ⁹²¹ ».

Souvent toutefois cet éloge de l'art roman, entendu comme « art nouveau ⁹²² », régénérant les formes artistiques, et anticipant la réaction de la Renaissance, fut avancé pour des raisons nationalistes, inaugurant en quelque sorte l'ère artistique française. Ainsi Hippolyte Fournier

⁹¹⁷ Alexandre Dumas, *Une année à Florence*, Paris, Au bureau du Siècle, 1851, p. 385.

⁹¹⁸ *Ibidem*.

⁹¹⁹ Frédéric Mercey, *op. cit.*, p. 917 : « Le Christ, La Vierge, les anges, les apôtres et les saints un caractère spirituel ou plutôt un moule propre dont ils ne purent s'échapper ».

⁹²⁰ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 9.

⁹²¹ Emile Mâle, " Les Origines de la sculpture française du Moyen Age", *op. cit.*, p. 221.

⁹²² *Ibidem*, p. 215.

rappelle-t-il la prouesse de cet art naissant : « Tout en suivant les préceptes de l'art gréco-byzantin, les peintres français se garantissaient tant qu'ils pouvaient de la routine hiératique qui fut la perte du style de Byzance ⁹²³ ». Il poursuit : « Le XIII^e siècle vit éclore les premières manifestations du genre et marqua l'abandon définitif de la rigidité archaïque de l'art byzantin ». L'éloignement pris à l'égard de cet art byzantin mortifère, la résistance à cette formidable influence orientale font qu'on ne peut historiquement « refuser un caractère d'art national à la peinture murale », comme le martèle Fournier.

Les comparaisons dévalorisantes à l'égard de l'art byzantin, l'excluant au profit des œuvres du *Seicento* ne manquent guère dans les guides de voyage, nous l'avons montré, et elles reposent elles aussi sur la négligence d'expression des figures représentées. Lalande demeurait une indéniable *autorité* artistique au XIX^e siècle pour nombre de voyageurs, et s'il ne voyait pas les mosaïques byzantines de Saint-Vital, leur préférant un tableau de Guido Reni, vantant la variété des expressions, les « bonnes têtes » et la couleur « vigoureuse ⁹²⁴ » de ses toiles, c'est parce que l'iconographie byzantine s'avérait *inhibitrice*, délaissant le spectateur. Malraux, considérant les mosaïques byzantines, parlera plus tard d'une « solitude esthétique », d'« un monde absolument fermé », autant d'expressions que combattra avec vigueur Duthuit ⁹²⁵. Or c'est ce lien vivant d'une émotion ressentie à la contemplation d'un tableau que l'art « classique » permettait, ouvrant la voie au sentiment de sublime, comme le montre P.C. Parent dans un article consacré à Delacroix. Etablissant une typologie des peintres, l'auteur classe Delacroix dans la « famille des vivants et des pathétiques », expliquant qu'ils sont les seuls à pouvoir diffuser « une puissance d'émotion qui soulève les âmes et les élève jusqu'à l'extase ». Cette phrase aux accents burkiens s'oppose au désarroi suscité par les figures byzantines : « Que peut nous dire le Christ idéalisé des Byzantins dans sa froide et sereine impassibilité ? Mais le Christ en croix de Rubens, furieusement percé de coups de lance, le *Christ mourant* de Delacroix, qui les oublie, qui peut les oublier ? ⁹²⁶ ». Ce dernier point est important : ce sont des tableaux qu'on re-garde, et dont la *présence* réactive, de manière performative, le souvenir d'émotions sublimes analogues, ce qu'évoque Adolphe Thiers, à la fin de son ekphrasis de *Dante et Virgile aux Enfers* : « [Delacroix] jette ses figures, les groupe et les plie à volonté avec la hardiesse de Michel-Ange et la fécondité de

⁹²³ Hippolyte Fournier, " La peinture murale en France du XI^{ème} au XVI^{ème} siècle". *La Nouvelle revue*, mai 1893, (Tome 82), p. 150.

⁹²⁴ *Ibidem*.

⁹²⁵ Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, Paris, Corti, 1956, p. 143.

⁹²⁶ P.C. Parent, *op. cit.*, p. 62.

Rubens. Je ne sais quel souvenir des grands artistes me saisit à l'aspect de ce tableau ; je retrouve cette puissance sauvage, ardente, mais naturelle, qui cède sans effort à son propre entraînement ⁹²⁷». Nous comprenons que la catégorie des « vivants et des pathétiques », ne constitue nullement un oxymore hâtivement conçu, mais désigne des peintres hostiles aussi bien à un dolorisme, un sentimentalisme niais ⁹²⁸ qu'aux artistes byzantins, prisonniers d'un « moule » dont ils n'ont su se défaire ⁹²⁹. C'est, pour conclure, le caractère abstrait des figures byzantines qui déconcerte tout particulièrement, images d'un pathétique inerte, de représentations réduites à des « symboles pathétiques⁹³⁰ ».

⁹²⁷ Cité dans Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques, Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy, p. 97.

⁹²⁸ Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, 1893-1895, Tome 1, jeudi 14 février 1850, p. 415, dans laquelle il fustige « l'école de l'amour malade », qu'on peut interpréter comme une atrophie de l'élan vital.

⁹²⁹ Delacroix semble pourtant ne pas évoquer l'art byzantin dans son *Journal*, à l'exception d'une réflexion de Riesener, qu'il rapporte sans la contester : « L'Antique mis à côté des idoles indiennes ou byzantines se rétrécit et semble terre à terre(...) », p. 299.

⁹³⁰ Nous nous référons à l'expression, dépréciative, de Malraux à l'égard des Vierges byzantines rapportée par Duthuit dans *Duthuit*, op. cit., p. 142. Sans doute le terme « symbole » n'est-il pas le plus approprié pour évoquer l'« isolement esthétique », la *rupture* propre à l'art byzantin.

2.5 Vacillements

Il nous semble dès lors important de développer deux approches de la morbidité de l'art byzantin, en étudiant dans le détail les positions de Taine et de Suarès à l'égard des œuvres qu'ils ont pu contempler en Italie lors de leurs voyages, car nous allons observer comment l'édifice offensif se fissure et le regard s'ouvre sur l'art byzantin.

2.5.1 De l'aveuglement au *sentiment* de l'art byzantin : Taine

Il convient d'étudier en détail le chapitre que Taine a consacré à Ravenne, aussi bien pour le plan retenu que pour le système d'analogies sur lequel repose son jugement, sans négliger l'alternance d'un mode d'écriture, analytique et descriptif, afin d'en montrer la complexité troublante ⁹³¹.

Nous pourrions, sommairement, résumer de la sorte le plan de son étude : elle s'ouvre par l'évocation des abords de la ville, Taine renouant avec le mythe d'une Ravenne *désolée*, avant qu'il ne se livre à une description d'abord contrastée, puis accablante de Saint-Apollinaire-le-Neuf. C'est alors l'auteur de la *Philosophie de l'art* qui rappelle l'explication historique du déclin de l'empire byzantin, très justement reflété dans un art byzantin, qui tombe en déliquescence. Il mentionne successivement l'arbitraire des décisions de l'empereur byzantin, l'esprit d'inquisition régnant à Constantinople, l'instabilité du pouvoir, la pruderie hypocrite de l'empire et enfin l'extrême rigidité du cérémonial. L'empire byzantin est alors comparé aux pires dérives du totalitarisme, de la terreur et de la corruption dans le monde. Or, la plupart des exemples pris par Taine étant postérieurs à l'empire byzantin, il est difficile de ne pas voir là des rapprochements inquiétants, sinon une influence particulièrement néfaste de ce *moment* byzantin sur d'autres civilisations et d'autres pays. Il achève ce portrait du déclin en mentionnant une littérature dévoyée, des mœurs viciées, Théodora en étant l'incarnation la plus extravagante. Il fustige en outre cette passion byzantine pour les questions théologiques qui semblent bien oiseuses pour l'auteur et qu'il présente comme une obsession caricaturale.

⁹³¹ Rappelons que le *Voyage en Italie* a été publié en 1866, qu'il évoque un périple effectué deux ans auparavant et qu'il sera réédité tout au long du XIX^e siècle : voir édition mentionnée (Michel Brix), p. 9, note 6. Le chapitre consacré à Ravenne se trouve p. 477-490.

Taine se livre alors à une description de Constantinople, avant le sac de 1204, en soulignant à quel point elle constitue paradoxalement, par ses pillages, ses butins, une sorte de musée ouvert de l'art gréco-romain, et dans le même temps, il montre l'éblouissement esthétique provoqué par la contemplation de Sainte-Sophie. Il rappelle alors le luxe propre à la cour de l'empereur byzantin, focalisant son regard sur l'une de ses composantes les plus remarquables, le trône du *basileus*. Remarquons que ces paragraphes explicatifs ou descriptifs sont tous composés au présent, créant un réel effet d'hypotypose, notamment lorsque Taine évoque la furie qui s'empare du peuple pour les jeux du cirque, instaurant ainsi une certaine confusion temporelle entre la décadence de la Rome antique, celle de l'empire byzantin, et celle dont Taine constate les méfaits à son époque.

Il peut alors logiquement montrer comment ces mœurs viciées et cette prédilection pour le luxe et l'éblouissement se retrouvent dans l'église Saint-Vital et nous retrouvons un certain parallélisme dans le jugement sur la raideur des figures, entre cette église et Saint-Apollinaire-le-Neuf. Après avoir salué les reliques d'un art païen, pas encore dénaturé par la *vague byzantine* dans le Baptistère des Orthodoxes et constaté l'art en décomposition à l'intérieur du mausolée de Galla Placidia, il conclut le chapitre sur l'idée d'une fatalité du déclin qui frappe Ravenne, et c'est là encore, de manière tout à fait significative et logique dans l'esprit de Taine, que l'évocation de la ville s'achève sur l'image des marécages et des eaux malsaines.

Comme nous l'avons mentionné, la description des mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf est précédée de celle des abords de la ville, puis de celle de Ravenne elle-même, qui serviront de prélude tragique à l'évocation de l'art byzantin. Ici encore, le thème de la dévitalisation est mis en avant : la métaphore filée de l'eau parcourt le texte montrant à la fois que la vie s'est retirée de Ravenne, et qu'il s'agit d'une eau viciée, qui signe la décadence de la ville. Ainsi Taine relève-t-il les détails suivants concernant le tombeau de Théodoric : « [...] les piliers trempés dans un marécage, [...], les portes tombent moisies par l'humidité, [...]. Le mur suintant, [...] l'eau moisie qui baigne la crypte vide [...] »⁹³². Cette vision d'une architecture abîmée, ruinée, corrompue par l'eau contribue à rendre plus pathétique encore cette impression d'immobilisme et de morbidité qui marque l'art et la civilisation byzantine, qualifiée d'ailleurs par Taine de « gigantesque moisissure de mille ans »⁹³³. Cette eau croupie est une eau de souillure et de décadence, qui s'oppose à la fois aux mouvements de vie,

⁹³² Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 185.

⁹³³ *Ibidem*, p. 186.

provoqués par le flux et le reflux de la mer, cette mer qui semble pour Taine avoir presque abandonné, délaissé Ravenne, mais elle s'oppose aussi à une conception de l'eau absolument vivifiante, celle de la source, et qui s'avère un point important de l'esthétique tainienne.

En effet, l'image de la source, qu'elle soit réelle ou métaphorique, est notamment liée au concept de *bienfaisance* dans la *Philosophie de l'art*⁹³⁴. Si pour Taine la notion de *caractère* est cardinale dans son œuvre esthétique⁹³⁵, c'est parce qu'elle définit une échelle des valeurs élémentaires, physiques et morales, constituant le « sujet de l'œuvre » et irradiant, en quelque sorte, sur le spectateur ou le contemplateur ; or c'est la *bienfaisance* qui peut précisément porter ces forces naturelles du caractère. En évoquant « les caractères bienfaisants » de l'œuvre, Taine avance l'idée d'un certain dynamisme, spinoziste dans sa nature, susceptible d'exalter des forces primitives et d'apporter un sentiment de sérénité, que Jean-Thomas Nordmann qualifie justement de *naturaliste*⁹³⁶ et qu'on pourrait aussi nommer *vitaliste*, l'image de la source pouvant alors exprimer cette exigence esthétique. Dans ses *Derniers Essais de critique et d'histoire*, Taine fait l'éloge de l'*Iphigénie en Tauride* de Goethe, esprit « bienfaisant », et de ces « [...] êtres fixes éternellement jeunes, les puissances primitives, la grande source dont votre petite vie n'est qu'un flot [...] »⁹³⁷ : l'œuvre est bienfaisante par la vitalité essentielle qu'elle transmet.

Or dans le cas du paysage ravennate comme dans l'art byzantin en général, c'est cette source qui est tarie et le spectacle des mosaïques de Saint-Apollinaire est, pour Taine, aussi affligeant qu'insupportable, tant sur le plan esthétique que moral.

C'est par des analogies qu'il va s'approcher de l'art byzantin, tel qu'il lui apparaît dans cette église. Deux comparaisons païennes désacralisent les scènes observées, l'une, de manière plutôt bienveillante, mettant en relief la filiation antique d'un motif, considérée comme un lien artistique précieux, lorsque Taine rapproche la coiffure des vierges de la

⁹³⁴ Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art* (1865), Paris, Fayard, 1985, Cinquième partie, chapitre 3 « Le degré de bienfaisance du caractère », p. 415 – 437. Voir aussi Jean-Thomas Nordmann, « De Taine à Stendhal », *Romantisme*, 1984, n° 46, p.105-118. Voir p. 110-111 notamment.

⁹³⁵ Jean-Thomas Nordmann, *Taine et la critique scientifique*, Paris, P.U.F., 1992, p.267-287 notamment.universite.fr/10.3917/puf.nordm.1993.01#xd_co_f=ZjAzYWU5NTQtMWVmYi00MTU4LWFhNWMTNjcXMTIjZjQ2NDA4~

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 300-302.

⁹³⁷ Hippolyte Taine, *Derniers essais de critique et d'histoire*, Paris, Hachette, 1894, p.301 - extrait cité dans J.-T. Nordmann, *op. cit.*, p.301.

procession de Saint-Apollinaire-le-Neuf de celle des « nymphes⁹³⁸ », et la seconde, assurément polémique, vient au contraire s'acharner sur la représentation des anges.

« Les anges sont de grands niais, avec des yeux écarquillés, des joues creuses et cet air guindé, figé, des paysans qui, tirés des champs et transportés dans la régularité, la contention, dans les contraintes de la théologie et du séminaire, s'étiolent et jaunissent, béants et ahuris⁹³⁹ ».

Par une hypothèse rétrospective, plutôt audacieuse, Taine tente de reconstituer le processus de dévitalisation des visages qu'il constate sur les murs de l'église ravennate. Il montre ainsi que l'art byzantin, par l'emprise de son schème théologique, a ce pouvoir insigne de miner le principe de vie, d'énervier la force vitale de ceux qui l'incarnent le mieux à ses yeux, les paysans. Notons que nous pourrions trouver un écho de cette violence de la « soumission à des privilèges sans légitimité », ceux de l'Eglise, dont est victime le monde paysan dans l'Ancien régime, dans les *Origines de la France contemporaine* de Taine⁹⁴⁰. Le résultat de cette redoutable métamorphose hypothétiquement opérée par l'art byzantin sur des paysans dénaturés est en outre bien mise en valeur par un parallélisme précis de symptômes observables et par la présence d'un vers blanc en fin de phrase, « s'étiolent et jaunissent, béants et ahuris ». À travers l'évocation des visages des anges, Taine montre à quel point la force de vie devient caricature de vie dans l'art byzantin. L'*Assomption* du Titien présentera au contraire, à ses yeux, une manière heureuse de représenter les anges, car « leur fraîches carnations pourprées, rosées, traversées d'ombres, apportent parmi ces tons et ces formes énergiques la plus riante floraison de la vie. Rien de mou ou d'alangui, la grâce y reste virile⁹⁴¹. ».

C'est bien la notion de *caractère* qui disparaît, entraînant avec elle cet équilibre délicat entre l'âme et le corps :

⁹³⁸*Ibidem*, p. 188.

⁹³⁹*Ibidem*, p. 189.

⁹⁴⁰ Ronald Hubscher, « Historiens, géographes et paysans », *Ruralia* [En ligne], 04 | 1999, mis en ligne le 01 janvier 2003, consulté le 11 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ruralia/87> . Il faut toutefois nuancer la sympathie dont Taine a pu faire preuve à l'égard du monde paysan : s'il en reconnaît la misère et les souffrances, ces « bêtes de somme » au service de la monarchie absolue n'en restent pas moins des forces primitives, mues par une grande naïveté, comme le souligne R. Hubscher, §7.

⁹⁴¹Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 310.

« La vie spirituelle s'oppose dans l'âme à la vie corporelle ; quand il monte haut dans la première, il néglige ou subordonne la seconde ; il se regarde comme une âme embarrassée d'un corps ; sa machine devient un accessoire »⁹⁴².

Cette métaphore du corps réifié en machine est précisément une constante dans l'évaluation tainienne de l'art byzantin, associée à une âme tragiquement décadente. Essayons de voir comment ce réseau métaphorique de la machine et des mécanismes unifie le texte, dans les considérations générales sur l'empire byzantin, comme dans les descriptions précises d'œuvres d'art.

En précisant que la Vierge « fait un geste de mannequin »⁹⁴³, Taine montre que l'artiste a fait en sorte qu'elle adopte ainsi la même raideur que l'empereur byzantin sur son trône : « on l'adorait comme une idole et il représentait comme un mannequin »⁹⁴⁴. Pour expliquer le déclin des civilisations, il recourt à l'image de la « machine » qui broie, annihile « la plante humaine »⁹⁴⁵. Image d'autant plus forte que Taine rapproche souvent dans son œuvre le déterminisme du milieu naturel dans l'espèce des plantes de celui, historique, qui imprimera tel caractère aux œuvres d'art⁹⁴⁶. Cette métaphore, appliquée au jugement esthétique trouve son explication dans le tableau que Taine dressera de la société byzantine : « un cérémonial compliqué ordonne au-dessous de lui [l'empereur] une hiérarchie d'officiers qui sont des machines » ; il évoque en outre « la routine officielle », qu'il subdivise en « routine des procédés logiques » et en « routine des procédés industriels ». Comprendons qu'il y a ici une convergence des effets, qui conduit à un appauvrissement aussi bien intellectuel que moral ; enfin il montre la puissance dévitalisante de l'organisation de la société byzantine, en soulignant « tous les mécanismes qui peuvent supprimer dans l'homme la volonté », ainsi que « le jeu des formules dans l'esprit creux et la convoitise des sens dans l'esprit dégénéré [qui] sont les derniers ressorts qui remuent »⁹⁴⁷. Cet infime mouvement de vie trouvera logiquement un écho dans la représentation des figures byzantines.

La littérature byzantine elle-même semble frappée par cette atrophie : il critique en effet, sans ménagement, le style outrancier de Procope, évoquant « l'emportement mécanique d'un

⁹⁴² Taine, *Philosophie de l'art*, II, p.300-301, cité dans J.-T. Nordmann, *op. cit.*, p. 304.

⁹⁴³ Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 190.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁴⁶ Angèle Kremer-Marietti « Sur l'esthétique de Taine », *Romantisme*, 1981, n°32. pp. 23-29. Voir notamment p. 27. DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1981.4489>

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 193.

désespéré⁹⁴⁸», tout comme les « ergoteurs », les « cuistres » et les « rhéteurs⁹⁴⁹ » professionnels de la cour, ce qui n'est pas sans rappeler sur ce point les critiques acerbes de Taine à l'égard de Pline le Jeune⁹⁵⁰. L'auteur latin incarne en effet à ses yeux une pensée inerte, supportée par un style laborieux, et la conclusion de son texte fait étrangement écho avec certaines de ses considérations sur l'art byzantin : ainsi résume-t-il, de manière laconique, l'ouvrage de Pline : « Froideur, vide, puérité, vanité⁹⁵¹ ». L'analogie avec les descriptions des œuvres d'art est ici évidente.

Rarement jugement esthétique n'aura été aussi sévère sur cet art chrétien dénaturé, désorienté -dans son sens premier. Après avoir relevé, en quelques lignes très brèves, les parentés iconographiques entre les figures byzantines et leurs modèles antiques, il éreinte, sans ménagement aucun, ces artistes grecs qui ont inscrit leur pratique dans la dégénérescence de l'Empire byzantin. Artistes médiocres, inféodés à des tâches purement répétitives, celles de motifs ou de techniques identiques, « les plis de la draperie sont mécaniques »⁹⁵² et, faisant fi de leur statut d'artiste, il mesure, là encore, la perte d'une unité perdue : « D'artistes, ils sont devenus ouvriers, et, dans cette chute, chaque jour plus profonde, ils ont oublié la moitié de leur art »⁹⁵³. Ils ne sont plus que les piètres représentants d'un art négligent, *anti-humaniste*, si l'on risquait ce terme ; c'est une certaine suffisance de l'homme, une confiance dans sa nature qui et déploie et se réalise dans et par la culture⁹⁵⁴, comme le rappelle Henri Gouhier dans *L'Anti-humanisme au XVII^e siècle*, qui est ici contestée dans cette vision régressive de la pratique artistique byzantine, sur le sol italien.

Cette réduction artistique de l'*humanité* de l'homme apparaît bien dans la phrase : « Ils n'aperçoivent plus les diversités de l'homme⁹⁵⁵ ». Idée et processus que Taine formule de la manière suivante dans *Philosophie de l'art* : « L'artiste cesse d'avoir sa pensée et son sentiment personnels, il est une machine à calquer »⁹⁵⁶ ; il faut en effet dépasser le jugement purement esthétique en rappelant ce que nous mentionnions plus haut : le caractère et ses

⁹⁴⁸ *Ibidem*, p. 191.

⁹⁴⁹ *Ibidem*, p. 192.

⁹⁵⁰ Jeune Simon. Un réquisitoire inédit de Taine contre Pline le Jeune. In: Revue des Études Anciennes. Tome 70, 1968, n°3-4. pp. 353-359. DOI : <https://doi.org/10.3406/rea.1968.3823> 3-4, p. 353-359. Il s'agit de notes de lecture de Taine.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 357.

⁹⁵² Taine, *Voyage en Italie*, p. 188.

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ Henri Gouhier, *L'Anti-humanisme au XVII^e siècle*, Paris, Vrin, 1987, chapitre premier, p.13-21.

⁹⁵⁵ Taine, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 188.

⁹⁵⁶ Taine, *Philosophie de l'art*, Genève, Slatkine, 1980, p. 20.

« forces naturelles » se trouvent annihilés dans l'art byzantin, et il n'en reste qu'une caricature maladive, objet de toutes les attaques de Taine.

C'est ce que confirment du reste toutes les allusions à l'enfance de l'art, un art qui n'a pas encore conscience de son autonomie ni des potentialités qu'il recèle et la régression de ces artistes déchus est ainsi évoquée par Taine, lorsqu'il évoque les figures représentées : « Nulle physionomie ; souvent les traits du visage sont aussi barbares que les dessins d'un enfant qui s'essaye »⁹⁵⁷. Maladresse insigne, art caricatural : Taine donne le sentiment d'assister à un spectacle de marionnettes, plutôt grotesques, à ce qui n'est plus qu'une triste farce morbide. La réification des personnages bibliques est accablante : « les mains sont en bois »⁹⁵⁸, « Elle [La Vierge] fait un geste de mannequin »⁹⁵⁹, et nous retrouvons le thème de la déperdition d'énergie, de vie, qui prend la forme d'une apathie morbide. Les figures sacrées sont ramenées à l'état de pantins maladifs, les métaphores filées de la débilité d'esprit innervant tout le texte : « un idiot hébété, aplati, malade », « une mine terne », « une résignation mollasse », « des joues creusées », « les grands yeux sont caves », « plusieurs saints semblent sortir d'une longue nausée et d'une longue fièvre »⁹⁶⁰. Notons que ces remarques sont assez proches de celles avec lesquelles Taine caractérisait le monde contemporain, et à travers lesquelles il exprimait une « véritable conscience de décadence »⁹⁶¹. Nous retrouverions aisément quelques similitudes morbides dans le portrait qu'il fait d'une parisienne, observée aux Italiens, évoquant « la pourriture et la culture égyptienne [qui] faisaient pousser, il y a dix-huit siècles, des fleurs aussi enivrantes et aussi splendides, aussi maladives et aussi dangereuses que ce terreau parisien où nous puisons notre sève et nos maux », ainsi que dans une description plus contrastée de cette redoutable séductrice, mentionnant : « ses joues [qui] maigrissent », « ses joues imperceptiblement caves », et « elle est pâle et ses yeux sont pâles »⁹⁶². Ces détails physiologiques qui dissimulent ou effacent la vie se retrouvent aussi dans cette « exténuation du personnage »⁹⁶³, bien mise en valeur par le portrait léthargique du neveu, dans *Notes sur Paris* : « [...] les doigts roses étalant une grosse bague, de temps en temps, il les relève pour en faire descendre le sang. Parfois un geste machinal les porte à son

⁹⁵⁷ Taine, *Voyage en Italie*, p. 188.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 190.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p. 189. Tous les passages cités proviennent de la même page.

⁹⁶¹ Nordmann Jean-Thomas. Taine et la décadence. In: *Romantisme*, 1983, n°42. Décadence. pp. 35-46.

DOI : <https://doi.org/10.3406/roman.1983.4675> p. 35-46 ; p. 38.

⁹⁶² Toutes les citations sont extraites de Taine, *Notes sur Paris*, Paris, Hachette, 1867, p. 171.

⁹⁶³ Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 36.

oreille [...] ⁹⁶⁴». On perçoit donc une certaine analogie entre les symptômes de la décadence qui étriquent l'art byzantin et que recense avec délectation ⁹⁶⁵ Taine et ceux qu'il observe, en moraliste, sur son époque.

Or, ce sont les « sensations excessives » ⁹⁶⁶ ressenties par l'homme qui lui permettent de se projeter en avant, et l'art, entendu comme *mimésis*, dans son sens le plus rigoureux, doit pouvoir restituer les « forces naturelles » de l'homme. En ce sens, c'est la *médiocrité* des figures byzantines, comme de celles de ses contemporains que fustige Taine, et ce terme, récurrent dans son œuvre, résume le mieux cette « moindre vie », pour utiliser une image spinoziste.

Le sentiment de décadence qu'éprouve Taine est bien la conséquence principale de l'oubli du modèle vivant dans l'art byzantin et son évocation de Ravenne doit ainsi être mise en perspective avec celle des fresques de Pompéi, comme l'avvers et le revers d'une même médaille. Pompéi exhibe en effet les forces naturelles du caractère, à travers le corps généreux des « héros dispos et fiers, [...], de fortes poitrines, [...] des pieds agiles » ⁹⁶⁷, un corps plein de vie et vivifiant de surcroît, c'est-à-dire que la convergence des effets est bien présente, bienfaisante, pourrait-on ajouter. Or, si Taine est attaché à ce « goût de la grande nudité » ⁹⁶⁸, à travers les éloges répétés des lutteurs grecs, c'est qu'il est par-dessus tout sensible à cette idée d'une *nuda veritas*, commune aux deux époques artistiques qu'il chérit le plus, l'Antiquité et la Renaissance. En effet, loin de s'atrophier dans la *nuditas criminalis* biblique ⁹⁶⁹, sa conception de la nudité grecque est morale autant que physique, en ce qu'elle forme une unité de vie, que l'art doit s'efforcer de saisir. Il ne cesse dès lors de regretter, en des termes qui évoquent un cadre platonicien, l'abandon de cette *nuditas naturalis*, ou tout du moins du

⁹⁶⁴ Taine, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁶⁵ Jean-Thomas Nordmann, *op. cit.*, p. 45-46 : il évoque une « fascination pour l'évocation morbide [qui] pousse Taine à s'appesantir sur les horreurs de la révolution ».

⁹⁶⁶ Taine, *Voyage en Italie*, p. 26-27.

⁹⁶⁷ Taine, *Philosophie de l'Art*, p. 19.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, p.19.

⁹⁶⁹ Pour les distinctions, entre *nuditas naturalis*, *virtualis*, *criminalis*, très probablement établies par Pierre Bersuire dans *Repertorium* (1489, pour la première édition), voir Bruno Roy, « P. Bersuire : une fenêtre allégorique sur la destinée humaine », p. 1, note 2, in *Par la Fenêtre*, C. Connochie-Bourgue (dir), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2014 et

Régis Bertrand, « La nudité entre culture, religion et société », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne],

30 | 2008, mis en ligne le 15 juin 2009, consulté le 04 février 2020. URL :

<http://journals.openedition.org/rives/2283>

caractère émanant de l'aisance des corps grecs : « [...] bientôt on ne copie que des copies de copies et à chaque génération, on s'éloigne d'un degré de l'original [...] »⁹⁷⁰.

Notons également que la stylisation extrême de la nature, son éloignement de modèles vivifiants – tant pour la conception que pour la réception de l'œuvre – peut produire les mêmes effets déplorables, sur le plan artistique et moral, que ce que l'on peut considérer comme son envers, à savoir une certaine exubérance formelle, sensible et parfois sensuelle représentée par l'art baroque. Il est en effet significatif de retrouver dans les jugements sévères de Winckelmann à l'égard du baroque⁹⁷¹, les stigmates de la décadence, et cette propagation infernale d'une maladie artistique :

« Lorsque, au siècle dernier, une épidémie se répandit en Italie et dans tous les pays où l'on cultivait les sciences, mal qui remplit le cerveau des savants de vapeurs délétères, et mit leur sang en fièvre, engendrant l'enflure et la complication dans le style, la contagion gagna les artistes. Giuseppe Arpino, le Bernin et Borromini tournèrent le dos à la nature et à l'Antiquité dans la peinture, la sculpture et l'architecture, comme Marino et d'autres l'avaient fait dans la poésie⁹⁷². »

Qu'il s'agisse donc d'un atticisme dévoyé ou d'un asianisme victime de son *hubris*, l'art byzantin, comme l'art baroque, s'enferment, aux yeux de Winckelmann et de Taine, dans une condition artistique tragique, tous deux minés, emportés par la décadence.

C'est donc tout autant un rapport à la Vérité qu'à la simplicité qui est perdu et « cette perte du sentiment de l'ensemble », comme le souligne Jean-Thomas Nordmann⁹⁷³ est d'autant plus significative dans le cas des mosaïques. En effet, l'attachement à un détail qui fait négliger l'ensemble et qui compromet de fait l'intelligence de l'œuvre, ou la rend tout du moins plus difficile, contribue également à rejeter la signification théologique propre à la conception d'une mosaïque sacrée. Ainsi, au déséquilibre esthétique viendrait s'ajouter un déséquilibre théologique car chaque tesselle, dans son individualité et dans sa forme parfois imparfaite, n'acquiert de sens que dans l'unité créée, à laquelle elle concourt, comme une partie du tout. L'analogie entre les tesselles et les membres du corps du Christ, qui doivent s'unir et s'harmoniser pour lui donner vie est suggérée par ce passage de Saint Paul : « Ainsi,

⁹⁷⁰ Taine, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷¹ Winckelmann, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, Paris, Le Livre de Poche, 1995, p. 516.

⁹⁷² *Ibidem*, p 516

⁹⁷³ Jean-Thomas Nordmann, « Taine et la décadence », *op. cit.*, p. 35-46.

quoique nous soyons plusieurs, nous ne sommes tous néanmoins qu'un seul corps en Jésus-Christ, et nous sommes tous réciproquement membres les uns des autres »⁹⁷⁴. C'est donc bien une logique d'unité - entendue dans un sens chrétien comme *assemblée* - qui préside à la conception et à la réalisation des mosaïques, et dans ce processus d'unification, la charité s'assimile à un *liant théologal* pour ainsi dire. Patrick Ringgenberg, dans *L'Art chrétien de l'image*⁹⁷⁵ souligne cette plénitude conceptuelle de la mosaïque sacrée : « L'unité de la mosaïque rayonne de l'amour qui résout les dissemblances et qui résume la Révélation entière »⁹⁷⁶.

Cette convergence des effets perdue que déplore Taine au sujet de l'art byzantin ravennate a donc des implications esthétiques et morales essentielles, mais elle affecte aussi le sens même – et le plus spirituel – de la conception des mosaïques chrétiennes.

Toutefois, si sévère paraisse le jugement esthétique de Taine sur l'art byzantin, une lecture attentive du chapitre permet de concevoir des points de renversement.

En effet, il importe de suivre pas-à-pas les descriptions de Taine pour saisir précisément les effets de basculement entre le discours de l'historien, qui coïncide aussi d'une certaine manière avec celui d'historien de l'art, et les descriptions du voyageur, qui font davantage de Taine un critique d'art, ainsi que nous incite à le faire P. Lombardo dans son article « Hippolyte Taine ou la critique sans l'art »⁹⁷⁷. En effet, elle préconise une certaine prudence dans la lecture que nous pouvons faire des jugements esthétiques tainiens, souvent péremptaires, exclusifs, dévastateurs parfois, en soulignant l'écart qui peut exister entre l'historien Taine, attaché à son esprit de système, dans la recherche des lois, reposant sur la trilogie « race, milieu, moment », susceptibles d'expliquer une *manière* artistique, et les descriptions, métonymiques, du voyageur Taine.

Il ne s'agit pas d'opposer trop frontalement les conclusions de la *Philosophie de l'art* aux observations sensibles du *Voyage en Italie*, mais plutôt d'apprécier le glissement d'un discours à l'autre, particulièrement significatif dans le chapitre que Taine consacre à Ravenne. P. Lombardo souligne en effet l'écart entre l'histoire de l'art, entendue comme système

⁹⁷⁴Saint Paul, *Romains* XII, 4-5 – traduction de Lemaître de Sacy, *La Bible*, Paris, Robert Laffont, 1990.

⁹⁷⁵ Patrick Ringgenberg, *L'Art chrétien de l'image, la ressemblance de Dieu*, Paris, Les Deux Océans, 2005, p. 159-190.

⁹⁷⁶*Ibidem*, p. 163.

⁹⁷⁷Lombardo Patrizia. Hippolyte Taine ou la critique sans l'art. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1985, n°37. pp. 179-191.

DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1985.1954>

explicatif, qui procède par conceptualisation, abstraction, généralisation, et qui relève bien de cette « humeur scientifique, archétypique du XIX^e siècle ⁹⁷⁸ » et l'écriture caractérisée par une description détaillée, que l'on rencontre davantage dans ce « texte de plaisir ⁹⁷⁹ » que constitue le *Voyage en Italie*, et que l'auteur rapproche de celle de la critique d'art des Salons.

Nous pourrions alors montrer deux types de renversement : le premier consisterait, en dépit d'une critique acerbe des pratiques et des intentions de l'art byzantin, à décrire certains aspects précis de représentations ou de conception de l'art byzantin de manière originale et harmonieuse. Le second tiendrait à la fascination conjointe, de l'écriture et de la lecture du caractère consubstantiellement morbide de l'art byzantin, qui ne pouvait qu'attirer les symbolistes et les décadents. P. Lombardo rappelle à cet effet leurs sujets de prédilection : « l'époque de Commode et de Dioclétien, l'art byzantin, le Moyen Age, les primitifs, les débuts de la Renaissance, Botticelli, Angelico ⁹⁸⁰ ».

Etudions ce renversement :

« Toutes avec une grande étole blanche, un surtout de drap d'or rayé ou écailleux comme une robe chinoise, un grand voile blanc attaché sur la tête, des souliers orange - bref l'ancien costume grec allongé à la façon monastique et brodé de paillettes orientales ⁹⁸¹ » :

Ces quelques lignes pourraient donc illustrer le trouble ressenti à la lecture du paragraphe consacré à Saint-Apollinaire-le-Neuf. En effet, si Taine commence par rappeler les « réminiscences » grecques dans le cortège des saintes qu'il observe dans cette église, il éreinte ensuite la pratique artistique byzantine, en général, et c'est bien alors davantage en historien de l'art qu'il s'exprime, comme en témoigne le jugement péremptoire, aux accents d'aphorisme qu'il prononce : « D'artistes ils sont devenus ouvriers ⁹⁸² ».

Pourtant, dans un troisième temps, cette description, très précise, métonymique, des vêtements que portent les saintes, définit d'une certaine manière un style composite, plutôt

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 182. Elle montre la « clarté didactique » des comparaisons artistiques façonnées, induites par cette « humeur scientifique », p. 184.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, p. 187.

⁹⁸⁰ *Ibidem*. Cette liste résume bien une certaine *manière* artistique appréciée des symbolistes, même si la présence de Fra Angelico est plus discutable. Voir Bruno Foucart, « Saint François et l'art français du XIX^e siècle », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 1984, n° 184, p. 157-166. <https://doi.org/10.3406/rhef.1984.3326>

⁹⁸¹ Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 188.

⁹⁸² *Ibidem*.

novateur par rapport au reproche d'immobilisme et de répétition qui aurait « ossifié » l'art byzantin, et le contraste de ces couleurs, associé à la synesthésie « rocailleux » pouvait éveiller l'envie d'aller voir de plus près cette manière originale de représenter les figures. Ajoutons enfin que cette agrégation de couleurs différentes n'est pas présentée par Taine comme l'expression d'un asianisme, forcément disharmonieux à ses yeux. Un second exemple de ce « paradoxe » du jugement esthétique concernant l'art byzantin apparaît de manière plus soutenue, plus amplifiée, dans la description de la basilique Sainte-Sophie :

« A l'orient, Sainte-Sophie étalait ses dômes étincelants, ses cent colonnes de porphyre et de jaspe, ses marbres précieux, veinés de rose, rayés de vert, étoilés de pourpre, dont les teintes de safran, de neige, d'acier, s'entremêlaient comme des fleurs asiatiques parmi des balustrades et des chapiteaux de bronze doré, devant un sanctuaire d'argent, en face d'un tabernacle d'or massif, près de vases d'or incrustés de pierreries, sur les mosaïques innombrables qui revêtaient ses murs de leurs pierres luisantes et de leurs paillettes d'or⁹⁸³. »

Ce passage s'insère dans une description de Constantinople qui se présente comme une véritable hypotypose, reposant notamment sur la profusion d'éléments pillés à l'Antiquité gréco-romaine, sur cette *hubris* de possessions qui caractérisait la « seconde Rome », et qui devait lui donner une certaine forme de légitimité. Or, si l'on sent poindre la critique devant cet amoncellement de marbres antiques et de reliques de l'Antiquité, à travers leur caractère fragmentaire, hétéroclite, il n'en reste pas moins vrai que la description de Sainte-Sophie surgit comme un éloge surprenant de l'art byzantin. En effet, Taine parvient, dans son texte, à donner vie aux énumérations, souvent fastidieuses, rencontrées dans les guides de voyage. Il apporte des nuances nouvelles, « safran, neige, acier » aux colonnes, souvent mentionnées dans les guides de voyage à partir du seul dualisme porphyre/serpentine, une assonance en [ã] vient unifier le texte, créant des échos sonores qui contribuent à magnifier cette impression de miroitement vivant des couleurs (« orient, « étincelants », « cent », « safran », « argent », « luisantes ») ; syntaxiquement, les rythmes ternaires eux-aussi se répondent entre eux, « veinés de rose, rayés de vert, étoilés de pourpre, (...) les teintes de safran, de neige, et du point de vue d'acier », l'évocation de Sainte-Sophie se déploie sur une seule phrase, d'une grande ampleur, à tel point qu'on pourrait noter une hyperbate, sinon un *effet* d'hyperbate, à partir de « devant un sanctuaire d'argent », comme si le regard avait encore besoin de se déployer sous tous les angles, (« devant », « en face », « sous ») pour mieux rendre compte

⁹⁸³*Ibidem*, p. 195.

de cet éblouissement de couleurs. Enfin, la présence de deux vers blancs, deux alexandrins, harmonise la description : « dont les teintes de safran, de neige ,d'acier / s'entremêlaient comme des fleurs asiatiques » (si l'on conçoit ce mot comme une diérèse). Il serait intéressant de noter quelques similitudes entre cette description et l'évocation de trois tableaux de Véronèse, lorsque Taine se rend à l'*Accademia* : il remarque ainsi : « ses colonnes de marbre luisant et bigarré, ses niches d'or bariolées d'arabesques noires,[...]ses soies roussâtres et zébrées d'or, [...], ses simarres étoilées de ramages tortueux et de dessins lustrés ⁹⁸⁴». Outre certaines ressemblances lexicales, on perçoit une richesse dans le miroitement des couleurs assez analogue à celle que Taine présentait dans sa description de la basilique constantinopolitaine. Ainsi ce portrait de Sainte-Sophie constitue-t-il une sorte de pause dans ce chapitre assez véhément que Taine consacre à Ravenne, et même si, quelques lignes plus loin, il fustige précisément l'éblouissement qu'il vient de décrire, au nom des valeurs de l'atticisme, « on prenait la magnificence pour l'art, et l'on cherchait non la beauté, mais l'éblouissement ⁹⁸⁵», par son ampleur et sa sensibilité, la description de Sainte-Sophie, perçue davantage par le critique d'art que par l'historien des mœurs, ne pouvait que troubler le lecteur.

La description du palais impérial et de la salle du trône ⁹⁸⁶, quelques lignes après celles de Sainte-Sophie donne, elle aussi par son développement et par un raffinement de détails sur les couleurs ou les mécanismes théâtraux observés par plusieurs générations de diplomates, et reconfigurés dans le texte de Taine, une image éblouissante, fastueuse de cette cour. Malgré la chute de la description, l'empereur étant assimilé à un « mannequin », ce passage contraste avec les condamnations précédentes de la cour byzantine, assénées avec force par l'historien des mœurs.

Nous pourrions d'ailleurs établir une analogie entre l'expérience ravennate et l'expérience vénitienne en considérant ce renversement esthétique, car si la hargne de Taine à l'égard des figures byzantines dans la basilique Saint-Marc est similaire à ses préventions ravennates, son soudain acquiescement à certains aspects de l'art byzantin l'est tout autant. C'est une autre disposition du regard qui engendrera ce changement.

⁹⁸⁴*Ibidem*, p. 315. Ses réflexions portent sur les tableaux suivants : le *Repas chez Lévi*, les *Apôtres sur les nues* et l'*Annonciation*.

⁹⁸⁵*Ibidem*.

⁹⁸⁶*Ibidem*, p.195- 196. Dans ce cas, la « machine de théâtre » est au service du merveilleux.

L'animosité de Taine à l'égard des errances stylistiques de l'art byzantin se dissipe soudainement, sous l'effet d'un miracle métonymique. Étudiant le décor des colonnes d'albâtre du tabernacle de Saint-Marc, il se délecte dans un premier temps à en inventorier la maladresse et nous retrouvons les traits d'une symptomatologie artistique déjà rencontrée à Ravenne ⁹⁸⁷. Ainsi les disproportions des corps, « une hydrocéphale étique », soulignent-elles la composante morbide de cet art ignorant, piètre réalisation d'un « moine pataud ». Or, l'éloignement physique va induire une tout autre perception : les maladresses de dessin disparaissent subitement et les figures prennent sens, dans une composition d'ensemble harmonieuse : « Et pourtant, à six pas de là, l'effet total est admirable ». Taine est alors sensible au rythme qui anime les colonnes au point de donner le sentiment que les figures se créent elles-mêmes en suivant l'enroulement de la colonne, devenant le sujet de l'action dans cet énoncé : « on est saisi par la surabondance de cette foule indistincte, brunâtre, qui étage ses files sous un chapiteau de feuillages ⁹⁸⁸ ». En outre, il utilise la métaphore de l'ondoiement pour souligner cette animation des formes, conférant une unité de vie et de mouvement aux trois éléments architecturaux que sont le pavement, la mosaïque pariétale et les colonnes. À la différence de l'artiste grec qui a su composer à partir du « corps viril et sain de l'homme » en tant qu'individu, les artistes orientaux, incapables de renouveler ou de poursuivre cette prouesse artistique, parviennent néanmoins à restituer « l'émotion intime des foules ⁹⁸⁹ », en ne dénaturant pas le sentiment religieux. Ajoutons que la critique stylistique de ces colonnes d'albâtre laisse à penser que Taine les percevait comme des œuvres byzantines, sans qu'il le mentionnât précisément ; Ettore Vio a insisté sur la pluralité d'hypothèses formulées au XIX^e comme au XX^e siècles sur l'origine, l'iconographie et le style de ces colonnes, n'excluant pas un travail d'atelier byzantin ⁹⁹⁰.

2.5.2 Suarès, lecteur de Taine

Nous pourrions trouver des résonances très fortes du texte de Taine, et donc souligner l'importance qu'il a pu avoir dans le milieu littéraire, artistique et dans les récits de voyage,

⁹⁸⁷ Taine, *Voyage en Italie*, p. 528.

⁹⁸⁸ *Ibidem*.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, p. 529.

⁹⁹⁰ Ettore Vio (dir.), *La Basilique Saint-Marc à Venise*, Florence, Scala, 1999, p. 110.

en étudiant la description que Suarès a consacrée à Ravenne dans le *Voyage du Condottière*⁹⁹¹.

C'est en 1895 que Suarès découvre Ravenne et nous pourrions lire le chapitre « Lumière au cœur de la gemme » comme une mise en abîme des symptômes épileptiques décelés dans le panneau représentant la cour de Théodora à Saint-Vital. Cette dernière description est d'autant plus surprenante qu'elle contraste assez fortement avec les passages précédents et les commentaires suivants et qu'elle s'apparente davantage à une « posture⁹⁹² » littéraire, pour reprendre le terme d'O. Delouis. Examinons la façon dont Suarès a construit son chapitre : il reprend tout d'abord l'image de Ravenne comme celle d'une cité des oxymores, soulignant la confusion morale qu'incarne Théodora, avant d'insister, tout comme l'avait fait Taine sur l'omniprésence de cette redoutable eau stagnante, « la terre se liquéfie, la pierre se couvre d'écume et le marbre s'émiette⁹⁹³ ». Après avoir évoqué les aspects visuellement *décadents* de cette « métropole de la fatalité⁹⁹⁴ », Suarès nous fait pressentir l'éblouissement intérieur des grands basiliques de Ravenne, en avançant l'argument majeur qui vient réhabiliter l'art byzantin, celui de la puissance de l'harmonie colorée : Ravenne est ainsi évoquée comme « un prisme dansant, une ronde sacrée⁹⁹⁵ ». L'auteur insiste sur cette innovation, en présentant dans un premier temps l'architecture de Saint-Vital en termes synesthésiques : de la grâce de la couleur semblent émaner les formes architecturales, et la référence à « un ordre nouveau qui recherche les courbes⁹⁹⁶ » rappelle les mots de Taine : « L'édifice est une créature d'un autre règne, arrangée suivant des symétries inconnues⁹⁹⁷ ». Le paragraphe suivant comporte un très bel hommage des mosaïques du chœur sous la forme d'une hypotypose avec le présentatif « C'est Abel et l'Agneau », des échos sonores exprimant la douceur de ces représentations (ainsi l'allitération en [l] : « comme si [...] toutes les flammes de la mosaïque brûlaient sous une pellicule de lin ou quelque laiteuse vitre⁹⁹⁸ »), suivis d'une

⁹⁹¹ André Suarès, *Voyage du Condottière*, Paris, Emile-Paul, 1910, chap. XXI, « Lumière au cœur de la gemme ». Nous utilisons l'édition de 1956.

⁹⁹² Olivier Delouis, dans *Byzance en Europe*, dir. M.-F. Auzépy, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 105.

⁹⁹³ André Suarès, *Voyage du Condottière*, Paris, Emile-Paul, 1956, p. 167.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 169.

⁹⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 170.

⁹⁹⁷ Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 197.

⁹⁹⁸ André Suarès, *op. cit.*, p. 171.

exclamation qu'on pourrait assimiler à une respiration, devant l'enchantement du spectacle de ces panneaux, « Comme on rêve dans cet incendie d'or violet et d'outre-mer ! ⁹⁹⁹ ».

Et pourtant, les trois paragraphes qui succèdent à cette évocation des panneaux du chœur de Saint-Vital cèdent à cette posture littéraire, cette figure imposée consistant à rappeler, avec une surenchère de termes morbides, l'état de déliquescence morale qui régnait à la cour de Justinien et de Théodora. Alors que le paragraphe précédent témoignait d'un enthousiasme subtil envers l'art byzantin, vient le moment de la crise, qui remet brusquement en question ces représentations. Si nous avons avancé l'hypothèse d'une sorte d'écriture épileptique, c'est parce que le terme figure dans le texte et que l'écriture traduit bien cette tension soudaine, dans la description du panneau de Théodora :

« La vie prend une forme étrange ; elle a les attitudes de l'angoisse qui précède l'épilepsie, une roideur trempée de larmes, une tranquillité que tараude la peur. Hommes et femmes, les saintes et les saints, l'empereur et la cruelle impératrice, tous en rang, le visage exsangue, les yeux blancs, la prunelle énorme et ronde comme s'ils avaient pris de la belladone, tous sans flancs et sans épaules, les bras tombants, les orbites caves, ils ont l'air rigide d'une attente dans l'antichambre du sépulcre ¹⁰⁰⁰ ».

Une certaine parataxe vient mimer la phase tonique ou « spasme tonique » caractérisant le premier moment de la crise d'épilepsie, qui provoque un raidissement musculaire ¹⁰⁰¹, ce que pourrait en outre confirmer la métaphore de la « roideur » et de la rigidité artistique des figures. N'oublions pas que, tout au long du XIX^e siècle, l'épilepsie a fait l'objet d'études scientifiques portant sur l'immoralité supposée de sa nature. Ainsi, Charles Féré, écrivait-il en 1893 : « On peut dire qu'il est très rare de rencontrer un épileptique bien pondéré au point de vue moral ou intellectuel ¹⁰⁰² ». L'instabilité physique, morale et spirituelle des Byzantins, d'abord évoquée dès le début du chapitre, puis développée avec une insistance morbide dans le passage que nous analysons, « une roideur trempée de larmes, une tranquillité que tараude la peur », et « elle est pleine de fureur voilée et rêve d'un opprobre éclatant [...] plus elle élargit les yeux, moins elle reconnaît ce qu'elle semble voir » pourrait trouver une explication

⁹⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, p. 171-172.

¹⁰⁰¹ Pour un résumé très clair de l'épilepsie, voir Jean Thuillier, *La Folie*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1996, p. 535.

¹⁰⁰² Charles Féré, *Epilepsie*, Paris, Masson, 1893, p. 178.

dans la grande « mobilité » du caractère général de l'épileptique, et l'on pourrait rapprocher cette description d'attitudes d'épileptiques de celles des membres de la cour de Théodora :

« Habituellement sombres, irritables, jaloux, on le [le sujet épileptique] voit passer tout à coup à des sentiments de générosité, de bienveillance, d'enthousiasme qui s'évanouissent brusquement comme les paroxysmes auxquels ils sont sujets ¹⁰⁰³».

En outre, l'épilepsie a été considérée très tôt comme une névrose à part entière, associée à l'hystérie dès 1838 ¹⁰⁰⁴ et ce rapprochement prendra encore une autre inflexion et sera plus amplement développé dans les travaux de Charcot, dans sa *Treizième leçon*, notamment, « De l'hystéro-épilepsie », en 1881 ¹⁰⁰⁵. A. Suarès, dont on peut supposer qu'il n'était pas indifférent à l'aura populaire et littéraire du « Napoléon des névroses », se plaît à évoquer dans le paragraphe suivant le climat hystérique, consubstantiel à la personne de Théodora : « Derrière elle et les femmes étroitement drapées, j'entends les cris de la folie dans les chambres lointaines, les appels de l'hystérie au milieu des odeurs, les bonds dans la soie et le velours des orgies secrètes ¹⁰⁰⁶ » et l'auteur la présente comme une véritable « possédée ¹⁰⁰⁷ ». On pourrait, prudemment, établir un rapprochement avec certaines photographies de Charcot, à partir de l'*Iconographie de la Salpêtrière*, en observant l'état cataleptique de malades hystériques qui évoquerait la phase tonique de l'épilepsie ¹⁰⁰⁸ ; il en irait de même avec certaines images des « attitudes passionnelles » d'Augustine, celles dans lesquelles le corps entre en convulsions, tout en étant saisi par l'objectif dans une *raideur* éprouvante, caractérisant alors la phase clonique de l'épilepsie ¹⁰⁰⁹. J. Babelon évoquant l'isocéphalie présente dans certains tableaux du Greco n'hésitera pas d'ailleurs à rapprocher cette rigidité de celle des « cortèges cataleptiques de Justinien et de Théodora ¹⁰¹⁰ ».

Il est en outre intéressant de constater à quel point l'épilepsie pouvait être associée, à la fin du XIX^e siècle, à un comportement instable et immoral, que Suarès tentait de circonscrire dans son portrait de Théodora. Charles Ferré, dans *Epilepsie* confirme la grande mobilité du

¹⁰⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁴ Voir François Terrier, *De l'Epilepsie, de l'hystérie ou attaques de nerfs*, Paris, Chez l'auteur, rue Grange-Batelière, 22, 1838.

¹⁰⁰⁵ Jean-Martin Charcot, *Etudes cliniques sur l'hystéro-épilepsie, ou Grande hystérie*, Paris, Delahaye et Lecrosnier, 1881.

¹⁰⁰⁶ André Suarès, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁸ On peut se référer à la figure 82 « Etat cataleptique. Suggestion par le geste : étonnement », photographie de Londe, reproduite dans Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, Paris, Macula, 1982, p. 200.

¹⁰⁰⁹ « Hallucination de l'ouïe », photographie de Régnaud, reproduite p. 139.

¹⁰¹⁰ Jean Babelon, « Greco », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1937, p. 302.

caractère du sujet épileptique : « On peut dire qu'il est très rare de rencontrer un épileptique bien pondéré au point de vue moral et intellectuel ¹⁰¹¹ ». De même, le psychiatre ne cesse de souligner le passage brusque et tout à fait imprévisible de sentiments contradictoires et paroxystiques, ce que soulignent bien les antithèses de la description psycho-pathologique de Théodora. Suarès se plaît également à imaginer les effets toxiques produits par la prise de belladone, pour expliquer « les yeux blancs, la prunelle énorme et ronde ¹⁰¹² » des figures de Saint-Apollinaire. Nous pourrions trouver un écho de cette hypothèse esthétique dans les descriptions des accidents toxiques provoqués par la belladone du docteur Debreyne, en 1852 : ainsi évoque-t-il les « yeux hébétés ou hagards ¹⁰¹³ » des sujets qu'il a pu observer, qui nous rappelle également le regard puissant et pourtant absent de Théodora. Enfin, la belladone, par son pouvoir toxique et thérapeutique, ce dernier s'avérant particulièrement efficace pour les sujets épileptiques ou hystériques, s'accorde parfaitement avec ce climat d'ambivalences, d'une peccabilité diffuse ¹⁰¹⁴ inscrite dans des corps raidis et absents.

Ainsi retrouvons-nous les motifs de la description appliquée à la décadence : le vice, associé à la folie, la maladie et la mort. Le portrait de la cour de Byzance reprend les descriptions *privatives* des journaux de voyage, « sans flancs et sans épaules ¹⁰¹⁵ », « des corps sans chair », « ces corps sans os ¹⁰¹⁶ », « [Théodora] n'a ni gorge, ni hanches ¹⁰¹⁷ », mais ces corps amoindris, loin de signifier une maladresse d'exécution, ne sont présents que comme « réceptacle de volupté », ils n'acquièrent d'existence que dans et par la luxure ; elle constitue ainsi leur matière *décadente*. Ajoutons qu'un rapport particulier est évoqué sur le plan de la volupté entre les hommes et les femmes, les premiers n'étant que « les serfs de leurs femmes », incapables en outre de pleinement goûter aux élans de luxure qu'elles leur inspirent, tant les corps semblent atrophiés sur le plan sensitif. Aussi Suarès estime-t-il nécessaire de dresser le portrait voluptueux de Théodora. L'accumulation d'hyperboles se présente sous une forme asyndétique, sur un rythme lancinant marqué par deux séries d'anaphores, la première reposant sur la scansion du nom « Théodora », et la seconde sur celle du pronom « Elle » ; tous ces traits stylistiques évoquent ainsi une sorte de convulsion de

¹⁰¹¹ Charles Féré, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰¹² André Suarès, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰¹³ Pierre Debreyne, *Des vertus thérapeutiques de la belladone*, Paris, J.-B. Baillière, 1852, p. 10.

¹⁰¹⁴ Nous empruntons cette expression à Jankélévitch, dans son cours sur la tentation. Voir https://youtu.be/5vgmK_dyslg La tentation est ce moment qui *actualise* en péché la peccabilité diffuse en l'être humain.

¹⁰¹⁵ André Suarès, p. 171.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁰¹⁷ *Ibidem*, p. 173.

l'écriture qui rappellerait la phase clonique du « haut mal » : « Elle est haute, maigre, rongée. Elle n'a ni gorge, ni hanches. [...] Elle est nocturne, et marinée dans les charmes de la nuit. Elle est pleine de fureur voilée et rêve d'un opprobre éclatant ¹⁰¹⁸ ». Les oxymores et les antithèses qui innervent le texte, « le linge le plus fin lui est une chape de soufre ; et sa peau glacée est un supplice pour le feu qui la brûle au-dedans ¹⁰¹⁹ », contribuent à donner l'image d'un personnage insaisissable, littéralement monstrueux, et dont la conscience, qui s'abîme dans un vice fantasmé et redoutable semble altérée. Théodora incarne bien les symptômes de ce « mal caduc », figé par la mosaïque, dans un moment paroxystique. Il est significatif en outre que le regard de Théodora, souvent loué par les auteurs de récits de voyage au XIX^e siècle, qui se plaisent à interpréter sa profondeur, se révèle, dans le texte de Suarès, annihilé par la débauche : « Plus elle élargit les yeux, moins elle reconnaît ce qu'elle semble voir ¹⁰²⁰ ». Pour reprendre les termes de G. Didi-Huberman, qui se réfère à Artaud, c'est un corps « dépouillé de sa conscience ¹⁰²¹ », qui se trouve *représenté*, et qui n'appartient plus à Théodora.

De plus, le paragraphe suivant file la métaphore de ces femmes fleurs, qui « se fanent déjà et [...] corrompent l'eau du vase », rappelant l'image des marais et de l'eau malsaine qui envahissent Ravenne et la menacent, ainsi que « l'image contradictoire de la femme (« la fille fleur » et la femme charnelle ») dans *Voici L'Homme*, qu'analyse J.-M. Barnaud¹⁰²². Le portrait de la femme charnelle dans la troisième partie du livre, « Sur le Grabat du Soleil ¹⁰²³ » comporte bien des similitudes avec la description hyperbolique de la « possession » de Théodora. Le critique utilise le terme de « baroquisme » pour qualifier cette écriture nerveuse et véhémence, et il n'hésite pas à en souligner une certaine « crispation ¹⁰²⁴ », ce qui vient confirmer notre hypothèse d'un mimétisme épileptique dans une partie de la description des mosaïques de Ravenne par Suarès.

Le décor semble lui-même contaminé par cet esprit de décadence qui altère et métamorphose certains motifs, afin de les accorder avec les personnages de la cour byzantine,

¹⁰¹⁸*Ibidem*, p. 172-173.

¹⁰¹⁹*Ibidem*, p. 172.

¹⁰²⁰*Ibidem*, p. 173.

¹⁰²¹ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 111. « Perdre connaissance (le coup de théâtre) ».

¹⁰²² Jean-Marie Barnaud, « La Communication impossible (sur le style d'André Suarès) », *Littératures*, n°19, 1972, p. 73-89 ; p. 74 : <https://doi.org/10.3406/litts.1972.1052>

¹⁰²³*Ibidem*, p. 78.

¹⁰²⁴*Ibidem*. L'auteur rapproche tant par la thématique que par certains traits stylistiques, ce portrait de Suarès d'« Une Charogne » de Baudelaire et des *Chants de Maldoror* de Lautréamont.

amointris et néanmoins *tenu*s par le vice. Ainsi le bestiaire entourant les figures à Saint-Apollinaire-le-Neuf exprime-t-il bien ce passage du merveilleux au fantastique :

« Un monde de bêtes bizarres accueille ce cortège de momies redressées sur leurs pieds : des biches hagardes, des oiseaux à long bec de squales, des chiens velus d'écailles, des paons griffus ; les rosaces clignent des yeux mornes ; les palmes sont crochues et tirent des dents en scie ; et les urnes aussi ont des ongles et des griffes ¹⁰²⁵».

Alors que Gautier évoquera, dans sa description du décor de la basilique Saint-Marc, une métamorphose libératrice des animaux, principalement ceux du tétramorphe, Suarès exhibe des *artificialia*, des chimères tératologiques qui s'harmonisent avec une végétation hostile. Le thème du déchirement qui parcourt tout le passage répond à l'image des écorchés « sur la table de l'hôpital ¹⁰²⁶», auxquels étaient comparés, sous la forme d'une hypothèse rétrospective, les personnages aux corps effacés et moribonds de la cour de Byzance.

La question qui ouvre le paragraphe succédant aux descriptions symptomatiques de la décadence de la cour de Byzance marque assurément la sortie de l'écriture épileptique : « Blêmes, crépusculaires, décharnés, que veulent-ils pourtant ces personnages suspendus entre le ciel et la terre ? ¹⁰²⁷ ». L'adverbe « pourtant » résonne comme une reprise de conscience : alors que Suarès résume les principales caractéristiques de ces représentations byzantines amoindries, il s'interroge soudainement sur un autre sens à donner à ce qu'il a pu observer, se libérant ainsi de la figure imposée de la description morbide des mœurs byzantines. Et c'est avec minutie qu'il va déconstruire *in fine* l'hypothèse simpliste d'un art byzantin comme évident reflet des mœurs corrompues d'une civilisation en déclin, sondant au contraire la vie intérieure, profonde et toute spirituelle des figures byzantines. On pourrait ainsi opposer deux assertions : « la vie prend une forme étrange ¹⁰²⁸», qui caractérisait la distance morbide des représentations de Saint-Vital et Saint-Apollinaire-le-Neuf et « la vie intérieure a commencé et les absorbe ¹⁰²⁹», qui apporte cette fois-ci non une plénitude de vice mais une authentique plénitude spirituelle. Les antithèses sont alors laudatives, « la joie n'est plus dans le mouvement, mais dans une certaine émotion cachée », et chaque remarque privative, faisant écho à celles du paragraphe précédent, est systématiquement valorisée. On peut donc lire ce

¹⁰²⁵ André Suarès, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

¹⁰²⁷ *Ibidem*, p. 173.

¹⁰²⁸ *Ibidem*, p. 171.

¹⁰²⁹ *Ibidem*, p. 173.

paragraphe comme un jugement esthétique apaisé après une charge convulsive et l'on retrouve, comme élément inversé, la mention du décor qui n'est plus perçu dans sa dimension d'hostilité *décadente* : « Ils s'entourent de lys et de roses. Les pampres, les lauriers, les rameaux d'or leur font de douces chaînes ». De même, le portrait du Christ de Saint-Apollinaire-le-Neuf est perçu comme l'exacte antithèse des remarques formelles des passages précédents : au regard de Théodora retenu dans une sorte d'inconscience, s'oppose l'extrême vitalité de celui du Christ : « Des yeux, il est tout yeux ; les paupières et les sourcils les triplent. Le corps entier a le jet d'une longue pupille ¹⁰³⁰ ». L'éloge du dessin est soutenu : « le nez droit est d'une très belle et fine arête [...] Au front bas et large feuille une merveilleuse chevelure séparée par le milieu qui coiffe le crâne d'une admirable forme ¹⁰³¹ ». Mais les qualités de ce dessin révèlent également et principalement une émotion spirituelle qui s'échange entre la mosaïque et le regard de Suarès, et c'est la *présence* de l'image qui ébranle l'auteur : « Que ce Christ est près de nous. Combien sa triste gravité me touche ¹⁰³² ».

Les hyperboles s'accumulent alors pour évoquer la profondeur de cette vie spirituelle qui anime les figures ravennates, et c'est par la douceur de la musique que Suarès traduit l'émotion qui l'emporte : « On croit à l'universelle décadence ; et au contraire, la vie muette, dans la profondeur close, engendre la musique et l'amour », opposant « un chant, une ardente harmonie, [...] la vie puissante » au quotidien médiocre de son temps qu'il constate, à la manière de Taine.

Les paragraphes suivants feront l'objet d'une autre étude thématique, mais il est important de relever néanmoins le sentiment d'apaisement qui envahit Suarès devant le spectacle de l'harmonie colorée propre à l'art byzantin, appréciée en termes synesthésiques, « l'orange chante l'octave de l'or ; le blanc pur des voiles est doux comme les plumes du cygne, [...] le goût profond de l'harmonie, voilà le don qu'offrent au monde les hymnes de Ravenne ¹⁰³³ ». Ainsi mesurons-nous mieux le contraste entre les paragraphes hostiles à l'art byzantin, à partir de réflexions sur la décadence qui s'inscrivaient bien dans une certaine posture littéraire de la fin du XIX^e siècle, et qui s'apparentaient stylistiquement à une crise soudaine, et la fin du chapitre ravennate qui exprime l'apaisement et l'émerveillement que produit le miracle des couleurs à Ravenne.

¹⁰³⁰*Ibidem*, p. 176.

¹⁰³¹*Ibidem*.

¹⁰³²*Ibidem*, p. 177.

¹⁰³³*Ibidem*.

TROISIEME PARTIE : Les lieux byzantins comme espaces de débats stylistiques

Nous allons donc à présent étudier les trois principaux foyers de l'art byzantin sur le sol italien, visités, décrits, commentés par les voyageurs français du XIX^e siècle, en montrant pour chacun d'eux l'horizon d'attente historique, artistique, littéraire dont ils furent l'objet. Nous traiterons les deux premières villes, Ravenne et Venise dans leur dimension mythique, en consacrant à la première de plus amples développements, dans la mesure où le mythe de Ravenne est plus discret, souvent méconnu, s'épanouissant surtout au XIX^e siècle, lorsque l'aura de Venise jouit d'une très ancienne et vigoureuse renommée. La Sicile, qui s'inscrit plus tardivement dans les itinéraires de voyage, ne connaîtra pas une mise en scène littéraire spécifique dans les guides de voyage et fera l'objet de commentaires plus concis, mais la richesse de son hybridation stylistique, fruit d'un passé tumultueux, n'en constitue pas moins un horizon d'attente exaltant pour les voyageurs.

3.1 Ravenne

« Ravenne, autrefois si florissante et aujourd'hui presque déserte ¹⁰³⁴».

Les guides et les récits de voyage au XIX^e siècle vont patiemment construire le mythe de Ravenne, qui deviendra, comme nous le verrons, un véritable *topos* descriptif inaugural, mettant en scène ¹⁰³⁵ une ville fantomatique dont les monuments sont la proie des eaux marécageuses ; nous étudierons l'importance symbolique et artistique de cette dualité entre l'eau malsaine et l'eau régénératrice, appliquée à Ravenne, en montrant qu'elle fut le plus souvent présentée comme la triste relique de sa splendeur passée.

Entre le port de Ravenne ensablé et l'enlissement lagunaire de la cité, nous percevons d'emblée la cadre oxymorique dans lequel s'est construit le mythe de Ravenne. Si les prémices de ce mythe apparaissent de manière discrète, dès l'époque de Cicéron, comme le

¹⁰³⁴ Victor Delpuech de Comeiras, *Abrégé de l'Histoire générale des voyages faits en Europe*, tome 11, Paris, Moutardier, 1805, p. 418.

¹⁰³⁵ Gilles Bertrand insiste sur cette fonction descriptive que représente la mise en scène de certaines villes dans Bertrand, G. (2005). Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle. *Histoire urbaine*, 13, 121-153. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/rhu.013.0121>

remarque R. Chevallier ¹⁰³⁶, c'est au XIX^e qu'il s'épanouit et c'est surtout à la fin des années 1950 que les historiens de l'art italiens tenteront de déconstruire ce mythe d'une « ville morte ¹⁰³⁷ », d'une « ville endormie ¹⁰³⁸ », sous l'impulsion notable de Giuseppe Bovini¹⁰³⁹.

Nous pourrions distinguer, à partir du corpus et en suivant une perspective chronologique, trois aspects significatifs de cette présence-absence de Ravenne.

La cité semble tout d'abord la relique de sa splendeur augustéenne, lorsque reliée à la base navale de Classe, elle constituait un point stratégique sur l'Adriatique ¹⁰⁴⁰. Il convient de rappeler qu'au XIX^e siècle, Ravenne se trouvait à 12 kilomètres de la mer, alors qu'elle n'était distante de l'Adriatique qu'à 3 kilomètres à l'époque d'Auguste. Cet éloignement de la cité d'une eau tumultueuse, vivante, régénératrice est devenu un remarquable *topos* littéraire, Ravenne se retrouvant désormais cernée de marais, dont certains menaçaient ses monuments, inscrite dans un paysage morbide.

Ravenne peut être considérée ensuite comme une relique de l'Empire romain d'Occident, dans la mesure où Honorius en fit, pour plus de sécurité, la capitale en 402, ce qu'elle restera jusqu'à la déposition de Romulus Augustule, en 476, avant de devenir celle du « royaume » hérul d'Italie sous Odoacre, puis ostrogoth sous Théodoric, à partir de 493. Or, il est essentiel de circonscrire l'imaginaire ostrogothique au XIX^e siècle, à partir de la personne de Théodoric, afin de mieux comprendre le sens de certains jugements esthétiques des voyageurs, face à cet art « protobyzantin » des premiers édifices de Ravenne. C'est en effet un rapport de force entre l'Occident et l'Orient qui apparaîtra, affectant la réception de l'art byzantin.

¹⁰³⁶ Raymond Chevallier, « A la recherche des ports antiques de Ravenne. Pour une définition de la topographie historique », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 41, fasc. 1, 1963. pp. 92-109. <https://doi.org/10.3406/rbph.1963.2454>

¹⁰³⁷ *Ibidem*, p. 92. L'auteur présente une reconstitution topographique de l'ancienne ville de Ravenne, à partir de nouvelles données scientifiques.

¹⁰³⁸ Pierre Gabert, « Le port de Ravenne et sa zone industrielle, un exemple de l'essor économique italien », *Méditerranée*, 4^e année, n°1, 1963. pp. 67-82 ; p. 67. L'article entend montrer l'importance du développement du port de Ravenne, en 1963, en esquisant ainsi une nouvelle résurrection de la ville. <https://doi.org/10.3406/medit.1963.1066>

¹⁰³⁹ Giuseppe Bovini (1915 – 1975) fut le grand historien de l'art ravennate. Un livre d'hommage lui a été consacré : *Giuseppe Bovini 1915-1975 : Una vita per l'archeologia cristiana e per Ravenna antica*, de Friedrich Wilhelm Deichman, Ravenne, Longo editore, 1988. Voir également le compte rendu de Paul Lemerle : « Bovini (Giuseppe), Catalogo della mostra dei mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo di Ravenna », *Revue des études byzantines*, tome 15, 1957. pp. 255-256.

¹⁰⁴⁰ Raymond Chevallier, *op. cit.*, p. 98 -101 : sur la constitution et la localisation du port de Ravenne.

3.1.1 Théodoric : le Sauveur épris de romanité

De toute évidence, le XIX^e siècle n'a pas suivi les critiques véhémentes de Vasari à l'égard des Ostrogoths : il leur reprochait leur instinct destructeur, ayant dénaturé la physionomie artistique de Rome¹⁰⁴¹, ainsi que leurs goûts vulgaires et ostentatoires, après avoir édifié des palais et des églises « d'une architecture grotesque ¹⁰⁴² ». Or, dès le XVII^e siècle, l'image de Théodoric se transforme :

« Enfin la tyrannie a perdu son asile/ Ravenne succombé cet Empire est tranquille/ Et le plus obstiné de tous nos ennemis/ Le fléau de l'Italie, Odoacre est soumis. C'était pour vous Romains que je faisais la guerre/ Ce fut pour vous encore que je quittais ma terre/ Mais quelques grands que soient tous mes travaux passés/ Votre accueil aujourd'hui les a récompensés¹⁰⁴³ »

Les premières pages de cette tragi-comédie présentent Théodoric comme le Sauveur de l'empire romain, celui qui va régénérer l'Italie par une œuvre pacifique, et c'est sa romanité qui est ainsi mise en exergue. Le XVIII^e siècle poursuivra ce travail d'édification historique de Théodoric, notamment sous la plume de Gibbon, dont l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, surtout lue à partir de la traduction qu'en proposa François Guizot en 1819. Ses portraits de Théodoric sont des plus élogieux :

« Durant la même période [celle des règnes de Zénon et d'Anastase], l'Italie se ranima et devint florissante sous l'administration d'un roi goth qui aurait mérité une statue parmi les meilleurs et les plus braves citoyens de l'ancienne Rome ¹⁰⁴⁴ ».

Gibbon va jusqu'à travestir les faits historiques en montrant que c'est l'attachement au passé glorieux de Rome qui incite Théodoric à prier Zénon de l'envoyer en Italie pour combattre « le mercenaire Odoacre », l'authentique barbare aux yeux mêmes de Théodoric : « Ordonnez-moi de marcher contre le tyran¹⁰⁴⁵ ». Cette réécriture de la réalité, puisque Zénon avait stratégiquement et prudemment décidé d'éloigner Théodoric de Constantinople en l'envoyant

¹⁰⁴¹ Vasari, *op. cit.*, p. CXLVIII.

¹⁰⁴² *Ibidem*, p. CL. Théodoric est mentionné.

¹⁰⁴³ Guyon Guérin de Bouscal, *Le Fils désavoué ou le jugement de Théodoric*, roi d'Italie, Paris, Antoine de Sommaville, 1692, Acte I, scène III, p 4-5. Nous avons modernisé l'orthographe mais conservé les majuscules du texte.

¹⁰⁴⁴ Edward Gibbon, *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, Paris, 1828, Tome 7, p. 139.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*, p. 140.

châtier l'impudence du patrice d'Italie, renforce son image de Sauveur de la romanité. Son prestige est remarquable :

« Théodoric, aussi célèbre que Clovis par ses conquêtes, et supérieur à lui par ses lumières et par ses vertus, faisait oublier à Rome la chute de sa puissance et la honteuse déposition du dernier de ses empereurs ¹⁰⁴⁶»

C'est d'ailleurs le terme de « civilitas » qui apparaissait d'emblée dans le portrait que Sidoine Apollinaire avait consacré à Théodoric, dans sa *Lettre I*, 2¹⁰⁴⁷ et nous pourrions parler, plus largement, d'un portrait physiognomonique du roi d'Italie, tant le raffinement et l'élégance corporelle de Théodoric correspond parfaitement à la délicatesse de ses goûts artistiques. Ces éloges répétés du « plus illustre roi des Goths ¹⁰⁴⁸» contribuent à le rapprocher de la figure mythologique d'Hercule, dans sa dimension de héros civilisateur, et l'on pourrait même y voir une préfiguration de l'Hercule chrétien, développée au XVI^e siècle, dans cette observation de Loudun du sommet du tombeau de Théodoric à Ravenne : « douze statues des apôtres posées sur la corniche, solennel et religieux cortège digne de ce roi, sorte de Charlemagne barbare ». Le terme « barbare » renverrait ici à la force civilisatrice du héros, représentée par sa massue, à l'image des sculptures d'Hercule figurant sur le fronton ou trônant dans la cour de grandes universités médiévales ¹⁰⁴⁹.

Il est important de comprendre que cette image du Sauveur de l'Italie, qui a donc contribué à la régénérescence d'une partie du territoire européen, et d'une romanité à laquelle les voyageurs étaient sensibles et attachés, n'a cessé de se diffuser tout au long du XIX^e siècle, si l'on considère la place qu'il occupait dans les manuels scolaires, et plus encore, dans les résumés synoptiques qu'avait lancés Louis-Nicolas Bescherelle, dès 1830. Conscient des lacunes historiques d'un grand nombre d'élèves français -il évoque à cet égard la méconnaissance du terme « exarchat » - il conçoit une *Méthode synchronique pour l'étude de l'histoire des principaux états de l'Europe*¹⁰⁵⁰, particulièrement éclairante dans les rapports qu'il établit entre l'Italie et l'Orient, et nous comprenons mieux d'où provenaient l'animosité,

¹⁰⁴⁶ Comte de Ségur, *Histoire universelle ancienne et moderne*, Bruxelles, Arnold Lacrosse, 1824, tome 8, p. 63.

¹⁰⁴⁷ Camille Bonnan-Garçon, « Au-delà du casque à cornes : Théodoric, monarque parfait et ami des poètes », *Interférences* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 26 juillet 2018, consulté le 24 mars 2020. URL : <http://journals.openedition.org/interferences/6531> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/interferences.6531>

¹⁰⁴⁸ Eugène Loudun, *L'Italie moderne*, Paris, Retaux et Bray, 1860, p. 63.

¹⁰⁴⁹ On peut penser à la statue d'Hercule dans la cour d'une des parties de l'Université de Bologne, ancien Palais Poggi, installée en 1700 mais d'origine médiévale, à celle de l'ancienne Faculté des Lettres à Turin ou à celle représentée sur le portail de l'université de Salamanque.

¹⁰⁵⁰ Louis- Nicolas Bescherelle, *Méthode synchronique pour l'étude de l'histoire des principaux états de l'Europe*, Paris, Chez l'Auteur, rue du Cherche-Midi, 1857.

sinon les résistances à l'égard du monde byzantin chez les voyageurs de la première moitié du XIX^e siècle. Ainsi dans la colonne consacrée à l'Italie, fait-il remarquer que « Théodoric s'était déjà distingué par son courage et il commandait à un peuple redoutable par sa valeur » ; il ajoute à ces qualités du « plus grand prince de son époque » une intelligence dans l'administration de son règne : « Théodoric fit renaître l'agriculture, le commerce et les arts ¹⁰⁵¹ ». Ce dernier terme des résurrections évoquées par Bescherelle laissait clairement entendre aux élèves que, loin d'avoir ravagé l'Italie, de l'avoir avilie, sur le plan humain, comme sur le plan culturel, les Goths, à rebours de la *doxa* vasarienne pouvaient précisément incarner les prémices d'une renaissance culturelle. À l'inverse, nous trouvons dans la colonne consacrée à l'Orient, jouxtant celle de l'Italie, de très nombreuses épithètes dépréciatives accolées aux empereurs byzantins. Justinien est certes présenté comme un homme cultivé, mais de « caractère faible et vaniteux et son penchant le portait au despotisme ¹⁰⁵² », Phocas est qualifié « d'homme cruel et sans mérite ¹⁰⁵³ », Justinien II, bien loin d'approcher la sagesse d'un roi goth, était « doué d'un mauvais naturel ¹⁰⁵⁴ », Nicéphore était marqué par l'avarice et responsable d'un « tribunal d'iniquité ¹⁰⁵⁵ » et Michel VII, en dépit de certaines qualités, n'en demeurait pas moins « un présomptueux ridicule ¹⁰⁵⁶ ». Quant à Théodora, « fille de théâtre, dont l'orgueil égalait l'infamie ¹⁰⁵⁷ », elle est d'emblée condamnée, contrainte et contenue dans une représentation avilissante, qui pouvait, pour de jeunes élèves, déterminer grandement les jugements esthétiques futurs qu'ils formuleraient devant le panneau de mosaïques de Saint-Vital.

Cette présentation manichéenne de l'Histoire, destinée à exalter le sentiment national et ses racines européennes, Théodoric, par sa grande sagesse, rendant hommage à la civilisation romaine, marquait d'autant plus les jeunes esprits qu'elle était, et c'était l'une des finalités pédagogiques essentielles de Bescherelle, aisément mémorisable. Ainsi l'argumentaire hostile à l'art byzantin, bien souvent soutenu par des représentations, sinon des phantasmes de la décadence de l'empire byzantin lui-même, était-il en germe dans cette *Méthode* vantée par le ministère de l'Instruction publique.

¹⁰⁵¹*Ibidem*, p. 19.

¹⁰⁵²*Ibidem*.

¹⁰⁵³*Ibidem*, p. 27.

¹⁰⁵⁴*Ibidem*, p. 35.

¹⁰⁵⁵*Ibidem*, p. 62.

¹⁰⁵⁶*Ibidem*, p. 99.

¹⁰⁵⁷*Ibidem*, p. 19.

Si la résurrection des arts, telle que la résume Bescherelle nous a retenus, c'est parce qu'elle correspond parfaitement à l'une des facettes du portrait de Théodoric développée et largement diffusée au XIX^e siècle, celle du protecteur des arts, du conservateur de la mémoire et artistique romaine, et celle de l'architecte de la renaissance culturelle de Ravenne.

Cet aspect de la *légende* artistique de Théodoric apparaît dès le XVII^e siècle, dans la pièce de Guérin de Bouscal :

« Aujourd'hui ce grand Roi par la même puissance, Rétablit cet Empire en sa Magnificence, Et va rendre à vos palais leur première beauté ¹⁰⁵⁸ » « Ce grand roi qui vient réparer vos ruines »
« Allez voir ce que c'est ! Que je plains ces Portiques, Dont les restes brisés sont encore magnifiques ! Que ces arcs triomphaux qui s'offrent à mes yeux, Me font avec raison condamner mes aïeux, Dont l'aveugle courroux a détruit la structure, D'un ouvrage en qui l'art étonnait la nature !¹⁰⁵⁹ »

Ainsi, à rebours de l'image vasarienne du barbare destructeur, Théodoric apparaît bien comme un protecteur des arts, amateur éclairé d'architecture romaine, s'insurgeant de son dépeçage par ses prédécesseurs en exprimant une conscience patrimoniale certaine. On pourrait trouver dans cette tirade certains accents de détermination, de pugnacité qui innervent la lettre que Raphaël et Castiglione écrivirent au pape Léon X, à cette différence près, et qui n'est pas négligeable, que pour les deux auteurs ce sont précisément les Goths et certains prédécesseurs de Léon X qui sont à l'origine du démembrement des monuments de l'antiquité romaine¹⁰⁶⁰.

Gibbon corrige d'ailleurs avec fermeté ce malentendu, savamment entretenu à la Renaissance : « les rois goths, si injustement accusés d'avoir hâté la ruine des ouvrages de l'antiquité, mirent tous leurs soins à conserver les monuments de la nation qu'ils avaient subjuguée. Ils publièrent des édits pour défendre aux citoyens eux-mêmes de les dégrader, pour leur ordonner d'en prendre soin ¹⁰⁶¹ ». Il précise enfin qu'après son séjour de six mois à Rome, en 500, Théodoric « créa un officier chargé du soin de ces prodiges de l'industrie humaine », préfiguration en quelque sorte de la fonction de conservateur du patrimoine.

¹⁰⁵⁸ *Ibidem*, tirade de Boèce.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁰⁶⁰ Raphaël et Castiglione, *La Lettre à Léon X*, Paris, Les Editions de l'imprimeur, Paris, 2005. Voir notamment les paragraphes III et VI.

¹⁰⁶¹ Edward Gibbon, *op.cit.*, p. 176.

Dans une étude récente, Peter Heather explique que la déposition du dernier empereur d'Occident en 476, loin d'être un événement majeur, comme l'a montré l'historiographie récente, signifie plutôt la disparition d'une « romanité centrale » au profit d'une « romanité provinciale ¹⁰⁶² », ce qui pourrait correspondre à la fois au processus d'une certaine assimilation des Goths et à la conscience de la préservation d'un héritage artistique par Théodoric. Enfin, c'est la relique byzantine que représente précieusement Ravenne.

3.1.2 Le préambule de Ravenne

« Personne d'ailleurs, en Italie, ne vous parle de Ravenne ; pas de voyageurs qui visitent Ravenne. On va dans les villes aux noms retentissants, Milan, Gênes, Florence, Pise, Venise, Bologne, Sienne, Naples, Rome ; mais Ravenne, on sait son nom, voilà tout [...] Ce nom avait pour moi quelque chose de mystérieux : c'est à Ravenne que sont les plus anciennes églises d'Italie (sauf deux ou trois sanctuaires, à Rome qui remontent au temps des apôtres), les plus anciennes églises d'Europe ; les mosaïques, types de décoration de Saint-Marc à Venise ; puis je voulais savoir ce qu'est une ancienne capitale dans sa décadence ¹⁰⁶³».

Ce texte, qui sert de préambule à la visite de Ravenne nous semble tout à fait significatif de l'état d'esprit rencontré dans maints guides et journaux de voyages du XIX^e siècle. La place singulière de Ravenne relève d'un paradoxe qui en fera la cité italienne oxymorique par excellence. Elle semble en effet tout d'abord sinon exclue des itinéraires culturels de voyage, du moins peu considérée sur le plan artistique. Ainsi n'apparaît-elle pas dans le périple italien de Montaigne, et si elle figure néanmoins dans un guide du XVII^e siècle, le *Misson*¹⁰⁶⁴, c'est sous une forme antithétique, qui reprend le *topos* de la ville abandonnée, inerte, tout en mentionnant pourtant de « fort belles pièces de marbre ¹⁰⁶⁵» dans quatre églises qui sont précisément nommées. Nous reviendrons, à partir des travaux statistiques de Gilles Bertrand¹⁰⁶⁶ sur la place, assez discrète, de Ravenne au sein des guides de voyage au XVIII^e et

¹⁰⁶² Peter Heather, *Rome et les barbares, Histoire nouvelle de la chute de l'empire*, Paris, Alma, 2017, p. 502-504.

¹⁰⁶³ Eugène Loudun, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁶⁴ Maximilien Misson, *Voyage d'Italie*, Amsterdam, 1698.

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*, p. 289.

¹⁰⁶⁶ Gilles Bertrand, « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIII^e siècle », *Histoire urbaine*, n°13, 2005.

au XIX^e siècles, mais ce que Loudun entend mettre avant tout en exergue, c'est que Ravenne manque d'une aura particulière. Son passé prestigieux et tumultueux semble effacé depuis le VIII^e siècle, et un détail intrigue et désarçonne les voyageurs : l'absence de ruines dans la ville. Elle semble ainsi avoir perdu son lien avec la civilisation romaine plus généralement, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes lorsqu'on pense à l'image que le XIX^e siècle a, en très grande partie, laissé de Théodoric à Ravenne, celle d'un roi ostrogoth épris de romanité. Loudun le souligne : « Il n'est pas resté une seule trace de la grandeur de cette capitale de l'empire romain ¹⁰⁶⁷ ».

Or, à la différence de Venise ou de Florence, Ravenne n'a pas su construire sa propre légende à partir d'un patronage spirituel, comme ces « villes vivantes » étudiées par E. Crouzet-Pavan¹⁰⁶⁸ à la fin du Moyen-Age. De plus, à la différence des autres villes mentionnées par Loudun, Ravenne est la seule à ne pas disposer d'une précieuse collection de tableaux pour laquelle l'amateur d'art trouverait un excellent motif de visite. Comme nous le verrons, les prédilections esthétiques de la plupart des voyageurs, fortement déterminées par les injonctions visuelles des guides de voyage, se concentrent sur les œuvres de la fin du XVI^e et du XVII^e siècles italiens, et c'est dans les églises qu'ils admirent les Guerchin, les Guido Reni, les Cignani, souvent au détriment des mosaïques byzantines. Il existait pourtant à Ravenne une Académie des Beaux-Arts dès 1829, mais elle semble avoir peu attiré les voyageurs, qui ne la mentionnent guère, si ce n'est pour y remarquer une œuvre d'une aura singulière, le tombeau de Guidarello Guidarelli de Tullio Lombardo¹⁰⁶⁹, éclipsant toute autre création.

Le second aspect du préambule paradoxal de Loudun tient à la prétérition qui le structure : si Ravenne est réduite au silence et à l'inertie, elle n'en reste pas moins objet de curiosité ; comprenons que c'est à la fois par ce qu'elle n'est plus – port prestigieux de la Rome antique, capitale de l'Empire romain d'Occident, capitale du royaume d'Italie sous Théodoric – et par les précieuses traces artistiques encore présentes, qu'elle fascine. C'est une ville sans aura, mais qui reste néanmoins « mystérieuse », et le voyageur de mentionner la mémoire paléochrétienne et byzantine, conservée dans cette cité. Notons toutefois que l'expression « types de décoration de Saint-Marc à Venise » semble inverser

¹⁰⁶⁷ Eugène Loudun, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰⁶⁸ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Les Villes vivantes*, Paris, Fayard, 2009.

¹⁰⁶⁹ Le gisant, œuvre de Tullio Lombardo, date de 1525 et c'est en 1827 qu'il fut transféré à l'Académie des Beaux-Arts de Ravenne.

chronologiquement les réalisations de mosaïques et, si telle n'était pas l'intention de Loudun, elle tend du moins à donner la précellence aux mosaïques vénitiennes. La fin du préambule est également significative d'une forme de prédilection pour la morbidité, qu'elle fût littéraire, artistique ou historique : c'est le frisson de la décadence qu'on vient aussi rechercher, éprouver à Ravenne.

Enfin, par une sorte de détour cocasse, Loudun, importuné par des enfants ravennates qui n'ont guère l'habitude de voir des « touristes », les qualifie de « jeunes Ostrogoths », soulignant donc encore davantage le *pittoresque* d'une visite à Ravenne.

3.1.3 Le fantôme de Ravenne

Il n'est pourtant guère aisé de résister au mythe d'une Ravenne fantomatique, lieu de désolation, teintée d'un romantisme morbide, et qui constitue un *topos* littéraire. Par sa concision même, cette double assertion de Fœmina résume l'emprise de cette représentation : « Ailleurs, on rencontre des fantômes. À Ravenne, on devient soi-même fantôme¹⁰⁷⁰ ». L'interpellation peut être rude, *a fortiori* lorsqu'elle apparaît en début d'article : « Es-tu allé à Ravenne ? C'est une tombe où apparaissent des fantômes : fantômes de Rome, de Constantinople. Elles sont là endormies, les deux vieilles civilisations, dans le silence de cette ville morte¹⁰⁷¹ ». Or ce qui est particulièrement mis en valeur dans la plupart des évocations de Ravenne, c'est la contamination morbide qui saisit la ville, au point qu'elle peut en retour altérer nos facultés de discernement. Elle se révèle une ville-chimère, qui relève parfois du fantastique, dont les eaux ont des « colorations [qui] suggèrent la pâleur de la mort », et qui est « capable de donner un pouvoir hallucinant à ce qu'on regarde¹⁰⁷² », mais, précisons-le bien, dans le sens d'un statisme, d'une inertie effrayante, bien loin de l'expérience hallucinatoire de Gautier dans la basilique Saint-Marc. Dans l'article « Deux villes mortes », Etienne Marcel montre en termes hyperboliques cette diffusion de la morbidité, du sol ravennate, qui s'accorde avec les figures byzantines de Saint-Apollinaire-in-Classe :

¹⁰⁷⁰Fœmina, *op. cit.*, §2.

¹⁰⁷¹Valentin de Sougères, « Ravenne et les restes de l'Antiquité romaine », *La Semaine des familles*, 10 novembre 1894, p. 501.

¹⁰⁷²Fœmina, *op. cit.* § 4.

« On dirait presque, à la vue de ce monument oublié, que sa tour hardie [...] et ses vastes nefs sans bruit, sans lumière et sans parfums, n'ont point été faits par les hommes [...] A l'intérieur, le Christ dans toute sa gloire, avec son cortège de saints aux formes roides, aux auréoles éclatantes, siège sur ces murs antiques qu'une mousse humide et verdâtre a déjà recouverts à demi. Ces grandes figures immobiles, livides et sombres vues à la lueur douteuse de quelque crépuscule mourant, semblent être autant d'habitants de la solitude de ce temple ; autant d'êtres fantastiques, mystérieux, insaisissables, que l'isolement n'éloigne pas que les siècles n'éloignent pas, pouvant subsister, sans péril, au sein de cet air empesté qui s'élève de la surface des marais et se répand sur les voûtes de l'antique église ¹⁰⁷³»

Cette mise en scène de la langueur morbide de Ravenne, dont les œuvres sont menacées par l'unique présence de vie que constitue cette eau malsaine, corruptrice et « décadente », correspond donc bien à une figure imposée littéraire dans les relations de voyage, et même dans les articles critiques sur le patrimoine ravennate occupant toujours une place inaugurale. Cette menace de l'eau a pu aussi être perçue de manière paradoxale, préservant le repli esthétique des édifices : « C'est grâce à elle que les monuments ont pu rentrer dans le sol à de si étranges profondeurs et comme s'ils voulaient échapper à ceux qui ne les comprennent plus ».

Il est vrai qu'inscrite dans un long itinéraire de voyage ¹⁰⁷⁴, Ravenne pouvait désarçonner le regard du voyageur, après les expériences visuelles de la Toscane, de Rome ou de Naples, qui le ramenaient vers le « sentiment du style » des modèles antiques et qui lui faisaient apprécier le charme d'un certain naturalisme de la Renaissance et des écoles italiennes du XVII^e siècle. Cette ville « déchue et peu visitée ¹⁰⁷⁵», de surcroît présentée de manière accablante, exigeait du regard une certaine souplesse esthétique, afin d'appréhender la ville comme un moment majeur de l'histoire de l'art. L'abbé Crosnier interpelle en ce sens, de manière provocante, des interlocuteurs fictifs ayant exprimé leur déception après la visite de la ville : « Avez-vous vu Ravenne ? ¹⁰⁷⁶», soulignant l'inanité des guides de voyage

¹⁰⁷³ Etienne Marcel, « Deux villes mortes », *La Semaine des familles*, 08 janvier 1870, p. 230.

¹⁰⁷⁴ Elle constituait le plus souvent une étape sur le chemin du retour, après les visites de Florence, Rome et Naples.

¹⁰⁷⁵ René Ménard, *Le monde vu par les artistes*, Paris, C. Delagrave, 1881, p. 683.

¹⁰⁷⁶ Abbé Augustin-Joseph Crosnier, « Ravenne et ses monuments », *Bulletin monumental*, 1859, tome V, p. 515.

propageant des erreurs historiques et artistiques sur la cité, et qui semblent en fait acculés à ressasser les mêmes poncifs. Crosnier en rappelle l'un d'eux, sous la forme d'une réponse à sa question inaugurale : « C'était *Silius Italicus* qui l'appelait avec dédain *la ville marécageuse*, autrement dit le royaume des grenouilles ». Dans le compte-rendu du livre de Diehl, *Ravenne*, en 1886, Emile Molinier se désole que le byzantiniste n'ait pas pu concevoir son étude comme un guide de Ravenne, « guide qui aurait eu l'avantage de donner des notions exactes et de corriger les grosses erreurs qui d'ordinaire s'étaient complaisamment dans cette littérature de voyage ¹⁰⁷⁷ ».

Ces erreurs, ces poncifs, ces errances interprétatives contribuaient métaphoriquement à faire de Ravenne un fantôme esthétique. Charles Yriarte, reconnaissant que « l'aspect de Ravenne n'a pas ce caractère sombre dont l'imagination se plaît à le revêtir ¹⁰⁷⁸ », rappelle la force de résistance du *topos* littéraire, en même temps qu'il en voit l'artifice décadent qui le constitue.

3.1.4 Les édifices

Les voyageurs du XIX^e siècle ont, selon les observations des guides de voyage, intégré progressivement Ravenne dans leur itinéraire, et décrivent un circuit artistique qui diffère peu de celui que les guides actuels recommandent ¹⁰⁷⁹. Outre le tombeau de Théodoric (520), admiré pour ses qualités structurelles, ce sont six édifices représentant l'art byzantin que les voyageurs visitent¹⁰⁸⁰ : le baptistère des Orthodoxes (~400-450), le mausolée de Galla

¹⁰⁷⁷ Emile Molinier, « Compte-rendu du livre de Diehl, *Ravenne, études archéologiques* », *Gazette archéologique*, 1886, p. 56.

¹⁰⁷⁸ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 481.

¹⁰⁷⁹ Voir le « circuit byzantin » organisé par les services culturels de la ville de Ravenne. Le mausolée de Galla Placidia est souvent inclus, dans les guides comme dans les sites, en tant qu'édifice byzantin. Prenons comme exemple un site populaire vantant les « mosaïques bizantines [sic] » de San Vitale et de Galla Placidia : <https://www.lemondeducampingcar.fr/tourisme/etranger/ravenne-et-ses-mozagues-byzantines-le-guide-pour-la-visite-en-camping-car/151602>. En revanche, le site de l'Unesco présente les huit édifices ravennates classés comme des « monuments paléochrétiens » et le mot byzantin » n'apparaît plus dans le résumé de leurs composantes artistiques : « Ils témoignent tous d'une grande maîtrise artistique qui associe merveilleusement la tradition gréco-romaine, l'iconographie chrétienne et des styles d'Orient et d'Occident ». Le mot est désormais seulement associé au territoire et à la ville de Ravenne : « Capitale de l'Empire romain au V^e siècle, puis de l'Italie byzantine jusqu'au VIII^e siècle ». <https://whc.unesco.org/fr/list/788/>

¹⁰⁸⁰ Nous suivons principalement les datations proposées par Giuseppe Bovini, dans *Mosaïques de Ravenne*, Paris, Plon, 1957.

Placidia (~430), le baptistère des Ariens (~490), les églises Saint-Apollinaire-le-Neuf (~493-526), Saint-Apollinaire-in-Classe (~532 – 549), Saint-Vital (~532-547) ¹⁰⁸¹.

D'un point de vue chronologique, le baptistère des Orthodoxes et le mausolée de Galla Placidia sont construits sous la régence de l'impératrice (après avoir été l'épouse de l'empereur Constance III, elle fut régente de l'Empire d'Occident de 425 à 450), le baptistère des Ariens et une partie des mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf sont d'époque théodoricienne, et Saint-Apollinaire-in-Classe, Saint-Vital ont été construites et décorées sous les règnes des rois ostrogoths, successeurs de Théodoric, avant que le décor soit partiellement modifié ou complété après la reconquête de Bélisaire en 540.

Sur les six édifices, quatre ont été construits sur le sol italien, avant la conquête du territoire par l'empire byzantin, et deux d'entre eux ont été achevés au sein de l'empire byzantin.

Paul Veyne rappelle que les Goths étaient installés depuis quarante ans sur le sol italien, sans avoir bouleversé ni les institutions, ni foncièrement les mœurs, tolérant les catholiques romains, de sorte que tous les édifices de Ravenne s'inscrivaient dans cette « romanité provinciale » pour reprendre l'expression de P. Heather. « Quant à l'Italie, elle a conservé son visage romain, peut-on estimer, jusque vers 570, au début des invasions lombardes ¹⁰⁸² » affirme Paul Veyne.

Plus d'un siècle sépare donc les premiers édifices ravennates de la consécration de Saint-Vital, ce qui pouvait constituer un intérêt artistique majeur pour les voyageurs, suivant pas à pas l'évolution structurelle, stylistique et iconographique des monuments, et s'interrogeant naturellement sur l'identité byzantine des œuvres qu'ils observaient. Ravenne apparaît alors, à travers les témoignages du XIX^e, comme une ville propice à l'étude plus qu'à l'émotion : dès 1864, *Le Nouveau guide en Italie* vante l'intérêt pédagogique de son détour, assurant que

¹⁰⁸¹ Sur ces édifices ravennates, voir Giuseppe Bovini, *Ravenne*, Paris, Plon, 1957 - Paolo Cesaretti et Gianni Guadalupi, *Ravenne, les splendeurs d'un empire*, Parme, Franco Maria Ricci, 2006 - Deborah Mauskopf Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, New-York, Cambridge University Press, 2010 -Massimiliano David, *Ravenne*, Paris, Hazan, 2013 – H. Stierlin, *Ravenne*, Paris, Imprimerie nationale, 2014 – Voir aussi Ivan Foletti, *Op. cit.*, §5, notes 8 et 9.

¹⁰⁸²Paul Veyne, *La prise de Rome par Alaric en 410* In : *Dossier : Alexandre le Grand, religion et tradition* [en ligne]. Paris-Athènes : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2003 (généré le 24 mars 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsehess/2113>>. ISBN : 9782713225994. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.211>

Ravenne exhibe cette « transition entre l'époque antique et celle du Moyen Age ¹⁰⁸³ » ; le passage « du style latin le plus pur » au « le style byzantin le plus fin ¹⁰⁸⁴ » peut être perçu dans certains textes comme un véritable *événement* stylistique. Ravenne devient alors une station obligée, et des plus intéressantes pour l'étude de l'histoire de l'art. « C'est à Ravenne qu'on peut étudier le monde byzantin, comme on étudie le monde antique à Pompéi, le monde du Moyen Age à Sienne ou à San Gimignano » déclare René Ménard, et dans son enthousiasme d'érudit, il la considère comme « plus byzantine que Constantinople elle-même ¹⁰⁸⁵ ». Il reprend le *topos* de la « Pompéi byzantine » vraisemblablement introduit en 1878 par Louis Cloquet ¹⁰⁸⁶, et qui atteste de la valeur inaugurale de Ravenne dans le champ de l'art byzantin. Cette dénomination venait atténuer l'effet de brouillage provoqué par l'hybridation artistique que Bayet avait conçue dans ses *Recherches*, comparant Ravenne à une « Pompéi italo-byzantine ». La correction apportée par un historien de l'art du XIX^e siècle est des plus significatives : « On a ingénieusement appelé Ravenne une *Pompéi italo-byzantine* mais il est juste d'ajouter que l'élément byzantin y domine ¹⁰⁸⁷ ».

L'adjectif « byzantin » pouvait-il en effet s'appliquer aussi bien à la mosaïque du *Bon Pasteur* du mausolée de Galla Placidia qu'aux panneaux des offrandes de Théodora et Justinien à Saint-Vital ? Nous verrons que l'interprétation esthétique des voyageurs vacille lorsqu'ils sont confrontés à ces deux œuvres, la « question byzantine » se trouvant réactualisée dans leurs propos.

3.1.5 Ravenne, relique byzantine, paléochrétienne ou ravennate ?

Nous souhaiterions revenir sur cette interrogation formulée dans l'étude des dénominations de la périodisation de l'art byzantin. Nous trouvons légitime de la poser car elle induit un renouvellement des catégories traditionnelles fixant l'évolution de l'art byzantin, par le détour précieux de Ravenne, et les enjeux patrimoniaux et nationaux qui l'animent s'avèrent considérables.

¹⁰⁸³ Napoléon Chaix, *Nouveau Guide en Italie*, Paris, N. Chaix, 1846, p. 398.

¹⁰⁸⁴ Abbé Crosnier, *op. cit.*, p. 520.

¹⁰⁸⁵ René Ménard, *op. cit.* p. 683.

¹⁰⁸⁶ Louis Cloquet, *L'Art monumental romain, latin et byzantin*, Lille, Desclée de Brouwer, 1878, p. 73.

¹⁰⁸⁷ X.B. de M. [initiales seules] « Les mosaïques des églises de Ravenne », *Revue de l'art chrétien*, mars 1896, tome VII, p. 69.

En effet, considérer que Ravenne s'inscrit dans le prolongement du premier art chrétien, c'est rendre plus lâche son lien avec Constantinople et c'est reconnaître l'existence d'ateliers d'architectes, de mosaïstes infléchissant l'art paléochrétien, en lui conférant une dimension suprasensible singulière. Notons que Ravenne est parfois exclue du champ de l'art byzantin dans des monographies ou des synthèses d'une certaine diffusion : ainsi figure-t-elle dans le chapitre « L'art paléochrétien » dans l'*Histoire universelle de l'art* éditée par Eugène Rimli et Charles Fischer¹⁰⁸⁸, avec comme sous-titre très explicite, « Ravenne, rempart de l'art sacré de l'Empire » ; elle est également absente, à l'exception d'une courte mention, de *L'Art de l'empire byzantin* de David Talbot-Rice, qui commence son étude à partir du règne de Justinien.

La question est sensible, tout comme l'irritation des byzantinistes à l'égard des hypothèses concevant des hybridations artistiques déniaient à l'art byzantin la part qu'elle devrait avoir. C'est ce que résume Michele Bacci :

« Par ailleurs, l'exposition de la Royal Academy de Londres (Byzantium..., 2008), qui prenait pour point de départ la fondation de Constantinople, en 330 après J. C., montre bien à quel point la constitution de Byzance est labile du point de vue culturel et historico-artistique. Byzance plonge sans aucun doute ses racines dans le répertoire figuratif de l'Antiquité tardive, mais les spécialistes risquent souvent d'accorder une importance excessive à cet élément lorsqu'ils suggèrent plus ou moins explicitement l'idée d'une survie substantielle, inattaquable et immuable de formes antiques pendant le large millier d'années de domination de Byzance sur la moitié orientale de l'Empire romain. Cette thèse est à l'origine de mille clichés qui, pour des raisons parfois obscures, demeurent présents dans le débat historico-artistique et en particulier dans l'étude de territoires frontaliers comme l'Italie du Sud, Venise, la Russie ou la côte syro-palestinienne ¹⁰⁸⁹ ».

L'historien nous invite donc à la plus grande prudence et montre en même temps que la « question byzantine » est encore vivace, mais nous souhaiterions mentionner néanmoins, sans prétendre nullement participer à ce débat de spécialistes, un ouvrage récent posant

¹⁰⁸⁸ Eugène Rimli et Charles Fischer, *Histoire universelle de l'art*, Paris, Editions Stauffacher, 1965. Le livre est reparu, en édition de poche, segmenté par grandes époques artistiques, Ravenne se retrouvant dans le volume *l'Art paléochrétien*, Paris Payot, 1965. Le texte est de Wladimir Sas-Zaloziecky.

¹⁰⁸⁹ Michele Bacci, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », *op. cit.* § 23.

quelques hypothèses à rebours de la thèse de M. Bacci. Sans revenir non plus sur les rapports difficiles entre les publications d'érudits, *vulgarisateurs*, dans le sens exigeant du terme, et des universitaires, dont les travaux sont assurément plus confidentiels, mais aussi *tenus* par une rigueur intellectuelle qu'accompagnent les plus récentes recherches, le livre d'Henri Stierlin, *Ravenne*, nous semble digne d'intérêt. L'auteur s'efforce de démontrer l'existence d'un authentique « style pré-byzantin ¹⁰⁹⁰ » à Ravenne, allant jusqu'à renverser le rapport d'influence canonique, puisque certains thèmes iconographiques, telle la scène palatine de Théodoric et de sa cour, à Saint-Apollinaire-le-Neuf, influencera les panneaux de Saint-Vital, et aux XI^e et XII^e siècles, Constantinople. « On saisit donc que les apports de Ravenne, paradoxalement, ont influencé Byzance et non l'inverse, comme on l'a toujours trop souvent répété ¹⁰⁹¹ », affirme-t-il, s'appuyant également sur l'exemple de Saint-Vital, dont l'architecture serait bien davantage redevable de la structure de Santa Costanza à Rome que de celle de Saint-Serge-et-Bacchus à Constantinople ¹⁰⁹². Ainsi plaide-t-il pour la reconnaissance d'un « style de Ravenne ¹⁰⁹³ », ayant su renouveler le vocabulaire et l'iconographie de l'Antiquité tardive. Cette position iconoclaste d'un historien de l'art, auteur de nombreuses monographies destinées à un large public n'a guère provoqué de réaction chez les byzantinistes.

Charles Delvoye, dans une étude plus scientifique et assurément moins polémique, reconnaissait pourtant, en 1967, que si l'iconographie des souverains portant leurs offrandes est un sujet oriental, en revanche « la tradition ravennate a tempéré le hiératisme accusé des scènes du Christ et de la Vierge en fournissant pour le bas du registre le motif de la prairie vert-émeraude où croissent les fleurs blanches et pourpres du Paradis ¹⁰⁹⁴ ». Il évoque même, au sujet de la décoration de la conque de l'abside de Saint-Vital, « une formule appartenant à la *tradition ravennate* ¹⁰⁹⁵ ». Il ne s'agissait pas de contester l'influence byzantine dans l'art des édifices de Ravenne, mais de marquer néanmoins une singularité iconographique qui l'inscrivait donc aussi dans une tradition occidentale. Et Albert Gayet,

¹⁰⁹⁰ Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 52, 110-11 notamment. L'auteur se présente lui-même comme un « comparatiste » éclairé, se tenant à distance du monde universitaire

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p. 125.

¹⁰⁹² *Ibidem*, p. 128.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 134.

¹⁰⁹⁴ Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 77. C'est nous qui soulignons.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 79.

étudiant Saint-Apollinaire-in-Classe, n'avait-il pas semé le trouble en parlant, dès 1901, d'un « chef-d'œuvre de l'art ostrogothique ¹⁰⁹⁶ » ?

Nous avons montré comment Ravenne, perçue comme une ville-reliquaire au XIX^e siècle, s'était retrouvée prise dans les rets d'un imaginaire littéraire épris de morbidité, mais aussi qu'elle constituait un « moment » artistique d'une grande complexité, révélant des tensions d'ordre historique, politique, esthétique entre l'Orient et l'Occident.

3.2 Venise

« Qui ne l'a vu ne le scauroit penser ¹⁰⁹⁷ »

3.2.1 Une redoutable description

L'arrivée à Venise par voie d'eau, puis à partir de 1846, par le train principalement¹⁰⁹⁸, constitue pour le voyageur français au XIX^e siècle un moment particulier, celui d'une intime préparation à la confrontation textuelle et visuelle avec « la ville anadyomène ¹⁰⁹⁹ ».

Venise s'offrait à l'imaginaire comme un mythe républicain¹¹⁰⁰, une « ville vivante ¹¹⁰¹ » intensément reliée à son saint protecteur, Marc, mais aussi comme un site textuel

¹⁰⁹⁶ Albert Gayet, *L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris, May et Gaillard, 1901, p. 23.

¹⁰⁹⁷ Cooper, Richard. « « Avec le temps » : Le voyage poétique en Italie de trois jeunes Français, 1535. » Bibliothèque D'Humanisme Et Renaissance, vol. 66, no. 3, 2004, pp. 499–524. JSTOR, www.jstor.org/stable/20680769 Accessed 22 Apr. 2020. Cette citation se rapporte au *spectacle* des mosaïques de la basilique Saint-Marc.

¹⁰⁹⁸ Voir LEVANTIS, Laetitia. Découvrir Venise : De l'entrée dans les lagunes au bassin de Saint-Marc In : Venise, un spectacle d'eau et de pierres : Architectures et paysage dans les récits de voyageurs français (1756-1850) [en ligne]. Grenoble : UGA Éditions, 2016 (généré le 23 avril 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/ugaeditions/297>>. ISBN : 9782843103698. DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/books.ugaeditions.297>

¹⁰⁹⁹ René Dollot, « Madame de Staël à Venise », *Revue des Deux Mondes*, septembre 1944, vol. 82, p. 72.

¹¹⁰⁰ Voir Serge Audier, *Les théories de la république* « Aux sources du républicanisme : les idéaux antiques et leurs reformulations à la Renaissance », Paris, La Découverte, 2015, p. 12 « le mythe républicain vénitien », Amina Yagoubi, « Le mythe de Venise. Interview avec Massimo Cacciari », *Sociétés*, vol. 109, no. 3, 2010, pp. 41-53. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/soc.109.0041>

¹¹⁰¹ Elisabeth Crouzet-Pavan, *Venise, une invention de la ville, XIII^e- XV^e siècle*, Paris, Champ Vallon, 1998, *Les Villes vivantes*, Paris, Fayard, 2009,

s'enrichissant considérablement au XIX^e siècle¹¹⁰² et enfin comme un horizon visuel idéalisé par les védutistes¹¹⁰³, avec « l'exactitude calculée » de Canaletto ou la « verve plus libre » de Guardi¹¹⁰⁴.

Nous nous intéresserons à l'édifice textuel que représente la basilique Saint-Marc¹¹⁰⁵ à son architecture et à ses mosaïques « byzantines » ou « de goût byzantin », comme l'affirme plus justement André Grabar¹¹⁰⁶. Or, ce n'est pas sans une certaine appréhension que les voyageurs s'attelleront à la description de la basilique : devenue une figure imposée de toute relation de voyage à Venise, véritable « morceau » d'anthologie, elle peut paralyser l'écriture pour trois raisons, d'ordre sentimental¹¹⁰⁷, esthétique, ou littéraire.

On pourrait, à la lecture des journaux de voyage, parler d'un « sentiment de la basilique », d'une intense émotion visuelle ressentie à l'apparition de Saint-Marc, toujours menacés, fragilisés par le processus analytique de la description. Cette crainte est exprimée sous la forme d'une prétérition sensible par l'auteur inconnue du *Journal d'une ignorante* :

« Décrire Saint-Marc, ce serait sur le papier plus qu'une confusion ; l'étudier dans son histoire, l'approfondir dans ses chefs-d'œuvre, c'est oublier tout. Un érudit architecte y trouverait de quoi occuper toute une vie ; mais l'affinité que j'ai

¹¹⁰²Laetitia Levantis, Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français, 1756-1850, Grenoble, ELLUG, 2016, 290 p. et Martinet Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*. Presses Universitaires de France, « Littératures européennes », 1996, 374 pages. ISBN : 9782130473534. DOI : 10.3917/puf.marti.1996.01. URL : <https://www-cairn-info.accesdistant.sorbonne-universite.fr/le-voyage-d-italie-dans-les-litteratures--9782130473534.htm> Pour une étude récente, voir Christian DEL VENTO et Xavier TABET (dir.), *Le Mythe de Venise au XIXe siècle, débats historiographiques et représentations littéraires*, Université de Caen Basse-Normandie, Presses universitaires de Caen, 2006.

¹¹⁰³ Laetitia Levantis, « Découvrir Venise : De l'entrée dans les lagunes au bassin de Saint-Marc », op. cit., note 36 : M. A. Fusco, « Il "luogo comune" paesaggistico nelle immagini di massa. Il "topos" tra vedutismo e turismo nei secoli xviii-xix », dans C. De Seta (dir.), *Il Paesaggio*, vol. 5 de *Storia d'Italia*, Turin, Einaudi, 1982, p. 764-785.

¹¹⁰⁴ Henri de Régnier, *L'Altana*, tome 2, op. cit., p. 25. Cette distinction de Régnier sera reformulée par Michael Levey, dans *La Peinture à Venise au XVIII^e siècle*, Paris, Julliard, 1959, p. 182, mentionnant la manière de Guardi, appliquée à interpréter Venise, en sachant « saisir une étincelle de lumière, exprimer ce sentiment de mouvement incessant que Canaletto ne réussit jamais à rendre ».

¹¹⁰⁵Voir Michelangelo Murano et André Grabar, *Les Trésors de Venise*, Genève, Skira, 1963, Robert Godding, « Saint Marc et sa basilique à Venise, Bilan d'un anniversaire », *Analecta Bollandiana*, 1997, n° 115, p. 361-379, Ettore Vio, *La Basilique Saint-Marc de Venise*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001. Notons la republication récente d'Albert Gayet, *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie* (1901-1907), Paris, Hachette BNF, 2019, qui présente une étude développée de Saint-Marc.

¹¹⁰⁶ André Grabar, *L'Art byzantin*, op. cit., p. 119.

¹¹⁰⁷ Nous utilisons ce terme très simple, en nous référant aux analyses de Michelis sur le « sentiment artistique qui résonne en nous » et qui, par-delà les catégories esthétiques classiques, ouvre vers le sentiment du sublime, seul mode d'accès concevable pour considérer, apprécier l'art byzantin. Voir P. A. Michelis, *Esthétique de l'art byzantin*, op. cit., p. 28-30.

ressentie entre son âme et la mienne s'est faite en un instant. C'est cette extase intime et toute personnelle, cette sorte de mariage mystique entre son propre rêve et l'œuvre qui le formule, que l'on appelle du joli mot de sympathie; ainsi cet attrait spontané que l'on éprouve à première vue, pour une personne inconnue, persuadé qu'on ne se trompe pas, et qui, en effet, devient une amie. Mais le jour s'est levé. Décrivons terre-à-terre, comme nous pouvons. À nous d'expliquer à vous de sentir ! ¹¹⁰⁸».

C'est bien un enthousiasme d'abandon, d'impuissance que révèle cette *résistance* descriptive de la basilique : « Ne croyez donc pas que nous allons, Titan littéraire, essayer d'escalader les difficultés de cette description. Quand vous aurez vu, vous comprendrez notre réserve. Pardonnez à la pauvreté de la parole et à la nôtre en particulier ¹¹⁰⁹».

C'est tout d'abord le caractère extrêmement composite de la façade de Saint-Marc qui fait vaciller l'écriture : en s'écartant des canons de l'architecture classique, par son asianisme débordant, elle perturbe l'acte de description dans son rapport mimétique, risquant de la fragmenter. C'est sous la forme d'une approche négative que l'évocation de la basilique peut se faire, à la manière d'une aporie descriptive : « L'Eglise de Saint-Marc ne s'asservit point aux règles de la moderne architecture, ce n'est point une mosquée, ce n'est point un temple gothique » écrit Jacques Cambry dans son *Voyage pittoresque en suisse et en Italie*¹¹¹⁰, précisant le sentiment de désarroi descriptif déjà présent à la fin du XVII^e siècle : « L'église de Saint-Marc mériterait bien une description exacte ; mais c'est trop d'ouvrage pour un voyageur ¹¹¹¹». Il est vrai que l'aspect discordant émanant de l'édifice et de sa décoration, qu'il séduise ou non, s'inscrit précisément contre la *concinnitas* albertienne ¹¹¹², modèle d'équilibre et d'harmonie reposant sur l'indispensable et exacte fonction de chaque élément structurel, et des notions de nombre, position, délimitation de chaque partie, dont dépendent « les genres d'embellissements et d'ornements ¹¹¹³». Même si Alberti loue la facilité d'évacuation « des vapeurs [...] conçues dans les profondeurs de la terre ¹¹¹⁴», de nombreuses descriptions de la basilique la présente comme un monument anti-albertien par excellence,

¹¹⁰⁸ *Six mois en Italie, Journal d'une ignorante*, Paris, 1893, p. 264-265.

¹¹⁰⁹ Jules Lecomte *Œuvres de Jules Lecomte, L'Italie des gens du monde*, Paris, 1844, tome XXVIII, p. 118.

¹¹¹⁰ Jacques Cambry, *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie*, Tome 2, Paris, H.L. Jansen, 1800-1801, p. 315.

¹¹¹¹ *Nouveau Voyage d'Italie, op. cit.*, p. 335.

¹¹¹² Alberti, *L'Art d'édifier*, Paris, Le Seuil, 2004, éd. Pierre Caye et Françoise Choay, p. 278-279 : [...] la beauté est l'harmonie, réglée par une proportion déterminée, qui règne entre l'ensemble des parties du tout auquel elles appartiennent, à telle enseigne que rien ne puisse être ajouté, retranché ou changé sans le rendre moins digne d'approbation ».

¹¹¹³ *Ibidem*, p. 438.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p. 78.

dans lequel la structure, la composition et l'ornement de l'édifice apparaissent de manière erratique, dépourvus de fonctionnalité, de signification, conférant à ces textes une saveur absurde :

« Par ailleurs, la bizarrerie splendide de cet intérieur où il y a de tout, comme dit Femenza, et qui n'est pas même une rigoureuse reproduction des temples orientaux dont il a le premier aspect, provient des initiations successives qui en marquèrent la décoration. Aussi trouve-t-on sur une foule de points des colonnes inutiles, des balustrades sans objet, des statues déplacées, des bas-reliefs inexplicables, des animaux sans nom, des légendes intraduisibles ou des inscriptions incomprises et incompréhensible[...]. Toutes les proportions sont renversées colonnes, chapiteaux, voûtes, chœur, nef, abside, rien n'est à une place classée. L'ensemble même des effets ordinaires de la lumière dans une église est déplacé; tout ce qui est en haut est doré, d'un bel or intense et chaud¹¹¹⁵».

Parallèlement à cette discordance structurelle et ornementale, l'abolition de l'architecture par le pouvoir ornemental désarme avec la même intensité le regard classique. L'effet produit par les mosaïques crée ainsi un vertige visuel momentané qui dématérialise l'espace architectural :

« C'est un coup d'œil unique que Saint-Marc, et l'impression en est difficile à décrire. A l'intérieur, c'est comme un vêtement, une tapisserie en mosaïque. Ces peintures de marbre, *pittura marmore*, comme a dit Sansovino, qui se détachent sur un fond d'or, ont un éclat qui éblouit d'abord, et ne permet pas de distinguer toutes les richesses de la basilique. Peu à peu cependant, les yeux se rassurent, et l'on compte les mille colonnes de marbre, de bronze, d'albâtre, de vert antique, de serpentine qui encombrent, pour ainsi dire, la place¹¹¹⁶»

Cette appréhension descriptive ne se limite donc pas à la façade de Saint-Marc et l'analogie entre l'ordre architectural et la composition de l'écriture est explicite dans cette remarque : « J'entre dans la nef principale : au premier coup d'œil la construction me paraît toute particulière et difficile à rendre : le goût, la symétrie sont en défaut [...] Je ne peux adopter d'autre ordre que celui dans lequel j'ai observé chaque partie et remarqué chaque objet¹¹¹⁷».

¹¹¹⁵ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 100.

¹¹¹⁶ Charles Flandrin, *Études et souvenirs de voyages en Italie et en Suisse*, T. 1 Paris, 1838, p. 341.

¹¹¹⁷ Emile Polonceau, *Itinéraire descriptif et instructif de l'Italie en 1833*, Tome 2, Paris, A. Pougin, 1835, p. 234 et 397.

Le voyageur doit donc renoncer à toute unité dans la configuration de sa description, tant il semble désorienté par cette architecture hétéroclite, mais l'expression de cette résistance de la basilique à la description peut également s'avérer pure prétention, préparant précisément le lecteur à une prouesse descriptive : « Nous ne pouvons la décrire, nous ne serions pas compris. C'est là une de ces grandes choses qu'il faut voir et dont toutes les descriptions ne sauraient donner l'idée » déclare l'abbé Moyne, en guise d'avertissement rhétorique, avant de se lancer dans l'éloge de cette « chiesa aurea¹¹¹⁸ ». En termes modernes, nous comprenons que l'exercice de la description de la basilique se rapproche d'une « tentative d'épuisement d'un lieu vénitien », déconcertante par son aspect composite.

Le dernier aspect de l'appréhension du voyageur est d'ordre littéraire : faire entrer dans son écriture la basilique Saint-Marc, c'est se confronter à un monument textuel, qui peut pétrifier l'imaginaire littéraire, comme l'explique Charles de Rémusat :

« On a comparé Saint-Marc, cette Sainte-Sophie de l'Occident, avec son obscurité et ses trésors amoncelés, à la grotte d'Aladin ou plutôt à ces cavernes fantastiques où, dans les contes et les drames, on feint que les pirates ont entassé leur opulent butin ¹¹¹⁹ »

Les motifs de la description semblent déjà posés, et on constate en étudiant les journaux qu'une certaine ritualisation descriptive est respectée : on se doit de souligner la bigarrure de la façade, avant de pénétrer dans le narthex en remarquant l'étrange composition, naïve, archaïque de « la Genèse » ; puis s'avancant dans la nef, le voyageur éprouve, dans ce « sombre crépuscule auquel l'œil doit s'accoutumer¹¹²⁰ » une expérience esthétique et sensorielle singulière, provoquée par l'éblouissement des mosaïques dans cet espace ténébreux ; il recourt alors à tout un arsenal d'oxymores pour restituer cette impression confuse. Une stylomanie, encore présente dans les journaux jusque dans les années 1860¹¹²¹, l'incite à rappeler le *topos* des « cinq cent colonnes », et le motif de la présence incongrue de l'Arétin sur la porte de la sacristie est intégré au commentaire. Comme nous le voyons, cette description, scandée par des motifs d'ordre esthétique, qui finalement ressemblent à des « stations » descriptives dans ce lieu sacré, s'impose aux voyageurs, venant combler une

¹¹¹⁸ Abbé Moyne, *Guide du jeune voyageur*, Rouen, Mégarde, 1858, p. 86.

¹¹¹⁹ De Rémusat, Charles. "Un voyage dans le Nord de l'Italie : seconde partie." *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 11, no. 4, 1857, pp. 705–746. JSTOR, www.jstor.org/stable/44715893. Accessed 22 Apr. 2020, p. 708.

¹¹²⁰ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, Paris, Hermann, éd. J.-C. Garcias, 1983, p. 64.

¹¹²¹ Les voyageurs reproduisent l'engouement des stylomanes que sont les grands auteurs de guides de voyage, Lalande et Valéry notamment.

appréhension, ou la redoubler. Les réactions face à cette intertextualité foisonnante sont diverses, qu'il s'agisse d'une stratégie d'évitement¹¹²² ou d'un assujettissement à des grands modèles, qu'il soit consenti ou revendiqué.

Rappelant la liste d'auteurs de guides et de récits de voyage qui l'ont précédé, tels le Président de Brosses, Lalande, Seignelay ou Madame du Bocage, Simon Herscher conteste cette emprise littéraire et esthétique conduisant à un émiettement descriptif : « Tout est jugé avec leur esprit des choses qui se sentent avec l'âme. [...] Critiquant les détails, ils n'ont pas compris la beauté de l'ensemble, cette beauté radieuse qui nous jette dans l'enthousiasme ¹¹²³».

Yves Clavaron a étudié les différentes formes qu'a pu prendre cette stratégie d'évitement de Venise au XX^e siècle, en insistant sur la déterritorialisation orientale de Venise, opérée par Suarès et Barrès notamment, dans un esprit radicalement différent¹¹²⁴, et nous verrons comment cette *ouverture* orientale, cette superposition d'espaces littéraires, fantasmés, se traduira dans la réception esthétique d'un « style » byzantin observé à Saint-Marc.

Mais si nous avons parlé d'assujettissement, c'est bien parce que différents journaux et même certains guides reconnaissent en Théophile Gautier, un incomparable modèle, une « autorité » en termes de description : « Après Théophile Gautier, nul ne doit tenter de la décrire [la basilique] ; il a dit le mot qui la caractérise : c'est une caverne d'or ¹¹²⁵». En outre, le *Guide officiel des chemins de fer de la haute-Italie*, qui connut une grande diffusion, incorpora, telle une anthologie, les « morceaux » descriptifs de Gautier sur la basilique¹¹²⁶, précisant l'hommage en ces termes : « On nous saura certainement gré d'emprunter la description de Saint-Marc à la plume magique de Théophile Gautier ¹¹²⁷». Henri de Régner rend hommage au « bon Théophile Gautier ¹¹²⁸ » et Adolphe Lance reconnaît également la dette littéraire qu'il a envers Gautier dans son *Excursion en Italie*¹¹²⁹ ; bien évidemment, à l'aspect composite de la façade de Saint-Marc, résultant d'un certain nombre de pillages

¹¹²²Clavaron, Yves. «Déterritorialisations De Venise Dans La Littérature Du Premier XXe Siècle.» KulturPoetik, vol. 6, no. 2, 2006, pp. 189–199. JSTOR, www.jstor.org/stable/40621772 Accessed 22 Apr. 2020. p. 191.

¹¹²³Sébastien Herscher, *Souvenirs et impressions : mon voyage en Italie*, p. 129.

¹¹²⁴Yves Clavaron, *op. cit.*, p. 195-196. Ses remarques concernent davantage le mythe littéraire de Venise, en général, que la description spécifique de Saint-Marc.

¹¹²⁵Adrien Maillard, *Quatre semaines en Italie*, Paris, J. Baudry, 1876, p. 95.

¹¹²⁶*Guide officiel des chemins de fer de la Haute-Italie*, Paris, Lubin, 1876. Voir notre chapitre sur les guides de voyage.

¹¹²⁷*Ibidem*, p. 98.

¹¹²⁸Henri de Régner, *L'Altana*, Paris, Mercure de France, 1928, p.230.

¹¹²⁹Adolphe Lance, *Excursion en Italie*, Paris, Bance, 1859, p. 138.

historiques, correspond le pillage textuel dont Gautier fut l'objet¹¹³⁰. Alors que lui-même puise dans *Valery* de nombreuses observations¹¹³¹, la description qu'il propose de Saint-Marc¹¹³² est exemplaire en ce qu'elle est une lecture morphologique et synesthésique de l'architecture et de la décoration de l'édifice et que, si elle ne l'inaugure pas, elle donne du moins au thème de la résurrection des figures byzantines une intensité telle, qu'inscrite dans un bouleversement syncrétique, elle ne pouvait qu'ébranler les lecteurs.

Gautier et Taine représentent en quelque sorte l'avvers et le revers dans la réception de l'art byzantin : le premier, autant par son article pénétrant sur les peintres de Troïtza que par ses observations dans *Italia* contribue à révéler et à réhabiliter l'art byzantin, encore largement méconnu du grand public dans les années 1850, tandis que le second fustige la manière grecque, la morbidité consubstantielle à l'art byzantin, même s'il conviendra de distinguer le jugement de l'historien de celui du critique d'art. Dans les deux cas, la description minutieuse de Saint-Marc connaîtra une certaine fortune dans les journaux de voyage, même si Taine n'est jamais cité explicitement. On ne saurait pourtant négliger l'importance de l'aura de Ruskin dans la littérature de voyage¹¹³³, mais elle semble plus sensible au début du XX^e siècle, la première traduction de l'édition abrégée des *Pierres de Venise* datant de 1906¹¹³⁴, et son autorité esthétique n'apparaît pas dans notre corpus, ni explicitement, ni sous la forme de commentaires inspirés de ses analyses ou de ses sermons esthétiques. Ainsi son analyse des chapiteaux byzantins, résumée en 1860 dans un article de Milsand, ne trouvera pas d'échos dans les journaux du XIX^e siècle. Il y soulignait pourtant le rôle précurseur des Byzantins qui, à rebours de la doxa vasarienne, avaient « reconquis une certaine liberté de sentiment

¹¹³⁰ Pour un exemple de plagiat « maîtrisé », voir la description de Charles Yriarte dans *Les Bords de l'Adriatique et du Monténégro*, Paris, Hachette, 1878, p. 31.

¹¹³¹ Théophile Gautier, *Italia, Voyage en Italie*, Paris, La Boîte à documents, 1997. Voir la présentation de Marie-Hélène Girard, p. 12, note 27.

¹¹³² Ibidem, p. 112.

¹¹³³ J. Ruskin, *Les Pierres de Venise*, Paris, Hermann, 1983, éd. J.-C. Garcias, p. 57. Sur la chronologie des premières traductions françaises de Ruskin, voir COSTE, Bénédicte. « No disciple of mine » : une étape de la réception française de John Ruskin In : Traduire : transmettre ou trahir ? Réflexions sur la traduction en sciences humaines [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013 (généré le 21 avril 2020). Disponible sur Internet : <https://doi.org/10.4000/books.editionsmsmh.13447>

¹¹³⁴ Selon Bénédicte Coste, il existait une traduction de certains passages de l'ouvrage dès 1860, par Joseph Antoine Milsand, « Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juillet 1860, p. 184-213. Elle était intégrée à un compte rendu de trois autres ouvrages de Ruskin. Nous avons été surpris, en consultant cet article de Milsand, d'y trouver un résumé de certains points théoriques de la réflexion de Ruskin, sans qu'aucune traduction ne lui soit associée. Voir aussi l'introduction de Jean-Claude Garcias aux *Pierres de Venise*, p. XIX.

personnel ¹¹³⁵», qui apparaissait notamment dans la sculpture des feuilles de chapiteaux, et que les Lombards et l'art gothique s'emploieront à développer et parfaire ; il dégagait ainsi l'art byzantin du *topos* de la répétition formelle, tout comme de l'« intention décorative ¹¹³⁶» seule à laquelle il était souvent résumé. Ce sont davantage les historiens de l'art qui seront attentifs à ses positions théoriques, comme à ses saillies contre les restaurations aberrantes de la basilique Saint-Marc.

3.2.2 « Une macédoine de styles »

L'aspect composite de la façade de Saint-Marc est le premier élément d'étonnement chez les voyageurs et ce syncrétisme artistique est très bien résumé dans la métaphore culinaire : « Cette lenteur dans la construction explique cette macédoine de styles grec, romain, byzantin, oriental, gothique, tous fondus dans une harmonie parfaite ¹¹³⁷». Le terme lui-même fait l'objet d'une réflexion de Jules Lecomte, sur la dénomination la plus adéquate de ce style architectural, perçu par analogie avec l'ordre composite des chapiteaux : « [...] voilà cet ensemble bizarre, riche à l'excès, mais si étrange, si incohérent, si fantasque que suivant nous, on ne saurait mieux le désigner qu'en le déclarant d'ordre composite ¹¹³⁸». Certains auteurs n'hésitent pas à rapprocher le « composite » du principe de *varietas*, appréhendé de manière élogieuse, comme une « parfaite homogénéité de cette merveille hybride de Saint-Marc », attestant de surcroît d'un « renouvellement de l'art ¹¹³⁹», ou comme le témoin précieux de strates stylistiques qu'il convient de préserver.

Charles Yriarte va démontrer la valeur artistique de ce reliquaire harmonieux en s'appuyant sur un mémoire de la *Société pour la protection des monuments anciens* vraisemblablement rédigé par William Morris, à partir des observations de John Ruskin s'alarmant d'une restauration imminente de la façade de Saint-Marc, en 1880 ¹¹⁴⁰. Il reprend

¹¹³⁵Milsand, J. «UNE NOUVELLE THÉORIE DE L'ART EN ANGLETERRE: M. JOHN RUSKIK.» *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 28, no. 1, 1860, pp. 184–213. JSTOR, www.jstor.org/stable/44728623 Accessed 27 Apr. 2020, p. 198.

¹¹³⁶*Ibidem*.

¹¹³⁷ Alfred Bellanger, *À travers l'Italie, Souvenirs de voyage*, Paris, A. Roger t F. Chernoviz, 1882, p. 303.

¹¹³⁸ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 125. L'ordre composite s'applique exclusivement aux ordres canoniques des colonnes exposés par Vitruve.

¹¹³⁹ Etienne Lambert, *Voyage en Italie*, Nantes, Veuve C. Mellinet, 1876, p. 4.

¹¹⁴⁰Yriarte, Charles. «Les restaurations de Saint-Marc de Venise » *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 38, no. 4, 1880, pp. 827–856. JSTOR, www.jstor.org/stable/44761121 Accessed 22 Apr. 2020.

l'argument ruskinien de la patine du temps qui a « jeté un voile harmonieux d'un ton superbe » sur la basilique ¹¹⁴¹ et qui a permis d'unifier davantage encore « cet accouplement de matériaux et de couleurs diverses ». À l'opposé, les restaurations des façades méridionale (début des travaux en 1865) et septentrionale (début des travaux en 1842) ont profondément dénaturé « la fantaisie singulière¹¹⁴² » avec laquelle les styles s'unifiaient. Un point essentiel de ces restaurations concerne les conditions de visibilité des coupoles et des mosaïques pariétales. Les *rulli* de verre du grand vitrail ont en effet été changés vers 1868, modifiant considérablement l'éclairage des mosaïques, qui ne sont plus, le déplore Yriarte perçues « sous un jour mystérieux qui en doublait le caractère ». Dès lors, l'expérience « byzantine » de Gautier en 1850 relevait déjà d'une certaine nostalgie esthétique vers la fin du XIX^e siècle :

« Dans ces demi-ténèbres, les fonds d'or des mosaïques jetaient de furtifs éclairs, et les grandes figures hiératiques aux regards inquiétants produisaient une impression profonde. Aujourd'hui la lumière, en grandes nappes froides, éclaire en plein les compositions, elle a dissipé les ténèbres, et l'effet poétique est détruit ¹¹⁴³ ».

Yriarte, dans une veine plus élégiaque que colérique, à la différence de Ruskin, rappelle le *topos* de l'animation des figures byzantines, associée au modèle descriptif de Gautier.

Mais le terme le plus utilisé par les voyageurs pour exprimer leur étonnement devant ce foisonnement stylistique est celui de « bizarre », au contenu sémantique bien nébuleux, mais assurément élogieux dans la grande majorité des journaux. Nous pouvons relever notamment « ce bizarre assemblage qui fait du temple un monument unique et original ¹¹⁴⁴ », « Saint-Marc est une vaste construction assez frappante, mais trop écrasée et bigarrée d'un trop grand nombre de détails bizarres ¹¹⁴⁵ » ; « De cette réunion sans pareille de choses précieuses, il est résulté un monument, bizarre sans doute, mais pourtant unique, original à l'excès ¹¹⁴⁶ », « Ah ! l'intérieur est plus étrange encore. Du premier coup d'œil, saisie, impressionnée, j'ai senti que j'allais l'aimer, cette église, cette œuvre "bizarre", bizarrement exécutée, l'aimer avec mon

¹¹⁴¹ On sait que Ruskin avait un goût prononcé pour les patines. Yriarte glose lyriquement ces effets de patine : « c'est le glacié au tableau, c'est l'enveloppe, le mystère, la poésie, l'Harmonie dans laquelle viennent se fondre tous les tons divers de la palette architecturale », p. 835.

¹¹⁴² *Ibidem*, p. 843.

¹¹⁴³ *Ibidem*, p. 849.

¹¹⁴⁴ Ferdinand-Charles Lapierre, *Deux hivers en Italie*, Paris, 1861, p. 58.

¹¹⁴⁵ Isabelle Krafft-Bucaille, *Un tour dans l'Italie du Nord*, Paris, Didier, 1878, p. 166.

¹¹⁴⁶ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 101.

cœur ¹¹⁴⁷». L'utilisation des guillemets dans le dernier cas atteste du caractère convenu de cette épithète dans la description de Saint-Marc et le terme a ici conservé le sens de « fantasque », d' « extraordinaire », en ce qu'il s'écarte des règles antiques, comme nous le retrouvons dans une leçon d'architecture destinée aux enfants en 1807, sur un ton il est vrai plus condescendant : « Les Arabes, dont l'imagination vive ne pouvait se soumettre à des règles, ont eu une architecture bizarre et particulière, qui a produit parmi nous, ce qu'on nomme le genre gothique, dont l'extrême légèreté est le principal mérite ¹¹⁴⁸». Par-delà le raccourci stylistique saisissant, se profile une critique de l'anticlassicisme insolent des arts ornementaux, dont la liberté serait analogue à celle du motif des grotesques ¹¹⁴⁹, mais aussi de la peinture et de l'architecture « bizarres » des maniéristes et des artistes baroques, aux « compositions pesantes et surchargées ¹¹⁵⁰», et le rapprochement avec l'art byzantin est parfois explicite. Ainsi Charles Blanc étudiant les miniatures des moines grecs du Moyen Age considère qu'ils représentaient « des animaux fantastiques et des ornements de leur architecture byzantine », qui sont autant de « fantaisies barbares » que les miniaturistes français corrigeront « en se rapprochant de la nature ¹¹⁵¹». On peut penser ici aux critiques formulées par Vitruve à l'encontre des motifs grotesques de ce style décoratif nouveau qui se perd dans des compositions aberrantes, négligeant « l'ordre ancien des choses » dans sa rationalité ontologique, politique et artistique ¹¹⁵². L'art byzantin, partage avec l'art des grotesques ce goût singulier pour le « style hétérogène ¹¹⁵³».

L'analogie est plus pacifique dans les propos de la voyageuse anonyme, constatant à Ravenne que Saint-Vital « reproduit, en de beaucoup moindres proportions, la forme attrayante et bizarre de Sainte-Sophie de Constantinople ¹¹⁵⁴». Il est difficile de ne pas relever

¹¹⁴⁷ *Six mois en Italie, Journal d'une ignorante, op. cit.*, p. 261.

¹¹⁴⁸ José René Masson, *Encyclopédie des enfants, ou abrégé de toutes les sciences à l'usage des écoles des deux sexes*, Paris, Masson et Besson, 1807, p. 29.

¹¹⁴⁹ André Chastel a souligné l'anticlassicisme de ce motif, qui conjugue les différents règnes de la nature dans un jaillissement vertical. Voir André Chastel, *La Grottesque*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 1988.

¹¹⁵⁰ Jules Gailhabaud, *L'Art dans ses diverses branches, ou l'Architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc.*, Paris, 1863, p. 68.

¹¹⁵¹ Charles Blanc, *La peinture : grammaire des arts du dessin*, Paris, H. Laurens, 1886, p. 228-229.

¹¹⁵² Voir Bernard Vouilloux, « Grotesques et arabesques, entre intersécularité et interculturalité », dans *Le XIX^e siècle, lecteur du XVI^e siècle*, (dir. Jean-Charles Monferran et Hélène Védrine), Paris, Garnier, 2020, p. 230-231.

¹¹⁵³ *Ibidem*, l'expression est de Jean-Michel Croisille, cité par B. Vouilloux, voir note 6, p. 231.

¹¹⁵⁴ *Six mois en Italie, Journal d'une ignorante, op. cit.*, p. 220.

la paronomase « bizarre/ Byzance/ bigarré », sachant que le mot « bizarre » apparaît sous la forme adjectivale « bigarre » en 1544¹¹⁵⁵.

Mais cet aspect composite, s'il a été sacralisé par Ruskin et Yriarte, n'en a pas moins été l'objet de vives critiques dans de nombreux récits de voyage, au nom d'une lisibilité architecturale et décorative impossible, l'élément byzantin se manifestant avec peine dans cette saturation stylistique :

« Saint-Marc et un temple de la vieille loi, une église biblique plutôt que chrétienne, avec quelque chose de farouche et de barbare avec toutes sortes de ressouvenirs byzantins mêlés à je ne sais quelle prodigalité mérovingienne ; une basilique du Mont Athos, décorée par saint Eloi, d'après les idées de Constantin ou sur un plan du roi Dagobert ! »

Cet aspect proprement monstrueux stylistiquement, se double d'une critique sur l'origine de ces éléments décoratifs disparates qui ne sont rien d'autre que les dépouilles de l'Orient. Nous avons déjà rencontré le thème d'un art byzantin qui ne vivait qu'en dépeçant des civilisations antérieures, or ici ce sont certaines dépouilles byzantines qui sont exhibées comme des trophées, une prise de guerre artistique¹¹⁵⁶. Cette « église de pirates », comme la nomme cavalièrement Fiorillo Fournier¹¹⁵⁷ n'en restait pas moins marquée dans sa composition par l'Orient, dans les rets métaphoriques de la description. Ce « Rêve oriental en pays d'Occident ¹¹⁵⁸», ce « conte oriental ¹¹⁵⁹», ce « songe des *Mille et une Nuits* ¹¹⁶⁰», cette « grotte d'Aladin ¹¹⁶¹» cette « mosquée ¹¹⁶²», voire « cette mosquée chrétienne » émanant d'« un long rêve de haschich ¹¹⁶³», telles sont les images les plus saillantes de cette

¹¹⁵⁵ T.L.F. : « 1. Subst. av. 1544 bigearre « extravagance, singularité » (B. Des Périers, *Ceuvres*, Nouv. récr., 55 dans Hug. : une terrible bigearre); 2. adj. av. 1544 bigarre « extravagant, singulier » (Id., *Ibid.*, 33, *ibid.* : opinions bigarres) »

¹¹⁵⁶ John Ruskin, *op. cit.*, p. 71 : « Ils étaient devenus experts dans l'art d'intercaler de vieux fragments dans leurs nouveaux édifices [...] à côté des reliques du bonheur enfui s'élevèrent les trophées de la victoire revenue ».

¹¹⁵⁷ Fiorillo Fournier, *Notes et souvenirs : la vallée du Pô*, Paris, C. Unsiger, 1882, p. 218.

¹¹⁵⁸ Paul Barbier, *Italie, souvenirs et impressions de voyages*, Paris, Firmin-Didot, 1893, p. 34.

¹¹⁵⁹ Fritz Berthoud, *Un hiver au soleil : croquis de voyage*, Paris, Fleurier, 1882, p. 502.

¹¹⁶⁰ Arsène Houssaye, *Voyage à Venise*, Paris, F. Sartorius, 1850, p. 17.

¹¹⁶¹ Charles de Rémusat, *op. cit.*, p. 708.

¹¹⁶² Le terme est repris dans maints journaux de voyage : Arsène Houssaye, *op. cit.*, p. 18, Chateaubriand, *L'Italie, la Sicile, les îles éoliennes*, Paris, Audot fils, 1834-1837, tome VI, p. 22, notamment.

¹¹⁶³ *L'Italie sans la politique : dédié à tous les voyageurs pressés et curieux par une voyageuse du Nord*, Paris, E. Dentu, 1860, p.6.

déterritorialisation fantasmée de la basilique, souligné par « ce grand instinct oriental ¹¹⁶⁴», qui représente pour Ruskin, l'enchantement des couleurs.

Or quelle est la place de l'élément byzantin dans ce regard des voyageurs qui orientalise la basilique ? La réponse est d'autant plus difficile à apporter que se profile derrière cette interrogation une réflexion des plus complexes et parfois polémique, menée par les byzantinistes et les historiens de l'art sur l'identité byzantine de la basilique Saint-Marc, depuis le XIX^e siècle.

Il est tout d'abord malaisé de comprendre précisément le sens du mot « byzantin » dans le syncrétisme artistique observé par les voyageurs. Cette approximation sémantique, historique du terme peut s'expliquer aussi bien par son apparition récente dans l'histoire de l'art au XIX^e siècle, que par sa présentation confuse ou polémique dans les guides de voyage ou enfin par un *climat byzantin*, certes favorable à sa réhabilitation, mais qui lui conférait une malléabilité littéraire débordante. Nous pourrions distinguer un usage métonymique du terme « byzantin », se rattachant plus largement à la puissance décorative orientale, l'aura du terme « oriental » recouvrant les distinctions stylistiques particulières sur la façade de la basilique, d'un usage plus précis, qui fait de la basilique Saint-Marc le lieu par excellence du *paragone* entre la mosaïque et la peinture.

Le terme est davantage associé à l'architecture générale de l'édifice qu'aux mosaïques, et l'analogie avec Sainte-Sophie est clairement établie dans les études historiques du début du siècle. Séroux d'Agincourt explique que « les architectes de Saint-Marc ont puisé dans Sainte-Sophie », ce temple « qui excita l'imagination des Vénitiens » et il glose l'analogie en ces termes : « le gouvernement de Venise, imitant en cela Justinien, appela de la Grèce les meilleurs architectes qu'il fut possible de trouver ». L'inspiration byzantine semble donc effective, dans son mode de conception comme dans sa réalisation, mais l'historien regrette, en évoquant les proportions des colonnes et les ornements, que les Vénitiens n'aient pas su « remédier aux vices que le mauvais goût avait introduits dans cette partie de l'Architecture ¹¹⁶⁵ ». S'il considère à la fin de son analyse qu'il s'agit néanmoins d' « un majestueux ensemble », nous comprenons que la basilique est un édifice qu'il faut apprécier de loin pour ne pas être trop heurté par les distorsions ou « bizarreries » byzantines. Ce transfert d'un art architectural et d'un art ornemental est évoqué dans de nombreuses

¹¹⁶⁴ John Ruskin, *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁶⁵ Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e siècle*, Paris, Truttel et Würtz, 1823, Tome 1, p. 45 et p. 270.

observations : « La basilique de Saint-Marc, édifice byzantin à cinq coupoles ¹¹⁶⁶ » « la basilique Saint-Marc d'architecture byzantine ¹¹⁶⁷ », « rien au monde n'est plus riche que ces dômes byzantins [...] Là brillent confondus l'élégance grecque, le luxe byzantin et le talent des maîtres de l'école vénitienne¹¹⁶⁸ », les quatre colonnes du maître-autel « sont dans le style byzantin du XI^e siècle [...] entourées de colonnes byzantines et mauresques ¹¹⁶⁹ ». Alphonse Cordier résume ainsi cette assimilation byzantine sur le sol italien :

« Byzance semble être venue se réfugier au fond du golfe Adriatique et avoir prêté à Saint-Marc ses coupoles dorées, ses mosaïques, ses colonnes de porphyre et tous ses marbres les plus rares ; car partout ici l'on retrouve quelque chose qui rappelle les richesses architecturales de l'Orient ¹¹⁷⁰ ».

Notons que l'analogie architecturale avec le plan des Saints-Apôtres à Constantinople n'apparaît que tardivement au XIX^e siècle¹¹⁷¹, et il n'est pas rare de retrouver dans les journaux la boutade de Félix de Verneilh, selon laquelle les architectes, ne pouvant reproduire la coupole monumentale de Sainte-Sophie, « en donnèrent la monnaie ¹¹⁷² », en créant cinq coupoles de plus petite dimension. Il est vrai que l'église des Saints-Apôtres ne bénéficiait pas de l'aura littéraire de Sainte-Sophie.

Le terme « byzantin », pour Michelet, est associé, sur un ton élégiaque, à partir d'une incertitude ou d'une équivalence en termes de style architectural, à quelques reliques de palais sur le Grand Canal, « Merveilleux aspects de ces riches palais moresques ou byzantins. Et tout cela en ruines : marbres incrustés, portes en planches ¹¹⁷³ ». Lorsque Michelet veut rappeler les différentes strates historiques et architecturales qui composent Venise, il compose une liste comprenant l'« élément byzantin », mentionnant alors particulièrement « San Libérale à

¹¹⁶⁶ Ferdinand-Charles Lapierre, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁶⁷ Etienne Barberot, *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Tome 2, Paris, Baudry, 1891, p. 285

¹¹⁶⁸ Paul Lacroix, *Bords de la Charente. Le château de Jarnac, ses barons et ses comtes. Bataille de Jarnac*, Cognac, 1855, p. 57.

¹¹⁶⁹ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 93 et 125.

¹¹⁷⁰ Alphonse Cordier, *A travers la France, l'Italie, la Suisse et l'Espagne*, Paris, Vermot et Cie, 1866, p. 79.

¹¹⁷¹ Les journaux que nous avons consultés ne la mentionnent pas. Elle sera pourtant clairement exposée dans le Manuel d'art byzantin de Charles Diehl, dès 1910, *op. cit.*, p. 410. En 1891, la boutade de Félix de Verneilh est encore utilisée pour justifier l'analogie avec Sainte-Sophie.

¹¹⁷² Félix de Verneilh, *L'architecture byzantine en France : Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine*, « Analogie de Saint-Front de Périgueux et de Saint-Marc de Venise », Paris, Didron, 1851, p. 13. Voir aussi Etienne Barberot, *op. cit.*, p. 286.

¹¹⁷³ Jules Michelet, *Journal*, p. 275.

Torcello et Saint-Marc ¹¹⁷⁴». A travers ces très brèves observations, l'auteur reconnaît indéniablement la *présence* d'un style byzantin à Venise, dans la lagune et à Trente et à Trieste également ¹¹⁷⁵, même si aucune description ne permet de comprendre l'exacte signification de ce « élément » artistique.

Mais c'est peut-être Clausse qui rend le mieux sensible la belle ambiguïté de l'architecture byzantine de la basilique, qu'il tient pour «la manifestation la plus étonnante, la plus étendue, la plus grandiose qui se soit jamais produite en Italie au nom de l'art byzantin », mais il souligne, dans un raisonnement antithétique, la puissance incontrôlable de son asianisme :

« Par ses vastes proportions, par son énormité même, cette prodigieuse création semble avoir anéanti le génie grec sous l'effort immense qu'il a fallu produire pour exécuter une si colossale entreprise. Elle nous montre la magnificence orientale poussée à ses dernières inspirations, pour, tomber bientôt dans la profusion et la confusion sans règle et sans frein. [...] A l'intérieur, les mosaïques brillent de tous côtés, mais ne concourent pas, comme à Monreale, à l'unité de l'ensemble ; elles écrasent l'imagination, de telle sorte que, l'œil, l'esprit et la raison ne sachant quelle règle adopter, quelle voie suivre, font effort pour admirer, et sont affolés sous tant de splendeur ¹¹⁷⁶».

La référence grecque structure certes le propos, puisque le modèle grec est tout d'abord évincé sans ménagement, en termes très vifs (« anéanti »), avant de réapparaître furtivement dans la plan de Monreale, assurant la lisibilité de l'édifice (« l'unité de l'ensemble ») ; toutefois l'indéniable caractère auratique de l'art byzantin est affirmé dans la suite du texte, Clausse évoquant l'errance esthétique comme une rêverie : l'émancipation de toute règle et de toute « voie » est précisément l'une des conditions de possibilité d'accès à l'art byzantin. L'archéologue voyageur incite donc le lecteur à se défaire des schèmes interprétatifs que la familiarité avec des œuvres gréco-romaines avait nécessairement et patiemment élaborés, pour se tourner vers l'art byzantin. Nul doute qu'il faille voir dans le terme « affolés », l'expression d'une allègre désorientation.

¹¹⁷⁴*Ibidem*, p. 275-276.

¹¹⁷⁵*Ibidem*, p. 277, « ...cathédrale byzantine de Trieste » et « Vu ce matin la cathédrale byzantine [de Trente], byzantine par sa base ».

¹¹⁷⁶ Gustave Clausse, *op. cit.*, tome 2, p. 164-165.

Mais c'est surtout l'observation et l'analyse des mosaïques de Saint-Marc qui permettent de mesurer plus précisément la nature et la place de l'art byzantin dans l'imaginaire des voyageurs. C'est à travers le *paragone* entre la mosaïque et la peinture, qui se double d'une réflexion sur la différence stylistique entre les mosaïques « primitives » et les mosaïques « modernes » que nous comprendrons le sens de l'« effet byzantin »¹¹⁷⁷ produit par les mosaïques pariétales de Saint-Marc.

Les auteurs de guides de voyage au XVIII^e siècle s'étaient montrés peu sensibles aux mosaïques et les observations de la plupart des guides au XIX^e siècle restent très partielles, sous forme de simples remarques, sinon de critiques sur leur dessin, quand ils consentent à les regarder. N'oublions pas non plus qu'un des textes les plus couramment cités dans la première moitié du XIX^e siècle était la relation de voyage épistolaire du Président de Brosses, dont la sévérité à l'égard de Saint-Marc et de ses mosaïques était affirmée de manière péremptoire :

« On ne peut rien voir de si pitoyable que ces mosaïques [...] Ces ouvrages [les panneaux de mosaïques] ne peuvent jamais être bien délicats, mais aussi le coloris n'est pas sujet à se perdre, ce qui a engagé les premiers peintres à s'en servir souvent. La patience inouïe qu'il faut pour cela et le peu de beauté dont ces ouvrages sont susceptibles, en fait depuis négliger la méthode »¹¹⁷⁸

Le Président de Brosses n'est pas dupe du pouvoir chromatique des mosaïques : la couleur vient dissimuler la pauvreté picturale de l'art de la mosaïque, présenté en outre comme une tâche ingrate et vaine dans sa réalisation, son seul mérite, comme il le constate ailleurs, consistant à représenter « des arabesques et broderies de la dernière beauté » ; la mosaïque, impropre à la restitution des figures, se retrouve assignée, en tant qu'art mineur, à un rôle exclusivement décoratif. Il salue toutefois l'identification iconographique qu'apportent les inscriptions, leur conférant vraisemblablement une certaine vertu pédagogique. C'est enfin avec désinvolture et cocasserie qu'il considère la perfection technique du pavement de mosaïques, qui s'avère, « sans contredit le premier endroit du monde pour jouer à la toupie »¹¹⁷⁹. Ce mépris des mosaïques s'inscrit en fait dans un double débat : celui de l'infériorité de ce genre mineur que représente la mosaïque par rapport à la peinture, à sa liberté d'invention et de composition et un débat d'ordre stylistique entre les mosaïques les

¹¹⁷⁷ John Ruskin, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁷⁸ Charles de Brosses, *Lettres familières écrites d'Italie*, Texte de l'édition Didier, 1858 – Lettre XVI, à M. de Quintin, p. 217.

¹¹⁷⁹ *Ibidem*.

plus anciennes, des XI^e, XII^e, XIII^e et XIV^e siècle, dont le « caractère » byzantin est encore clairement identifié par les voyageurs et les mosaïques postérieures, composées à partir de cartons de peintres illustres, tels Titien ou Salviati.

Il y a indéniablement une « saveur archaïque ¹¹⁸⁰» qui séduit dans les mosaïques primitives, qu'il s'agisse d'une technique picturale peu développée mais pénétrée de sens religieux, ou d'une remarquable langue expressive. Par « technique picturale peu développée » nous nous référons en fait au « mouvement » anti-pictural ¹¹⁸¹ des maîtres mosaïstes de la période paléochrétienne qui mettaient un point d'honneur à bien marquer la spécificité et l'autonomie de cet art de la mosaïque qui ne tendait plus vers la peinture, comme elle le fit dans l'Antiquité. Ruskin se montre très attentif au style narratif et aux vertus pédagogiques des scènes qu'il observe et c'est en tant que moraliste qu'il établit une distinction entre des œuvres simples, souvent jugées un peu gauches par leurs qualités artistiques, mais assurément incarnées spirituellement, et des œuvres relevant d'une certaine prouesse artistique, mais qui demeurent muettes sur le plan spirituel. Il place ainsi l'art byzantin dans la première catégorie, car c'est en se désengageant de « l'ordre légal et scientifique ¹¹⁸²», que par sa simplicité même, et par sa spontanéité l'art peut s'avérer d'un remarquable didactisme. Il déconstruit de la sorte le *topos* d'« une représentation barbare de l'histoire religieuse » qui nourrit le malentendu sur l'art byzantin. Charles Du Bois-Melly considère que la supériorité des mosaïques archaïques tient au « calme des couleurs et des attitudes ¹¹⁸³», sensible en cela à la dimension anagogique que permet d'*ouvrir* la mosaïque. Adolphe Lance, étudiant la voûte de la Passion, va plus loin en renversant le *topos* d'un art byzantin retombé en enfance :

« Quel dommage qu'un certain Lorenzo Ceccato soit venu en l'an 1609, comme il nous l'apprend lui-même, gâter ces belles choses par le voisinage des prophètes de sa façon, Job, Jérémie, Isaïe. Le XVII^e siècle, encore enfant, ne s'est montré nulle part, ni plus emphatique, ni plus lourd, ni plus laid ¹¹⁸⁴».

¹¹⁸⁰ *Six mois en Italie, Journal d'une ignorante, op. cit.*, p. 263.

¹¹⁸¹ L'expression est de Philippe Bruneau. Voir P. Bruneau, « La mosaïque grecque classique et hellénistique », *Archeologia* (Varsovie), 1976, p. 39-42, cité par H. Lavagne, « À propos du deuxième colloque international sur la mosaïque antique (Vienne, 1971) : bilan des travaux et perspectives de recherches », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, tome 83, n°2. 1971, p. 316, note 25. DOI : <https://doi.org/10.3406/mefr.1971.916>

¹¹⁸² John Ruskin, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁸³ Charles Du Bois Melly, *Voyage d'artiste en Italie, 1850-1857*, Genève, H. Georg, 1877, p. 174.

¹¹⁸⁴ Adolphe Lance, *Excursion en Italie : Aix-les-Bains, Chambéry, Turin...*, Paris, Bance, 1859, p. 142.

L'abîme qui sépare les premiers mosaïstes de Saint-Marc, qu'ils fussent byzantins ou vénitiens, des mosaïstes de la Renaissance, ressemble à une Querelle des anciens et des Modernes réhabilitant un art de la mosaïque susceptible, par ses traits particuliers, d'emmener le spectateur non dans la réalité sensible que la peinture sait restituer avec grâce, mais dans « une réalité saisissante ». Les mosaïques les plus récentes, celles élaborées à partir des cartons des grands peintres, toscans pour la plupart, aux XV^e et au XVI^e siècles, sont trop inféodées à un souci de perfection picturale, « un dessin plus exact, un modelé plus savant, une plus grande recherche de la forme », qui pourtant aboutit pour Lance « aux ouvrages les plus faibles, les plus insignifiants ¹¹⁸⁵ ». Lance procède à un second renversement s'appliquant à la caractéristique insolite que représente le terme « bizarre », en évoquant explicitement l'assimilation artistique byzantine :

« Les peintres et les mosaïstes du XVII^e siècle, quelques habiles qu'ils aient été, ont vu avec le sentiment et les yeux de leur époque, ils ont sans doute cru copier un monde byzantin, mais en réalité, l'ont interprété à leur manière ; aussi leur œuvre n'a-t-elle que le seul mérite d'ajouter à la décoration de la façade, et de contribuer à lui donner un aspect chatoyant, lumineux, éblouissant, et un caractère tellement bizarre qu'il évoque le sentiment d'une fête grandiose et magnifique ¹¹⁸⁶ ».

Lance pouvait ainsi habilement retourner l'argument du président de Brosse par sa redoutable structure restrictive « aussi leur œuvre n'a-t-elle que le seul mérite d'ajouter à la décoration de la façade », il montrait en outre que l'expression « peintures [ou] tableaux de mosaïques ¹¹⁸⁷ », très utilisée au XVIII^e siècle et encore présente au XIX^e siècle entretenait une confusion fâcheuse sur le plan esthétique ; enfin, il contribuait à la réhabilitation de cet art de la mosaïque inaugurée dans les années 1880. Ainsi Eugène Müntz présentait-il des champs de recherche que l'histoire de l'art devait enfin considérer :

« Industries d'art, arts industriels, arts décoratifs, c'étaient là, il n'y a pas longtemps, des termes impliquant un véritable dédain et jetant une incontestable défaveur sur d'innombrables monuments, précieux pour l'histoire des mœurs, des croyances, des idées, non moins que pour celle du goût. [...]. S'attache-t-on à ses

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 144-145.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 173.

¹¹⁸⁷ Nicolas Lenglet Du Fresnoy, *Méthode pour étudier la géographie*, Paris, N.M. Tilliard, 1768, Tome VI, p. 305-306.

résultats [la mosaïque], elle satisfait, au contraire, à toutes les conditions de la peinture monumentale ; si elle n'a pas la souplesse de la fresque, elle l'emporte sur elle par son éclat et sa résistance, avantages qui ont dû être particulièrement appréciés chez des peuples et en des temps préoccupés d'assurer à leurs créations une durée éternelle [...] pour l'antiquité comme pour le moyen âge, l'étude de ses productions est une première assise, une pierre angulaire de toute histoire de l'art; ce sont les expressions d'un archéologue doublé d'un écrivain ¹¹⁸⁸»

Michelet, bien qu'il ne fasse point l'éloge des mosaïques byzantines, ne semble pas toutefois dupe des tentatives des Zuccati et de leurs émules de créer un authentique « style » de mosaïques. Ainsi note-t-il, de manière extrêmement concise dans son *Journal* : « Solennité du Christ au-dessus de l'autel. Importance ridicule des mosaïques. Sur la porte, inscription des Zuccati. Il y a là plus d'industrie que d'art ¹¹⁸⁹. C'est donc bien une composition du XVI^e siècle qu'observe Michelet, la mosaïque du Christ Pantocrator ayant été refaite en 1506 par Maestro Pietro et restaurée par Leopoldo da Pozzo en 1716 ¹¹⁹⁰. Remarquons que, par sa pose, inscrite dans une légère perspective, et par un embonpoint suggéré par les vêtements, contrastant singulièrement avec les corps très longilignes figurant sur les coupes du XII^e siècle, cette œuvre rendait bien peu sensible le modèle byzantin originel. La remarque, tout oxymorique, « Importance ridicule des mosaïques », jointe au terme d' « industrie » souligne tout à la fois le travail laborieux et l'absence spirituelle de ces mosaïques conçues et réalisées selon la *maniera veneta*.

Toutes ces remarques soulignent en fait la vanité des peintres de la Renaissance et du XVII^e siècle, négligeant, méprisant les modes de représentation propres à l'art de la mosaïque, et c'est cette confusion consistant à regarder les mosaïques comme des fresques ou des tableaux de chevalet qui est à l'origine du grand malentendu byzantin.

Mais à l'opposé de cet enthousiasme manifesté à l'égard des mosaïques les plus anciennes de Saint-Marc et de leur puissante simplicité didactique, nous pouvons relever des réactions très hostiles à ces mosaïques, qui s'inscrivent dans l'argumentaire classique dénigrant l'art byzantin et qui peuvent s'appuyer, à la différence de l'expérience ravennate, sur des œuvres de la Renaissance pour mieux fustiger cet art rétrograde et décadent. Ainsi

¹¹⁸⁸ Müntz, Eugène. "La peinture en mosaïque dans l'Antiquité et au Moyen-Age." *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 52, no. 1, 1882, pp. 162–183. JSTOR, www.jstor.org/stable/44756222 Accessed 22 Apr. 2020, p. 162-164.

¹¹⁸⁹ J. Michelet, *op. cit.*, p. 268.

¹¹⁹⁰ E. Vio, (dir.), *La Basilique Saint-Marc à Venise*, Bergame, Scala, 1999, p. 32.

Rémusat se livre-t-il à une double confrontation des mosaïques : il relève que « le goût archaïque préfère les plus naïvement faites, celles qui rappellent le dessin d'enfant des peintres byzantins, aux œuvres plus savantes des mosaïstes des siècles de Léon X » et il insiste sur la raideur des représentations : « Les scènes de la Genèse y sont représentées dans le style des vieilles gravures sur bois, et les sujets mêmes sont conçus d'une manière très primitive ». A l'inverse, il loue, en superposant les effets propres à la peinture sur la pratique de la mosaïque, les œuvres du XVI^e siècle :

« *La Résurrection de Lazare* à droite est composée à la manière des grands peintres. Le Christ y étend un bras souverain. C'est l'air de commandement du maître de la nature. *La Mort de la Vierge* le cède peu à son pendant. La figure de saint Marc, au-dessus de la porte, exécutée par les frères Zuccati d'après Titien, ne perd rien à rappeler la belle époque de la peinture ¹¹⁹¹».

Rémusat n'est sensible aux qualités des mosaïques que dans la mesure où elles accueillent les audaces et les innovations des grands peintres renaissants, exhibant cruellement le vainqueur de ce *paragone*.

Or Pline, en rapprochant la mosaïque de « la peinture de pierres ¹¹⁹² » avait posé les termes du *paragone* et Henri Lavagne parle d'une véritable « révolution des cartons » qui se produisit dès 1433 à Saint-Marc ¹¹⁹³, obligeant les maîtres mosaïstes à n'être plus que les exécutants des cartons des peintres vénitiens et toscans. Ainsi l'art de la mosaïque, après une période « anti-picturale » revendiquée se retrouvait-elle contrainte de délaïsser la *sinopia* et d'accepter des techniques picturales qui lui étaient étrangères.

Stendhal se réfère également à cette superposition de la peinture sur la mosaïque pour signifier la supériorité des travaux des Zuccati : « On voit d'eux, sous le portique de Saint-Marc, trois sujets sacrés, qui peuvent passer pour les meilleures mosaïques qu'ait produit le siècle de la peinture. J'ai vu des tableaux d'église et de chevalet travaillés dans le même goût ¹¹⁹⁴ ». Ces deux extraits donnent le sentiment que la peinture est en quelque sorte le salut de la mosaïque : plus la mosaïque tendra vers la peinture, en se dégageant de ses raideurs archaïques qui lui sont pourtant essentielles, plus elle se dénaturera donc et plus elle

¹¹⁹¹ Charles de Rémusat, *op. cit.*, p. 708.

¹¹⁹² Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 3. Voir Henri Lavagne, *op. cit.*, p. 316, note 24.

¹¹⁹³ Il s'agit des cartons d'Andrea Castagno et de Jacopo Bellini pour la chapelle des Mascoli.

¹¹⁹⁴ Stendhal, *Ecoles italiennes de peinture*, Traduction d'Henri Martineau, texte de l'édition Le Divan, 1932, Chapitre LXXXIX, p. 556

redeviendra digne d'admiration. Elle est en effet encore perçue par des voyageurs comme un élément de régression dans l'histoire de l'art et comme un témoignage historique de ce moment d'immobilisme :

« Les premières mosaïques de Saint-Marc sont la scrupuleuse et fidèle reproduction des sujets sacrés interprétés selon les traditions byzantines qui proscrivaient toute fantaisie en dehors des bornes liturgiques les plus sévères. Dans un édifice comme Saint-Marc, auquel contribuèrent huit siècles, il ne faut ni chercher, ni même désirer l'homogénéité, mais bien se considérer dans le musée merveilleux et unique où se développe et se poursuit l'art du mosaïste depuis sa naissance jusqu'à son déclin. L'action prépondérante de Byzance devait rendre Venise si rebelle à toute autre influence, que la profonde révolution amenée par le Giotto y passa inaperçue et que ce fut, en quelque sorte, par génération spontanée que se manifesta en plein xv^e siècle l'art vénitien ¹¹⁹⁵».

Stendhal confirme ce statut singulier des travaux des premiers mosaïstes de manière lapidaire : « Ils sont plus intéressants comme représentant les usages d'un siècle reculé qu'agréables à voir ¹¹⁹⁶ ». Ainsi l'art byzantin endossait-il à nouveau son rôle d'entrave à l'épanouissement artistique inauguré par Giotto. Or cette période de latence, de néant artistique a été très bien formulée par Charles Flandrin, qui met en scène la réapparition de l'architecture et de la peinture, venant rejoindre artistiquement les canons de l'antiquité, à l'intérieur de la basilique :

« Dès le quinzième siècle, l'art se révélera dans le bénitier qui a pour base un autel antique, de sculpture grecque ; merveilleux rapprochement qui présage déjà l'alliance près de s'accomplir entre l'âge ancien et le nouveau. [...] Pour remplir l'intervalle les deux Lombardo et Léopardo créeront la chapelle Zeno, et couleront en bronze la statue et le tombeau de ce cardinal puis le XVI^e siècle, le siècle de la renaissance apparaîtra et avec lui Titien, le Tintoret, Paul Véronèse, Aliense de l'île de Milo, Mâneo, Verona, Bassan, Palma, Sansovino, Palladio, et tous ces artistes de la brillante école de Venise qui se disputeront la gloire de travailler pour la sainte basilique ¹¹⁹⁷ ».

¹¹⁹⁵ Marcel Niké, *Un essai d'itinéraire d'art en Italie : les architectes, les sculpteurs, les peintres*, Paris, Firmin-Didot, 1900, p. 238-239.

¹¹⁹⁶ Stendhal, *op. cit.*, p. 556.

¹¹⁹⁷ Charles Flandrin, *Études et souvenirs de voyages en Italie et en Suisse*, T. 1 Paris, 1838, p. 339.

C'est en termes de compensation que la Renaissance intervient, tant sur le plan de la clarté que sur celui de la composition, de l'expressivité et Saint-Marc s'avère le théâtre de cette pleine renaissance artistique.

3.2.3 Art, inspiration, style, esprit, caractère, sentiment byzantins à Venise

La certitude d'observer des mosaïques de « caractère » byzantin, c'est-à-dire réalisées par des artistes maîtres byzantins formant eux-mêmes une génération d'artistes vénitiens apparaît assez tôt dans les journaux de voyage, qui s'appuyaient sur les premiers travaux des byzantinistes. Ainsi la conscience d'une transmission d'un savoir-faire précieux est-elle évoquée par l'abbé Moyne, remarquant que « les ouvriers byzantins, appelés à grands frais [à Saint-Marc] y révélèrent à l'Occident ces magnificences dont les pèlerins de la terre sainte avaient fait tant de merveilleux récits ». Or, cette « assimilation » byzantine présente des aspects contrastés : cette fidélité à la manière grecque peut être perçue comme la reconnaissance d'une aura byzantine, après que le moine Didier avait fait venir des artistes byzantins au monastère du Mont-Cassin, mais aussi comme une reproduction formelle, stylistique des principaux traits de l'art byzantin, y compris dans ses des imperfections. Charles Blanc a bien souligné la nature de ce « transfert artistique¹¹⁹⁸ » en identifiant clairement le caractère byzantin des mosaïques de Saint-Marc mais en montrant la stylisation rigide et la difficulté à distinguer son origine artistique :

« Les plus anciennes peintures qui soient à Venise sont les mosaïques de Saint-Marc, qui ont été faites dans la seconde moitié du onzième siècle. Celles qui sont contemporaines de la Basilique furent commencées sous le doge Domenico Silvo, en l'année 1071, et elles portent au plus haut degré le caractère byzantin. On n'en peut pas douter quand on visite les églises grecques bâties à Athènes vers le même temps, et en particulier l'église du monastère de Daphné, qui est située à mi-chemin d'Athènes à Eleusis. On est frappé alors de la ressemblance qui existe entre les mosaïques de Saint-Marc et celles des peintres athéniens du onzième

¹¹⁹⁸ Nous utilisons cette expression avec prudence, puisqu'il s'agit d'un déplacement limité dans le temps, en nous inspirant toutefois des remarques récentes sur la pertinence de l'expression « transfert culturel » plutôt qu'« assimilation » ou « acculturation ». Voir Fabienne Colas Rannou, Marianne Jakobi. Introduction. La transmission des techniques, des images, des théories dans le processus de création artistique. Fabienne Colas-Rannou ; Marianne Jakobi. Élaborer, transmettre, créer. Essais pour une histoire de l'art diachronique et pluridisciplinaire II, Presses universitaires Blaise-Pascal, p.11-20, 2017, 978-2-84516-768-1. (hal-01649574)<https://hal.uca.fr/hal-01649574/document>

siècle. Ce sont les mêmes figures d'une raideur solennelle, présentant toujours les lignes les plus simples, sèchement écrites, grandement tracées. Le corps humain y est réduit à une sorte de formule abrégée qui en rend l'expression sacrée et comme terrible. [...] Longtemps encore ce furent ou des Grecs ou des Vénitiens, disciples des Grecs, qui continuèrent à Saint-Marc la peinture en mosaïque, et il faut dire qu'ils la continuèrent en retenant toujours un peu du style byzantin. C'est ainsi que, même dans les premières années du seizième siècle, le mosaïste Petrus, l'auteur du Christ colossal qui remplit l'abside du chœur dans la basilique de Saint-Marc, imprimait à son œuvre le caractère franchement hiératique du byzantinisme, et dessinait une figure encore barbare et formidable, au moment où Giorgione et Titien se plongeaient dans les délices de la peinture mondaine, sensuelle et naturaliste ¹¹⁹⁹»

Dans ce texte, Blanc confirme la conformité sur le pan stylistique des mosaïques de Saint-Marc avec celles du monastère de Daphni¹²⁰⁰, alors situé sur le territoire de l'empire byzantin au XI^e siècle, mais sa description formelle des mosaïques souligne une raideur stylisée qui semble en partie étrangère à « l'humanisme médiéval ¹²⁰¹ » des fresques de Daphni. « L'élégant et robuste humanisme grec ¹²⁰² » présent dans les compositions byzantines de Daphni s'accorde en effet difficilement avec la physionomie farouche et formidable des personnages évoqués par Blanc ; mais ce dernier semble s'être fixé sur une représentation *canonique* de l'art byzantin, sans percevoir son évolution, et il est convaincu que cette imprégnation de formes byzantines stylisées et rigides a perduré jusqu'à l'éclosion à Venise de la seconde génération des peintres vénitiens.

Toutefois le texte a le mérite de soulever une autre question qui est celle de l'identification de l'origine des mosaïques, qui s'avère d'une grande difficulté. L'équivalence que pose Blanc « ou des Grecs ou des Vénitiens » pose un problème au point qu'André Grabar s'appuyant sur une discrimination rigoureuse entre « les œuvres d'artistes byzantins »

¹¹⁹⁹ Charles Blanc, (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles et de tous les temps*, « École vénitienne », Paris, Veuve Renouard, 1861-1876, p. 1-2.

¹²⁰⁰ Gabriel Millet dressait l'état des recherches à la fin du siècle : *Le Monastère de Daphni, histoire, architecture, mosaïque*, Paris, 1899.

¹²⁰¹ Frolow, A. "La date des mosaïques de Daphni." *Revue Archéologique*, vol. 2, 1962, pp. 183–208. JSTOR, www.jstor.org/stable/41754924. Accessed 30 Apr. 2020, p. 194. A. Frolow préfère cette expression à « néo-classicisme » ou « néo-atticisme » pour désigner l'art byzantin de la période macédonienne.

¹²⁰² *Ibidem*, p. 192.

et celles des « disciples vénitiens des Grecs » s’inspirant de « modèles byzantins » antérieurs au XII^e siècle, a décidé, dans sa grande synthèse *La Peinture byzantine*, de ne pas reproduire les images *traditionnellement* associées à l’art byzantin » vénitien ». Il considère en effet que seul le narthex comporte des mosaïques qu’on peut qualifier de « byzantines », en ce qu’elles sont « conformes aux tendances nouvelles des décorateurs des églises byzantines de cette époque ¹²⁰³ ». Comme c’était le cas pour Ravenne, la question de l’identité byzantine des mosaïques se pose et se posait déjà au XIX^e siècle. La voyageuse déjà mentionnée a conscience de la précaution avec laquelle elle doit identifier, en 1893, les différentes strates stylistiques qui s’offrent à elle :

« Je relève les yeux sur la façade où s’épanouissent au-dessus du portique toujours ouvert, les mosaïques extérieures. Du premier regard que l’on jette sur le bizarre aspect de la basilique gréco-byzantine, c’est un effarement : mais le second regard est peut-être plus surpris encore, car il se mêle à la curiosité primitive ce quelque chose qui s’appelle l’attrait, et qui est pour moi le caractère particulier de Venise, la peignant d’un mot. Enfin les cinq énormes coupes, mélange de combinaisons architecturales qu’on est convenu d’appeler le style byzantin, sans que, paraît-il, le mot soit ici absolument applicable ¹²⁰⁴ ».

L’élucidation stylistique n’est pas simple, *a fortiori* lorsque les voyageurs recourent à des hybridations : style « vénéto-byzantin », « romano-byzantin », « gothique-byzantin ». Deux éléments sèment davantage encore le trouble : l’évolution de l’art byzantin qui corrige certains traits archaïques et les découvertes archéologiques menées en 1955¹²⁰⁵.

Ruskin avait esquissé l’évolution de la foration des artistes vénitiens en ces termes :

« [Les Vénitiens] firent venir de Constantinople les artistes qui dessinèrent pour Saint-Marc les mosaïques de ses voûtes et qui groupèrent les couleurs de ses portails ; puis rapidement, ils surent développer, dans un style plus mâle, le système que leur avaient enseigné les Grecs ¹²⁰⁶ ».

On lit clairement sous la plume de Ruskin l’expression d’une correction artistique apportée par la jeune génération de mosaïstes à la manière byzantine de leurs aînés mais il est bien

¹²⁰³ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., 1953.

¹²⁰⁴ *Six mois en Italie, Journal d’une ignorante*, Paris, 1893, p. 261.

¹²⁰⁵ Voir A. Frolov, op. cit.

¹²⁰⁶ John Ruskin, op. cit., p. 71

difficile en revanche de comprendre l'énoncé « under more masculine conditions » ; est-ce une allusion à une hellénisation des motifs byzantins ? Lance, qui écrit en 1859, et qui avait peut-être lu le texte anglais de Ruskin publié en 1853 écrivait au sujet du style byzantin de Saint-Marc :

« [...] voûtes et coupoles sont couvertes de légendes bibliques représentées dans un style naïf, barbare même, qui choque bien un peu les yeux habitués aux procédés perfectionnés de l'art moderne, mais que font vite oublier la mâle tournure et l'énergique expression de ces images, plus hiératiques que vraies ¹²⁰⁷ ».

Faisant allusion aux voûtes et coupoles du narthex, sans distinguer les époques successives de réalisation (de la fin du XI^e siècle jusqu'au XIII^e siècle pour l'essentiel), Lance peut souligner dans « la mâle tournure et l'énergique expression », l'évolution de l'art byzantin que caractérise la renaissance des Comnènes ou le travail des premiers ateliers vénitiens attachés à rendre « un sens puissant du volume ». Sans nous livrer à un résumé des datations précises des mosaïques, qui varient considérablement au sein d'un même espace architectural à l'intérieur de la basilique, et dont la datation stylistique et archéologique ne correspondent pas toujours ¹²⁰⁸, il est admis, pour ne relever qu'un contraste, que la voûte de l'Ascension est fidèle à l'esprit de la peinture byzantine de la même époque, alors que les allégories des Vertus et des Béatitudes « composent en revanche un programme résolument occidental et le style dynamique y est interprété dans le goût local, avec une tendance à l'expressionnisme ¹²⁰⁹ ».

Le second élément qui vient contrarier l'identification univoque des styles de mosaïques à Saint-Marc tient à l'anachronisme de certaines réalisations. On peut en effet s'interroger en tout premier lieu sur le choix architectural de la basilique : que les voyageurs aient pensé qu'il s'agissait de Sainte-Sophie ou que les byzantinistes aient montré à la fin du siècle qu'il s'agissait plutôt de la basilique des Saints-Apôtres à Constantinople, il s'agit dans les deux cas d'édifices du Haut Moyen Age (basiliques consacrées en 550 pour la seconde et 562 pour la première, après la destruction du dôme) dont le modèle est transposé au XI^e siècle, dans une république à l'écart du territoire de l'empire byzantin. Certes Venise était encore au IX^e siècle

¹²⁰⁷ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 140.

¹²⁰⁸ Voir les remarques d'Henri Lavagne, « À propos du deuxième colloque international sur la mosaïque antique (Vienne, 1971) : bilan des travaux et perspectives de recherches », *Mélanges de l'École française de Rome*. Antiquité, tome 83, n°2. 1971, p. 416-417.

¹²⁰⁹ *L'Art du Moyen Age* (dir. Jean-Pierre Caillet), Paris, Gallimard, 1995, « Byzance » par Catherine Jolivet-Joly, p. 333.

« dans la mouvance byzantine ¹²¹⁰», mais le chrysobulle de Basile II de 1082 lui octroie certains privilèges économiques, partant une relative indépendance une certaine indépendance ; or cette date est presque concomitante avec la consécration de la basilique, en 1094, ce qui peut expliquer un certain désir d'indépendance des artistes vénitiens, au sein même du modèle byzantin, en termes de programme iconographique ou de réalisations stylistiques ¹²¹¹. Enfin, la restauration de 1955 a permis de mettre à jour des fragments de mosaïques du début du XII^e siècle (après l'incendie en 1066 de l'ancienne basilique) qui présentent « un idéal de la renaissance classicisante de cette époque. La liberté de l'exécution contraste avec la manière plus appuyée des mosaïques postérieures de Saint-Marc ¹²¹²», commente Charles Delvoye. Ainsi un certain anachronisme archaïsant se retrouverait dans les premières compositions engagées après la reconstruction de la basilique. Ces déplacements ou confusions temporels ne pouvaient que brouiller l'identification byzantine du travail des mosaïstes et si André Grabar regrette que le « sentiment byzantin ¹²¹³» soit perdu dans certaines mosaïques qui montrent une prédilection pour les détails réalistes, il explique que le « goût byzantin » si exalté soit-il dans les mosaïques des écoles vénitiennes, ne peut s'affranchir des impératifs religieux artistiques livrant l'imaginaire au monde suprasensible.

L'hypothèse d'une école vénitienne manifestant progressivement une certaine indépendance dans ses choix iconographiques et picturaux de représentations byzantines, ou de « goût byzantin » apparu au XIX^e siècle, au point d'inaugurer dans l'histoire de l'art un chapitre sur « le style vénitien », avant même la consécration des Vivarini. Etienne Barberot justifie ainsi un tel classement :

« Venise, intermédiaire entre l'Occident et la Grèce depuis le VII^e siècle, avait à choisir entre l'art italien alors en pleine décadence et l'art de la Grèce qui avait conservé en grande partie les traditions de l'antiquité. Mais à cette époque (X^e siècle) un art nouveau commençait à reflorir en Gaule et en Allemagne : c'était l'art roman, Venise par ses relations, par ses intérêts, se trouvait donc placée entre deux influences différentes. [...] C'est donc peut-être en commerçante soucieuse de ses intérêts, ou en artiste éclectique que Venise arriva à fondre ensemble deux

¹²¹⁰ Pierre Milza, *Histoire de l'Italie*, Paris, Fayard, 2005, p. 229.

¹²¹¹ André Grabar souligne l'apport des artistes vénitiens dans le choix du programme iconographique et de son emplacement, dans l'iconographie inspirée d'œuvres occidentales et sur l'écart par rapport à certaines « formules byzantines » dans « L'art byzantin à Venise », *Les Trésors de Venise*, Genève, Skira, 1963, p. 44-48.

¹²¹² Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 248.

¹²¹³ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 123. Sa remarque porte sur le détail de femmes en train de rôti des cailles dans l'une des mosaïques du vestibule nord représentant *les Miracles pendant l'Exode*.

architectures distinctes : l'architecture byzantine et l'architecture romane, et à faire de ce mélange un art suffisamment caractérisé pour mériter d'être traité à part, et en tout cas assez indistinct et indéfini pour embarrasser celui qui entreprendrait de classer l'art vénitien dans les architectures de l'Orient ou dans celles de l'Occident. Pour nous, nous avons préféré prendre un parti franc, c'est-à-dire considérer les monuments de Venise comme appartenant à une école locale, éclectique certainement, mais cependant bien empreinte de ce cachet particulier que le génie spécial de chaque peuple donne à ses productions, même lorsqu'il les a seulement copiées sur celles des peuples avec lesquels il est en contact.¹²¹⁴»

Ce texte d'un historien de l'art résume bien le sentiment de certains voyageurs confrontés à une architecture et à une décoration qui participent à différents niveaux de l'art byzantin, sans qu'ils soient pourtant qualifiés de « byzantins », sinon d' « italo-byzantins ¹²¹⁵ ». C'est le processus de formation artistique des vénitiens qui est ici souligné et des travaux récents sur l'histoire du chantier de la basilique et sur sa datation précise ont souligné ce phénomène d'hybridation, d'éclectisme artistiques qui n'inclut les principes de l'art byzantin que pour les reformuler, les renouveler, le processus pouvant être ainsi résumé : « [...]les maîtres qui y œuvrèrent, sans doute sous la conduite d'un « architecte » byzantin, inventèrent un langage librement inspiré par les modes constantinopolitaines [...] rompant avec les traditions de la lagune ¹²¹⁶ » et la dénomination « style vénitien » vient recouvrir ces hybridations stylistiques dans lesquelles il se retrouvait également associé au roman, au lombard, au gothique. Barberot semble déduire l'éclectisme artistique des Vénitiens de leur empire marchand et la mention d'une « école locale », que d'autres après lui appelleront l'« Ecole de Saint-Marc ¹²¹⁷ » a pu contribuer, comme nous l'avons constaté avec l'exemple de Ravenne, à *désorienter* en partie le caractère byzantin des mosaïques de la basilique.

Mais ce texte ouvrait, parmi d'autres, la voie à toutes les interprétations nationales, nationalistes d'un art vénitien, désormais italien depuis le rattachement de la Vénétie au royaume d'Italie en 1866, et qui devait trouver sa place dans le mythe d'une Italie, patrie des arts. A. Grabar résumait bien en 1929 les enjeux du problème : il utilisait prudemment les

¹²¹⁴ Etienne Barberot, *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Tome 2, Paris, Baudry, 1891, p. 285.

¹²¹⁵ La dénomination « école italo-byzantine » apparaît d'ailleurs à la fin du siècle, probablement sous la plume de Charles Diehl. Voir Charles Diehl « Peintures byzantines de l'Italie méridionale », *Bulletin de correspondance hellénique*, Volume 12, 1888. pp. 441-459. DOI : <https://doi.org/10.3406/bch.1888.3967> p. 450.

¹²¹⁶ Gianpaolo, Trevisan et al., « L'art roman en Vénétie aux XIe et XIIe siècles. État des questions », *Bulletin Monumental*, ID : [10.3406/bulmo.2016.12752](https://doi.org/10.3406/bulmo.2016.12752) p. 91.

¹²¹⁷ Voir Henri Lavagne, *op. cit.*, p. 32.

guillemets lorsqu'il parle des œuvres « byzantines » de l'Italie et dans le même temps, il regrette qu'un certain nombre d'historiens de l'art italiens aient négligé sciemment la part de Byzance dans les œuvres et les monuments paléochrétiens et médiévaux sur le sol italien, rappelant que l'influence byzantine, associée aux autres influences orientales, syrienne, notamment ne pouvaient être sérieusement minimisées¹²¹⁸. Enfin des études récentes ont insisté sur la vigilance dont les byzantinistes devaient faire preuve à l'égard de ce démon de l'hybridation stylistique¹²¹⁹.

Ainsi Jules Lecomte offre-t-il peut-être la meilleure synthèse de cette perception de la basilique par les voyageurs du XIX^e siècle, dans laquelle la présence métonymique de l'art byzantin comme représentant de l'excellence décorative orientale, ou comme principe élémentaire de l'harmonie architecturale préfigure des évolutions stylistiques, artistiques majeures à venir :

« En résumé telle qu'elle est cette façade est comme ces symphonies qui indiquent tous les motifs de l'opéra qui va suivre. C'est la préface de l'œuvre, toutes les intentions des architectes y sont expliquées. La tradition grecque y paraît au milieu de l'imitation arabe; le bysantin y est altéré par l'art germain ; le plein-cintre roman, le caprice ogival, y sont confondus comme les détails fantasques d'un ensemble, exempt de toute pureté, sans doute, mais d'une originalité et d'une richesse surprenantes. Il n'est pas jusqu'à la présence imprévue de l'art profane des siècles grecs ou romains, représentés ici par ces quatre chevaux de bronze âgés de deux mille ans, qui n'ajoute à l'inalysable impression qu'éprouve le spectateur à la première vue de cet étrange et magnifique édifice¹²²⁰»

Dans cet harmonieux réseau d'influences stylistiques qui désoriente le sentiment et le jugement artistiques, la présence du « caractère byzantin » innervant l'architecture, la façade et ruisselant à l'intérieur de la basilique Saint-Marc apparaît bien aux yeux des voyageurs comme un témoignage artistique échappant à toute conceptualisation temporelle. C'est un Orient anachronique et contemporain, le protagoniste d'un *paragone* très ancien, que la Renaissance fait ressurgir, et c'est un art qui, fidèle à ses schèmes religieux qui ouvrent vers

¹²¹⁸ André Grabar, compte rendu du livre de Muratoff, *La Peinture de Venise*, Byzantion, vol. 4, 1927, pp. 660–668. JSTOR, www.jstor.org/stable/44170105 Accessed 3 May 2020, p. 661.

¹²¹⁹ Michele Bacci, *op.cit.*, §24.

¹²²⁰ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 47. Nous avons conservé l'orthographe de l'auteur.

un monde suprasensible, subit les innovations d'écoles vénitiennes qui en dénaturent partiellement le « sentiment », pour reprendre le mot d'André Grabar.

3.3 Torcello, Murano

3.3.1 L'esseulement de Torcello

Torcello et Murano constituent deux destinations plus discrètes : elles ne s'inscrivent pas systématiquement dans le grand itinéraire vénitien au XIX^e siècle et lorsque les voyageurs y accostent, ils sont peu loquaces sur les édifices présentant des mosaïques byzantines ou de « goût byzantin »¹²²¹, rappelant souvent des données historiques glanées dans des guides de voyage et manifestant une émotion plus mesurée qu'à Saint-Marc. Il n'en reste pas moins vrai qu'à l'image de Ravenne, Torcello a fait l'objet d'une mise en scène littéraire constante au XIX^e siècle, l'exhaussant au rang d'une des *città del silenzio* chère à D'Annunzio¹²²². Quant à Murano, jouissant d'une indéniable renommée, elle fut davantage visitée mais la basilique Santi Maria e Donato devait rester dans l'ombre dans les journaux de voyage.

Plusieurs raisons peuvent expliquer la rareté des témoignages concernant ces deux îles : tout d'abord il n'existait pas, comme pour Venise, de grands modèles littéraires, descriptifs, se présentant, pour reprendre une expression de Barrès, comme des « excitateurs de l'âme »¹²²³.

¹²²¹ Il s'agit de deux édifices : Santa Maria Assunta, fondée par l'exarque de Ravenne en 639, restaurée entre 864 et 867 et reconstruite vers 1008. La datation stylistique des différents éléments « byzantins » de la cathédrale est extrêmement complexe (voir Andreescu, Irina *infra* p. 248, note 4) ; ces éléments sont l'abside méridionale représentant la Vierge en orante (XI^e siècle), la grande mosaïque pariétale du *Jugement dernier* (fin du XII^e siècle) et les plaques de chancel (XV^e siècle). L'église Santa Fosca a été fondée au IX^e siècle et a été refaite aux XI^e et XII^e siècles. L'église Santi Maria e Donato de Murano a été fondée au VII^e siècle et comporte une Vierge en orante à son abside, datant du XII^e siècle. Sur ces édifices, voir Andreescu, Irina. "Torcello. III. La Chronologie Relative Des Mosaïques Pariétales." *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 30, 1976, pp. 245–341. JSTORwww.jstor.org/stable/1291396 Accessed 10 May 2020 - Creissen Thomas. La clôture de chœur de la cathédrale de Torcello. In: *Espace ecclésial et liturgique au Moyen Âge*. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2010. pp. 115-132. (*Travaux de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée*, 53) www.persee.fr/doc/mom_1955-4982_2010_act_53_1_3135 -Pic Marielle. Un fragment de mosaïque byzantine de Torcello récemment retrouvé au musée national de Céramique de Sèvres. In: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 2009, 2012. pp. 292-308.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bsnaf.2012.11099>

¹²²² D'Annunzio ne s'est pourtant pas emparé de Torcello dans ce texte (« Le Città del silenzio » (1904), *Laudi del cielo, del mare, della terra e de glieroi*, Milan, Elettora, 1918) dans lequel figureront Ferrare, Pise et Ravenne. Il évoquera, discrètement, « Les clochers de Torcello dans la splendeur solitaire », dans *Le Feu*, Paris, Calmann-Lévy, 1929, trad. Georges Hérèle, p. 378.

¹²²³ Maurice Barrès, *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Felix Juven, 1902, p. 47.

auxquels les voyageurs pouvaient se mesurer, et dont ils pouvaient s'inspirer. Ainsi Gautier, dont les remarquables pages sur l'animation des voûtes de Saint-Marc étaient devenues, sinon un schéma, du moins un *chemin* descriptif, ramène Torcello à l'austère concision des guides de voyage. En effet, l'île apparaît dans une vague rêverie documentée par le guide de Valéry : Gautier établit une liste de lieux, de palais, d'églises qu'il n'a pas visités et dont l'imminence du départ ravive les images : « Tantôt c'était autre chose, une île oubliée, Mazorbo ou Torcello, où il y a une curieuse basilique byzantine et des antiquités romaines ¹²²⁴ ».

Ce point est important car une véritable ritualisation du voyage vénitien se crée au XIX^e siècle : si la Place Saint-Marc et la basilique inaugurent le parcours esthétique, la visite des îles de la lagune en constitue le terme. Or les voyageurs peuvent y renoncer faute de temps, comme en témoigne Gautier, ou pour des raisons très pratiques : Torcello se trouvait à une distance de deux heures de Venise en gondole ¹²²⁵, et les conditions de visite des deux églises dépendaient aussi bien des disponibilités que de l'humeur du *cicerone*, qu'il fût étudiant, rare habitant de l'île, aubergiste, ou sacristain. Dans tous ces cas, le rite de l'imploration des clefs sur une île qui semblait abandonnée était presque devenu un motif littéraire, tout autant que celui de la recherche des clefs, de l'ouverture pénible de la serrure de Santa Maria Assunta, ou de l'impatience du *cicerone* à retrouver son assiette encore tiède. Il n'était donc pas rare que le voyageur repartît bredouille et dans la très grande majorité des cas, aucune clef ne semblait pouvoir ouvrir Santa Fosca, qui restera un monument vu du dehors pour les voyageurs.

Mais ce terme du voyage vénitien doit aussi s'entendre comme une « excursion rétrospective dans le passé » ainsi que le rapporte Lance ¹²²⁶, un voyage dans les origines extraterritoriales de Venise, propice à une méditation sur le temps que les « débris » de l'Antiquité et la présence artistique byzantine vont mettre en branle. C'est le cadre d'une poétique des ruines qui se dessine donc dans les journaux de voyage :

« Partout, çà et là dans l'herbe, sur le bord du sentier, dans les fouillis d'arbustes et de plantes inconnues, on voit quelques débris provenant d'on ne sait quoi et d'on ne sait où. Ici c'est un chapiteau de marbre dont une mousse sombre recouvre l'acanthé ; plus loin un coin de bas-relief du bas-empire ; une croix grecque qui trace sa figure en vide dans la crue des hautes herbes ; un fût de colonne couché et verdi comme un tronc d'arbre. Et au milieu de ces débris, de ces ruines de choses

¹²²⁴ Théophile Gautier, *Italia*, op. cit., p. 260.

¹²²⁵ Louise Colet, *L'Italie des Italiens*, Paris, E. Dentu, 1862-1864, p. 286.

¹²²⁶ Adolphe Lance, op. cit., p. 225.

qui furent grandes et belles, sourit sans cesse la verte nature, dont l'éternelle jeunesse parfume l'air, et qui renaît plus florescente de chaque poussière que le temps lui fait comme un engrais, avec les œuvres les plus solides et les plus ambitieuses qu'ait su se créer l'homme ¹²²⁷».

Cette fragmentation et cette dispersion de la présence de Torcello, cité antique et puissante cité médiévale, font l'objet d'une méditation historique sur le déclin des civilisations, d'une manière théâtrale comme le fait Lance : « Si je ne craignais de prendre des airs de Marius méditant sur les ruines de Carthage, je pourrais, mon cher ami, terminer l'article Torcello par une tirade quelconque sur l'instabilité des choses humaines ¹²²⁸». Lecomte souligne que « l'antiquaire, l'artiste ou ceux qui ont dans l'esprit une propension rêveuse ou mélancolique, tireront quelque jouissance de l'excursion qu'ils y feront ». Il est intéressant de constater que l'expression de ce goût des ruines est ravivée par la présence d'une nature exubérante, sauvage, s'accordant avec ce lieu abandonné : ainsi l'acanthé, plante apprivoisée, *informée* par l'architecture, canonisée par la grammaire décorative, pétrie d'humidité s'oppose-t-elle à la vivacité des liserons qui envahissent les abords des canaux, et c'est aussi le sentiment d'une rupture avec la cité qui renforce le caractère singulier de cette méditation. Lance se réjouit en effet de ce retour à une nature vivante : « après dix ou douze jours passés à piétiner sur un sol dallé de granit, quand on n'a eu pour recréer ses yeux que des colonnades de porphyre, des statues de bronze et des palais de marbre, si vous saviez comme cela paraît beau ¹²²⁹».

Mais les phases successives de restauration de Santa Maria Assunta peuvent également expliquer l'extrême concision des remarques des voyageurs et notamment certains silences sur les mosaïques. Les premières restaurations au XIX^e siècle datent de 1852 et se sont poursuivies jusqu'en 1856, sous la direction de Giovanni Moro, dont certaines interventions furent critiquées sur le plan stylistique et dont le vol de fragments têtes du *Jugement dernier* aboutit au dépôt d'une plainte et à un procès retentissant en 1870¹²³⁰. Murielle Pic rappelle les conditions dans lesquelles l'historien Gerspach put acquérir deux têtes d'anges en 1876, l'une se trouvant au Louvre et l'autre, identifiée récemment, au Musée national de Céramique de

¹²²⁷ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 581-583.

¹²²⁸ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 223.

¹²²⁹ *Ibidem*, p. 220.

¹²³⁰ Andreescu, Irina. "Torcello. I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis Et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses." *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 26, 1972, pp. 183–223. JSTOR, www.jstor.org/stable/1291318 Accessed 3 May 2020.

Sèvres ¹²³¹. En outre, il existait un véritable trafic de mosaïques présentées comme byzantines entre les phases de restauration, ce que remarque Lance : « L'enfant qui nous guide nous vend des petits carrés de mosaïques, qui se dégradent tous les jours ¹²³² ». Le rattachement de la Vénétie au royaume d'Italie en 1866 favorisa la création de l'atelier de mosaïques de Saint-Marc et de l'Office régional des monuments à Venise qui, s'appuyant sur des protocoles plus rigoureux de restauration, chargea l'atelier Salviati et Cie de « réparer » les dégâts provoqués par l'intervention de Moro de 1871 à 1873. Toutefois, Salviati déposa les plus anciens fragments et en fit faire des copies qui furent elles-mêmes remplacées par les originaux qu'en 1896 ¹²³³. Pendant vingt ans, les voyageurs portèrent donc leur regard sur des copies de mosaïques qui leur étaient contemporaines ;

Lance remarquait déjà en 1859 qu'« il y a de très-belles parties dans cette mosaïque, mais son état de conservation est loin d'être satisfaisant. Déjà des restaurations importantes en ont altéré le caractère général, et, par malheur, cette œuvre de réparation est loin d'être terminée ¹²³⁴ ». Ce chantier de restauration peut en partie permettre de comprendre pourquoi la description du *Jugement dernier* est si rare dans les journaux de voyage, mais la mosaïque absidiale n'est guère véritablement commentée : « L'abside est décorée d'une mosaïque ¹²³⁵ », « La voûte sphérique de l'abside est revêtue d'une mosaïque du XI^e siècle, représentant une madone presque aussi grande que la Vierge de Murano, mais moins belle ¹²³⁶ ».

En ce sens, les voyageurs du XIX^e siècle semblent suivre le chemin descriptif instauré par le Président de Brosses et Valéry. Le premier, qui « rêvait d'une antiquité aimable et voluptueuse ¹²³⁷ » et pour qui les considérations architecturales primaient sur les observations des décors, mentionne néanmoins « un pavé et des peintures en mosaïque, de même goût que celles de Saint-Marc et faites par les mêmes ouvriers grecs, le chœur en amphithéâtre et la

¹²³¹ Pic Marielle. Un fragment de mosaïque byzantine de Torcello récemment retrouvé au musée national de Céramique de Sèvres. In: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 2009, 2012. pp. 292-308.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bsnaf.2012.11099>.

¹²³² Louise Colet, *op. cit.*, p. 287.

¹²³³ *Ibidem*, p. 299.

¹²³⁴ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 224.

¹²³⁵ Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 232.

¹²³⁶ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 223.

¹²³⁷ Yvonne Bezard, « Le président de Brosses et les Lettres familières sur l'Italie », *Revue d'histoire moderne*, tome 4 N°23, 1929. pp. 321-348. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhmc.1929.3566>, p.334. Si la première édition des *Lettres d'Italie* est publiée en 1799 par Serieys, une version moins fautive sera publiée en 1836 par Romain Colomb et connaîtra, notamment par un article de Sainte-Beuve, un grand succès. La réédition du livre en 1858, 1869, et 1885 prouve à quel point il était apprécié dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Voir Yvonne Bezard, p. 323-325.

chaire épiscopale construite à l'ancienne manière ¹²³⁸». Il pose ainsi un rituel descriptif auquel le guide Valery, publié en 1836, ajoutera quelques remarques sur le style composite de l'église, « Le dôme de Torcello est empreint de l'Orient et du Moyen Age : la façade, la voûte, le pavé sont incrustés de précieuses mosaïques », ainsi que sur le marbre remarquable des colonnes et de la chaire. Il ne mentionne aucunement le sujet des mosaïques de l'abside ni celui de l'entrée de Santa Maria Assunta. Les descriptions des voyageurs s'empareront de ce parcours descriptif, en incluant le bénitier et les plaques de chancel, mais en restant sinon indifférents, du moins très discrets sur les mosaïques. Valery évoque en termes plus lyriques l'église Santa Fosca : « Le petit temple de Santa Fosca, fait d'anciens débris d'édifices romains est un de ces monuments primitifs des temps de barbarie, imité, rajeuni, renouvelé avec élégance, comme certains chefs-d'œuvre littéraires aux époques de civilisation ¹²³⁹». L'analogie avec la littérature pouvant paraître ambiguë : elle sera glosée par Hippolyte Hostein, non sans qu'il ait plagié auparavant le texte de Valery : « Santa Fosca, ouvrage du dix-neuvième siècle [sic] [...], on est frappé, comme certains ouvrages littéraires destinés à rappeler à des lecteurs civilisés les époques d'ignorance et de ténèbres ¹²⁴⁰».

Toutefois, on ne saurait appréhender véritablement Santa Maria Assunta, et les mosaïques byzantines qu'elle recèle, sans en comprendre l'enracinement dans le mythe littéraire de Torcello.

3.3.2 Torcello mise en scène

En effet, à de très rares exceptions près, Torcello va faire l'objet d'une mise en scène dont la morbidité ne fera que croître tout au long du siècle, pour devenir un motif romantique, décadent, jusqu'au début du siècle suivant.

¹²³⁸ Président de Brosses, *op. cit.*, Lettre XVII, p. 257.

¹²³⁹ Antoine-Claude Valery, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, Bruxelles, L. Hauman, 1835, p. 149.

¹²⁴⁰ Hippolyte Hostein, *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc. : sites, monumens, scènes et costumes...*, Paris, Audot, 1836, p. 42. (le texte s'inspire de nombreux auteurs parmi lesquels Chateaubriand, Lamartine, Farjasse, Dareste de La Chavanne, etc.).

Torcello représente avant tout l'image de l'abandon, celui d'une cité puissante, opulente, siège épiscopal en 683¹²⁴¹, devenue îlot déserté par les migrations consécutives aux assauts successifs d'ennemis, par l'ensablement et l'envasement formidables des terres et par l'indifférence des Vénitiens, fiers de prospérer sur leur archipel du Rivo-Alto. Cette île qui « n'est plus peuplée que d'une vingtaine d'habitants ¹²⁴²», « la population se [composant] de quelques hères et d'un archiprêtre ¹²⁴³» déconcerte les voyageurs, et le motif de l'abandon est lancinant : « Qui pourrait se figurer en constatant cette solitude, cet abandon, que Torcello eut, à un moment, près de quarante mille habitants ! [...] N'est-il pas triste d'avoir à constater la ruine si complète d'une ville qui dut être si florissante ?¹²⁴⁴» . Elle apparaît comme un paysage de désolation : « Les chemins qui errent dans ses solitudes, ont, de longs jours durant, leur sol immaculé. La main de l'homme ne s'est guère occupée de parer cette terre, et partout c'est la nature qui a pris l'initiative », comme le souligne Lecomte. Or si cette nature envahissante a pu servir de cadre idyllique¹²⁴⁵ pour la nouvelle de George Sand, *Mattea*, il s'agit d'une exception notable car ce sont bien les thèmes de la moisissure et de l'humidité qui vont constituer le noyau du mythe de Torcello.

La comparaison avec Ravenne est parfois explicite, « les joyaux de Torcello ne cèdent à rien de Venise et sont figés dans une mort aussi forte que Ravenne ¹²⁴⁶», et un processus de dévitalisation identique est mentionné : « Ces lagunes qui s'étendent du Frioul jusqu'à Ravenne sont quelque chose de monstrueux et d'inorganique¹²⁴⁷ ». C'est une eau envahissante et menaçante qui cerne Torcello et qui la pénètre, ce qu'évoquent les voyageurs évoluant parmi « les méandres marécageux de cette île », dont « les rives sont planes et ça et là submergées par l'eau ¹²⁴⁸ », s'alarmant de cette « terre basse et spongieuse » et de « ce sol suintant et friable ¹²⁴⁹ ». Elle est si présente dans l'imaginaire des voyageurs qu'elle devient le protagoniste fictif de cet état de désolation :

¹²⁴¹ Sur l'histoire de Torcello, voir : Élisabeth Crouzet-Pavan, « Jalons pour une histoire de l'environnement vénitien : la lagune de Torcello », Publications de la Sorbonne, ID10.4000/books.pSORbonne.27554 , et *La Mort lente de Torcello*, Paris, Albin Michel, 1995.

¹²⁴¹ Louise Colet, *op. cit.*, p. 287.

¹²⁴² *Ibidem*.

¹²⁴³ Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 231.

¹²⁴⁴ Gaston de Léris, *L'Italie du Nord*, Paris, Quantin, 1889, p. 246-247.

¹²⁴⁵ George Sand, *André, La marquise, Lavinia, Metella, Mattea*, Paris, Perrotin, 1844, p. 421- 422. Elle y évoque « la charmante villa » et les eaux limpides de la « jolie île de Torcello ».

¹²⁴⁶ Maurice Barrès, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁴⁷ Adrien Mithouard, *Les marches de l'Occident : Venise, Grenade*, Paris, Stock, 1910, p. 62.

¹²⁴⁸ Louise Colet, *op. cit.*, p. 286.

¹²⁴⁹ Henri de Régner, *op. cit.*, p. 240.

« Nous entrons dans la sacristie ouverte à tous les vents, et où gisent çà et là les vêtements sacerdotaux, les petits linges et les hosties qui servent au sacrifice de la messe. On dirait que l'eau de la lagune a surgi tout à coup dans cette salle délabrée et y a dispersé les vestiges d'un culte détruit ¹²⁵⁰».

Le tableau morbide de Torcello rejoint celui de Ravenne, figée, anéantie par une eau malsaine : « c'est l'empire silencieux de la malaria¹²⁵¹ » écrit péremptoirement Adrien Mithouard, et dans « cet endroit où la fièvre et la mort règnent en souveraines ¹²⁵²», outre les habitants, « les femmes au teint fiévreux ¹²⁵³», c'est l'architecture elle-même qui semble contaminée, Henri de Régner remarquant la présence d' « un pont à demi rompu dont la brique est rose d'un fard de malade et dont les débris de marbre semblent les ossements ¹²⁵⁴». C'est donc une expérience d'humidité morbide et de moisissures épanouies qui attendait les voyageurs à Santa Maria Assunta : « Quand nous pénétrâmes à Santa-Maria, une moisissure d'eau et de siècles arrêta notre respiration » affirme Régner, tandis que Mithouard relève la contamination morbide régnant dans la cathédrale :

« L'intérieur est peint en blanc, les murs sont comme un suaire, et l'on y voit, tout hâve, un vieux Christ de bois qui s'y meurt de la fièvre. Santa Maria est bâtie sur de la terre blette. Dès la porte on est assailli par un fort relent de cave humide. Même le sol, qui s'abaisse de quelques marches derrière le chœur, est repris par l'eau ¹²⁵⁵».

C'est en termes plus cocasses qu'un journal de voyage fictif du tout début du XX^e siècle résume cette contamination, évoquant le décor d'une plaque de chancel d'origine byzantine : « Ils sont adorables ces paons, du vrai fromage de Roquefort. C'est même curieux qu'ils n'infectent pas l'église ¹²⁵⁶» Ainsi les mosaïques byzantines, lorsqu'elles sont mentionnées, doivent-elles être comprises dans ce cadre singulier.

¹²⁵⁰ Louise Colet, *op. cit.*, p. 287.

¹²⁵¹ Adrien Mithouard, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁵² Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 232.

¹²⁵³ Louise Colet, *op. cit.*, p. 286.

¹²⁵⁴ Henri de Régner, *op. cit.*, p. 241.

¹²⁵⁵ Adrien Mithouard, *op. cit.*, p. 63-64.

¹²⁵⁶ Ginko et Biloba, *Le voluptueux voyage, ou Les pèlerines de Venise*, Paris, 1906, p. 193.

Intéressons-nous donc à trois textes qui comportent des remarques ou des jugements significatifs sur ces mosaïques. G. de Lérís rapporte ainsi sa visite :

« On se retourne vers l'ancienne entrée, on reste stupéfait, saisi par l'immense figure du Christ qui occupe tout le centre du panneau. C'est d'un surprenant et puissant effet. Le dessin est sec, raide, durci encore par les lignes de mosaïque noire qui marquent les traits, et malgré cette rudesse, malgré le primitif de l'œuvre, celle-ci vous tient plus attentif que charmé, mais vous retient enfin détaillant cette énorme composition qui doit dater du XII^e siècle et qui représente la mort de Jésus-Christ, sa résurrection et le jugement dernier ¹²⁵⁷».

Sans que le mot « byzantin » soit écrit, l'auteur recourt généreusement aux éléments de l'argumentaire classique dépréciant l'art byzantin, et le rythme ternaire « sec, raide, durci » inaugure un jeu d'allitérations en [r] qui en souligne encore davantage la rigidité. Un point mérite d'être souligné : c'est davantage la prouesse artistique, « puissant effet », « énorme composition » qui importe aux yeux de G. de Lérís. Il est vrai que ce thème du *Jugement dernier*, justement daté par l'auteur, pouvait surprendre, aussi bien par l'intention du programme iconographique que par l'ampleur de la réalisation. La mosaïque du *Jugement dernier* à Torcello tient en effet une place remarquable dans l'histoire de l'art puisqu'elle semble être la première représentation de ce thème en Occident dans une église ¹²⁵⁸, et puisqu'elle va, selon Tania Velmans, en fixer le schéma iconographique, à partir d'une conception singulière de sa composition cumulative ¹²⁵⁹. À la distinction qu'établit Lérís entre l'attention et le charme, on pourrait comparer celle de Gustave Clausse, analysant l'œuvre de Torcello : « Cette œuvre, malgré son exécution imparfaite, grossière même, tient encore aujourd'hui le spectateur, non pas sous le charme, mais dans un état d'étonnement voisin de l'admiration ¹²⁶⁰». Or cette admiration repose principalement sur l'« énergie » que manifeste cette œuvre, Clausse précisant :

¹²⁵⁷ Gaston de Lérís, *L'Italie du Nord*, Paris, Quantin, 1889, p. 246-247.

¹²⁵⁸ La première représentation de ce thème du *Jugement dernier* apparaît au XI^e siècle, à la Panaghia Chalkéon à Salonique ; le thème se développera plus généralement dans la seconde moitié du XII^e siècle. Voir Velmans Tania. Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XII^e siècle. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 22^e année (n°87), Juillet-septembre 1979. pp. 217-233.

DOI : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2111> p. 228, note 69. Voir aussi Marielle Pic, *op. cit.* p. 292.

¹²⁵⁹ *Ibidem*, p. 228 : « le Jugement Dernier est entièrement et définitivement constitué dès le XII^e siècle à Torcello ». Le *Jugement dernier* est organisé selon cinq registres : l'*Anastasis*, la *Deisis*, l'*Hétimasie*, la *Psychostasie*, et les scènes du Paradis et de l'Enfer.

¹²⁶⁰ Gustave Clausse, *Les monuments du christianisme au Moyen-âge*, tome 2, Paris, E. Leroux, 1893, p. 155.

« Dans cette grande composition, il y a du souffle, une inspiration violente peut-être, mais c'est l'expression d'une grande pensée traduite dans un langage clair, simple, frappant, fait pour impressionner vivement l'esprit des gens encore ignorants ¹²⁶¹».

Ce passage, ainsi que le jugement de Clausse portant sur la remarquable « intensité d'expression » de la Vierge dans l'abside méridionale pourrait éclairer les réflexions de Maurice Barrès lorsqu'il pénétra dans Santa Maria Assunta :

« Que ne puis-je lire les mosaïques qui tapissent la cathédrale ! J'y trouverais tout un système dogmatique et poétique ; j'entendrais la voix mystérieuse de l'an mil, car, autant qu'il décore, cet art explique : il est une écriture figurative. Je ne sais pas déchiffrer ces magnifiques rébus, et quand je comprendrais leurs lettres, leur esprit me deviendrait-il intelligible ? Pourtant j'appréciai dix-sept têtes de morts enfilées par les yeux, auxquelles faisaient pendant dix-sept têtes vivantes avec des boucles d'oreilles. Élégante variation sur nos frivolités ! Cette double brochette nous convainc mieux que les danses qui bouffonnent aux murs du cimetière à Bâle. ¹²⁶²»

Bien que Clausse soit plus sensible à la subtile résurrection de l'antiquité grecque dans la manière byzantine du XII^e siècle, tous deux s'accordent sur l'efficacité en termes rhétoriques de cette composition, par ses vertus pédagogiques pour Clausse, et par l'énergie diffuse que l'œuvre comporte et délivre pour Barrès. Sous la forme d'une prétérition, il nous fait comprendre toutes les promesses de ce texte hermétique : l'expression oxymorique « tout un système dogmatique et poétique », empruntée à Burckhardt, montre que l'inscription de l'art byzantin dans des schèmes religieux et la représentation narrative de dogmes ne sauraient constituer une entrave à l'action, car c'est ainsi qu'on peut entendre le terme de « poésie », une impulsion, une énergie de création. En ce sens, il ne cède pas au *topos* de l'« étouffement de l'art par les dogmes ¹²⁶³», encore si souvent utilisé à son époque pour fustiger l'immobilité de l'art byzantin. Barrès convertit d'emblée la composition de mosaïques en texte, et c'est une expérience herméneutique qu'il met en scène à partir d'hypothèses qui établiraient un échange entre l'œuvre et l'observateur. Or ces hypothèses créent un horizon d'attente sensible par

¹²⁶¹*Ibidem*.

¹²⁶² Maurice Barrès, *op. cit.*, p. 46-47.

¹²⁶³ Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XII^e siècle*, Paris, Stock, 1926, p. 62.

l'animation synesthésique espérée, celle des voix du texte-mosaïques, et on peut lire ce texte en le confrontant à l'expérience sensible éprouvée par Gautier à la basilique Saint-Marc. Barrès en effet, non sans une certaine appréhension, «et quand je comprendrais leurs lettres, leur esprit me deviendrait-il intelligible ? », imagine l'animation, l'incarnation des figures représentées que contemplait Gautier, dans un ravissement synesthésique et spirituel, et qui surtout s'avéraient *agissantes*. Georges Duthuit a évoqué la virtualité des formes d'action présentes dans certaines œuvres byzantines au XII^e siècle dans un texte qui nous semble parfaitement faire écho avec celui de Barrès :

« Ses œuvres [de l'artiste byzantin] demandent un sentiment à imprégner, à colorer, à libérer. Bourrées d'évocations, adaptables à d'innombrables conjectures, elles demeurent virtuelles. Une peinture en voie d'exécution dont chaque ressort nous presse à l'achever. Une direction, un tremplin, un appui, une porte ouverte à la création ¹²⁶⁴ ».

La concession que pose Barrès dans son texte, « Pourtant j'appréciai... » illustre une résonance avec le panneau de mosaïques, qui ne relève plus d'une élucidation mais de l'évidence d'une lecture, celle d'une représentation vivante, très paradoxale du point de vue iconographique, de la vanité du monde. Barrès salue ainsi les artistes vénitiens qui ont su renouveler le « langage clair et simple » de l'art byzantin, et qui ont, pour reprendre un terme employé par Duthuit, libéré cette vision du *Jugement dernier*. L'efficacité rhétorique de cette méditation sur la présence de la mort dans l'existence lui semble infiniment précieuse en regard de la danse macabre de Bâle (1440). Cette dernière se présente sous la forme d'une quarantaine de séquences, la mort accompagnant chaque condition, situation humaines, dans un souci de didactisme que Barrès devait estimer laborieux, et trop explicite. L'enthousiasme du jugement de Barrès, et l'emploi réjouissant du prosaïque « brochette » contrastent avec l'expression des errances herméneutiques précédemment développées et soulignent donc encore davantage la remarquable énergie qui sourd de ces mosaïques, qui sont comme le dira Barrès au sujet de Pise et de Torcello, des « excitateurs de l'âme ¹²⁶⁵ ».

Or cette énergie émanant des mosaïques sera évoquée en termes hyperboliques, mais de manière totalement paradoxale, puisqu'il s'agira d'une énergie morbide, sous la forme d'une prosopopée par Mithouard, lorsqu'il relate son expérience devant la Vierge de la conque

¹²⁶⁴*Ibidem*, p. 74.

¹²⁶⁵ Maurice Barrès, *op. cit.*, p. 47.

absidiale de Torcello. On peut entendre cette prosopopée comme un défi spirituel, incarné dans le site de Torcello :

« Je n'ai point d'os, ni de cœur, ni d'artères je suis des lignes impassibles. Je ne sais pas la vie, je ne sais pas la mort [...] Je suis une figure sans émoi ni profondeur, qui contemple, immobile et plate, la palpitation fortuite de vos chairs faibles et la nécessité éternelle du châtiment qui est dû à votre vaine activité de Barbares. Je suis la Fixité, je suis la Fatalité, je suis la Divinité sans entrailles, je suis Byzance aux yeux de verre, l'Orient cruel et sans réplique. Hors de vous, hors de tout, je suis l'être, à quoi rien n'importe, une épure, une algèbre, l'équation impitoyable de la vie, simplifiée par la suppression de tout attrait sensible. Je suis, sur la plus maladive des îles de vos terres finissantes, l'Orient dans son excès le plus froid¹²⁶⁶».

On décèle dans ce texte toutes les marques d'une harmonie morbide entre le site de Torcello, ce « sol malade » et des formes artistiques qui exhibent, comme on pourrait le croire dans un premier temps, un sentiment de déréliction de la Vierge à l'égard des hommes. « Les lignes impassibles », « une figure sans émoi ni profondeur », l'immobilité, la stylisation renonçant au modelé, « la suppression de tout attrait sensible » résument les attentes déçues, sur le plan stylistique, de Mithouard, et la scansion de cette définition négative accentue l'isolement de la Vierge. Pourtant, la seconde partie du texte montre que cet isolement se nourrit pleinement d'une solitude consubstantielle à Torcello, et c'est avec une énergie hautaine que la Vierge proclame sa force. Son retrait du monde, que les mosaïstes ont si bien rendu, lui permet de se transformer en une chimère divine, à la fois Erinye, Hécate, Atropos, dans sa « vengeance glaciale et sa haine géométrique¹²⁶⁷ ». Le bel oxymore « L'Orient dans son excès le plus froid » peut aussi exprimer les tensions d'un art vénitien s'appropriant une iconographie et des procédés artistiques byzantins, et souhaitant les *incarner* sur le sol italien.

Enfin, si nous abordons le sujet de l'identification stylistique des édifices de Torcello, nous constatons que la dénomination byzantine avec ses hybridations s'applique très largement et spontanément à Santa Fosca : c'est « une construction italo-byzantine des plus curieuses montrant à l'extérieur de l'abside quelques signes de l'art arabe¹²⁶⁸ », « Santa Fosca,

¹²⁶⁶Adrien Mithouard, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁶⁷*Ibidem*.

¹²⁶⁸Fiorillo Fournier, *op. cit.*, p. 232.

du douzième siècle, est tout à fait byzantine¹²⁶⁹», « Le portique, dont les arcs très-surhaussés sont en encorbellement sur les colonnes qui les supportent, a un cachet byzantin que dépare un peu la sculpture médiocre de ses chapiteaux¹²⁷⁰», « Le Baptistère octogonal et le petit temple de Santa-Fosca appartiennent au noble système byzantin¹²⁷¹». Notons que ce caractère byzantin de l'édifice n'apparaît nullement archaïque, rigide, ni *contraint* architecturalement puisque plusieurs journaux rapportent que Sansovino en appréciait « l'harmonie admirable¹²⁷²». Il est en revanche extrêmement rare dans notre corpus de trouver le terme « byzantin » associé aux mosaïques de Santa Maria Assunta. Seuls trois auteurs s'en emparent, de manière très générale : Henri de Régnier mentionne des « mosaïques aux figures naïves ou terribles en leur hiératisme byzantin¹²⁷³», Mithouard laisse la Vierge s'exclamer « Je suis Byzance aux yeux de verre¹²⁷⁴» et Claude Anet voit dans la cathédrale les derniers feux de la splendeur de l'art ravennate : « Venise fut d'abord byzantino-lombarde. On trouvera en cent endroits divers des traces de la décoration que nous connaissons depuis Ravenne, plaques, chancels, margelles de puits » et il évoque la « superbe clôture aux entrelacs et paons byzantins¹²⁷⁵». Si le mot est rare, l'évocation stylistique des mosaïques ne laisse pas de doute sur leur « identité » byzantine recomposée, et outre le problème des restaurations, il semble que le sujet iconographique du *Jugement dernier* ait pu déconcerter les voyageurs, par son traitement en mosaïques- alors que l'imaginaire de ce thème est davantage ancré dans des références picturales et des fresques- par son ampleur, le sujet se déployant sur cinq registres¹²⁷⁶ et enfin par une certaine narrativité des scènes qui contrastait singulièrement avec les panneaux canoniques de Saint-Vital à Ravenne¹²⁷⁷.

Si la « magnifique mosaïque à fond d'or » de Santi Maria e Donato est louée par un voyageur, il s'agit bien d'un très rare témoignage sur cette église dans notre corpus, et si quelques comparaisons entre les vierges de Torcello et de Murano sont établies, c'est toujours avec une extrême concision qui ne permet pas de mesurer la réception de cette représentation

¹²⁶⁹ Edmond Radet, *Visions brèves : notes d'art et de voyage en Italie*, Paris, Plon-Nourrit, 1904, p. 255.

¹²⁷⁰ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 222.

¹²⁷¹ Maurice Barrès, *op. cit.*, p. 45.

¹²⁷² Gaston de Lérès, *op. cit.*, p. 247.

¹²⁷³ Henri de Régnier, *op. cit.*, p. 242.

¹²⁷⁴ Adrien Mithouard, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁷⁵ Claude Anet, *Voyage idéal en Italie : l'art ancien et l'art moderne*, Paris, Perrin, 1899, p. 301.

¹²⁷⁶ Mithouard utilise à cet égard le néologisme « incomposite » pour exprimer son désarroi devant cette composition foisonnante : « L'ensemble est inhumain, précieux, incomposite », p. 68.

¹²⁷⁷ On peut penser à la détermination du geste du Christ dans l'*Anastasis* et aux anges refoulant les damnés dans le registre des Enfers.

byzantine du XII^e siècle ¹²⁷⁸. Là encore une considération d'ordre pratique doit être mentionnée : lorsque les voyageurs se rendaient à Murano, ils rendaient tout d'abord hommage aux talents des maîtres verriers dans plusieurs fabriques et ne visitaient les deux églises de Murano qu'en fonction du temps qu'il leur restait. En outre, la sécheresse de la description de San Donato contraste avec l'enthousiasme de la liste d'œuvres remarquables à Santi Pietro e Paolo : ainsi Lecomte note-t-il dans la première la présence d'une mosaïque, de colonnes et d'« une *Ancône* en bois sculpté peinte en 1310 ¹²⁷⁹», alors qu'il s'exalte pour les tableaux de Bellini, Palma, Salviati, Vivarini, Tintoret et Véronèse dans la seconde.

Ainsi avons-nous vu comment l'art byzantin s'était *recomposé* à Torcello, dans un cadre d'une morbidité analogue à celle qui régnait à Ravenne, cette mise en scène littéraire pouvant influencer sur le jugement esthétique des voyageurs. En outre le thème iconographique du *Jugement dernier*, par l'originalité de sa composition à Santa Maria Assunta pouvait déconcerter, au point de rendre la scène moins « byzantine » que les mosaïques pariétales de Ravenne.

3.4 Palerme – Cefalù – Monreale

3.4.1 L'aventure sicilienne

Le voyage en Sicile constitue, de manière générale, une approche plus apaisée de l'art byzantin, ou plutôt de la composante byzantine de l'art siculo-normand, si nous le comparons au voyage à Ravenne. L'identification stylistique de l'art byzantin n'est pas clairement formulée dans les journaux de voyage, le terme « byzantin » n'apparaissant guère que dans les études historiques et archéologiques consacrées à la Sicile, les voyageurs du XIX^e siècle évoquant davantage le sentiment qui les envahit dans ces espaces enveloppant, recouverts de mosaïques, qui dématérialisent l'architecture. Deux édifices concentreront l'attention de ces

¹²⁷⁸ La comparaison porte principalement sur le fait de savoir laquelle des deux est la plus revêche. Mithouard rapporte par exemple qu'à « San Donato de Murano, une autre Vierge aussi violente barre une autre coupole », p. 66.

¹²⁷⁹ Jules Lecomte, *op. cit.*, p. 583.

derniers : la Chapelle Palatine ¹²⁸⁰ et la basilique de Monreale ¹²⁸¹, la Martorana ¹²⁸² et la cathédrale de Cefalù ¹²⁸³ étant beaucoup moins visitées.

Les voyageurs du Grand Tour ont longtemps considéré Naples ou les ruines de Paestum comme les limites méridionales de leur périple, suivant ainsi la carte du territoire artistique italien proposée par les guides. Gilles Bertrand parle d'une « réappropriation de la Sicile et des marges du nord ¹²⁸⁴ » par les guides au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècles, et cette mutation sera assez lente : ni le *Cochin* ¹²⁸⁵, ni le *Lalande* ¹²⁸⁶ (dans ses premières éditions) n'ouvrent l'espace à la Sicile et c'est Barzilai ¹²⁸⁷ qui le premier mentionne, en 1823, Palerme et la Chapelle Palatine. Il loue le tracé des rues palermitaines, les statues royales, la fontaine de la piazza Pretoria, le palais du vice-roi et ses jardins délicieux, recense les colonnes de la cathédrale et précise : « Dans l'église du palais, on remarque les anciens travaux en

¹²⁸⁰ Il s'agit de la chapelle privée du Palais des rois normands, construite entre 1130 et 1143, sous le règne de Roger II ; Voir pour le XIX^e siècle Pavlowsky, A. (1894). *Iconographie de la Chapelle Palatine*. Revue Archéologique, 25, 305-344. Retrieved May 10, 2020, from www.jstor.org/stable/41729518 ; Pietro Toesca, *Les Mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme*, Florence, Edizioni d'Arte 1955 ; Girdano Stefano, *La Chapelle palatine dans le Palais des Normands*, Padoue, Edizioni Poligraf, 1977 ; Allesandro Vicenzi (dir.), *La Cappella Palatina a Palermo*, Modène, Franco Cosimi Panini, 2016. Pour des références bibliographiques moins généralistes, voir Sulamith Brodbeck, « Le souverain en images dans la Sicile normande », *Perspective* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 30 décembre 2013, consulté le 15 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/616> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.616> note 25.

¹²⁸¹ Construite entre 1172 et 1176, consacrée en 1267. L'incendie de la nef en 1811, mentionné par Forbin et Lottin de Laval, a nécessairement affecté la visite de l'édifice dans les années 1812-1823. Voir Cataldo Naro, Daniele De Lonti, David Abulafia, Giovanni Chiaramonte, Jurij Gallegra, Massimo Naro, Santo Eduardo Di Miceli (coll.) *La Cathédrale de Monreale*, Paris, Editions du Cerf, 2013 ; Lisa Sciotino, *La Cathédrale de Monreale*, Conegliano, Sime Books, 2012 ; sur l'historiographie de Monreale et les plus récentes découvertes, voir Sulamith Brodbeck, « Le souverain en images dans la Sicile normande », *Perspective*, ID : 10670/1.1neiwe (2012) à partir de son étude : Sulamith Brodbeck, *Les Saints de la cathédrale de Monreale: iconographie, hagiographie et pouvoir royal en Sicile à la fin du xiie siècle*, (Collection de l'École française de Rome, 432), Rome, 2010.

¹²⁸² Nom donné à l'église Santa Maria dell'Ammiraglio, fondée en 1143. Voir Kitzinger, E., « The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo », *Dumbarton Oaks Studies*, 27, 1990.

¹²⁸³ Les travaux de la cathédrale commencent en 1131 ; elle est consacrée en 1267. Voir Heliot Pierre. "La Cathédrale De Cefalu, Sa Chronologie, Sa Filiation Et Les Galeries Murales Dans Les Églises Romanes Du Midi." *Arte Lombarda*, vol. 10, no. 1, 1965, pp. 19–38. JSTOR, www.jstor.org/stable/43130433. Accessed 15 May 2020.; Creissen Thomas. *Architecture religieuse et politique. À propos des mosaïques des parties basses de l'abside dans la cathédrale de Cefalù*. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 46e année (n°183), Juillet-septembre 2003. pp. 247-263.

DOI : <https://doi.org/10.3406/ccmed.2003.2859>

¹²⁸⁴ Bertrand, Gilles. "Chapitre 3. Les guides et l'expérience géographique de la péninsule". *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e – début XIX^e siècle*. By Bertrand. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2008. (pp. 177-213) Web. <<http://books.openedition.org/efr/2000>>.

¹²⁸⁵ Charles- Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie*, Paris, 1752.

¹²⁸⁶ Jérôme Lalande, *Voyage d'un Français en Italie*, Venise, 1769, réédité en 1786 puis en 1790 à Genève.

¹²⁸⁷ Jacques Barzilai, *Dictionnaire géographique et historique de l'Italie servant d'itinéraire et de guide aux étrangers qui voyagent dans ce pays*, Paris, Truchy, 1823.

mosaïques, dont elle est toute revêtue à l'intérieur ¹²⁸⁸». Or si les guides accueillent tardivement le territoire sicilien, des voyageurs de la fin du XVIII^e siècle s'étaient montrés plus intrépides, bravant deux obstacles fréquemment mentionnés dans leurs écrits : le mauvais état des routes, principalement réservées aux mulets, dont Gilles Bertrand explique qu'il est une des raisons majeures de l'exclusion de la Sicile des itinéraires du Grand Tour ¹²⁸⁹, ce que Creuzé de Lesser résumera de manière lapidaire : « L'Europe finit à Naples, et même elle y finit assez mal. La Calabre, la Sicile, tout le reste est d'Afrique ¹²⁹⁰ » ; l'autre obstacle réside dans l'appréhension de croiser « les fameux bandits de la Sicile ¹²⁹¹ ».

Pourtant, dès 1821, le marquis de Foresta note dans sa préface « :« Souvent explorée depuis un demi-siècle, mais presque toujours par des observateurs superficiels, la Sicile reste tout entière à décrire ¹²⁹² » et d'énumérer les noms de Brydone, Swinburne, Riedesel, Borch, et Spalanzani. S'il est surprenant de ne pas voir figurer dans cette liste le nom de l'abbé Saint-Non, celui de Borch est intéressant dans la mesure où il s'agit de ces esprits férus de sciences ¹²⁹³, qui, aux côtés de savants, sont pris par cet « engouement pour l'Italie volcanique ¹²⁹⁴ ». Il n'en visite pas moins la Chapelle Palatine qui fera l'objet d'une première description développée, assez contrastée puisqu'après des considérations techniques sur la taille et la nature des tesselles, il note que « Cette mosaïque est exécutée toute entière en grand dessin et de temps en temps on y voit des figures d'Apôtres ou de Martyrs assez grossièrement tracées, avec leurs monogrammes ». Néanmoins, il semble faire tomber ses propres préventions devant l'archivolte du sanctuaire, remarquant « une figure colossale du Sauveur d'un très-beau caractère et ayant dans les yeux une certaine majesté imposante si j'ose le dire ¹²⁹⁵ ». Il pose ainsi l'un des thèmes majeurs évoqués dans les journaux de voyage en Sicile, la fascination du regard du Pantocrator, très différente nous le verrons de celle éprouvée à Saint-Vital à Ravenne, dans le face à face avec Théodora.

¹²⁸⁸ *Ibidem*, p. 264.

¹²⁸⁹ Gilles Bertrand, « Les guides et l'expérience géographique de la péninsule », *op. cit.*

¹²⁹⁰ Auguste Creuzé de Lesser, *Voyage en Italie et en Sicile, fait en MDCCCI et MDCCCII*, Paris, Didot, 1806, p. 96.

¹²⁹¹ *Ibidem*, p. 189.

¹²⁹² Marie-Joseph Foresta, *Lettres sur la Sicile : écrites pendant l'été de 1805*, T. 1, Paris, 1821, p. XIII.

¹²⁹³ Michel-Jean Borch écrira notamment *Lythologie sicilienne, ou Connaissance de la nature des pierres de la Sicile*, Rome, Francesi, 1778 et *Minéralogie sicilienne docimastique et métallurgique, ou Connaissance de tous les minéraux que produit l'île de Sicile*, Turin, Reyccends, 1780.

¹²⁹⁴ Bertrand, Gilles. "Chapitre 10. L'affirmation des hommes de science". *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIII^e – début XIX^e siècle*. By Bertrand. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2008. (pp. 399-429) Web. <<http://books.openedition.org/efr/2010>>.

¹²⁹⁵ Michel-Jean Borch, *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe*. T. 2, Turin, 1782, p. 75.

Il n'est pas possible de ne pas mentionner l'ouvrage de l'abbé de Saint-Non, maintes fois réédité ¹²⁹⁶ et qui, par ses injonctions visuelles et ses condamnations péremptoires, définissait une esthétique peu encline à goûter aux charmes de l'art byzantin. Ainsi décrit-il la cathédrale de Monreale :

« L'architecture intérieure participe du genre de fabrique de Sarrasins, et en même temps de l'architecture grecque du bas-empire, ce qui donne au premier coup d'œil à ce temple un aspect très majestueux et très important ; tout y est grand et sévère jusqu'à la manière dont il est éclairé. Un de ses principaux ornements est le revêtement intérieur de tout l'édifice fait en mosaïque, ouvrage qui a dû être d'un travail prodigieux, mais qui est en même temps du dessin le plus barbare. [...]Le pavé de l'église est dans le même goût d'un travail immense et tout aussi incorrect ¹²⁹⁷ ».

C'est davantage la prouesse technique, voire physique des mosaïstes qui est ici louée et l'hybridation de la composition structurelle est évoquée avec beaucoup de condescendance. Ce que remet notamment en question Saint-Non c'est le syncrétisme stylistique observé en Sicile, objet d'âpres discussions au tout début du XIX^e siècle, puis assez vite reconnu et plutôt apprécié, tant par les historiens que par les voyageurs.

L'épopée de la conquête de la Sicile par les Normands et leur pratique d'un art de gouverner reposant sur un « syncrétisme culturel » est très tôt devenu un mythe historiographique qui a trouvé un prolongement dans le champ artistique ;

Cette conquête, objet de chroniques médiévales et d'innombrables études historiques ¹²⁹⁸ a été perçue au XIX^e siècle comme un mouvement salubre, le terme de « croisade » ayant été introduit très récemment pour le qualifier ¹²⁹⁹ de libération des Siciliens du joug musulman et

¹²⁹⁶ Sur la fortune du livre, voir Mascoli Laura. Le Journal du voyage en Italie de l'abbé de Saint-Non (1759-1761). In: Dix-huitième Siècle, n°21, 1989. Montesquieu et la Révolution. pp. 423-438. DOI : <https://doi.org/10.3406/dhs.1989>.p 147 notamment. Etrange ouvrage dont la composition est revendiquée par Saint-Non, dans son testament, alors que Vivant Denon a écrit la plupart des passages sur la Sicile, Saint-Non n'ayant, au cours de ses voyages, jamais dépassé Paestum.

¹²⁹⁷ Abbé de Saint-Non, *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, Tome 4, Paris, 1785, p. 153.

¹²⁹⁸ Voir Jean-Yves Frégné, *Histoire de la Sicile*, Paris, Fayard 2009, p. 156, note 1.

¹²⁹⁹ Nef, Annliese. "Préambule. La conquête de l'espace insulaire par les Hauteville : Les faits et la geste". *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux XI^e et XII^e siècles*. By Nef. Rome : Publications de l'École française de Rome, 2011. (pp. 21-63) Web. <http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/efr/5358>. Il faut également mentionner le travail érudit de Michele Amari dont les voyageurs

d'affirmation d'un pouvoir chrétien qui va notamment s'appuyer sur l'art byzantin pour asseoir son autorité.

Les interprétations de cette libération opérée par la conquête normande n'en diffèrent pas moins, mais très rares sont celles qui assimilent les Normands à des barbares saccageant les ruines antiques ; cette position, marginale, portée par un anticléricalisme revendiqué se retrouve dans les considérations d'Auguste Sayve, dénonçant la présence d'un « style vicieux », décadent, dénaturant et défigurant la Sicile :

« L'introduction du christianisme, à la fin du quatrième siècle, anéantit les beaux-arts en Sicile, en ce qu'il se trouvait en opposition avec ce qui avait le plus contribué à les faire fleurir, je veux dire, le paganisme. Les Sarrazins, et après eux, les Normands, corrompirent tout-à-fait le goût pur des anciens, par leurs constructions gothiques, soit qu'ils fussent insensibles au mérite du beau, ou qu'ils désespérassent d'y atteindre ils aimèrent mieux s'écarter des règles sévères de l'art, pour adopter un style vicieux qui fut bientôt le seul en honneur¹³⁰⁰».

Ce texte semble renouer avec l'esthétique défendue dans le *Voyage* de Saint-Non et pourtant, Sayve ne restera pas insensible à la composante byzantine présente à Cefalù : « « La cathédrale de Cefalù qui est assez belle, a été bâtie par le comte Roger. Il y a des colonnes de marbre dans la nef, et le chœur est orné de mosaïques de couleurs et peintes en or comme à Mont-Réal ¹³⁰¹ ». Certes il ne s'agit que d'une remarque très générale et distante mais elle prouve à quel point l'art byzantin perçu comme tel, bien qu'il ne soit pas explicitement mentionné, pouvait néanmoins marquer l'observateur au point de révéler une légère distorsion entre le propos théorique et l'expérience visuelle. Ainsi le temple de Diane qui surplombe la cathédrale ne l'a-t-il pas effacée dans la relation de voyage.

Mais la Sicile normande du XII^e siècle apparaissait très largement au XIX^e siècle comme un espace de compénétrations culturelles habilement façonné par les conquérants dont l'esprit de « tolérance » était loué ; le terme est toutefois aujourd'hui discuté en raison d'une certaine

français lisant l'italien avaient pu parcourir la *Storia dei Musulmani di Sicilia*, 3 volumes, Florence, Le Monnier, 1854-1872. Pour une réévaluation du « modèle de la Sicile musulmane » avancé par Amari, voir BRESC, Henri. *La Sicile et le Maghreb : relations politiques, migrations, transmissions culturelles* In : *Villa 4. Histoire et archéologie de l'occident musulman (VII^e-XV^e siècle) : Al-Andalus, Maghreb, Sicile* [en ligne]. Toulouse : Presses universitaires du Midi, 2012 (généré le 10 juillet 2021). <https://doi.org/10.4000/books.pumi.25318>, §1 pour la citation d'Henri Bresc. C'est aussi Amari qui traduira la description de la Martorana par Ibn-Djobaïr au XII^e siècle.

¹³⁰⁰Auguste de Sayve, *Voyage en Sicile fait en 1820 et 1821*, tome 2, Paris, 1822, p. 324-325.

¹³⁰¹*Ibidem*, p. 165.

approximation conceptuelle.¹³⁰² Creuzé de Lesser résume bien ce phénomène d'acculturation en 1808 :

« Les Normands acceptèrent très habilement la supériorité intellectuelle des populations qu'ils trouvèrent établies en Sicile; ils en adoptèrent les lois, les coutumes, les arts, en les modifiant toutefois suivant leurs besoins. [...]. L'architecture de cette époque présente donc une curieuse combinaison de styles absolument différents; cependant il est aisé de reconnaître que les relations établies entre les princes normands et la cour de Constantinople apportèrent de grands changements dans les dispositions générales des nouveaux édifices ; et l'on s'aperçoit que les mosaïstes surtout, qu'ils fussent grecs où siciliens, s'inspiraient toujours au grand foyer oriental¹³⁰³».

Cette « curieuse combinaison de styles » aboutit à la reconnaissance d'un « art nouveau¹³⁰⁴ » composé des strates constituées par la présence sur le sol sicilien « des Sicules, des Phéniciens, des Grecs, des Romains, des Arabes et enfin des Normands ». Creuzé de Lesser semble privilégier la relation culturelle entre Byzance et la Sicile, ce qui peut s'expliquer par plusieurs raisons. Tout d'abord, comme le souligne Jean-Marie Martin, l'imprégnation byzantine, en Calabre et en Sicile, était importante sous la domination musulmane, la Sicile abritant dans sa partie orientale « d'importantes communautés grecques pratiquant le christianisme selon le rite byzantin, et aussi des chrétiens orientaux arabophones¹³⁰⁵ ». En outre, les rois normands se montrèrent très tolérants à l'égard du clergé grec, ce qui se traduisit par « un bel essor des monastères Basiliens » dans le nord-est de l'île. Mais le plus important fut le recours à une iconographie proprement byzantine - un ivoire du X^e siècle représentant le couronnement de Constantin VII par le Christ¹³⁰⁶ - pour sacraliser le règne de Roger II sur l'un des panneaux de mosaïques de la Martorana. Il s'agit d'un anachronisme

¹³⁰²Peters-Custot Annick, « Construction royale et groupes culturels dans la Méditerranée médiévale : le cas de la Sicile à l'époque des souverains normands », *Le Moyen Age*, 2012/3 (Tome CXVIII), p. 675-682. DOI : 10.3917/rma.183.0675. URL : <https://www-cairn-info.accesdistant.sorbonne-universite.fr/revue-le-moyen-age-2012-3-page-675.htm> L'historienne nous invite à la plus grande prudence dans l'utilisation des termes « tolérance » et « domination », qui sont trop perçus aujourd'hui comme des « impositions unilatérales » dans le discours historique. Voir §4.

¹³⁰³Auguste Creuzé de Lesser, *op. cit.*, p. 28-29.

¹³⁰⁴*Ibidem*, p. 30.

¹³⁰⁵Martin Jean-Marie, « L'empreinte de Byzance dans l'Italie normande. Occupation du sol et institutions », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2005/4 (60^e année), p. 733-765. DOI: 10.3917/anna.604.0733. URL: <https://www-cairn-info.accesdistant.sorbonne-universite.fr/revue-Annales-2005-4-page-733.htm>

¹³⁰⁶Voir Annick Peters-Custot, *op. cit.*, note 14.

assumé, le roi régnant de 1130 à 1154, de plus, ni Roger II, ni Guillaume II ¹³⁰⁷ ne revêtirent jamais le costume du *basileus*, qui ne correspondait d'ailleurs nullement aux vêtements impériaux portés à Constantinople au XII^e siècle. Ces deux faits attestent de l'aura singulière de l'art byzantin dans le bassin méditerranéen au XII^e siècle, et comme l'a bien montré Sulamith Brodbeck, c'est davantage en termes de rivalité et non de reconnaissance qu'il faut comprendre cette *Imitatio Byzantii* : il s'agit bien de « mettre en scène les symboles impériaux byzantins comme instrument sémiotique du pouvoir ¹³⁰⁸ », aussi bien à Monreale qu'à la Martorana. Ainsi ces deux représentations d'un roi « Christostéphanitzos », vêtus comme un *basileus*, sont l'expression d'un hommage rendu au pouvoir insigne de l'art byzantin, à sa renommée, mais il devait servir un « souverain occidental », ce que confirme la découverte d'un ordo de couronnement royal en 1964 ¹³⁰⁹.

3.4.2 Le caractère « byzantin » en Sicile

Nous l'avons dit, le terme « byzantin » n'apparaît presque pas dans les journaux de voyage de notre corpus, et les hybridations stylistiques abondent dans les études historiques pour qualifier l'architecture ou la décoration qui *participent* de l'art byzantin. Burckhardt utilise la dénomination « normano-byzantine » pour qualifier cette architecture,

« dont la plus belle floraison est au XII^e siècle, [et] produit sur l'esprit une impression singulière : elle apparaît moins comme une création italienne que comme un mélange de formes byzantines, musulmanes, occidentales. Le caprice charmant, mais inorganique, de l'ornementation orientale, l'arc en fer à cheval et la voûte tout en stalactites s'y allient étrangement aux formes simples et essentielles, à l'ordonnance proprement septentrionale des tours » et « L'ornementation en mosaïque extrêmement riche et somptueuse est conçue indépendamment des nécessités architecturales, et ressemble plutôt à une tenture de tapisserie coupée par les arcs des arcades ¹³¹⁰ ».

¹³⁰⁷ Guillaume II est représenté lui aussi en « Christostéphanitzos » à Monreale.

¹³⁰⁸ Sulamith Brodbeck, « Le souverain en images dans la Sicile normande », *op.cit.*

¹³⁰⁹ *Ibidem*.

¹³¹⁰ Jacob Burckhardt, *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris, Firmin-Didot, 1885, p. 42.

Le caractère composite de cet art que tout historien de l'art s'interdit d'appeler « sicilien ¹³¹¹ » repose donc sur l'harmonie de trois composantes artistiques, et l'asianisme décoratif pourrait se joindre parfaitement à l'atticisme architectural s'il n'était victime de son hubris, qui provoque visuellement une dématérialisation de l'espace structurel de l'édifice. La comparaison avec la « tenture de tapisserie » n'exprime aucune condescendance de la part de Burckhardt et les termes élogieux « belle floraison », « caprice charmant » contrastent avec ses considérations générales sur l'art byzantin, très complexes et critiques à l'égard de son enfermement schématique. Il est significatif que l'historien bâlois prenne comme exemple paroxystique de cette composition artistique les stalactites. Elles firent en effet l'objet de commentaires souvent enthousiastes des voyageurs et si la peinture de ces muqarnas est bien l'œuvre d'artistes égyptiens au XII^e siècle ¹³¹², on sait aujourd'hui que, du point de vue de la réception esthétique, elles ne furent pas considérées comme des « éléments » identifiés à l'art musulman, aux « composantes culturelles du monde arabo-musulman », comme l'a montré S. Brodbeck, se référant à l'*Ekphrasis* de Philagète de Cerami ¹³¹³.

Le syncrétisme culturel exposé par Burckhardt allait trouver d'autres formulations : « art arabo-sicilien », « art byzantino-sicilien », « normand-sicilien », et Diehl sera l'un des premiers à utiliser la dénomination « art siculo-normand ¹³¹⁴ ». référant à l'*Ekphrasis* de Philagète de Cerami ¹³¹⁵. La conclusion qu'elle en tire est qu'il faut dépasser la notion de « composantes » musulmanes, byzantines, romanes, qui laisserait penser que l'art siculo-normand se soit attaché à différentes traditions, alors que c'est la dimension universelle du pouvoir qui est exhibée dans les portraits royaux ; la décoration des édifices siciliens de l'époque normande ne peut plus être appréhendée comme autant de métonymies stylistiques

¹³¹¹A. Pavlowsky l'utilise pourtant en 1894, une seule fois, dans un long article sur l'iconographie de la Chapelle Palatine, en étudiant le Christ en gloire, « de type sicilien », p. 338. Pavlowsky, A. "Iconographie de la Chapelle Palatine." *Revue Archéologique*, vol. 25, 1894, pp. 305–344. JSTOR, www.jstor.org/stable/41729518. Accessed 5 July 2021.

¹³¹² Alessandro Vicenzi, *op. cit.*, p. 41.

¹³¹³ Sulamith Brodbeck, *op. cit.*, § 12. : « l'auteur décrit le plafond peint en ces mots : une « imitation des cieux transparents du Paradis, illuminés d'un cœur d'étoiles ». et note 34 : : « On voit donc que cette lecture contemporaine du plafond, la seule disponible, banalise ce qui nous paraît si exceptionnel et montre qu'il était sans doute perçu comme une décoration parmi d'autres, même s'il était particulièrement imposant » (Nef, 2011, cité n. 14, p. 162).

¹³¹⁴ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, *op. cit.*, tome 2, p. 520.

¹³¹⁵ Sulamith Brodbeck, *op. cit.*, § 12. : « l'auteur décrit le plafond peint en ces mots : une « imitation des cieux transparents du Paradis, illuminés d'un cœur d'étoiles ». et note 34 : : « On voit donc que cette lecture contemporaine du plafond, la seule disponible, banalise ce qui nous paraît si exceptionnel et montre qu'il était sans doute perçu comme une décoration parmi d'autres, même s'il était particulièrement imposant » (Nef, 2011, cité n. 14, p. 162).

mais comme un « art nouveau » puisant « dans une *koinè* du monde méditerranéen ¹³¹⁶», ce qui lui confère une dimension universelle.

Si nous revenons au XIX^e siècle, nous constatons que le syncrétisme culturel exposé par Burckhardt allait trouver d'autres formulations : « art arabo-sicilien », « art byzantino-sicilien », « normand-sicilien », « arabo-normand » et Diehl sera l'un des premiers à utiliser la dénomination « art siculo-normand ¹³¹⁷». La « composante » byzantine tend à s'effacer dans ces hybridations stylistiques, mais le « sentiment byzantin » se manifeste avec force dans la Chapelle Palatine et à Monreale surtout.

Les descriptions de Cefalù sont plus rares car les voyageurs qui empruntent le chemin menant de Messine à Palerme ne s'y arrêtent pas nécessairement, et même si la cathédrale est mentionnée dans le guide Chaix, renfermant « plusieurs anciennes mosaïques assez remarquables ¹³¹⁸», la première évocation développée de l'édifice, en 1833, reste inféodée à la seule prédilection pour les marbres et les colonnes ¹³¹⁹. Seuls les historiens de l'art, tel Clausse, se montrent sensibles au regard du Pantocrator de l'abside : « c'est un Christ colossal, majestueux, sublime, [qui] domine l'église » ; il le compare, par l'aura qu'il dégage à une divinité antique dont le nimbe crucifère et l'inscription sont les seuls éléments qui permettent de l'authentifier comme le Sauveur.

La Martorana, si peu visitée à Palerme, avait pourtant été célébrée par Ibn-Djobaïr au XII^e siècle, comme le rapporte Diehl dans *Palerme et Syracuse*, et le voyageur avait alors été ébloui par l'harmonieuse unité que les mosaïques byzantines conféraient à l'espace architectural : « Les murailles intérieures du temple sont dorées, ou pour mieux dire, elles sont toutes une pièce d'or ¹³²⁰». Les transformations de l'église effectuées au XVII^e siècle, tant sur le plan structurel que sur celui de la décoration – de nombreux placages baroques vinrent remplacer des pans entiers de mosaïques- n'ont dès lors plus permis de saisir cette unité, Ernest Renan critiquant la présence dans l'église de « cette tribune, ce salon Pompadour où

¹³¹⁶*Ibidem*, § 12 – 13.

¹³¹⁷ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, op. cit, tome 2, p. 520.

¹³¹⁸ Napoléon Chaix, *Nouveau Guide en Italie*, Paris, N. Chaix, 1846, p. 813.

¹³¹⁹ Gonzalve de Nervo, *Un Tour en Sicile*, p. 125-126. Il est étonnant en effet qu'aucune mention ne soit faite du Pantocrator dans la voûte absidiale.

¹³²⁰ Charles Diehl, *Palerme et Syracuse*, Paris, H. Laurens, 1932, p. 90-91. L'historien se réfère au *Voyage en Sicile de Mohammed-Ebn-Djobaïr de Valence sous le règne de Guillaume le Bon*, Paris, 1846, texte arabe suivi d'une traduction et de notes, par M. Amari.

[les religieuses] chantaient aux jours de fête, ces petits guichets où les mosaïques primitives se mêlent aux enfantillages du rococo le plus effréné ¹³²¹».

La Chapelle Palatine et la cathédrale de Monreale constituent assurément aux yeux des voyageurs du XIX^e siècle les deux édifices dont la composante byzantine semble la plus harmonieuse et attire à elle les éloges les plus sensibles : la Chapelle Palatine est un « joyau ». Pour Laugel¹³²², c'est « le plus surprenant bijou rêvé par la pensée humaine et exécuté par des mains d'artistes ¹³²³», pour Maupassant ; Louise Colet est émerveillée par l'unité dorée qui l'envahit et son parfait état de conservation qui semble l'extraire du temps, l'en délivrer, comme s'il s'agissait d'une marque de fidélité à l'esthétique byzantine : « On la dirait construite d'hier ; pas une écaille de mosaïque, pas une parcelle d'or ne manquent aux parois des voûtes ¹³²⁴». La sensation d'enveloppement que procurent les voûtes et les murs de mosaïques produit un sentiment d'admiration, d'apaisement, de recueillement du voyageur, et même de l'historien : « On se sent enveloppé dans une atmosphère d'or à travers laquelle tous les personnages peints s'agitent sur les murailles » déclare Clausse au sujet de la basilique. « Tout se fond dans un éblouissant vertige ; l'esprit émerveillé se refuse à l'analyse et se laisse emporter par une admiration enthousiaste ». Il ajoute : « Lorsqu'on entre dans la Chapelle Palatine, on éprouve un véritable éblouissement ». En outre, l'hommage s'applique aussi bien à la technique picturale qu'à l'animation des schèmes religieux :

« L'intention et le naturel des poses, la variété des expressions, le caractère des têtes, la finesse et la correction du dessin sont particulièrement remarquables ; les petites figures secondaires ont même une exquise vérité de mouvement. ¹³²⁵»

Ces lignes contrastent singulièrement avec les critiques relevées lors de l'expérience ravennate des voyageurs. Or cette impression de libération des figures sera amplifiée dans l'observation des voûtes de Monreale : « la légende byzantine n'est plus ici resserrée, étouffée

¹³²¹Ernest Renan, "Vingt jours en Sicile : le Congrès de Palerme." *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 12, no. 2, 1875, pp. 241–265. JSTOR, www.jstor.org/stable/44751549. Accessed 16 May 2020, p. 245. Cette critique est suivie d'une réflexion plutôt nuancée sur les dégâts provoqués par les restaurations en France et en Italie. La restauration piteuse du panneau représentant l'amiral Georges d'Antioche prosterné aux pieds de la Vierge, dont le corps est à mi-chemin entre la tortue et la blatte a été relevée par Gustave Clausse, *op. cit.*, p 46 : il note « la posture absolument grotesque » de l'amiral.

¹³²² Auguste Laugel, *Italie, Sicile, Bohême : notes de voyage*, Paris, Plon, 1872, p. 75.

¹³²³ Guy de Maupassant, *La Vie errante*, Paris, Plon p. 60.

¹³²⁴ Louise Colet, *op.cit.*, p. 195.

¹³²⁵ Gustave Clausse, *op. cit.* p. 63-97 pour les citations.

dans un petit cadre [la Chapelle Palatine], réduite aux proportions d'une tapisserie ; elle se déroule largement. Les premiers Pères, les patriarches, les prophètes se meuvent en toute liberté ¹³²⁶ ». Ce dynamisme des figures emporte donc avec lui le message chrétien qu'il vivifie : c'est ainsi que nous pouvons comprendre la remarque de Lottin de Laval : « les mosaïques cette fois ne sont pas insignifiantes c'est de l'histoire ¹³²⁷ ». Nous avons déjà observé cette concordance entre une forme artistique éprise de simplicité, de naïveté et la pureté de la foi, comme le montrait Ruskin, et cette idée réapparaît sous la plume de Lottin de Laval, sous une forme plus critique, aux accents anticléricaux, néanmoins l'équivalence posée par Ruskin lui semble pertinente en regard des invraisemblances décoratives de certaines églises du XVIII^e siècle :

« Certes, les figures des Byzantins ne sont pas dessinées avec une pureté Raphaélesque ou Michelangesque, mais alors l'art plastique était mort, il ne restait plus que les traditions vieilles ; c'était l'art pour eux, et ils l'employaient. Et cette imitation gauche et naïve de la nature valait mieux ce me semble pour une religion elle-même fort naïve, fort superstitieuse, pleine d'une foi extrême, que les peintures des Boucher, des Natoire, des de Troy, qui encombraient nos églises sous le dévot et vertueux Louis XV !... ¹³²⁸ »

Emile Cauderlier relève, en dépit d'une certaine raideur byzantine des traits, une ordonnance dans la composition et « les figures isolées surtout, montrent une remarquable entente de l'art : les douze apôtres et docteurs, symétriquement alignés dans l'abside, sont exécutés d'une manière sobre, sincère et large ¹³²⁹ ». Ce dernier adjectif fait écho à cette nouvelle manière de l'art byzantin entre les mains des mosaïstes siciliens, formés par leurs aînés constantinopolitains : un modelé plus *présent* et un dynamisme plus accentué. Ce dynamisme est d'ailleurs confirmé par de nombreux historiens de l'art qui, tel David Talbot-Rice, n'hésitent pas à louer le « style plus expressif » des mosaïques de la *Création d'Adam et Eve*, quand bien même il s'agit davantage à ses yeux d'une œuvre de mosaïstes siciliens. Grabar lui-même percevait une forme de licence artistique dans la composition de la scène de l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, dans la Chapelle Palatine, par le choix des mosaïstes de « détacher du groupe essentiel des figures la guirlande des enfants qu'ils mirent en prédelle

¹³²⁶ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 230.

¹³²⁷ Lottin de Laval, *op. cit.*, p. 295.

¹³²⁸ *Ibidem*, p. 277-278.

¹³²⁹ Emile Cauderlier, *Du Saint Gothard à Syracuse, Voyage en Italie et en Suisse*, Paris, E. Dentu, 1882, p. 238.

gracieuse aux pieds du Christ¹³³⁰». Ce dynamisme ne mettait pourtant pas en péril l'esthétique byzantine dans ses principes.

Ce sentiment d'éblouissement et d'apaisement semble même affecter l'architecture, ainsi trouve-t-on une étrange épithète associée aux colonnes à Monreale : « Les colonnes antiques de syénite rose, pures, calmes, soutiennent les murs unis, droits comme une tente » ; C'est une composante architecturale apaisée qui soutient « cette lumière joyeuse, irradiée, féconde en surprises, très changeante¹³³¹ ». Charles Delvoye établit pour sa part un rapprochement stylistique entre les représentations de saint Paul et de saint Pierre et les « tendances » nouvelles observables à Nérézi, en se fondant notamment sur la fougue des vêtements et l'agitation des personnages¹³³².

Les deux édifices ont la particularité d'être habités, animés par l'art byzantin et sont donc des lieux de révélation esthétique. C'est tout d'abord en termes psychologiques que le regard du Pantocrator est commenté, afin d'en souligner le pouvoir absolu ; on est loin de la fixité anémiée des regards de Ravenne- celui de Théodora faisant exception par la mémoire vicieuse qu'il recelait, selon certaines interprétations. Ainsi à Monreale, c'est le regard du Pantocrator qui « embrasse l'ensemble des fidèles qui emplissent l'église et qui sait lire au fond de l'âme de chaque être les intentions les plus secrètes, les pensées les plus intimes » qu'évoque Roger Lambelin,¹³³³ tandis que Farjasse, plus critique sur le dessin et la composition, remarque néanmoins que « cet ouvrage en mosaïques sur un fond d'or produit un effet imposant. Les yeux énormes semblent lire dans votre âme et vous vous croyez face à face avec le Très-Haut¹³³⁴ ». Enfin, le parallélisme qu'établit Louise Colet entre le regard du Pantocrator et celui des Monréalais, décelant en eux un regard « fort beau ; quelque chose de terrible et de caressant est dans chaque œil qui brille comme un diamant noir¹³³⁵ » ne laisse pas d'intriguer. Peut-être la voyageuse avait-elle lu le *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* du moine Denys édité par Didron en 1845, dans lequel l'*eikonismos* de Grégoire de Nazianze implique pour sa représentation une disparité dans les deux yeux, exprimant la douceur et la

¹³³⁰ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 132-133.

¹³³¹ Auguste Laugel, op. cit., p. 81.

¹³³² Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 256.

¹³³³ Roger Lambelin, *La Sicile, notes et souvenirs*, Lille, Desclée de Brouwer, 1894, p. 109-110.

¹³³⁴ Denis-Dominique Farjasse, *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc... : sites, monumens, scènes et costumes..., d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette*, Tome 2, Paris, Audot, 1835-1837, p. 343.

¹³³⁵ Louise Colet, op.cit., p. 197.

sévérité, à l'image du regard du Pantocrator, comme le rappelle Gilbert Dagron¹³³⁶. Mais si les deux églises sont le théâtre d'une révélation esthétique, c'est bien parce que Clausse¹³³⁷, Diehl¹³³⁸ et Maupassant¹³³⁹ vont reprendre le *topos* descriptif de l'animation des figures inauguré par Gautier à Saint-Marc, contribuant ainsi à accroître l'expressivité stylistique des mosaïques en Sicile. Lambelin y voit pour sa part le théâtre de la création esthétique du *Parsifal* de Wagner : « [...] les mosaïques mystiques s'animent, une harmonie des couleurs ravit les yeux, comme ravit l'oreille cette radieuse symphonie qui clôt le dernier acte¹³⁴⁰ ». Cet hommage de la Chapelle Palatine s'inscrit dans le pèlerinage wagnérien auquel Maupassant a donné un accent particulier¹³⁴¹. Le texte de Marcellus sur cette irradiation vitale des mosaïques doit être classé à part car si, comme il l'écrit, il se trouve en proie à une hallucination, à Monreale, c'est en fait moins aux mosaïques byzantines qu'au roi de France qu'il rend hommage : « les voûtes s'illuminent d'elles-mêmes en présence des reliques de Saint Louis¹³⁴² ».

Enfin, ce que les historiens de l'art ont perçu, sans que les voyageurs du XIX^e siècle pussent le constater, c'est une plus grande « occidentalisation¹³⁴³ » du programme iconographique des nefs avec la présence de saints occidentaux et d'inscriptions latines, en regard des édifices précédents ; les audaces en termes d'expressivité dynamique des mosaïstes venus de Calabre et des Pouilles ont aussi contribué à « débyzantiniser¹³⁴⁴ » des représentations plus canoniques, comme à la Chapelle Palatine. Ernest Renan pouvait conclure : « À Montréal, quelques scènes bibliques, surtout celle de la création, sont représentées d'une façon entièrement neuve¹³⁴⁵ ».

¹³³⁶ Gilbert Dagron, *Décrire et peindre, essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p.161.

¹³³⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 96-97.

¹³³⁸ Charles Diehl, *Palerme et Syracuse*, *op. cit.*, p. 96-97.

¹³³⁹ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 62.

¹³⁴⁰ Roger Lambelin, *op. cit.*, p. 70.

¹³⁴¹ Maupassant s'enivre de l'odeur de rose laissée par le linge de Wagner dans l'armoire à glace de sa chambre de l'Hôtel des Palmes : *La Vie errante*, p. 65.

¹³⁴² Vicomte de Marcellus, *Vingt jours en Sicile*, Paris, Debécourt, 1861, p. 98. L'auteur voit s'avancer notamment dans la nef Philippe le Hardi et Charles d'Anjou portant les dépouilles de leurs frères d'armes.

¹³⁴³ Charles Delvoye, *op.cit.*, p. 259.

¹³⁴⁴ Kontouma-Conticello Vassa. Sulamith Brodbeck, *Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XIIe siècle* (Collection de l'École française de Rome 432), 2010. In: *Revue des études byzantines*, tome 70, 2012. pp. 266-269.

www.persee.fr/doc/rebyz_0766-5598_2012_num_70_1_4982_t9_0266_0000_2, p. 268.

¹³⁴⁵ Ernest Renan, *op. cit.*, p. 246.

Ainsi avons-nous pu montrer combien la perception de la composante byzantine de cet art siculo-normand avait été de plus en plus appréciée au cours du XIX^e siècle par les voyageurs, sensibles à une manière nouvelle et à une expressivité qu'ils n'avaient pas rencontrées à Ravenne. Un détail est significatif : alors qu'à Ravenne, certains voyageurs n'ont d'yeux que pour les Guido Reni et les Guerchin, au point parfois de ne mentionner aucune mosaïque, à Palerme, le goût pour les peintres du *seicento* ne se dément pas, Pietro Novelli étant mentionné dans la très grande majorité des journaux de voyage et des guides, mais il n'éclipse aucunement les mosaïques de Monreale. Des travaux récents ont éclairé d'un jour nouveau la réception de cet art syncrétique, dont la perception métonymique est peut-être une chimère. D'où la portée remarquable de la question formulée par S. Brodbeck : « Comment les contemporains percevaient-ils ce que les historiens de l'art ont dissocié, à savoir les composantes latine, byzantine et islamique de ces créations ? ¹³⁴⁶ ».

¹³⁴⁶ Sulamith Brodbeck, *op. cit.*, § 3.

QUATRIEME PARTIE : L'expérience vivante de l'art byzantin

4.1 La révélation de l'écriture

4.1.1 Les valeurs de l'oxymore

*« Si j'avais su lire les mosaïques qui tapissent la cathédrale,
j'y aurais trouvé tout un système dogmatique et poétique »*

Maurice Barrès

Le discours explicatif, analytique traditionnel est mis à mal par l'omniprésence d'une certaine raideur formelle, figurative, qui déconcerte le regard et désagrège l'*autorité* du jugement et du commentaire esthétiques. Ce phénomène nous semble comparable au désarroi discursif provoqué par certaines œuvres de la fin du XIX^e siècle, qui rompent délibérément avec « la reproduction mimétique de la réalité », et pour lesquels, comme le souligne B. Vouilloux, « la figure [n'est plus] apte à déplier les points, les lignes, les taches dans le langage ¹³⁴⁷ ». Nous pourrions alors nous demander si l'art byzantin, tel qu'il se présentait sur le sol italien au XIX^e siècle, aux voyageurs français, ne se rapprocherait pas d'une forme d'abstraction ou de stylisation figurative outrée, désarçonnant le langage.

B. Vouilloux insiste en effet sur le phénomène de *déliation* entre le « système représentatif-narratif » et ce que le « noyau verbalisable ¹³⁴⁸ » peut appréhender de ce qui est perçu, sous une forme métonymique. Pensons tout particulièrement au désarroi provoqué par le fond d'or recueillant des figures figées : c'est un véritable défi que lance l'art byzantin au langage descriptif : il l'accule bien souvent à procéder par listes, il l'atrophie d'une certaine manière, en le condamnant à procéder à des énumérations assez vaines, véritables *topoi* de la littérature viatique, d'éléments picturaux défaillants, absents, effacés, et c'est en miroir, l'effacement du langage descriptif lui-même qui se produit.

Or l'une des marques de ce désarroi descriptif est l'oxymore principalement, mais entendu comme une figure de conversion visuelle. Nous l'avons déjà constaté, l'oxymore est une figure qui innerve le plus efficacement les romans byzantins français de la seconde moitié du XIX^e siècle, mais loin de confirmer un fantasme de décadence, les oxymores présents dans

¹³⁴⁷ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *op. cit.*, p. 62

¹³⁴⁸ *Ibidem*, p. 61.

les journaux de voyage évoquent au contraire un processus de libération visuelle à l'égard des formes consacrées depuis la Renaissance et des conventions visuelles des guides de voyage.

Nous étant livré à une étude quantitative, sur l'ensemble des oxymores et des antithèses relevés – ces dernières sont moins présentes dans le corpus, mais tout aussi convaincantes que les premiers- nous constatons que plus des trois quarts sont élogieuses, exprimant ainsi une expérience iconographique et discursive déterminante dans la réception de l'art byzantin. En ce sens, le « procès langagier » de l'oxymore restitue le trouble du « processus perceptif », il en épouse les soubresauts et de manière générale, tout ce qui « fait trébucher mon discours ¹³⁴⁹ ». On peut ainsi concevoir métaphoriquement l'oxymore comme une véritable mise en scène d'une libération visuelle, qui se fait, sur le plan linguistique, par une assimilation, une fusion des termes ou une correction, une atténuation du premier terme, contribuant ainsi à sa disparition.

L'oxymore, tout comme l'antithèse, restituent l'expérience d'un vacillement esthétique qui transmue un jugement dépréciatif, souvent sévère, en une reconnaissance de la dimension anagogique de l'art byzantin. Un dynamisme est à l'œuvre par conséquent dans cette conversion du regard, et il vient en quelque sorte compenser la raideur et l'immobilité que certains voyageurs lui attribuaient, à la lecture des guides de voyage.

Comme le rappelle Bertrand Rougé, « L'oxymore figure et suscite le mouvement ¹³⁵⁰ » : nous constatons ainsi une juxtaposition, une composition ¹³⁵¹ qui révèlent une compensation discursive : c'est l'oxymore qui porte, par sa dynamique rhétorique, le mouvement et la vie dont les figures byzantines semblent dépourvues. Quintilien considérait d'ailleurs les tropes comme « des mouvements » (*motus*) qui « impriment au style un certain renversement », qui « renversent ou bouleversent le discours ¹³⁵² » ; c'est écart est à l'œuvre dans l'expression oxymorique du discours. Cette figure est-elle le reflet d'oxymores plastiques dans l'art byzantin ? L'oxymore vient-il se superposer à un spectacle déconcertant, le *signifiant*, ou mime-t-il une représentation oxymorique, sur le plan visuel ?

¹³⁴⁹*Ibidem*, p. 26.

¹³⁵⁰Bertrand Rougé, « Oxymore et contrapposto, maniérisme et baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », *Études Épistémè*, 9, 2006. Baroque/s et maniérisme/s littéraires, *Actes du colloque*, p. 99-129.

URL: <http://revue.etudes-episteme.org/spip.php?article76>

¹³⁵¹*Ibidem*, p. 104.

¹³⁵²*Ibidem*, p. 110. La traduction de Quintilien est de B. Rougé.

Nous tenterons d'apporter une réponse à ces interrogations, mais ce qui est certain, c'est que, dans leur grande majorité, les voyageurs sont des descripteurs agités et des agitateurs de la description, pour reprendre les formulations que B. Vouilloux applique à Diderot, véritable *hapax* dans l'histoire de l'histoire de l'art ¹³⁵³.

4.1.2 L'omniprésence oxymorique

Afin de bien mesurer la portée de cette rhétorique antithétique, et son ouverture vers un jugement personnel élogieux de l'art byzantin, il convient de rappeler combien le seul mot « byzantin » recelait un pouvoir oxymorique puissant. Sans revenir sur la profusion d'oxymores et d'antithèses présents dans les romans byzantins de la seconde moitié du XIX^e siècle ¹³⁵⁴, véritable phénomène rhétorique qu'une historienne résume en ces termes, « Byzance, c'est aussi le Paradis des antithèses ¹³⁵⁵ », il nous a semblé important de rappeler, à partir de deux exemples romanesques, la permanence d'oxymores dépréciatifs concernant l'art byzantin. C'est également une manière de bien dissocier la fonction des figures antithétiques dans le genre romanesque et dans le genre viatique : dans le premier cas, on pourrait parler d'une surenchère à l'image paroxystique de la décadence, l'horizon d'attente, en termes rhétoriques étant ainsi clairement défini ; dans le second cas en revanche, il s'agit bien, à travers ces figures antithétiques, d'une élaboration, parfois tâtonnante, d'un jugement éthique singulier, donc d'une libération des figures imposées de la décadence.

Nous avons choisi précisément deux romans ne relevant pas de la catégorie des « romans byzantins », pour mieux montrer comment l'image oxymorique attachée à l'art byzantin dépassait cette seule catégorie.

À l'occasion du compte rendu d'un livre d'Henri Mazel, *Le Khalife de Carthage*, Marc Legrand recourt à une métaphore oxymorique inspirée très librement de l'art décoratif de l'Antiquité tardive, promptement assimilé à l'art byzantin, à partir d'un édifice ravennate : « C'est une fresque en 5 actes, ou mieux une mosaïque aux tons flamboyants et durs comme

¹³⁵³*Ibidem*, p. 27 : « Un descripteur agité, un agitateur de la description, s'il y en eut un, ce fut bien Diderot ».

¹³⁵⁴ Nous renvoyons aux études de Marie-France David-De Palacio, *Reviviscences romaines : la latinité romaine au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, et Olivier Delouis, « Byzance sur la scène littéraire française », *op.cit.*

¹³⁵⁵Annick Peters-Custot, « L'image de l'empire byzantin comme empire décadent de la fin du XVIII^e siècle à la fin-de-siècle », Séminaire « Figures du déclin », C.R.H.I.A., 10 novembre 2016, <https://youtu.be/n2rpQxJphek>

la coupole de Galla Placidia à Ravenne ¹³⁵⁶». Le critique projette d'ailleurs une représentation oxymorique sous la coupole du mausolée de Galla-Placidia, imaginant la princesse Eudoxie, dont il se plaît à rappeler l'origine obscure, apatride, « grandie dans les bas-fonds de la ville », accompagnée de « la hautaine silhouette du khalife Omar ». Si le terme « flamboyants » correspond effectivement à la fascination exercée par les mosaïques byzantines à la fin du siècle, le personnage d'Eudoxie faisant d'ailleurs allusion au prestige des mosaïstes de Sicile dans la pièce ¹³⁵⁷, il n'en reste pas moins vrai que la tonalité négative de l'oxymore l'emporte, car on peut interpréter l'épithète « durs » comme un aspect majeur de la dévitalisation artistique, ce que confirme la conclusion de l'article : « On voudrait seulement aux personnages de M. Mazel un peu plus de réalité et que le mouvement de la vie animât les splendides étoffes dont ils sont revêtus ».

Le second exemple significatif de cette emprise du signifiant « byzantin » est le suivant :

« Tandis que le pavillon du centre, habitat de l'aïeul, et l'aile de gauche qu'occupait la jeune famille d'Ivan Gowin, portaient le vieux type byzantin, ici l'art moderne en corrigeait la majestueuse lourdeur par la finesse et l'harmonie des lignes, et par le goût exquis de l'ornementation ¹³⁵⁸».

Dans cet extrait, la confrontation stylistique recourt aux *topoi* les plus convenus : la « majestueuse lourdeur » du pavillon moscovite résume à lui seul l'asianisme des créations byzantines, ou de style byzantin dans l'imaginaire romanesque de la première moitié du XIX^e siècle, avant la floraison des romans byzantins.

Toutefois, et sans pouvoir affirmer avec certitude que la littérature viatique ait pu influencer, par ses jugements esthétiques, le genre romanesque, nous constatons que l'armature rhétorique utilisée pour évoquer le style byzantin, peut-être précisément renversée par l'*ouverture* propre du mot « byzantin », par sa resémantisation positive dans les études d'histoire de l'art, comme nous l'avons étudiée auparavant. Nous avons trouvé un exemple patent de cette évolution en germe de « l'image » byzantine.

Il est en effet significatif de constater que l'épithète « byzantin » rassemblait encore très largement dans la seconde moitié du XIX^e siècle les éléments les plus hétéroclites d'une

¹³⁵⁶ Marc Legrand, « Le Khalife de Carthage », *La Province nouvelle*, Auxerre, Librairie A. Lavier, janvier 1897, p. 221-222.

¹³⁵⁷ Henri Mazel, *Théâtre (1890 – 1897)*, Paris, Mercure de France, 1933, Tome II, p. 19.

¹³⁵⁸ Gustave Boué, « Les Jeunes Anacharsis anglais chez les Vieux Russes », *L'Ecrin, Moniteur de la bijouterie et de la joaillerie*, Paris, 15 mars 1855, n°45, col. 2.

anatomie, contribuant ainsi à dresser un portrait disharmonieux des figures byzantines, bien intégrées dans les listes des guides et journaux de voyage. Or, nous remarquons dans certains romans, que cette *tension* discursive se dénoue, laissant apparaître une assertion élogieuse. Ainsi le compte rendu d'un roman de F. du Boisgobey, *La Main coupée*, présente-t-il de manière convaincante ce *mouvement*, concentré dans l'oxymore et l'antithèse. L'auteur de l'article rapporte en ces termes le portrait de la comtesse par l'un des personnages, Maxime :

« C'était une figure étrange avec une expression plus étrange encore. La peau d'une pâleur verte, la bouche un peu trop grande, les lèvres rouges et charnues, le menton trop saillant, le nez droit comme l'ont les statues grecques, le front bas [...] Tous ces traits disparates formaient un ensemble qui déplaisait à première vue. »

Cette physionomie, à l'exception de la mention des lèvres, rappelle significativement les traits des descriptions de Taine, et son caractère byzantin est explicité dans le second temps du raisonnement, porté par un oxymore : « La physionomie était indescriptible, mystique et sensuelle en même temps, comme dans certaines images byzantines qui représentent des saints du Bas-Empire ¹³⁵⁹ ». La référence byzantine libère par conséquent le portrait d'un maillage interprétatif trop *figé*, pour reprendre ici l'un des termes les plus souvent utilisés pour dénigrer l'art byzantin.

Nous pourrions relever, dans notre corpus, quatre exemples significatifs d'un frémissement d'intérêt pour l'art byzantin, délivré de la lourde armature rhétorique qui l'enserrait et le comprimait. L'oxymore apparaît alors comme un aiguillon pédagogique permettant de reconsidérer l'art byzantin. En notant, au sujet de la basilique Saint-Marc : « Ses mosaïques, dont les premières, exécutées par des artistes grecs, sont empreintes d'une sauvage énergie et d'une naïveté charmante présentant un vaste champ d'observation et d'études ¹³⁶⁰ », Jules Logerotte laisse entendre que cette qualité oxymorique ne se laisse pas appréhender aisément, mais que le regard doit se préparer à recevoir ces mosaïques singulières. C'est aussi le syncrétisme stylistique qui égare le jugement esthétique des voyageurs, comme le résume cet oxymore : « l'âme est frappée d'admiration en face de cet aspect grandiose, luxueux et pourtant sévère ¹³⁶¹ ». Lottin de Laval énumère alors les principales composantes de la cathédrale de Monreale : la « hardiesse féérique » des Arabes,

¹³⁵⁹ [s.n.] « La Main coupée de F. du Boisgobey », *Le Voleur illustré*, Paris, 30 juillet 1880, p. 484-486. Le passage rapporté est un extrait du chapitre VII de l'ouvrage.

¹³⁶⁰ Jules Logerotte, *op. cit.*, p. 247.

¹³⁶¹ Victor Lottin de Laval, *op.cit.*, p. 277.

le luxe « effréné » des Byzantins et la « finesse et la sagacité » des Normands. Nous comprenons bien que l'oxymore est la figure qui permet de réunir, d'harmoniser ce qui semblait étranger, hétérogène, contradictoire.

Lance essaie de cerner en termes psychologiques et rhétoriques, l'*éthos* du voyageur, confronté à l'extrême singularité de la représentation du *Jugement dernier* à Torcello : « Cette œuvre, malgré son exécution imparfaite, grossière même, tient encore aujourd'hui le spectateur, non pas sous le charme, mais dans un état d'étonnement voisin de l'admiration ¹³⁶² ». Nous pourrions en effet lire dans cet énoncé correctif, antithétique, un mouvement, un glissement des catégories rhétoriques : l'échec du *delectare* s'avère finalement la condition de possibilité du *movere*, car la proximité sémantique revendiquée par Lance entre « étonnement » et « admiration » pose l'*ethos* de l'émerveillement ¹³⁶³.

Lottin de Laval perçoit plus nettement encore, par un discret oxymore, la portée historique de la représentation des cortèges de Saint-Apollinaire-le-Neuf : « Et partout, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire, [...] les vingt-deux Vierges et les vingt-quatre Saints qui décorent les parois sont, dans leur disgrâce, intéressants ¹³⁶⁴ ». Il explicite plus loin la nécessité de percevoir et comprendre ces scènes comme le témoignage d'un moment particulier de l'art byzantin : ces « visages de travers et [ces] corps sans proportions » annoncent en fait l'imagination fertile des artistes byzantins de Saint-Vital.

4.1.3 La lumière reconnue

Dans leur grande majorité, les oxymores présents dans notre corpus s'appliquent, sinon à montrer le passage de l'ombre à la lumière, du moins à souligner comment la lumière vivante s'insinue dans la masse obscure des églises byzantines, ce qui métaphoriquement permet de libérer l'art byzantin d'une pénombre artistique savamment entretenue.

Nous pourrions tout d'abord caractériser la plupart de ces oxymores de rédempteurs. En effet, la spiritualité vient magnifier et réhabiliter tout à la fois des formes, des figures propres à l'art byzantin, souvent dénigrées, rejetées pour leurs maladresses, leur outrance décorative,

¹³⁶² Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 155.

¹³⁶³ Michael Edwards, *De L'émerveillement*, Paris, Fayard, 2008, p.16, 95 sq.

¹³⁶⁴ *Ibidem*, p. 218.

leur disjonction réciproque. Ainsi Victor Fournel écrit-il, en pénétrant dans la basilique Saint-Marc : « On pénètre dans une sorte d'obscurité radieuse ¹³⁶⁵ ». C'est d'ailleurs bien cette impression que reprend sous une forme métaphorique, oxymorique de surcroît, l'auteur, poursuivant sa description : « L'esprit de Dieu flotte sur ce chaos ¹³⁶⁶ ». Nous devons entendre ici qu'il l'unifie, qu'il l'exhausse, lui conférant une signification spirituelle, qu'il le libère par conséquent d'une dualité mortifère, celle qui opposait l'espace l'architectural à la décoration de l'édifice et qu'il l'illumine enfin.

Notons que cette grâce de la construction et des figures byzantines s'oppose radicalement à ces églises mondaines de « mauvais goût », qui les fait « ressembler à des salles de concert ou d'opéra ». Laugel, à supposer qu'il ait lu le *Cicerone*, s'inscrirait alors dans les pas de Burckhardt, critiquant ce « style suspect ¹³⁶⁷ », envahissant par son décor ostentatoire que représente à ses yeux le baroque, même si la critique doit être nuancée, comme l'a précisé Alain Mérot ¹³⁶⁸. En ce sens, nous comprenons bien comment l'oxymore atteste d'une authentique conversion visuelle, réhabilitant un art martyrisé par des décennies de jugements esthétiques hostiles, tandis que le baroque, exhibant d'emblée une « Voix de regards ¹³⁶⁹ », des « allégories voyeuses ¹³⁷⁰ » ou encore des marbres ressemblant « à des soieries, des damas ¹³⁷¹ » se retrouve exsangue, privé de toute signification spirituelle, comme le confirme Laugel dans son journal. Il oppose ainsi la sérénité émanant de la basilique Santi Maria e Donato à Murano à l'église des Gesuiti à Venise, véritable caricature d'un espace sacré, « sanctuaire d'une religion sensuelle » dans lequel les œuvres, l'architecture et le décor transforment « chaque chapelle en un boudoir ¹³⁷² ». Le regard conquiert donc une acuité visuelle nouvelle par l'expression oxymorique de la conversion de l'ombre à la lumière, appliquée à l'art byzantin, alors que c'est un regard spirituellement vide et désenchanté, que génère le spectacle d'un art trop mondain.

¹³⁶⁵ Victor Fournel, *À travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, A. Mame et fils, 1900, p. 253.

¹³⁶⁶ *Ibidem*, p. 258.

¹³⁶⁷ Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », p. 36. L'auteur se réfère à la traduction d'Auguste Gérard (1885-1892), postérieure à l'édition d'*Italie, Sicile, Bohême*, (1872,) mais Laugel a pu consulter la première édition du *Cicerone* (1855).

¹³⁶⁸ *Ibidem*, chapitre 3, « Le baroque comme altération de la Renaissance », p. 33-41. A. Mérot mentionne notamment le « sentiment pittoresque » nouveau que Burckhardt attribue au baroque.

¹³⁶⁹ Christine Buci-Glucksmann, *La Folie du voir*, Paris, Galilée, 1986, p. 17. L'auteur emprunte cette image à Paul Celan.

¹³⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁷¹ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 21.

¹³⁷² *Ibidem*, p. 67.

Cette conversion de l'ombre en lumière et cette confusion troublante portée par l'oxymore, sont très tôt devenues un *topos* littéraire auquel Gautier a donné un relief tout particulier ; pénétrant dans la basilique vénitienne, il note : « La première impression est celle d'une caverne d'or incrustée de pierreries, splendide et sombre, à la fois étincelante et mystérieuse ¹³⁷³ ». La construction en chiasme confère un dynamisme supplémentaire à la description, animant le jeu d'échanges et de compénétration entre l'ombre et la lumière. Rémusat reprend en 1857, sous une forme plus concise, cette image, « C'est surtout dans l'ombre étincelante et mystérieuse de l'église de Saint-Marc que l'on croit rêver ¹³⁷⁴ », tandis que Lance l'interprète en un sens plus polémique : « Tout y brille dans l'ombre et semble accuser l'ardeur d'une foi vive comprimée par une religion violente et fatale ¹³⁷⁵ ». Le syncrétisme stylistique de l'intérieur de Saint-Marc a pu également générer une perception très contrastée, que souligne une antithèse mettant subtilement en scène le regard tactile :

« C'est enchanteur et c'est écrasant [...]. L'aspect général est un et harmonieux malgré les frissons de lumière qui passent sur les mosaïques d'or. L'œil perçoit une note brune et chaude avec des éclats qui illuminent et des inquiétantes et mystérieuses teintes sombres en opposition ¹³⁷⁶ ».

La juxtaposition des énoncés ne cesse d'exprimer la concomitance des perceptions, comme si le passage de l'une à l'autre était impossible à retranscrire, et la synesthésie « frissons de lumière », par sa composition harmonieuse propre, renforce l'unité visuelle du spectacle des mosaïques. Enfin, Henri de Régnier, cité par Diehl¹³⁷⁷, souligne en ces termes cette mise en scène, cette dramatisation des rapports de l'ombre à la lumière, évoquant Saint-Marc : « cette espèce de grotte merveilleuse, à la fois étincelante et sombre, toute luisante de vieux ors, hantée de personnages hiératiques ».

L'oxymore peut souligner le trouble perceptif, la confusion des sens éprouvés par le voyageur, accentuant sinon une certaine dématérialisation de l'espace, du moins une compénétration singulière d'absence et de présence spatiales. Ainsi Gaston de Lérès remarque-t-il précisément « les ombres aux reflets dorés ¹³⁷⁸ » qui règnent à Saint-Vital et

¹³⁷³ Théophile Gautier, *Italia*, p. 100.

¹³⁷⁴ Charles de Rémusat, « Un Voyage dans le nord de l'Italie », *Revue des Deux Mondes*, Paris, XXVII^{ème} année, n°4, 1857, p. 709.

¹³⁷⁵ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 184.

¹³⁷⁶ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁷⁷ Charles Diehl, *Palerme et Syracuse*, Paris, H. Laurens, 1907, p. 132.

¹³⁷⁸ Gaston de Lérès, *Le Monde pittoresque et monumental, L'Italie du Nord*, Paris, Quantin, 1889, p. 160.

René Kerviler mentionne « les ombres encore brillantes ¹³⁷⁹ » des mosaïques de Galla-Placidia. Dans ces deux cas, les oxymores attestent d'une présence sacrée de l'espace architectural, et les « reflets dorés » rappellent singulièrement les stries de lumière sur les vêtements du Christ et de la Vierge principalement, dans les icônes byzantines et d'inspiration byzantine. La technique de l'assist, du rehaut d'or, peut être elle-même conçue dans un rapport oxymorique : ces stries posées par le peintre d'icônes sur l'étoffe du vêtement, inscrivent la présence divine sur la tunique ou le manteau, et sont pourvues d'une indéniable valeur performative.

L'expérience visuelle de Maupassant nous convainc encore davantage de la dimension performative de l'espace architectural et des figures représentées dans *La Palatine*. Après avoir noté, à l'intérieur de la Palatine, la présence d' « une clarté douce [...] éclairant le monument entier d'une lumière sombre ¹³⁸⁰ », il relate l'évolution de sa perception sensible : la prouesse de l'architecte byzantin consista à « faire entrer le jour [...] de façon qu'on ne le sentît pas, qu'on ne le vît point, qu'il s'y glissât, qu'il affleurât seulement les murs, qu'il y produisit des effets mystérieux et charmants, et que la lumière semblât venir des murailles elles-mêmes ¹³⁸¹ ». Nous avons le sentiment d'assister à une conversion de la lumière : la lumière sensible, si discrètement présente dans la chapelle, se mue insensiblement en cette lumière incréée, lumière thaborique, pure manifestation de l'énergie divine ¹³⁸², à laquelle Grégoire Palamas accordait une fonction rédemptrice ¹³⁸³. Tania Velmans a bien souligné la dimension performative de cette lumière émanant des icônes ou des mosaïques : « Les surfaces brillantes des mosaïques suggèrent la lumière qui entourait les figures et la luminosité des figures », c'est-à-dire « l'Esprit qui les habitait ¹³⁸⁴ », cette énergie divine diffuse. C'est bien cette énergie vitale qui anime l'espace architectural et les figures byzantines que les figures antithétiques mettent en valeur. Ainsi Proust remarque-t-il, au sujet du cycle des mosaïques byzantines de la basilique « son obscurité sous un ciel brillant ¹³⁸⁵ », ajoutant que « toutes les frises de l'*Ancien et du Nouveau Testament* apparaissent sur le fond

¹³⁷⁹ René Kerviler, *Trente jours à travers la Savoie, la Suisse et l'Italie*, Saint-Nazaire, Fronteau, 1893, p.137.

¹³⁸⁰ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁸¹ *Ibidem*, p. 62.

¹³⁸² Tania Velmans, *op. cit.*, p.38. -Elle évoque « l'expérience sensible et mystique » de cette lumière thaborique.

¹³⁸³ Voir Jean Meyendorff, *Introduction à l'étude de Grégoire Palamas*, Paris, 1959, p. 242, 243, 289, cité dans Tania Velmans, *op. cit.*, p. 38-39 : « celui qui perçoit la vision lumineuse devient lui-même lumière ».

¹³⁸⁴ *Ibidem*, p.40.

¹³⁸⁵ François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Flammarion, 1982, tome II, p. 340.

d'une obscurité splendide et d'un éclat changeant ¹³⁸⁶». Si Proust rend hommage au texte de Gautier, en façonnant à sa manière l'oxymore de la « caverne d'or » du « poète impeccable », c'est bien le verbe « apparaissent » qui constitue le centre de gravité de la phrase. Le procès du verbe, porté par des sonorités douces, exprime de manière concomitante le surgissement d'une narration biblique et son inscription dans le temps de la réception, préparant en quelque sorte l'oxymore.

L'antithèse peut se révéler elle-même porteuse d'une valeur épiphanique, lorsque Victor Fournel évoque les contrastes de lumière à l'intérieur de Saint-Marc: « sous ses voûtes écrasées, de ses nefs obscures où les vitraux tamisent une lumière avare peuplée de visions éclatantes ¹³⁸⁷ ». La clarté sonore du dernier terme contribue à la mise en scène du jaillissement des figures.

4.1.4 L'oxymore et l'antithèse, figures stylistiques d'une rédemption

Nous constatons, de manière générale, un écart entre le guide de voyage, prescriptif, souvent péremptoire dans ses jugements et l'expérience visuelle de l'art byzantin qui, exprimée sous une forme antithétique, le plus souvent oxymorique, vient mettre à mal l'assurance de cette autorité descriptive. C'est en ce sens une reconquête discursive que *présentent* ces figures d'opposition. L'art byzantin « fait trébucher [le] discours ¹³⁸⁸ » : il le désorganise, insère un coin dans la maîtrise discursive propre à l'expression d'un jugement esthétique, il en bouleverse « les lignes traditionnelles », à la manière « d'un corps étranger qui en envahit un autre ¹³⁸⁹ ». Ainsi nous assistons, à travers le procès langagier de l'oxymore, au glissement du jugement esthétique - dont les guides de voyage posent le cadre - vers un jugement éthique ¹³⁹⁰ du voyageur, qui tente de verbaliser les éléments déconcertants de l'art byzantin.

Relevons ainsi le cas d'un oxymore hérité des lectures des guides de voyage, et qui, au cours d'une description de Saint-Vital, va s'avérer l'expression élogieuse et univoque de

¹³⁸⁶ Marcel Proust, *Correspondance*, Lettre à Emile Mâle, mi-juin 1913, Paris, Plon, 1989, tome XVII, p. 552.

¹³⁸⁷ Victor Fournel, *A travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, A. Mame et fils, 1900, p. 251.

¹³⁸⁸ *Ibidem*, p. 26.

¹³⁸⁹ François Dagognet, *Le trouble*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1994, p. 7.

¹³⁹⁰ Bernard Vouilloux, « La description du tableau : l'échange » *Littérature*, no. 75 (1989) : 21-41. Accessed February 10, 2021. <http://www.jstor.org/stable/41704530>. P. 28.

l'architecture et des mosaïques byzantines. Le point de départ est le modèle oxymorique que constitue Sainte-Sophie : pour une voyageuse anonyme, Saint-Vital « reproduit, en de beaucoup moindres proportions, la forme attrayante et bizarre de Sainte-Sophie de Constantinople ¹³⁹¹ ». Nous l'avons constaté, l'adjectif « bizarre », très largement utilisé pour évoquer la façade de la basilique Saint-Marc, pouvait revêtir un caractère asianique certain, et c'est dans ce sens que l'auteur s'en saisit tout d'abord, reprenant là un oxymore convenu des guides de voyage. Or, la description de Saint-Vital qui suit cette assertion révèle un sentiment d'admiration esthétique progressif et dépourvu de toute ambiguïté : une métaphore plutôt originale est tout d'abord appliquée aux colonnes de porphyre : « d'un ton merveilleux de sang coagulé » ; la voyageuse distingue en outre très nettement les « peintures nouvelles », entendons celles du XVII^e siècle, des mosaïques byzantines qui ont sa préférence : « Heureusement que l'abside éclatante avec sa décoration byzantine (VI^e siècle) fait tout oublier par la fascination qu'elle exerce sur les yeux surpris de l'esprit étonné ». Tous ces termes très élogieux mettent en scène une révélation esthétique : tout y est effectivement attrayant et la « bizarrerie » participe de cet émerveillement, défaisant le *topos* d'un art byzantin consubstantiellement oxymorique.

Lance, visitant Torcello, prend lui aussi ses distances avec les jugements sévères émis par les guides sur le style byzantin lagunaire. Evoquant l'abside, il écrit :

« [...] on peut se rendre compte facilement que cette mosaïque est barbare, et que sa rudesse est encore augmentée par les cernes noirs qui entourent les sujets et les traits de chaque personnage ; mais on peut aussi reconnaître qu'il est difficile de rendre avec plus d'énergie, avec plus de majesté et d'une façon plus concise la grande scène de la Résurrection ¹³⁹² »

Le mot « énergie » apparaît comme le pivot de la démonstration, impliquant la libération d'une appréciation trop formelle et encore « héritée », pour reprendre le terme des Goncourt, des mosaïques byzantines. Syntaxiquement, le mouvement correctif est encore plus convaincant : à la reprise de la subordonnée, qui rappelle la juxtaposition de la liste, s'oppose la fluidité d'un rythme ternaire soutenue par une anaphore vigoureuse. C'est une respiration de la mosaïque à laquelle nous fait participer Lance à travers sa description.

¹³⁹¹ *Six mois en Italie, journal d'une ignorante, op.cit.*, p. 219.

¹³⁹² Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 154.

Les modalités de ces corrections sont très variées, allant de l'extrême concision, à l'expression plus ambiguë du jugement éthique. La description de Galla-Placidia par Yriarte illustre le premier point : « le caractère de ce monument a certainement quelque chose de barbare, mais tout y est riche, ample et brillant ». Dans ce cas, le rythme ternaire dissipe efficacement la désignation « barbare ¹³⁹³ ». En revanche, Lance, reprenant dans son discours le *topos* de la simplicité de l'art byzantin, va le récuser subtilement : « [...] aucune [des Vierges de la Renaissance] n'a su reproduire une impression de douceur, de protection, d'autorité comparable à celle que nous fait éprouver cette Vierge de Torcello si simple et en même temps si grande et si belle ¹³⁹⁴ ». Les deux derniers termes viennent expliciter l'adjectif « simple » et si la locution « en même temps » désamorce la tentation oxymorique du discours, elle agit très efficacement comme un correctif stylistique, *ouvrant* le mot « simple », le dynamisant, l'élargissant en soulignant la richesse de ses potentialités. En ce sens, le discours libère le terme de connotations artistiques peu flatteuses, et ce texte qui se tient à la marge de l'oxymore rappelle la libération de l'expérience visuelle des voyageurs confrontés à l'art byzantin. Lance avait auparavant évoqué en termes élogieux les Vierges de la Renaissance, mentionnant quelques traits stylistiques les caractérisant : « finesse », « naturel », « poésie », « un air de suave béatitude », mais la fin de l'extrait exacerbe l'antithèse entre la simplicité de la mosaïque et cette peinture mondaine, affectant *a posteriori* le terme « suave » d'une nuance péjorative.

Il est vrai que la seule mention de l'adjectif « byzantin » semble générer, par analogie, un raisonnement antithétique dans l'expression d'un jugement esthétique, confirmant bien l'aura qui entoure ce terme. Ainsi Zacharie Asthuc, dans un article consacré à Puvis de Chavannes, compose-t-il avec l'*aimantation* antithétique byzantine. Il perçoit tout d'abord une évolution stylistique dans certaines fresques du peintre, ce qui lui permet d'introduire l'épithète « byzantin » dans un sens plutôt dépréciatif, cette dernière venant expliciter un oxymore :

« En quittant sa pleine mesure habituelle, la carrure et le relief de son style, il semble avoir perdu quelque peu en rondeur et légèrement singularisé sa manière. On dirait qu'il se tourne vers une archéologie toute nouvelle. En un mot, il quitte l'antiquité pour se faire byzantin – puis sans transition, passe au moyen âge – mais j'entends un moyen âge coquet qui prendrait à l'Orient quelque chose de sa grâce singulière ».

¹³⁹³ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 488.

¹³⁹⁴ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 158.

L'itinéraire artistique de Puvis de Chavannes est donc des plus singuliers et procède d'un double décentrement. Une négligence temporelle tout d'abord, qui l'incite à se tourner vers une *préhistoire* artistique, le style byzantin étant alors interprété comme une étonnante régression, ce que confirmera une remarque d'Asthuc sur une représentation de saint Jean-Baptiste : « Il s'est agenouillé, ployant les bras devant le glaive, « - ses bras aux lignes hiératiques ! ». L'incise et le point d'exclamation semblent bien exprimer l'aberration stylistique à laquelle est confronté le critique, le mouvement et le geste du saint se trouvant soudainement privés de vie, leur sens en étant affecté.

Le second aspect du décentrement relève davantage d'une dénaturation artistique et spirituelle : tournant le dos aux innovations stylistiques caractérisant un long Moyen Âge traversé par des tensions spirituelles, l'artiste s'est laissé séduire par l'asianisme et l'ornementation orientale : c'est en ce sens qu'il faut entendre les termes « coquet » et « grâce singulière ». Mais Asthuc va alors filer le raisonnement en une antithèse reposant stratégiquement sur deux des principaux *topoi* attribués à l'art byzantin, *dépassés*, abandonnés au profit d'une interprétation plus intellectuelle des fresques de Puvis de Chavannes : « Mais comment se fait-il que cette peinture d'apparence inhabile, presque enfantine, monte plus haut dans l'esprit des connaisseurs de choix, prenne sa place dans le bagage appelé à rester dans la pensée humaine , et retrace plus profondément à nos esprits l'acte du passé ? ». La parfaite cadence de cet éloge, qui vient effacer l'aigreur des remarques stylistiques précédentes, n'est pas sans rappeler le mouvement rhétorique, discursif des jugements esthétiques centrés sur l'art byzantin au XIX^e siècle.

C'est bien ce que confirme ce regard critique sur une étude byzantine de Mercey : « Si "les artistes de Constantinople, ont souvent remplacé le naturel par la rudesse, la grâce par la force, l'élégance par le luxe ", ils ont " tout en le corrompant, gardé le dépôt sacré de l'art que, du XII^e au XIV^e siècles, ils transportèrent avec eux dans l'Italie ¹³⁹⁵" ». L'historien va s'attacher à défaire cette antithèse, montrant que Mercey s'est laissé prendre dans les rets du discours hostile à l'art byzantin, et les termes qu'il utilisera pour corriger cette interprétation outrancière, erronée, de l'art byzantin, témoignent bien du poids et de la force des résistances esthétiques qui sont en jeu : « Malheureusement, la vérité nous oblige d'avouer que les notions acquises jusqu'à ce jour établissent le contraire, et reportent à l'art byzantin l'honneur

¹³⁹⁵ Camille Marsuzi de Aguirre, « Sur L'Histoire de l'art – À propos du livre de M. de Mercey », *Revue universelle des arts*, Paris, 1856, tome 3, p. 78. L'auteur reprend une citation de Mercey dans ses *Études sur les beaux-arts*, Paris, Bertrand, 1855-1857, vol. 1, p. 405.

d'avoir allumé l'étincelle d'où jaillit le feu sacré. Les Pisans, les Siennois, les Vénitiens, les Florentins eurent, sinon pour maîtres, au moins pour initiateurs des artistes grecs ¹³⁹⁶». Ainsi la reconnaissance d'un héritage artistique de l'art byzantin pouvait prendre, en 1856, la forme d'un aveu mettant en scène l'aura de cette lumière créatrice.

Or, à la lecture des textes du corpus, il apparaît clairement que le passage du jugement esthétique « hérité » au jugement éthique formulé de manière antithétique, repose à l'origine sur un postulat précis : la maladresse insigne de l'art byzantin et son rapport caricatural au dessin. Il convient donc d'étudier sa place et son rôle équivoques dans le discours oxymorique des voyageurs.

Ainsi une voyageuse anonyme écrit-elle, au sujet des mosaïques du Baptistère des Orthodoxes : « Et c'est un travail inculte, et c'est d'une gaucherie naturelle, et c'est d'une laideur naïve, et c'est d'une suggestion extraordinaire ¹³⁹⁷ ». L'anaphore, qui se présente sous la forme d'une liste récapitulative, met bien en valeur la chute : la valeur soudainement adversative de la dernière conjonction *annonce* un sentiment d'admiration exprimé avec verve.

Boullier croit distinguer une évolution stylistique de l'art byzantin, sans parvenir toutefois à une formulation univoque : « On ne sait plus rien dessiner, ni asseoir une figure. [...] Elles [les figures byzantines du XII^e siècle à Saint-Marc] sont allongées et amaigries. Ce sont des ombres sans relief. En revanche l'exécution est habile et soignée. [...] Au XII^e siècle, la vie reparaît. Elle pénètre sous ces formes mortes et les ressuscite ¹³⁹⁸ ». L'antithèse tente de restituer l'expression d'un bouillonnement artistique qui s'opère au XII^e siècle, et qui régénère miraculeusement des formes éternelles. Lance quant à lui, maintient la contradiction, en faisant l'éloge des mosaïques byzantines primitives : « les mosaïques des XI^e et XII^e siècles [...] exécutées par d'inhabiles dessinateurs, indiquées par les traits les plus indispensables et les plus caractéristiques, sont d'une réalité saisissante ¹³⁹⁹ ». Ainsi, la comparaison entre les anciennes mosaïques byzantines et celles réalisées aux XVI^e et au XVII^e siècles à Saint-Marc permet-elle d'extraire les premières d'un préjugé tenace, celui d'une stylisation outrancière, signe d'une dégénérescence artistique. On se souvient notamment des réserves de Cochin, estimant que l'art byzantin était incapable de restituer les

¹³⁹⁶ *Ibidem*, p. 79.

¹³⁹⁷ *Six mois en Italie : Journal d'une ignorante*, op. cit., p. 217.

¹³⁹⁸ Auguste Boullier, op. cit., p. 71.

¹³⁹⁹ Adolphe Lance, op. cit., p. 176.

« caractères de tête ¹⁴⁰⁰ », ce que Lance semble exprimer en utilisant le mot de « réalité ». Clausse confirme en des termes encore plus précis cette affinité de l'art byzantin avec un certain réalisme lors de sa description de la Martorana :

« Georges d'Antioche est prosterné, ou pour mieux dire aplati par terre dans une posture absolument grotesque, la tête est par un mouvement bizarre presque tournée de face vers le spectateur et présente un tel caractère de vérité qu'il est impossible de ne pas admettre qu'elle ait été dessinée d'après nature ¹⁴⁰¹ »

Le choix de la conjonction « et », affectée d'une valeur adversative, met davantage en valeur, par un effet de surprise, les qualités stylistiques du portrait de l'amiral, dissipant l'image caricaturale qui ouvrait la description. L'évocation du panneau parallèle représentant le couronnement de Roger, confirmera cette disposition, cette prouesse des artistes byzantins à restituer « un caractère de vérité » sous la forme d'un portrait psychologique nuancé : « Roger reçoit la couronne, tout enrichie de pierreries, d'un air humble et modeste exprimé par une grimace assez maussade ¹⁴⁰² ».

L'antithèse peut en outre s'insérer habilement dans un discours sur l'histoire de l'art, redynamisant en quelque sorte l'art byzantin, comme le propose Ary Renan au sujet des mosaïques de Torcello :

« Certes le style de ces figures est rude et barbare ; point de sourire, point de grâce, de noblesse encore ; l'artiste grec inconnu qui les dessinait était tout à sa pensée chrétienne ; comme Giotto et Signorelli, il voulait frapper les imaginations, donner un enseignement terrible, dérouler un tableau parlant, expressif et mémorable. Mais un sentiment profond anime ce peuple de figures ¹⁴⁰³ ».

Le raisonnement repose ici sur une longue concession, pourtant minée de l'intérieur : après le rappel convenu, dans la forme comme dans le sens, de ce qui fait défaut à l'art byzantin, Ary Renan, par une analogie audacieuse à l'époque, rapproche le travail de l'artiste byzantin de celui des Primitifs italiens, dont Giotto, pourtant figure de proue vasarienne du Salut artistique

¹⁴⁰⁰ Cochin, *Voyage en Italie*, tome 2, p. 185.

¹⁴⁰¹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴⁰² *Ibidem*, p. 50.

¹⁴⁰³ Ary Renan, « Torcello », *op. cit.*, p. 407-408.

effaçant l'art byzantin ¹⁴⁰⁴. Il *prolonge* en outre ces similitudes artistiques en ajoutant la figure de Signorelli, montrant ainsi que l'intention d'une composition d'un tableau vivant pouvait réunir artistes byzantins et artistes de la première Renaissance. Dès lors, la protase semble un peu redondante et la conjonction dépourvue de toute valeur adversative : c'est l'analogie qui porte et déploie à elle seule cette valeur, mettant à distance le *topos* d'un art byzantin barbare et figé. On pourrait ainsi lire, dans ce raisonnement étrangement composé d'Ary Renan, l'expression d'une certaine lassitude à l'égard d'un *topos* artistique usé, mécaniquement repris, sans réelle conviction et aussitôt combattu.

Nous pourrions relever un exemple intéressant de renversement oxymorique, portant certes sur des mosaïques romaines, mais d'un « style byzantin » propre à l'Antiquité tardive et qui rappellent le travail des artisans byzantins à Ravenne. Il s'agit de la description des mosaïques de Saint-Paul-hors-les-murs par Charles de Moüy :

« Au milieu, dans le demi-cercle de l'abside, voici la plus grande mosaïque de Rome, chef-d'œuvre de l'art byzantin, où les saints, de hauteur surnaturelle, apparaissent sur un splendide fond d'or, conception d'une décadence ignorante et sublime, qui arrive à des effets grandioses par des procédés enfantins, un dessin naïf, une couleur sans contrastes, sans nuances, sans ombre, tout d'une pièce, composition sans vie et sans air et cependant étincelant d'une saisissante beauté ¹⁴⁰⁵».

L'oxymore « ignorante et sublime » se présente dans le discours descriptif comme le thème, que sa concision même met en exergue, et que l'antithèse va développer, filer, suivant une stratégie énonciative bien connue et rencontrée dans maints journaux de voyages antérieurs : une longue protase soutenue par une liste négative, exceptive, soulignant de manière efficace l'effacement de l'art byzantin, suivie d'une brève apodose qui loue au contraire, sous une forme hyperbolique, épiphanique pourrions-nous dire, l'esprit, le caractère, l'essence de cet art déconcertant. L'« effet » rhétorique ainsi obtenu, à savoir la correction, la dissipation d'habitudes visuelles promptes à fustiger un art renégat, ou apatride, tente de rendre compte de ce trouble éprouvé devant les figures byzantines et de restituer au plus près, l'expérience temporelle de cette conversion visuelle.

¹⁴⁰⁴ Charles Diehl n'hésitera d'ailleurs pas à qualifier Giotto de « Byzantin de génie » dans « Les mosaïques de Kahrié-Djema », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1905, p. 80.

¹⁴⁰⁵ Charles de Moüy, *Rome, Carnet d'un voyageur*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 162.

C'est donc bien la reconquête des formes vivantes, celle d'une *expressio*¹⁴⁰⁶, que met en valeur cette rhétorique antithétique des journaux de voyage. Ainsi Gautier s'efforçait-il, dans son texte sur Troitza, d'inciter le regard du spectateur, et de ses propres lecteurs, à ne pas considérer le formalisme stylistique byzantin comme une entrave, une condamnation sans appel à l'expression d'une émotion, qui participait historiquement de ce lent processus d'humanisation de l'art du Moyen Âge¹⁴⁰⁷. « Dans sa rigidité même, elle [la manière byzantine] laisserait encore la place à un grand artiste de s'affirmer par la fierté du dessin, la grandeur du style et la noblesse du contour¹⁴⁰⁸ ». Gautier évite de recourir à une antithèse trop frontale entre l'apparente contrainte d'éléments formels et la richesse des potentialités artistiques libérées, préférant un procédé rhétorique d'inclusion, mais ce sont ses propres réserves à l'égard de cette évolution trop négligente, délaissant de manière trop ostensible un certain archaïsme auquel le poète était sensible, qui constitueront, comme nous l'avons étudié, une véritable antithèse.

Clausse ouvre alors la perception et la réception de l'art byzantin par un oxymore dont la concision rend le jugement esthétique encore plus saillant : il considère qu'à travers les mosaïques de la cathédrale de Cefalù, « C'est l'expression religieuse, sévère et extatique¹⁴⁰⁹ », la leçon des « maîtres de l'école grecque » qui sont présentées, auxquelles le regard doit s'habituer. La chute de l'oxymore vient en quelque sorte vivifier, animer la routine dogmatique de l'art byzantin, qui constituait précisément une stase artistique. L'« ouverture » produite par le mot « extatique » correspondrait en fait au second terme de la méditation ou rêverie élégiaque de Barrès à Torcello : « Si j'avais su lire les mosaïques qui tapissent la cathédrale, j'y aurais trouvé tout un système dogmatique et poétique¹⁴¹⁰ ».

Décrivant un « Bas-relief byzantin des Quatre saints » exposé à Berlin, M. Konrad oppose de manière saisissante le portrait caricatural de ces figures que la *manière* byzantine tend à réifier à l'apparition soudaine de la vie, véritable épiphanie artistique. Ainsi observons-nous un singulier glissement entre l'énumération de maladresses anatomiques, « les bras sont généralement trop courts », « la forme maniérée des jambes dont les attaches sont accusées fortement et sèchement », « les mollets ont une saillie démesurée », « l'expression un peu

¹⁴⁰⁶ Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes*, Paris, Editions du Seuil, coll. Points, 2013, p. 167 et note 115 p.251.

¹⁴⁰⁷ C'est précisément le terme que choisit Gautier pour signifier cette évolution : « cette tentative d'humaniser l'art », « Troitza », *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁰⁸ Théophile Gautier, « Troitza », *op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁰⁹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 115.

¹⁴¹⁰ Maurice Barrès, *op. cit.*, col.1.

roide des têtes » et la chute concessive : « Malgré ces défauts, le travail est encore remarquable », l'historien saluant notamment « une vivacité des sentiments ¹⁴¹¹ » émanant de ce travail de sculpture.

De manière plus singulière, Asselineau va s'intéresser à la vie des formes en s'attachant à la réception du décor byzantin. Ainsi écrit-il : « Tous les détails de l'ornementation, sculptures, frises, incrustations, sont d'un style violent et sauvage, en dehors de toute tradition et de toute école, mais il repose l'attention et rafraîchit la curiosité ¹⁴¹² ». Asselineau, reconnaissant l'autorité littéraire de Gautier, renonce à la figure imposée du genre viatique que représente la description de la basilique Saint-Marc ¹⁴¹³, et ce sont les pas de côté qu'il privilégiera dans son journal. La place Saint-Marc devient salon musical, théâtre du Florian, et les Zattere, comme ses promenades excentrées sont revendiquées comme une « diversion à l'éternelle course de Saint-Marc ¹⁴¹⁴ ». Cette originalité n'a pas échappé au critique chargé d'en faire le compte rendu dans *Le Monde illustré* : « Des impressions personnelles rendues avec sincérité [...] des anecdotes finement contées, telle est l'essence de cet intéressant, quoique millième ouvrage sur l'Italie et sur Constantinople ¹⁴¹⁵ ». Or c'est cette originalité qui nous permet de mieux comprendre le sens de l'antithèse appliquée au décor du *Duomo* de Torcello. Asselineau souligne tout d'abord le caractère très singulier de l'édifice, reconstruit en l'an mil avec ses matériaux d'origine, induisant de fait une certaine confusion temporelle : Santa Maria Assunta semble paradoxalement « presque contemporaine de la cathédrale de Venise » et il met en valeur son « air de vigueur et de nouveauté », rejetant la basilique vénitienne dans l'ombre de l'art byzantin : le *Duomo* « n'a rien de l'aspect enfumé et de la majesté pesante du vieil édifice byzantin ». C'est donc bien parce qu'il s'agit d'un édifice peu marqué par l'art byzantin – Asselineau faisant silence sur les fresques du Jugement dernier et sur la Vierge de l'abside – qu'il conquiert, par son décor principalement, la curiosité esthétique de l'auteur. Le raisonnement est tissé de deux antithèses évoquant l'effet produit par ce style « violent et sauvage » : la première pourrait faire allusion, si l'on suit attentivement l'ordre des éléments énoncés au sein de l'énumération, à une libération esthétique, similaire dans son processus, à la purification du regard telle que l'a étudiée Hans Belting dans son étude sur la présence performative des décors abstraits de l'art musulman

¹⁴¹¹ M. Konrad, « Le Cabinet de curiosités ou le Kunstkammer à Berlin », *op. cit.*, p. 437.

¹⁴¹² Charles Asselineau, « L'Italie et Constantinople », *La Revue de Paris*, Paris, 07 janvier 1865, p. 187-188.

¹⁴¹³ L'auteur se contente de ces généralités, désignant la basilique Saint-Marc et le Palais des Doges comme « les deux monuments les plus extraordinaires, les plus bizarres et les plus riches du monde », p. 65.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹⁴¹⁵ Philippe Dauriac, rubrique « Revue littéraire », *Le Monde illustré*, Paris, 26 juin 1869, p. 411.

¹⁴¹⁶. En effet, l'énumération tend vers ce qu'il y a de plus désincarné, de moins figuratif, à savoir les incrustations pariétales et celles couvrant le sol qui peuvent, dans la liberté apparente de leur composition – il faudrait en ce sens atténuer la virulence du terme « sauvagerie » – or ce spectacle, en décentrant le regard et la pensée de leurs objets coutumiers, peut contribuer à un certain apaisement qui prépare la jouissance esthétique, annoncée par le terme « curiosité ». Ainsi la seconde antithèse se trouve-telle résorbée dans ce processus de propédeutique du regard : « repose l'attention » et « rafraîchit la curiosité » doivent s'entendre comme deux temps d'une reconquête esthétique, libérée des figurations byzantines et de leur cadre pesant.

Cette expressivité des formes, figurées comme abstraites, a pu alors être présentée comme une qualité particulière de l'art byzantin, ou du style byzantin recomposé par des artistes italiens et Jean Babelon a su la formuler avec vigueur, montrant le legs byzantin dans l'œuvre du Greco. L'historien de l'art, étudiant en effet le rejet de la Renaissance italienne par Le Greco, a constaté à quel point son byzantinisme était « trop profondément enfoui dans son inconscient ». Il a montré comment les représentations byzantines ont pu infuser dans son esprit, déterminant son « formalisme hiératique » et il a décrit en des termes analogues à ceux que nous avons rencontrés dans les journaux de voyage du siècle précédent certaines figures du Greco : « Personnages de face, fixant sur les spectateurs les yeux immenses et noirs, pour appuyer sur lui la méditation infinie d'un regard immobile, c'est bien d'Orient que vient la sérénité extatique de ces effigies ¹⁴¹⁷ ». Oxymore que vient renforcer quelques lignes plus loin « le calme hallucinant des traits qui prolonge à l'infini une émotion concentrée ¹⁴¹⁸ ». Ces deux oxymores très proches sur le plan sémantique viennent animer de manière paroxystique l'impassibilité qui caractérise de nombreuses figures de l'art byzantin, afin d'en souligner la dimension anagogique, en restaurant par conséquent l'échange entre l'image et l'observateur ou le contemplateur de cette dernière. Dans ce cas, le trait devient écrin, et l'« émotion concentrée », une promesse d'interprétation pour le voyageur comme pour l'historien de l'art.

Pour mesurer davantage encore l'importance de cette rhétorique salvatrice qui ouvre le regard, nous pourrions prendre un contre-exemple, très significatif : celui d'un oxymore se présentant comme un leurre, et qui témoigne *in fine* de l'enracinement de l'hostilité envers

¹⁴¹⁶ Hans Belting, *Florence et Bagdad*, Paris, Gallimard, 2012, p. 86-90 notamment. L'historien de l'art évoque en outre « la contemplation calme » de l'ordonnement abstrait, p. 49.

¹⁴¹⁷ Jean Babelon, « Greco », *op. cit.*, p. 302-303.

¹⁴¹⁸ *Ibidem*, p. 304.

l'art byzantin dans quelques journaux de voyage. Mais soulignons d'emblée que par sa virulence et l'ampleur de sa démonstration, il s'agit d'un véritable *hapax* dans notre corpus.

C'est un étrange renversement rhétorique, miné par une certaine condescendance, qui apparaît en effet dans le paragraphe que Reinach consacre à l'art byzantin dans son *Voyage en Orient*. Après l'avoir fustigé, en recourant à l'oxymore « folie raisonnable », qui soulignait bien, nous l'avons montré, la perte d'un élan vital et son isolement, l'auteur, si véhément dans sa critique, va néanmoins lui concéder un pouvoir certain : « La folie raisonnable, sérieuse, compassée est la plus odieuse, c'est la leur. Ils ne savent ni ne veulent être jeunes. [...] Mais leur puérilité finit par amuser, leur sénilité devient curieuse ; à la longue, leur pédantisme ne déplaît plus, quelque chose d'étrange, de fascinateur perce sous leur radotage ¹⁴¹⁹ ». En dépit de l'annonce adversative, Reinach file l'oxymore en soulignant que seul l'effet du temps, présenté comme une *exténuation*, « finit par », « à la longue », a permis à cet art renégat d'être perçu moins sévèrement. Notons que le seul terme susceptible d'être élogieux, « fascinateur », ne se trouve pas en fin de proposition, comme l'étaient les termes, certes plus ambigus, des renversements antérieurs, « amuser », « curieuse », mais il est en quelque sorte rabattu par le mot « radotage », qui vient clore de manière accablante ce jugement esthétique. Si Reinach entend montrer une certaine évolution dans la réception de l'art byzantin, elle est chimérique car il reste irrémédiablement prisonnier de sa « routine hiératique ».

Enfin, l'animation des formes peut également trouver son origine, par analogie, dans la physionomie des habitants, croisés au détour d'un chemin, à Monreale. Nous pouvons en effet établir un lien entre la physionomie oxymorique des Montréalais et certaines représentations de la cathédrale. Louise Colet remarque précisément l'« expression vive, ardente, énergique de toutes ces têtes brunes un peu farouches [...]. Le feu sombre des yeux illumine le visage ». Elle ajoute, au sujet de la population de Monreale : « son type est fort beau ; quelque chose de terrible et de caressant est dans chaque œil qui brille comme un diamant noir ¹⁴²⁰ ». A cette vive impression ressentie par l'auteur et portée par deux oxymores relevant d'un portrait physiognomonique du Sicilien fait écho l'émotion éprouvée par le spectacle d'une « mosaïque foudroyante d'effet [...], surpassée en puissance par la figure du Christ [...]. Ici c'est la mansuétude dans la force ¹⁴²¹ ». Le chiasme « quelque chose de terrible et de caressant » / « mansuétude dans la force » vient souligner la séduction oxymorique d'un Christ byzantin à

¹⁴¹⁹ Joseph Reinach, *Voyage en Orient*, Paris, G. Charpentier, 1879, p. 141 -142.

¹⁴²⁰ Louise Colet, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴²¹ *Ibidem*, p. 198.

laquelle répond parfaitement la composante humorale des Monréalais ; c'est alors une manière pour Louise Colet, d'inscrire l'art byzantin dans le temps présent, en atténuant ainsi son aura d'étrangeté comme celle de relique solitaire.

Au terme de cette étude sur le renversement rhétorique d'un jugement esthétique, stylistique sur l'art byzantin, nous devons préciser qu'il s'agit là d'une tendance, d'un enthousiasme qui semblent s'accorder avec l'évolution du regard des historiens de l'art sur les créations byzantines. Il est toutefois impossible, compte tenu de la grande disparité des dates de publication des journaux de voyage et des études byzantines, de déterminer une influence manifeste des écrits savants sur le genre viatique, ou inversement. De même, la présence de cette rhétorique salvatrice ne saurait occulter l'enracinement d'une hostilité envers l'art byzantin, dans un certain nombre journaux de voyage.

4.1.5 Des synesthésies libératrices

Comme nous l'avons vu, les figures antithétiques participent de cette parole troublée qui permet de revivifier l'art byzantin, en le libérant de sa « routine hiératique » et cet ensemencement réciproque du texte et de l'image, ce flux de vie restitué par l'écriture sont également révélés par les synesthésies rencontrées dans notre corpus.

Le statut de ces dernières n'est pas aisé à définir dans la mesure où elles apparaissent à la fois comme un processus d'associations sensorielles sur un plan neurologique, mais aussi comme une authentique *expérience* rhétorique, ce que confirme Claude Zilberberg : « le statut discursif de la synesthésie se rapproche de celui de la figure de rhétorique ¹⁴²² ». En effet, elles se rapprochent, structurellement, des figures de contiguïté que représentent les oxymores :

« Du point de vue figural, la synesthésie est un langage en ce sens que son intelligence suppose un dispositif ajustant des alternances et des coexistences [...], littéralement, la synesthésie change une alternance voir **ou** toucher en coexistence, voir **et** toucher ¹⁴²³ ».

Elle unifie donc ce qui était dissocié, dispersé, dans une expérience d'écriture qui coïncide le plus souvent dans les journaux de voyage avec celle d'un regard tactile.

¹⁴²² Claude Zilberberg, « Synesthésie et profondeur », *Visible, op. cit.* p. 83.

¹⁴²³ *Ibidem*, p. 89.

Mais à la différence notable des réflexions théoriques sur l'horizon d'attente et la finalité du regard haptique, il ne s'agit pas d'approcher au plus près de formes qui donneraient la sensation de la réalité, comme le suggèrent Berenson¹⁴²⁴ ou Wölfflin¹⁴²⁵, mais bien de participer à une expérience tactile relevant d'une rêverie. Ajoutons que dans la plupart des synesthésies que nous avons relevées à partir de notre corpus, c'est un sentiment de délicatesse qui parcourt ce regard haptique et qui anime l'espace architectural en général et le décor en particulier. Ici encore, la synesthésie, entendue comme figure de rhétorique, exprime donc une conversion visuelle, une reconquête sensorielle qui rehausse l'art byzantin, ou de style byzantin. Cette expérience de décentrement est bien évoquée par Merleau-Ponty : « La perception synesthésique est la règle, et, si nous ne nous en apercevons pas, c'est parce que le savoir scientifique déplace l'expérience et que nous avons désappris de voir, d'entendre et, en général, de sentir. [...] Les sens communiquent entre eux, en s'ouvrant à la structure de la chose¹⁴²⁶ ».

En observant les mosaïques de Galla Placidia, G. de Lérès, écrit ainsi : « Les couleurs sont ici peut-être plus chaudes, plus fondues ; on dirait du velours¹⁴²⁷ ». La modalisation redoublée - le conditionnel venant en quelque sorte filer l'adverbe - prépare avec délicatesse la synesthésie, révélant l'enthousiasme du regard tactile de l'auteur.

Laugel, pénétrant dans la basilique de Monreale, note : « Les colonnes antiques de syénite rose, pures, calmes, soutiennent des murs unis, droits comme une toile¹⁴²⁸ ». Le spectacle de la colonnade est ainsi transfiguré aussi bien par l'étonnante métaphore « calmes », qui innerve discrètement le marbre, que par la comparaison partiellement synesthésique, métamorphosant la pierre en une texture plus légère. C'est la vie qui pénètre ces matériaux et si la toile peut rappeler la légèreté des rideaux embrassés représentés sur les mosaïques – on peut penser à celui du panneau de Théodora, instaurant une ambiguïté spatiale remarquable – c'est le regard tactile qui semble générer cet échange de textures, et qui dématérialise l'espace architectural. C'est bien un tableau que nous présente ainsi Laugel.

¹⁴²⁴ Bernard Berenson, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Gallimard, 1953, p. 40 notamment : « Son premier objet [pour le peintre] est donc d'exciter en nous le sens du toucher, car, pour nous donner la sensation d'un personnage réel, [...] il nous faut l'illusion de le pouvoir toucher ».

¹⁴²⁵ Pour Wölfflin, le style linéaire peut donner au lecteur « l'assurance de toucher la réalité avec les doigts » Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Gérard Monfort, 1989, p. 25-26.

¹⁴²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 265.

¹⁴²⁷ Gaston de Lérès, *op. cit.*, p. 265.

¹⁴²⁸ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 81.

« C'est enchanteur et c'est écrasant [...]. L'aspect général est un et harmonieux malgré les frissons de lumière qui passent sur les mosaïques d'or¹⁴²⁹ ». Pour Yriarte, la tactilité du regard est présentée sous la forme d'une synesthésie qui engage le corps dans une émotion esthétique. Le regard n'observe plus les mosaïques, il participe au plus près au rythme qui les anime, et ces mouvements imperceptibles, ondulants, qui s'échangent entre le corps et les mosaïques pariétales n'affectent nullement « l'aspect [...] un et harmonieux du lieu ».

Augustine Bulteau, pénétrant dans Saint-Vital, regrette « qu'on n'y respire pas l'atmosphère secrète des monuments très anciens » et si elle est étonnée de trouver « un bibelot exquis et frivole », elle n'en est pas moins sensible à son « style merveilleux » :

« L'inquiétude qui sort du passé et tourmente l'esprit qu'elle exalte, on n'en éprouve rien devant ces ors, ces couleurs d'une richesse fabuleuse, ces chapiteaux pareils à d'épaisses et délicates guipures, et tous ces marbres : cipolin venu d'Egypte, si beau avec son rouge tragique de viscères où les veines blanches dessinent des arabesques bizarres, jaspé au vert humide, pentélique d'un blanc onctueux, dont le grain serré pétille par place en courtes étincelles ¹⁴³⁰ ».

Le texte est traversé de contrastes visuels qui contribuent à l'harmonie de l'ensemble. Les deux synesthésies apportent une certaine délicatesse à cette description : la discrétion du « vert humide » et la gourmandise rassurante du « blanc onctueux » s'opposent et s'allient dans le même temps avec la métaphore paroxystique « rouge tragique de viscères », qui s'inscrit parfaitement dans la veine décadente des romans byzantins. Cette *hystérisation* de l'espace pourrait faire écho à certains passages du roman de Jean Lombard¹⁴³¹ ainsi qu'à la morbidité qui imprégnait l'image de cette « autre Rome transplantée hors de Rome mais malade et plus sanglante encore dans ses jeux, dans ses pompes, dans son luxe et sa luxure ¹⁴³² », à laquelle Ravenne se trouve fatalement liée. Mais cette description est avant tout le témoignage enthousiaste d'un élan de vie qui pénètre l'espace architectural : la comparaison « pareils à d'épaisses et délicates guipures » dématérialise la pierre des chapiteaux, rappelant la technique de l'ajour et l'évolution de celle du champlevage dans la taille des chapiteaux byzantins ¹⁴³³. Le cipolin exprime à sa manière l'aura morbide et

¹⁴²⁹ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴³⁰ Jacques Vontade, pseud. d'Augustine Bulleteau, *Un Voyage : Belgique, Hollande, Allemagne, Italie*, Paris, Grasset, 1914, p. 431.

¹⁴³¹ Marie-France David-De Palacio, *op. cit.*, p. 170.

¹⁴³² *Ibidem*, p. 165 note 9.

¹⁴³³ Voir Michelis, *op. cit.*, p. 132 – 133.

décadente de l'imaginaire byzantin de la fin du siècle précédent, que nous retrouvons d'ailleurs dans le portrait que dresse A. Bulleteau de Théodora dans le paragraphe suivant la description de la décoration de Saint-Vital.

Elle insiste en effet tout particulièrement sur les secrets que l'impératrice enferme en elle-même et précise : « « Si quelqu'un racontait l'une des mille et dix mille anecdotes de son passé infâme, elle se vengeait féroce¹⁴³⁴ ». Le portrait antithétique de Théodora, tiraillée entre son passé refoulé et l'exercice du pouvoir file l'antagonisme présent dans la description de Saint-Vital. Ainsi les synesthésies viennent -elles apaiser le sentiment de décadence qui affecte l'espace de Saint-Vital – notons également la reprise du terme « bizarre » dont nous avons mesuré la fortune dans la réception de l'art byzantin – et la chute est d'une rare vivacité : l'hypotypose, portée par une allitération resserrée, « pétille par place », véritable harmonie imitative, parvient à restituer l'éclat fugace de cette admirable variété de couleurs.

Enfin, Suarès semble le voyageur qui a le plus intensément retranscrit ses impressions synesthésiques, une fois rentré dans la basilique Saint-Marc. Son architecture devient un rêve sensible, palpable, à travers une concaténation synesthésique tissée par l'écriture. Soulignant la délicate et élégante couture des espaces de la basilique, il écrit :

« Le songe de l'Orient, à Venise, est enfin passé à l'acte. L'œuvre n'est plus une fumée. Ces perspectives balancées appellent la musique ; elles font un concert si sonnant pour l'esprit, que j'entends le chœur des voix dans la vapeur des parfums mouvants¹⁴³⁵».

L'« accord sublime¹⁴³⁶ » émane ainsi d'une architecture qui se présente comme un véritable écrin pour les compositions, les accords esthétiques. Il poursuit, un peu plus loin :

« L'architecture de Saint-Marc a tendu les tapis persans sur les murailles. Les marbres de couleur mêlent les écheveaux de la soie aux veines de l'or. Il y a des piliers pareils à du velours ; des parois ont l'ardeur changeante des flammes ; des arcs fauves caressent le regard à l'égal des profondes peluches ; tel angle tiède,

¹⁴³⁴ Jacques Vontade, *op. cit.*, p. 431. « La bouche contractée semble retenir un mauvais secret et préparer une invective » et p. 432.

¹⁴³⁵ André Suarès, *op. cit.*, p. 134.

¹⁴³⁶ *Ibidem*, p. 136.

telle rampe, telles niches ne sont point d'onyx ni de porphyre, mais de fourrures aplanies, où le pelage du lion est cousu à la peau du tigre ¹⁴³⁷».

C'est un véritable vertige du regard tactile auquel nous convie Suarès dans ce texte. Ce foisonnement synesthésique, comparable à une « grappe sensorielle ¹⁴³⁸», métamorphose l'espace architectural, l'assouplissant, lui conférant une suavité nouvelle, « velours », « ardeur », « caressent », « tiède », et filant tout le long de la rêverie, la métaphore du tissu et de la peau. Non seulement l'animation des matériaux est puissante, mais en outre elle peut s'avérer active : le regard n'est alors plus spectateur, contemplateur d'une compénétration de mouvements et de sensations, mais c'est bien le décor qui devient sujet, « des arcs fauves caressent le regard à l'égal des profondes peluches ». Enfin, la dernière métaphore se présente comme une *curiosa*, une alliance hétéroclite scellant l'harmonie du décor et rappelant le caractère précieux de l'asianisme. Cette couture remarquable fait écho avec « les boucliers d'or [qui] suspendus dans l'espace, sont cousus à la voûte par un ruban de platine et d'acier ¹⁴³⁹».

Nous voyons bien à quel point la synesthésie apparaît comme une figure de proximité, d'intimité tactile ¹⁴⁴⁰, l'espace architectural étant perçu dans son unité sensible ; non seulement la synesthésie répond à une certaine nostalgie d'unité perdue - celle d'une composition esthétique originelle- mais elle recrée l'unité spatiale : « L'attention synesthésique est unifiante et soumet les sensations en présence à une force cohésive ¹⁴⁴¹».

4.1.6 Un écart stylistique

De même que nous pouvons trouver dans certains journaux de voyage « des effets de théorie ¹⁴⁴²» rapportés aux descriptions d'œuvres byzantines, de même certaines études

¹⁴³⁷*Ibidem*, p. 135.

¹⁴³⁸Odile Le Guern, « La matière picturale aux origines des effets rhétoriques de synesthésies », *Visible*, « La diversité sensible », Anne Beyaert-Geslin, Nanta Novello-Paglianti (dir.), 2005 n°1, 20-21 juin 2003, Presses Universitaires de Limoges, p. 82.

¹⁴³⁹*Ibidem*, p. 134.

¹⁴⁴⁰ L'espace architectural, haptique, est bien perçu « dans une vue proche, tactile ¹⁴⁴⁰ » Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, 2002, p. 11.

¹⁴⁴¹ « Rhétoriques polysensorielles, Introduction aux journées d'étude de Limoges », *Visible*, « La diversité sensible », n°1, 20-21 juin 2003, Presses Universitaires de Limoges, p. 81.

¹⁴⁴² Bernard Vouilloux, *L'Art des Goncourt*, op. cit., p. 8.

savantes, dans le champ de l'histoire de l'art, révèlent sinon une tentation de la narration, du moins un travail littéraire de mise en scène des descriptions. Ainsi Clause, après s'être livré à une description très formelle et didactique de la composition architecturale de Monreale, reconnaît la nécessité d'*ouvrir* le texte en révélant son trouble esthétique :

« Ce que nous voudrions ajouter à cette description trop incomplète, ce que la plume est impuissante à rendre, ce que l'esprit seul peut saisir en entrant dans la basilique de Monreale, c'est l'effet inouï que produit cet ensemble »

et il ajoute aussitôt :

« On se sent enveloppé dans une atmosphère d'or à travers laquelle s'agitent tous les personnages peints sur les murailles. Le ciel de feu projette ses clartés dans tous les coins et les illumine de chaudes colorations ; les marbres eux-mêmes changent de nature sous ces reflets intenses, on dirait de merveilleux satins enrichis de broderies et de pierres précieuses ¹⁴⁴³ ».

Le changement de pronom entre ces deux extraits marque le passage d'un jugement esthétique à un jugement éthique, plus personnel : celui d'un « nous », solitaire, certifiant une autorité démonstrative à un « on », plus familier, accueillant le lecteur, l'incitant à partager une expérience visuelle remarquable. La composition esthétique contribue à l'extraordinaire animation des mosaïques par la valeur inchoative du terme « coloration », et l'explicitation de la métamorphose tend vers l'hypotypose. Le statisme du « marbre », imposé par son signifiant, cède ainsi la place à l'effet de scintillement évoqué par une riche assonance en [i], « enrichis », « broderies », « pierres précieuses ». Une fois encore, la description nous emporte dans un mouvement qui est celui d'une revitalisation des formes.

Ainsi le recours aux synesthésies apparaît-il comme un écart, sur le plan stylistique, dans le discours descriptif, analytique savants, permettant de souligner habilement la vie des formes et leur valeur performative. Nous ne prendrons qu'un exemple, plus récent, de cette attention de l'écriture, dans un ouvrage d'André Grabar. Évoquant les scènes bibliques se trouvant au-dessus des fenêtres de la nef de Saint-Apollinaire-le-Neuf, Grabar explique :

¹⁴⁴³ Gustave Clause, *op. cit.*, tome 2, p. 96.

« À la distance où elles se trouvent, ces peintures n'offrent au spectateur que des groupements variables de tons très sonores, et c'est là que des taches de pourpre violette posent leur empreinte "impériale" sur les gammes habituelles ¹⁴⁴⁴».

Non seulement la synesthésie sert le propos de l'historien, qui entend montrer l'importance des innovations apportées par les artistes constantinopolitains sur les « écoles locales méditerranéennes » au VI^e siècle ¹⁴⁴⁵, mais elle apporte un surcroît de vie, à ces scènes lointaines, très « à l'étroit » dans leur cadre, tant par la structure restrictive que par l'intensif « très sonores ».

Les synesthésies que nous avons étudiées expriment donc bien une expérience esthétique singulière, ouvrant une rêverie tactile, et ce mode d'appréhension d'un espace et d'un style se distingue des synesthésies incluses dans des fictions, qui ne jouissaient pas, à la fin du XIX^e siècle, d'une grande considération. Rappelons à cet égard les critiques significatives formulées par Jean Clavière. Il dénonce en effet la *posture* synesthésique de Rimbaud, Huysmans, Baudelaire et Gautier, qui ont dénaturé cet étrange processus de recomposition sensoriel - étudié scientifiquement pour la première fois par Georg Sachs dans *Audition colorée*, en 1814 ¹⁴⁴⁶. Il dénonce tour à tour « des littérateurs, des poètes, des artistes suffisamment connus sous les noms de décadents, de symbolistes, d'évoluto-instrumentistes, etc., et que l'on a qualifiés soit des *dévoyés de l'art* et des *névrosés*, soit tout simplement des fumistes ¹⁴⁴⁷. À travers ces remarques acerbes, nous retrouvons la figure des écrivains « néobyzantins » de cette fin de siècle ¹⁴⁴⁸.

¹⁴⁴⁴ André Grabar, *La Peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁴⁴⁶ Jean Clavière, « L'Audition colorée », *L'Année psychologique*, dir. H. Beaunis, A. Binet, Paris, Schleicher Frères, cinquième année, 1888 p. 166-167. <http://www.histoiredelafole.fr/psychiatrie-neurologie/j-claviere-laudition-coloree-extrait-de-la-revue-lannee-psychologique-paris-volume-5-1898-pp-161-178>

¹⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 164.

¹⁴⁴⁸ Il est surprenant de constater dans un article récent combien cette méfiance littéraire perdure. Cf. Victor Rosenthal, « Synesthésie en mode majeur une introduction », *Intellectica, Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, n°55, 2011/1. « Synesthésie et Intermodalité ». pp. 7-46, p. 10.

DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.2011.1160>

V. Rosenthal déconstruit l'image littéraire de l'écrivain synesthète, révélant la supercherie de Rimbaud et de Gautier, ce dernier ne goûtant aux combinaisons esthétiques que sous l'effet du haschich. Voir note 4, p. 9. On peut s'étonner d'un jugement si péremptoire car si l'auteur de l'article a raison de vouloir démystifier l'imposture d'écrivains contemporains revendiquant, pour des raisons souvent commerciales, leur statut de synesthètes, les remarques synesthésiques de Gautier relèvent d'une expérience d'écriture qui n'est pas réductible à la consommation de haschich.

4.2 La vie des matériaux

4.2.1 Ressentir les « effets de matière »

Comme nous venons de le constater, la rhétorique reproduit le trouble esthétique du voyageur, en dessinant un mouvement précis, celui d'une conversion visuelle à l'égard des créations byzantines sur le sol italien. Or, il nous faut à présent préciser davantage les modalités de cette conversion en étudiant le dépassement de l'opposition classique forme / matière dans le discours descriptif viatique.

Cette opposition recouvre également celle de la matière et de l'art, ou de l'*ingenium*, comme le montre Baxandall dans son étude du discours des humanistes sur la peinture ¹⁴⁴⁹, induisant à la Renaissance, à partir des réflexions de Pétrarque, deux types de regard et de délectation. L'historien l'explique ainsi : « [...] loin de céder aux charmes de la matière, on prisera la subtilité de la forme et la dextérité qui s'y manifeste », et quand bien même son analyse porte sur la peinture et la sculpture, dans la mesure où les éléments décoratifs et figuratifs byzantins sont *pris* dans la mosaïque, cette distinction nous semble importante pour notre propos. Giovanni da Ravenna distinguait ainsi nettement le spectateur cultivé, sensible à l'*ingenium* de l'artiste et le spectateur inculte, *arrêté* dans sa jouissance esthétique par les couleurs, se délectant des effets de matière ; or cette culture relevait d'une connaissance historique et théorique de la peinture qui constituait le « bagage d'un humaniste ». Dans le cadre de notre réflexion, c'est au contraire en se libérant du discours savant des guides de voyage et de leurs innombrables injonctions visuelles, que le voyageur, saisi par l'élan de vie qu'il constate et qu'il goûte pleinement dans les églises byzantines, dépasse l'opposition surannée forme/matière.

Ainsi dans sa matérialité, la mosaïque n'est plus considérée comme le support passif de scènes figurées, ou de décors de nature différente, mais comme une énergie diffuse, qui anime, harmonise et unifie tout à la fois l'espace architectural. C'est pourquoi, à bien des égards dans de nombreux textes du corpus, le voyageur ne ressemble plus à ce spectateur cultivé dont l'imaginaire esthétique était déjà façonné, « dans tous les confins de [ses]

¹⁴⁴⁹ Michael Baxandall, *Giotto et les humanistes*, Paris, Le Seuil, 1989, p. 111.

habitudes ¹⁴⁵⁰», il n'est plus le « passant » tant décrié par Duthuit¹⁴⁵¹, mais bien celui qui est disposé à se livrer à une expérience esthétique, en communion avec « l'esprit asiatique ¹⁴⁵²» du lieu, ce qui relève intellectuellement pour Bonnefoy, d'une véritable phénoménologie ¹⁴⁵³.

C'est également une manière de reconnaître l'existence de l'art byzantin comme une création artistique originale, qui peut s'émanciper de la tutelle grecque ; Duthuit résume en termes laconiques cette approche nouvelle de sa réception : « Cet art, en sa maturité, s'accepte ou non, mais ne se compare plus. Il ne transpose rien, il est ¹⁴⁵⁴». Au verbe « transpose » qui évoque un laborieux effort didactique, Duthuit oppose l'évidence et l'assurance d'une construction intransitive, « il est », qui résonne comme un énoncé performatif. Précisons néanmoins que ce qu'affirme Duthuit concerne avant tout l'art byzantin au XII^e siècle, et que le regard qu'il porte sur les créations ravennates des V^e et VI^e siècles -à l'exception du mausolée de Galla Placidia- est plus sévère. Elles apparaissent en effet encore trop engagées dans la voie hellénistique, au point qu'elles génèrent des commentaires et des interprétations aberrantes selon Duthuit ; si les « néo-baudelairiens ¹⁴⁵⁵» ont su parfaitement s'adonner à cet exercice, c'est bien parce que l'art byzantin de cette époque offrait une telle prise.

Nous partirons d'une réflexion de Clément d'Alexandrie portant sur l'hubris artistique. Il critique en effet avec véhémence les architectes, artistes et artisans qui, de manière extravagante, entendent se rapprocher d'une *mimêsis* divine : Dieu ne peut en effet devenir

« le jouet d'un art. Car le produit est identique et semblable à ce dont il est fait : ainsi l'objet fait en ivoire est de l'ivoire et l'objet fait en or de l'or. Or les statues et les temples construits par des artisans humains sont faits d'une manière inerte, aussi ne peuvent-ils être eux-mêmes qu'inertes et profanes ¹⁴⁵⁶».

Ce texte se présente comme un rempart contre l'idolâtrie, rappelant l'interdit vétérotestamentaire et il constitue une redoutable mise en garde contre la tentation païenne d'adoration des objets, qui pourrait miner, pervertir, dénaturer la dévotion chrétienne. Il repose entièrement sur le principe d'identité, de pure équivalence ontologique, et les exemples

¹⁴⁵⁰ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 64.

¹⁴⁵¹ Georges Duthuit, *Byzance et l'art du XII^e siècle*, Paris, Stock, 1926, p. 92.

¹⁴⁵² *Ibidem*, p. 31. Nous utilisons à dessein le terme de « communion » pour rester fidèle aux analyses de Duthuit. Voir *Le Musée inimaginable* : « L'art byzantin est, de toute sa fibre, de toute sa sève, voué à la communion », p. 150.

¹⁴⁵³ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁵⁴ Georges Duthuit, *op. cit.*, p. 71.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹⁴⁵⁶ Gilbert Dagron, *op. cit.* p. 246, note 14. Clément d'Alexandrie, *Stromates*, VII, 5, 164, trad. A. Le Boullouec.

qu'il prend sont éclairants pour notre propos : la conversion visuelle exprimée dans de nombreux journaux de voyage insuffle au contraire, par l'écriture, une vie, une présence sur le plan esthétique et spirituel à l'or, à la pierre et au marbre dans les édifices chrétiens.

Or ce souffle de vie restitué trouve son origine dans cette matière précieuse et si nous parlons de *mimêsis* divine, c'est précisément parce que l'architecte et l'artisan semblent se rapprocher d'un mode *poétique* divin, auxquels ils participent humblement. La transfiguration des formes provoquée par la compénétration de « l'espace réel de l'église et [de] l'espace imaginaire des images » rappelle, comme le souligne Tania Velmans, « la conception mystique de l'église de Maxime le Confesseur qui voyait dans la création matérielle de l'édifice du culte, un reflet de l'Eglise *acheiropoïète* ¹⁴⁵⁷ ». Même si les voyageurs et les historiens de l'art qui s'attachent à revivifier l'architecture et l'ornement d'édifices byzantins ou de style byzantin, semblent davantage pris d'un vertige et d'un ravissement esthétiques, ils n'en sont pas moins sensibles à une certaine religiosité qui en émanent. Si nous retenons le terme de « religiosité », c'est pour souligner la « dimension mythologique ¹⁴⁵⁸ » du rapport à la religion, et sa dimension synchrétique, si convaincante dans l'*ekphrasis* de Saint-Marc par Gautier.

Nous pourrions trouver l'une des formulations les plus enthousiastes du caractère incandescent, éblouissant, par conséquent indéfiniment vivant des mosaïques des fonds d'or et des représentations figurées dans le commentaire élogieux des deux narthex de l'église de Kahrié-Djami, dont Théodore Métochite a restauré en grande partie les mosaïques en 1321. Retenons deux passages de cette *ekphrasis* byzantine : « répandues sur les voûtes, les charmantes beautés des cubes dorés de mosaïques, ces décorations qui éblouissent les yeux comme des flammes brillantes ¹⁴⁵⁹ » et « C'est une merveille et une joie de les voir, brillant en bas et sur le pourtour des marbres de toutes couleurs, bien polis et habilement assemblés, et plus haut recouverts de cubes d'or étincelants, qui éblouissent les yeux d'un plaisir indicible ¹⁴⁶⁰ ». Il est dès lors intéressant de tisser des liens entre ces *ekphraseis* byzantines et les descriptions précises de l'empathie ressentie par les voyageurs au XIX^e siècle devant ce

¹⁴⁵⁷ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 45 -46.

¹⁴⁵⁸ Magdalini Dargentas, « La psychologie de la religion : courants de recherche et perspectives théoriques », *Archives de sciences sociales des religions* [En ligne], 172 | octobre-décembre, mis en ligne le 26 avril 2018, consulté le 21 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/assr/27216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/assr.27216>

¹⁴⁵⁹ Voir Charles Diehl, « Les mosaïques de Kahrié-Djami », *Gazette des Beaux-arts*, 1905 – 01, p. 73, note 1 : Théodore Métochite, *Theodori Metochitae carmina*, éd. Tren, A 1039-1042.

¹⁴⁶⁰ *Ibidem*, p. 73, note 5.

spectacle d'une unité, d'une harmonie vivante des matières, des formes qui transforment l'architecture en une rêverie.

4.2.2 Le marbre. Des colonnes aux placages : une présence vivante dans sa *varietas*

Le marbre est ainsi l'un des protagonistes de cette révélation. On peut en effet observer un contraste vigoureux entre l'énumération fastidieuse et statique des colonnes de marbre dans les guides de voyage et le regard posé par les voyageurs sur une matière vibrante, ductile, objet de nombreuses métamorphoses. Auguste Laugel remarque ainsi, en pénétrant dans Saint-Vital :

« les colonnes antiques de syrénite rose, pures, calmes, soutiennent des murs unis [...] les couleurs, les reflets des pierres dures, les tons infiniment variés de l'or composent une lumière joyeuse, irradiée, féconde en surprise, toujours changeante ¹⁴⁶¹ ».

À la différence des guides de voyage, qui affectionnaient particulièrement de mentionner, par leur stylomanie, le nombre de colonnes présentes dans les églises, leur matière et leurs dimensions, au point que cette description formelle et quantitative devenait envahissante ¹⁴⁶², nous trouvons dans certains journaux de voyage une tout autre considération des colonnes. En effet, la métaphore « calmes », retenue par Laugel, pour évoquer les colonnes de Saint-Vital, contribue à *présenter* l'unité harmonieuse de l'espace, d'un point de vue formel et décoratif, et bien évidemment elle fait écho au *topos* du « calme ravissant » winckelmannien. Elle s'allie parfaitement avec le calme des représentations figurées, et rappelons notamment que pour Charles Du Bois-Melly, la supériorité des mosaïques archaïques tenait au « calme des couleurs et des attitudes ¹⁴⁶³ ». La métaphore « calmes » innerve ainsi discrètement le marbre et elle apparaît comme l'exacte antithèse de l'adjectif « « bizarre », et de ses ambiguïtés sémantiques.

C'est d'ailleurs ce terme qui apparaît dans la charge de Laugel contre l'art gothique. Il dénonce ainsi « ses forêts serrées de colonnes maigres et frileuses, ses nervures bizarres,

¹⁴⁶¹ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁶² Voir le chapitre sur les guides de voyage. Le caractère diaphane des colonnes d'albâtre oriental du maître autel de Saint-Marc constituent toutefois une exception par la précision de leur description.

¹⁴⁶³ Charles Du Bois Melly, *Voyage d'artiste en Italie, 1850-1857*, Genève, H. Georg, 1877, p. 174.

nouveuses, énigmatiques ; ses élancements sans raison, ses retraits anguleux », reflets, ironise le voyageur, d'une « imagination en souffrance ¹⁴⁶⁴ ». Yves Bonnefoy résume parfaitement l'unité de ce miracle byzantin : « la couleur à Byzance se détend, se ranime ¹⁴⁶⁵ » ; il y a bien concomitance des actions, comme effets visuels, et de leur réception, dans ce « lieu » byzantin que constitue la basilique, génératrice, créatrice d'une vie diffuse, comme le soutient Duthuit, et qu'il convient de bien distinguer du « désert des basiliques de Rome », théâtre d'une « morne officialité ¹⁴⁶⁶ ».

Le second *topos* figurant dans ce texte est celui de la *varietas*, qui réjouit le regard par les « effets d'opulente fulgurance ¹⁴⁶⁷ » de la diffusion d'une lumière dorée enlacée de couleurs. Le terme essentiel, qui manifeste ces effets de métamorphoses visuelles est bien évidemment « composent » et le parfait équilibre de la construction syntaxique – deux rythmes ternaires entrent en résonnance – vient souligner cette harmonie restituée. Ce lien entre *varietas* et animation des formes constituait d'ailleurs un *topos* élaboré dans l'Antiquité ¹⁴⁶⁸ et qui peut nous éclairer sur la singularité de la perception de l'art byzantin.

Lucain évoque ainsi l'invraisemblable accumulation de marbres dans le palais de Cléopâtre, fustigeant le « luxe tapageur » de cette polychromie marmoréenne, y voyant un asianisme de mauvais goût, mais il n'en exprime pas moins sa fascination pour ces vibrations colorées qui assouplissent les marbres en tissus ¹⁴⁶⁹ ». Stace, décrivant la villa sorrentine de Pollius Felix rappelle systématiquement l'origine de chaque marbre et en restitue l'image vivante : le marbre de la montagne de Lycurgue « verdoie, et la pierre imite des herbes ondoyantes ; ici brillent les marbres jaunissants de la Numidie, avec le Thasos, le Chios et le Carystos, ravi de contempler les flots ¹⁴⁷⁰ ». Maud Mulliez souligne la proximité sémantique

¹⁴⁶⁴ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 81.

¹⁴⁶⁵ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 79.

¹⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 85. Yves Bonnefoy restitue ici le point de vue de Duthuit.

¹⁴⁶⁷ Charles Delvoye, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967, p. 68.

¹⁴⁶⁸ Voir notamment Prévost, B. (2020). De l'expressivité des pierres. Postface à : *Au Cœur Des Pierres*, Photos R. Salzedo, Ed. Fage, Lyon, p. 7 et p. 13 : « ce *transitum coloris* qui fait ornement »

https://www.academia.edu/43155420/DE_LEXPRESSIVITE%3%89_DES_PIERRES

¹⁴⁶⁹ Mulliez, M. 2014. Chapitre 2. Couleur et trompe-l'œil : l'invention du luxe. In *Le luxe de l'imitation : Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*. Publications du Centre Jean Bérard. doi :10.4000/books.pcbj.5854. Voir Annexe 1, Lucain, *Pharsale*, 10, 106-127 (éd. et trad. A. Bougery et M. Ponchont)

¹⁴⁷⁰ *Ibidem*, Annexe 1 : Stace, *Silves*, 2, 2, 85-93 (éd. H. Frère, trad. H. J. Izaac) Mulliez, Maud. "Annexe 1. Sources textuelles antiques". *Le luxe de l'imitation : Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*. By Mulliez. Naples : Publications du Centre Jean Bérard, 2014. (pp. 175-198) <http://books.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/pcb/5869>

entre le concept de *varietas* et la polychromie, et elle montre son utilisation par Vitruve « pour qualifier les bigarrures de marbre ¹⁴⁷¹ ».

Dans les basiliques byzantines, cette *varietas* repose également sur une polychromie séduisante, qui témoigne d'une animation des marbres et des mosaïques, ces dernières étant d'ailleurs désignées par l'expression « *lapides varios* » sous la plume d'Horace ¹⁴⁷².

Ajoutons que par leurs caractéristiques visuelles, certains marbres se présentent comme des supports naturels de rêverie, Michelis allant jusqu'à les comparer à des œuvres acheiropoïètes : « Ces plaques de marbres multicolores se combinent de telle façon que leurs veines font penser à une ornementation fabuleuse, où la main de l'homme n'aurait joué aucun rôle ». Ainsi, le dynamisme propre à ce paysage veiné « contribue à dématérialiser la masse et à donner l'impression qu'elle a perdu sa pesanteur ¹⁴⁷³ ». Ce sont bien des forces vivantes qui émanent de ces marbres – il s'agit de revêtements en marbre à Sainte-Sophie, qui correspondent chronologiquement aux décors des églises ravennates, et qui mettent en branle dans cette « fantasmagorie » visuelle, l'ossature de l'édifice. C'est d'ailleurs un sujet que la recherche contemporaine a pris en compte : les « projections imaginatives ¹⁴⁷⁴ » provoquées par les marbres permettent de dépasser le statut « décoratif » de ces derniers, et leur origine naturelle leur confère un sens qu'on percevait de manière très contrastée en cette fin de XIX^e siècle.

Gustave Clausse est davantage sensible à la ductilité du marbre : « les marbres eux-mêmes changent de nature sous ces reflets intenses, on dirait de merveilleux satins enrichis de broderies et de pierres précieuses ¹⁴⁷⁵ ». Nous avons étudié auparavant ces métamorphoses qui *asianisent* délicatement les éléments les plus classiques de l'atticisme, en leur conférant une intensité de vie remarquable. L'explicitation de la métamorphose apporte en outre une dimension temporelle à la conversion du regard : Clausse nous *présente* cette révélation dans la fugacité de son accomplissement.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, §30.

¹⁴⁷² *Ibidem*, note 29.

¹⁴⁷³ Michelis, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁷⁴ Avinoam Shalem et Eva-Maria Troelenberg, « Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 16 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/1217> ; <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1217> p. 64.

¹⁴⁷⁵ Gustave Clausse, *op. cit.*, tome 2, p. 96.

Louise Colet confirme cette impression en évoquant la façade de Saint-Marc qui présente « une exubérante floraison de marbres les plus rares, assouplis à tous les caprices de l'art ¹⁴⁷⁶ ». En ce cas, la ductilité du marbre est le reflet d'un syncrétisme artistique des plus audacieux et cette perception d'une vie s'insinuant dans la pierre ne peut être dissociée, dans le texte, de la prosopopée des chevaux de Saint-Marc, qu'elle se plait à imaginer :

« Les chevaux de Corinthe hument l'air et piaffent sur les sculptures du portail au-dessus des saints et des évêques ; ils semblent leur dire : " En marche! en marche! éveillez-vous, montez en croupe, allez à travers le monde qui se précipite et appelle Dieu pour le guider ! Ne restez plus endormis et inertes dans vos niches de pierre parmi les puissants et les rois, en marche! En marche ! A travers le pauvre peuple qui vous invoque et vous attend, et dont, à l'exemple du Christ, vous devez être les pasteurs ! ¹⁴⁷⁷ »

Si l'exhortation à l'évangélisation apparaît sous une forme un peu naïve, il est plus intéressant en revanche de constater comment l'animation se propage sur cette façade, le bronze adjurant la pierre à l'action évangélique, attestant d'une force vitale qui s'intensifie, à partir de l'assouplissement des marbres. Le contraste est d'ailleurs significatif entre la restitution d'une attitude simple et naturelle, propre au *topos* de la statue vivante, « hument l'air et piaffent », et les injonctions martelées, qui inscrivent les chevaux dans une mission christique bien déterminée, à l'inverse précisément de la libération opérée par Gautier dans son *ekphrasis* de Saint-Marc. Louise Colet semble pourtant la seule à leur prêter vie : Gautier estime qu' « ils peuvent être classés parmi les plus beaux restes de l'antiquité ¹⁴⁷⁸ », mais sa description est statique et très didactique, reprenant les arguments du *Quadri* et rappelant les controverses de la « fabulation savante ¹⁴⁷⁹ » du XIX^e siècle à l'égard de cette « prise de guerre ¹⁴⁸⁰ » des Croisés. Quelles que fussent les interprétations, grecques ou néroniennes ¹⁴⁸¹, de ces chevaux de bronze dorés, c'est leur aura byzantine qui restait présente à l'esprit, à travers les guides et les journaux de voyage. Le souvenir de ce « quadrige couleur de feu », de ce « char du

¹⁴⁷⁶ Louise Colet, *op. cit.*, p. 166.

¹⁴⁷⁷ Louise Colet, *op. cit.*, p. 169.

¹⁴⁷⁸ Chevallier Raymond. Les chevaux de Saint-Marc, ou la vie aventureuse de l'œuvre d'art. In: *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, 1982. pp. 61-72 p. 63.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bsnaf.1982.8608>

¹⁴⁷⁹ Théophile Gautier, *Italia*, p. 96.

¹⁴⁸⁰ Voir Claude-Antoine Valéry, *op. cit.*, tome 1, p. 366 « ils représentent les deux plus grandes prises de ville dans l'histoire ».

¹⁴⁸¹ Cette dernière hypothèse est notamment défendue par Winckelmann, ce qui lui permet de « débyzantiniser » le groupe du quadrige. Voir Raymond Chevallier, p. 63.

soleil ¹⁴⁸²» surplombant l'hippodrome de Constantinople, soudainement investi d'une mission évangélique par Louise Colet, contribuait à rendre sensible ce syncrétisme.

Or, l'ampleur vitale qui s'inscrit dans l'architecture s'empare également des marbres du sol qui se prêtent à ces métamorphoses animées :

« Les voûtes sont revêtues de mosaïques qui n'ont rien perdu de leur perfection ni de leur éclat [...] Celles-ci conservent dans toutes les parties la plus parfaite adhérence, malgré la dépression inégale du sol, qui lui a donné des ondulations semblables à celles des flots de la mer ¹⁴⁸³».

Le pavement fluide, lagunaire ou océanique, de Saint-Marc, est devenu très tôt un motif littéraire dans la description viatique de l'édifice ¹⁴⁸⁴, faisant écho aux *ekphraseis* byzantines, aux récits de construction de Sainte-Sophie qui mentionnaient ce spectacle vivant. Ainsi G. Dagron rapporte-t-il ce passage d'un récit du IX^e siècle : « C'était merveille pour ceux qui entraient de voir la variété des marbres au sol (εἰς τὸ ἑδδαφος), semblables à la mer et aux eaux d'un fleuve coulant sans trêve ¹⁴⁸⁵ ». Aloysius, séduit par ce trompe-l'œil, avertit les voyageurs de prendre garde à « ces vagues de mosaïques, luisantes comme la glace ¹⁴⁸⁶ ». Gautier, qui en admire les ondulations, en loue l'extraordinaire variété, rendant hommage à « la fantaisie ornementale ¹⁴⁸⁷ » des artistes byzantins qui ont su diffuser la vie dans ces « labyrinthes d'émotion ¹⁴⁸⁸ ». Ajoutons que le motif du « tessellato » en ondes de mer pouvait rendre encore plus saisissant ce mouvement naturel que les discrets reliefs du sol suggéraient. L'analogie devient confusion, sur un mode exalté, sous la plume de Suarès : « Et qui ne serait ému de marcher sur des dalles rousses, courbes et gonflées, tortues comme si elles épousaient la vague souterraine qui les porte ? Enfin, nous pourrions citer un texte moderne, celui de Michel Butor, pour montrer à quel point ce motif vivant semble définitivement inscrit dans les évocations de Saint-Marc : il reprendra le topos, et par une audacieuse réification, s'attachera

¹⁴⁸² Raymond Chevallier, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴⁸³ Basile-Joseph Ducos, *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1818 et 1820*, Paris, Dondey-Dupré, 1829, tome 1, p. 222.

¹⁴⁸⁴ Sans y percevoir des reflets aquatiques, Le Président de Brosses le considérait déjà, par ses irrégularités, comme le lieu propice du jeu de la toupie. Charles de Brosses, *op. cit.*, p. 217.

¹⁴⁸⁵ Gilbert Dagron. « Chapitre VI - Le récit sur la construction de Sainte-Sophie. Présentation, traduction et notes », *Constantinople imaginaire. Étude sur le recueil des « patria »*, sous la direction de Dagron Gilbert. Presses Universitaires de France, 1984, pp. 191-264. § 37. <https://www-cairn-info.accesdistant.sorbonne-universite.fr/constantinople-imaginaire--9782130385813-page-191.htm>

¹⁴⁸⁶ Aloysius, *Souvenir d'un voyage à Rome et en Italie*, Annecy, F. Abry, 1887, p. 40.

¹⁴⁸⁷ Théophile Gautier, *Italia*, p. 114. « Le pavage en mosaïques, qui ondule comme une mer [...] ».

¹⁴⁸⁸ André Bruyère, *Sols*, Paris, Imprimerie Nationale, 1898, p. 98. Il s'agit d'une citation de Philippe Naud.

à rendre ces impressions mouvantes au plus près du sol : « Sous mes pieds, le dallage de marbre, légèrement ondulé, sur lequel glisse la lumière en longues coulées entre les ombres, les huit grandes lames grises sur lesquelles glissent les sandales, ou bien les hauts talons des femmes illuminés » ; ainsi la vie respandit à travers le tracé de l'*opus tessellatum* et semble irradier du pavement, portée par une belle allitération fluide (« dallage », « légèrement ondulé », « sur lequel glisse la lumière en longues coulées »).

Si la ductilité du marbre, comme accueil d'un principe vital, contribue discrètement à l'élaboration d'une rêverie, ce sont les effets de lumière et de diffusion des couleurs produits par les mosaïques qui animent avec énergie ces espaces où se déploie l'art byzantin.

4.2.3 La mosaïque, « fidèle compagne de l'architecture » (Fulchiron) : une méthode pour l'appréhender

Gautier est tout à fait conscient du pouvoir vital que renferment les mosaïques et que manifeste la technique d'assemblage de ces dernières, ce qu'il rapprochera, sous une forme métaphorique, de sa propre méthode d'écriture viatique. En effet, il entend clairement se distinguer des guides de voyage en renonçant à se livrer à un inventaire fastidieux des églises vénitiennes, et après avoir, par quelques traits assez vifs, montré quel type d'architecture sacrée recevait son assentiment, il affiche une liberté d'allure propre au journal de voyage. Cette indépendance d'esprit et cette désinvolture affichée, d'un voyageur « capable d'abandonner un vieux monument pour une jeune femme qui passe », ne pouvaient que plaire aux lecteurs de son feuilleton publié dans *La Presse*, mais il convient d'étudier plus en détail sa méthode :

« Ce sont des croquis faits d'après nature, des plaques de daguerréotype, de petits morceaux de mosaïque recueillis sur place, que nous juxtaposons sans trop nous soucier d'une correction et d'une régularité qu'il n'est peut-être pas possible dans une chose aussi diffuse que le vagabondage à pied ou en gondole d'un feuilletoniste en vacances ¹⁴⁸⁹ ».

¹⁴⁸⁹ Théophile Gautier, *Italia*, p. 245.

Gautier met ainsi en avant, de manière métaphorique, trois modalités descriptives, qui relèvent, sinon d'une exécution rapide, du moins d'une concordance avec un *kairos*, qu'il s'agisse du soleil déclinant ou d'une rencontre d'un tableau vivant, dans les ruelles de Venise. Marie-Hélène Girard nous incite à interpréter prudemment la référence au daguerréotype : il ne s'agit nullement d'un retrait de l'écrivain derrière ce miracle de précision, d'une « pseudo-objectivité », mais bien pour Gautier « de cadrer autrement l'image, [...] de transcrire la réalité dans ce qu'elle a d'immédiat, de familier ou d'inattendu », et de se démarquer d'une « esthétique du sublime ¹⁴⁹⁰ » propre aux voyageurs romantiques, ainsi que du lyrisme et des états d'âme qui innervaient leurs descriptions.

Or la mosaïque participe pleinement à cette conversion du regard viatique, et la vivacité avec laquelle elle se manifeste, de scintillations colorées en fourmillement de lumière, lui confère le statut de fragments visuels, de véritables tesselles esthétiques, précieuses, que le travail d'écriture devra assembler. Il est significatif que la manière avec laquelle Gautier évoque cette composition d'impressions, délicatement matérialisées sous la forme de tesselles, rappelle le travail des premiers mosaïstes de Saint-Marc, insistant sur la liberté et les hasards du processus artistique. Ainsi, la mention d'une « régularité » impossible s'applique-t-elle aussi bien à la mise en forme de la description qui doit conserver la spontanéité et le naturel d'un regard soumis à toutes les curiosités, qu'au travail du mosaïste ¹⁴⁹¹. Pour filer la métaphore, nous pourrions dire que Gautier conçoit davantage l'écriture selon le mode de l'*opus vermiculatum* que selon celui de l'*opus tessellatum* : le premier, dont les tesselles « sont disposées en files d'aspect vermiculaire ¹⁴⁹² » évoque davantage, par la vivacité du tracé et la taille irrégulière des cubes de mosaïques, l'attention du détail inattendu et la surprise esthétique qui emportent l'écriture de Gautier ; à l'inverse, la régularité de la découpe des tesselles et celle de leur assemblage dans l'*opus tessellatum* correspondraient davantage à l'horizon d'attente des romantiques, prompts à regarder et à décrire l'architecture et son décor à partir des catégories de l'esthétique sublime.

¹⁴⁹⁰ Théophile Gautier, *Italia*, préface de Marie-Hélène Girard, p. 13.

¹⁴⁹¹ Voir Giovanna Galli, *L'art de la mosaïque*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 37-38.

¹⁴⁹² Ferdinando Rossi, *La Mosaïque, peinture de pierre*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1970, p. 7.

4.2.4 La matérialité des mosaïques et l'aura de la grotte

Il convient donc de revenir sur la matérialité complexe de la mosaïque pour mieux saisir les enjeux de son appréciation esthétique et Suarès s'avère, parmi tous les voyageurs, celui qui est le plus attentif au prodige, au miracle matériel que recèlent les tesselles de mosaïque. Rappelons tout d'abord que c'est au IV^e siècle que l'utilisation des cubes de verre se généralise dans l'art de la mosaïque, avant que les tesselles dorées n'apparaissent à la fin du siècle suivant. Il s'agit de cubes taillés « dans des blocs de verre translucide ¹⁴⁹³ » que les mosaïstes recouvraient d'une feuille d'or, et afin de les protéger, ils les saupoudraient de verre pilé. Le vocabulaire retenu par les voyageurs pour désigner la matière des tesselles est assez général et interchangeable : il s'agit de la « pierre », du « marbre » et du « verre », le mot « émail » apparaissant peu ¹⁴⁹⁴ et le verre est souvent confondu avec le marbre dans *Italia* notamment. L'un des voyageurs, Georges Bastard fait toutefois exception, mentionnant, dans des circonstances plutôt cocasses, la composition des tesselles, ayant recours à des termes plus précis : après avoir noté « le placage des voûtes sur fond de chrysocale », il relate cette expérience :

« J'en ai conservé quelques fragments, tombés à nos pieds au moment où nous levions la tête pour les admirer. Ce sont de simples petits cubes de verdal, ayant un centimètre carré environ et recouverts d'une mince couche d'or ¹⁴⁹⁵ »

Le terme « chrysocale » ne doit pas être entendu dans son acception critique, comme « apparence » dorée ¹⁴⁹⁶, mais bien dans son sens premier, d'autant qu'il est associé, selon Bastard, au « style byzantin le plus pur (XI^e s.) ». Quant au « verdal ¹⁴⁹⁷ », c'est un terme technique, rarement utilisé en dehors du champ artisanal, mais il donne une idée plus précise de la matérialité des tesselles que le mot « verre ».

Or cette pellicule protectrice ne se présentait pas de manière uniforme, de sorte qu'elle apportait à l'or et aux couleurs qui l'entouraient des nuances singulières qui, comme le

¹⁴⁹³ Giuseppe Bovini, *op. cit.*, p. 47.

¹⁴⁹⁴ On le trouve néanmoins sous la plume de Fulchiron, associé à un verbe qui exprime bien l'ampleur de son utilisation à l'intérieur de Saint-Marc « on y prodigua les cubes d'émail », Jean-Claude Fulchiron, *Voyage dans l'Italie*, Paris, Pillet aîné, 1843-1858, tome IV, p. 374.

¹⁴⁹⁵ Georges Bastard, *Cinquante jours en Italie*, Paris, E. Dentu, 1878, p. 228.

¹⁴⁹⁶ Suivant la définition du *Littre* : « Composition qui imite l'or. *Fig.* C'est du chrysocale, c'est une personne, une chose qui n'a que de l'apparence, sans aucune valeur réelle ». Edition de 1872-1877.

¹⁴⁹⁷ Selon le *Littre*, il s'agit d'une « Pièce épaisse de verre coulé ». Edition de 1872 -1877.

souligne Giovanna Galli, donnaient « vie à des surfaces monochromes en les rendant particulièrement mouvementées et vibratiles ¹⁴⁹⁸ ». Les tesselles d'émail d'argent furent inaugurées à Saint-Apollinaire-le-Neuf et Bovini souligne la fascination de ce « halo d'argent » perceptible dans la nef, l'éclat des tesselles d'argent s'avérant encore plus vif que celui des mosaïques dorées.

Suarès va s'emparer du sujet de la matérialité des mosaïques pour mieux en souligner la présence paradoxale dans l'espace de Saint-Vital :

« La couleur est d'abord matérielle. Elle est plastique, elle a un corps et un volume en pâte de verre : la mosaïque est une couleur qui se laisse manier et qui tient encore à l'antique. Elle est lourde comme le métal et la pierre précieuse. Elle mêle les cubes d'or, les disques de nacre, les lunes d'argent. Mais avec toute cette épaisseur, elle joue la lumière : elle sert de matrice à Psyché ¹⁴⁹⁹ ».

Très habilement, Suarès pose la consubstantialité de la couleur et du verre comme si ce dernier était une émanation naturelle de la couleur, la préposition « en » annonçant discrètement cette *présence* d'une forme colorée. La composition en chiasme confirme cette nature commune : c'est une réciprocité d'effets que souligne l'auteur ; toutes deux *s'informent* dans un miracle de création, entre apparition et ductilité. L'énoncé « et qui tient encore à l'antique » n'est pas d'une interprétation aisée : soit Suarès ne perçoit pas les innovations formelles, matérielles et techniques propres aux mosaïques byzantines, et il considère que le seul changement opéré est celui de leur localisation, du pavement aux murs des églises ; soit il se réfère à la polychromie limitée, prônée dans l'Antiquité, principalement par Pline ¹⁵⁰⁰.

Mais l'essentiel de sa réflexion porte sur la matérialité très paradoxale des mosaïques : l'énoncé « Elle est lourde comme le métal et la pierre précieuse » comporte un contraste de sonorités et de signifiants qui fait vaciller la comparaison ; ainsi « pierre précieuse » atténue infiniment le poids initial prêté à la mosaïque, et l'énumération qui suit tend subtilement vers un amenuisement du volume de cette dernière. L'évocation formelle des mosaïques, de la clarté et de la densité du cube à la finesse de la lune, confirme bien cette discrétion matérielle

¹⁴⁹⁸ Giovanna Galli, *L'Art de la mosaïque*, op. cit., p. 44.

¹⁴⁹⁹ André Suarès, op. cit., p. 175.

¹⁵⁰⁰ Pline, *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, Livre XXXII, I, p. 57 (XXXII (1)) : il loue le tétrachromatisme des Anciens. Duthuit reviendra sur cet aspect, fustigeant « l'inéluctable procès » dont Pline fut à l'origine à l'égard de tout ce qui s'écartait d'une « fixité classique ». Georges Duthuit, *Le Feu des signes*, Genève, Skira, 1962, p. 52.

et le paradoxe est clairement posé dans la dernière phrase. Le mot « toute » est vidé de son intensité par la clarté de l'énoncé « elle joue la lumière » - ce que montre également l'habile reprise phonétique du son [u] – et ce jeu composé de mouvements complexes de réfractions souligne combien la mosaïque s'épanouit dans l'oubli de sa matérialité. Suarès filera alors dans le paragraphe suivant la métaphore de Psyché qui, « conçue dans les couleurs », « s'éveille à Ravenne », confirmant ainsi le miracle propre aux mosaïques ; c'est là encore un très bel éloge de l'art byzantin, qui a su métaphoriquement ranimer, par l'art des mosaïstes, la figure attachante de Psyché que l'art classique, si « froid ¹⁵⁰¹ » en comparaison, avait laissé dépérir.

Viollet-le-Duc soulignera davantage les effets de transparence produits par les mosaïques, en rappelant la technique de leur composition : « ces petites facettes juxtaposées, séparées par une cloison de ciment, n'offrant pas une surface plane, reflétaient la lumière de différentes façons et donnaient ainsi à ces fonds une valeur colorée chaude, douce, transparente et vitreuse [...] ¹⁵⁰² ».

En dépit d'« une cloison de ciment », dont l'autorité est redoublée phonétiquement par des sonorités fermées, les mosaïques, présentées avec l'hypocoristique « ces petites facettes juxtaposées », libèrent leur élan vital : l'architecte note ainsi l'irrégularité des formes et de leur pose, la variété des effets colorés et l'amenuisement du fond qu'elles suggèrent.

C'est donc bien une matière paradoxale que présente la mosaïque composée de verre, son aspect translucide en atténuant le volume et la densité : elle participe ainsi à la dématérialisation de la réalité, qu'il s'agisse des corps comme de l'espace, mise en œuvre par l'art byzantin, entendue comme libération de la matière. Grabar a été le premier byzantiniste à montrer à quel point la référence plotinienne, ou l'esprit néo-platonicien, permettaient de mieux comprendre les enjeux de l'art byzantin, aussi bien dans des ouvrages généraux que dans des articles savants ¹⁵⁰³. Sans préjuger d'une quelconque influence sur l'art byzantin ¹⁵⁰⁴, Grabar évoque une « ambiance psychologique » à Rome, férue de néo-platonisme, accueillant favorablement les innovations de « cet art anticlassique ». Or cette dématérialisation de la réalité, portée par une matière translucide entrain en parfaite résonance avec les réflexions

¹⁵⁰¹ André Suarès, *op. cit.*, p. 175.

¹⁵⁰² Eugène Viollet-le-Duc, *L'Art russe*, A. Morel, 1877, p. 244.

¹⁵⁰³ Voir *La Peinture byzantine*, Paris, Skira, 1953, p. 40 – 41 notamment et « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale » publié en 1945, en 1968 et enfin en 1992, avec d'autres articles dans *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 2988.

¹⁵⁰⁴ André Grabar, *Les origines de l'esthétique médiévale*, Paris, Macula, 1992, p. 55.

plotiniennes sur la dématérialisation de l'objet, que résume ainsi Grabar : « Comme le voudrait Plotin, les choses matérielles deviennent transparentes les unes aux autres et à l'œil de l'esprit ¹⁵⁰⁵ ». Cette conversion des yeux du corps aux yeux de l'âme, qui est une ascèse, pourrait fort bien se concevoir au cours de l'expérience esthétique que les mosaïques byzantines proposent.

On peut l'entendre comme une propédeutique du regard, comme le confirme Duthuit, rappelant la très subtile opération des images byzantines sur le visiteur, contemplateur : « les images, elles l'accompagneront, sans pour autant accaparer son attention, conditions de leur efficacité » ; elles doivent donc s'émanciper des charmes des canons de l'Antiquité pour permettre au visiteur de se détacher de leur contemplation : « il ne sera plus question dès lors d'objets de beauté, de vérité, et moins encore de ravissement esthétique, mais seulement de *transparents* un mot sur le sens duquel on gloserait longtemps » ajoute Duthuit¹⁵⁰⁶. Le commentaire sémantique renforce l'aura spirituelle du mot, lequel est habilement présenté d'après sa valeur métonymique. Le choix de Duthuit est judicieux : le mot existait comme substantif depuis le XIX^e siècle, désignant notamment un « panneau translucide », un « glaciis ¹⁵⁰⁷ », mais l'historien de l'art semble nous inviter à le considérer comme un adjectif, ce qui dématérialise davantage la création, l'objet d'art, pour privilégier un processus, celui d'un détachement aux accents plotiniens. Les images byzantines sont donc bien inscrites dans un « espace spirituel » vivant, *métamorphosant* de surcroît, et le caractère translucide des tesselles contribue à ce mouvement, qui s'exprime par une conversion du regard. Duthuit résume en ces termes ce processus : c'est une « contemplation qui n'est point un spectacle, mais une autre forme de vision ¹⁵⁰⁸ ».

Si nous tenons au terme d'*inscription* c'est pour souligner cette communion entre les mosaïques et l'architecture : elles ne peuvent se concevoir détachées de l'espace spirituel que constitue l'architecture, c'est là leur raison d'être, comme le martèle Duthuit dans *Le Musée inimaginable*. À cet égard, il vitupère contre les errements interprétatifs et les négligences de Malraux, obnubilé par la déshumanisation des figures byzantines, et qui va dénaturer radicalement l'essence des mosaïques en les présentant dans son ouvrage sous la forme de fragments photographiques, « de gros plan ». Il les arrache ainsi à leur espace naturel pour les

¹⁵⁰⁵ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 39-40 pour cette citation et les précédentes.

¹⁵⁰⁶ Georges Duthuit, *Le Musée inimaginable*, op. cit., p. 155.

¹⁵⁰⁷ TLF, article « transparent ».

¹⁵⁰⁸ Georges Duthuit, op. cit., p. 159.

disséminer dans un « espace neutre ¹⁵⁰⁹ » ; elles prennent alors un aspect chétif, et cette diminution de matière est tout à fait contraire à la dématérialisation rayonnante des tesselles *participant* pleinement à l'architecture. Relevons cette critique de Duthuit, ironisant sur le pouvoir castrateur du livre généreusement illustré de Malraux : « tout rentre dans l'ordre, là, à commencer par les mosaïques, devenues méconnaissables, de dimensions ridicules et réduites à moins d'épaisseur qu'une ombre ».

Comme nous l'avons déjà constaté dans de nombreux textes, les mosaïques semblent investies d'un double pouvoir qui peut se concevoir en termes dynamiques et qui exalte leur nature vivante. Elles *présentent* en effet des surfaces colorées, d'une brillance, d'une luminosité discrètes, diaprées, semblable à celles des vitraux, variables en fonction des matériaux utilisés, et ce sont alors des couleurs « internes ¹⁵¹⁰ » qui apparaissent aux yeux des voyageurs. Mais lorsque le *kairos* de la contemplation se produit, « À certaines heures, quand l'ombre s'épaissit et que le soleil ne lance plus qu'un jet de lumière oblique ¹⁵¹¹ », moment de grâce esthétique devenu *topos* littéraire, les mosaïques accueillent soudainement une lumière qu'elles réfléchissent amplement, avec une énergie qui vivifie, emporte l'architecture, lui conférant une dimension anagogique. A la différence de l'« harmonie statique ¹⁵¹² » qu'offraient les temples grecs, la lumière diffuse et la remarquable polychromie qu'elle accompagne transfigurent l'espace architectural, rendant sensible et représentant l'image du temple de Jérusalem, lui-même *imago mundi*. Cette soudaine révélation du « navire eschatologique » que constitue l'édifice basilical, et cette harmonie des formes et des volumes, unifiant la coupole sur le plan centré sont évoquées par le discours viatique, l'énergie des *ekphraseis* restituant au plus près l'illumination fulgurante des décors de mosaïques.

Or cette illumination révélée semble précisément inscrite dans le sémantisme du terme « mosaïque » et de ses nombreux dérivés. Henri Lavagne nous met en effet en garde contre une interprétation philologique et historique trop hâtive de l'« *ars musivaria* » et de la signification du travail accompli par le « *musivarius* » : ce dernier terme ne peut être traduit de manière univoque par « mosaïste », alors que « *tessellarius* » ne recèle pas la même

¹⁵⁰⁹ *Ibidem*, p. 160 et pour la citation suivante.

¹⁵¹⁰ Nous reprenons cet adjectif, utilisé par Proust, remarquant « l'or interne » des mosaïques, dans l'ombre de la basilique Saint-Marc. Marcel Proust, préface de *La Bible d'Amiens*, p. 83 cité dans John Ruskin, *Les pierres de Venise*, op. cit., Introduction par Jean-Claude Garcia, p. XIII, note 2.

¹⁵¹¹ Théophile Gautier, *Italia*, p. 112.

¹⁵¹² Paul Evdokimov, op. cit., p. 126.

ambiguïté sémantique ¹⁵¹³. Lavagne se penche alors sur le mot *musaea* pour résoudre cette obscurité et constate que le *musaeum* désignait tout d'abord un édicule ayant l'aspect d'une grotte, mentionnant la fameuse « grotte de Dionysos », dans l'*oikos bachique* du navire de Ptolémée Philadelphie¹⁵¹⁴, renfermant un décor de perles, et, détail intéressant, « enrichi de lierres dorés ¹⁵¹⁵», sans qu'il y ait pourtant de mosaïques. Puis le mot désigne plus généralement les grottes artificielles dans les parcs et jardins de riches villas romaines de l'époque républicaine, présentant surtout un décor en *pumex*, perlé, « avec des incrustations de marbre noyés, dans la masse des incrustations calcaires et des coquillages variés ¹⁵¹⁶». C'est à Herculaneum qu'on retrouvera un véritable *opus musivum*, composé de tesselles régulièrement assemblées et c'est par un déplacement métonymique que le *musaeum* ne désignera plus l'édicule consacré aux Muses, à Dionysos, mais la décoration de figures en mosaïques » couvrant les voûtes dès l'époque de Tibère.

Que déduire de ces remarques philologiques et archéologiques ? Tout d'abord le fait que le mosaïste romain de l'époque républicaine décorait des grottes artificielles, attaché à en restituer la splendeur, dans une mise en scène du clair-obscur qui peut rappeler la manière dont les voyageurs étaient saisis en pénétrant dans des édifices sacrés. Ainsi la métaphore de la grotte a-t-elle été souvent employée pour exprimer, dans les termes les plus paroxystiques, antithétiques parfois, cette révélation lumineuse. Gautier écrit ainsi, en entrant dans Saint-Marc : « On croirait pénétrer dans une grotte ombreuse ¹⁵¹⁷ », Charles de Rémusat évoque « la grotte d'Aladin » et les « cavernes fantastiques ¹⁵¹⁸ » qui exaltent son imaginaire ; Henri de Régner est sensible à « cette espèce de grotte merveilleuse, à la fois étincelante et sombre, toute luisante de vieux ors, hantée de personnages hiératiques ¹⁵¹⁹ ». Taine quant à lui évoque un moment particulier qui, le temps de la fête de Saint-Marc, va apaiser son hostilité envers l'art byzantin : il est en effet séduit par une « mélodie monotone », qui « flotte et monte dans

¹⁵¹³ Henri Lavagne, « Histoire de la mosaïque », *École pratique des hautes études. 4e section, Sciences historiques et philologiques*. Annuaire 1977-1978. 1978. pp. 431-445. P. 433.

www.persee.fr/doc/ephe_0000-0001_1977_num_1_1_6405

¹⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 434. Il s'agit de l'ekphrasis du salon « aménagé à la ressemblance de la grotte reposoir où l'on représentait l'enfance de Dionysos » : Gouëssan Antony. La τρυφή ptolémaïque royale. In: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 39, n°2, 2013. pp. 73-101. www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2013_num_39_2_3856, p. 89. L'ambivalence sémantique du mot grec *truphê* conviendrait parfaitement à exprimer le dualisme au sein de la réception de l'art byzantin : il peut désigner à la fois l'« abondance », le « luxe », la « somptuosité », comme la « luxuriance décadente », p. 73.

¹⁵¹⁵ Athénée, *Les quinze livres des Deipnosophistes d'Athénée*, trad. Michel de Marolles, Paris, François Langlois, 1680, p. 92.

¹⁵¹⁶ Henri Lavagne, *ibid.*

¹⁵¹⁷ Henri Stierlin, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵¹⁸ Charles de Rémusat, *op. cit.*, p. 708.

¹⁵¹⁹ Henri de Régner cité dans Diehl, *Palerme et Syracuse, op. cit.*, p. 132.

l'air rougeâtre et sombre, comme une voix incorporelle dans la cave resplendissante d'une fée ou d'un génie ¹⁵²⁰». Ce miracle du chant, qui envahit l'espace architectural et compose avec les contrastes chromatiques des mosaïques, sollicite de manière enthousiaste l'imaginaire de la cave, soudainement dilatée en une grotte merveilleuse. Enfin, Fœmina évoque avec enthousiasme ce sentiment d'enveloppement des mosaïques à l'intérieur du mausolée de Galla Placidia en ces termes : « On avance dans une caverne bleue ¹⁵²¹».

4.2.5 La mosaïque perçue et conçue comme un style

Gautier, comme d'autres voyageurs, mais sur un mode plus convaincant, va démontrer la supériorité esthétique à ses yeux des plus anciennes mosaïques de Saint-Marc, par rapport aux compositions trop picturales des mosaïstes des XVI^e et XVII^e siècles. Il est ainsi sensible, avec Yriarte, à ce que nous pourrions appeler un « style byzantin », le premier terme révélant toute sa pertinence dans l'art de la mosaïque. En effet, en comparant les plus anciennes mosaïques de Saint-Marc avec celles exécutées à partir des cartons de Salviati, il exprime clairement son enthousiasme pour les premières en regard des « mosaïques plus modernes qui visent au tableau ¹⁵²²». Le verbe retenu caractérise tout à la fois l'effort laborieux des mosaïstes du XVI^e siècle et la dénaturation de l'art, de la technique et du style propres à la mosaïque. Ce point est intéressant car cette évolution implique une appréhension bien différente de la matière vivante qu'est la mosaïque.

En effet, alors que les mosaïstes byzantins avaient conçu, à Ravenne tout particulièrement, de nouvelles techniques de coupe et de pose des tesselles, rompant avec la régularité de la pratique de l'*opus tessalatum* antique, ils semblent céder, à l'orée du XII^e siècle à une autre forme de régularité induite par le modèle pictural. Giovanna Galli a bien montré l'apport remarquable des innovations byzantines : les gestes des artisans deviennent « plus libres et expressifs » et l'irrégularité dans la coupe des tesselles ainsi que le « système savant d'inclinaison dans la pose », ont redonné vie à la mosaïque en créant « des effets

¹⁵²⁰ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 527.

¹⁵²¹ Fœmina, op. cit., col. 4.

¹⁵²² Théophile Gautier, op. cit., p. 107.

optiques capables d'évoquer la lumière intérieure de figures lumineuses et non pas illuminées », partant, de « créer une nouvelle dimension de la lumière ¹⁵²³».

Or c'est précisément cet aspect vivant des plans irréguliers des mosaïques anciennes que regrettait Yriarte, se faisant le porte-parole de Ruskin, dans son article sur la restauration de Saint-Marc. Il se livrait à un bel éloge de cette manière byzantine, appliquée à la réalisation du pavement de Saint-Marc, à travers une comparaison allègre :

« La personnalité du mosaïste primitif se révèle toujours dans son œuvre par un tremblement de la main qui est comme le caractère d'une écriture ou d'un dessin original ; il y a de la liberté, de l'aisance, une libre allure : les grandes lignes sont données, le plan général est tracé, et l'ouvrier peut se mouvoir à l'aise dans l'espace qu'on lui a déterminé; comme dans la *Commedia dell' arte*, l'improvisateur peut se livrer à la fantaisie tout en respectant le dessin général du scénario ¹⁵²⁴».

Nous soulignerons seulement à quel point ce passage introduit un coin dans la somme de jugements esthétiques ressassant le motif de la routine hiératique et du caractère sclérosé d'un art byzantin définitivement « momifié ¹⁵²⁵». Ajoutons que la comparaison avec « un tremblement » d'écriture laisse penser que le travail du mosaïste relève d'un *style* singulier, exhaussant le statut d'artisan, et l'équivalence que pose Yriarte, « chacun des détails qui composent [le carton] révèle une main et un tempérament différents ¹⁵²⁶» confirme ce dernier point. Nous pourrions *a contrario* montrer à quel point persistait encore au XIX^e siècle un malentendu concernant l'appréhension des surfaces des mosaïques byzantines, généré par le *paragone* peinture / mosaïques. Citons un texte d'E. Laurencin :

« Les procédés d'exécution sont en apparence grossiers ; vue de près, la figure de l'impératrice semble une œuvre ébauchée ; mais si on s'éloigne de quelques pas, les lignes s'adoucissent, les angles ou les ressauts dus aux pierres disparaissent, les ombres, les demi-teinte, les clairs se fondent les uns dans les autres pour former un ensemble harmonieux qui, de cette réunion de pierres rapprochées,

¹⁵²³ Giovanna Galli, *L'art de la mosaïque*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 37 – 38.

¹⁵²⁴ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 851.

¹⁵²⁵ Félix Clément, « Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des Arts », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, Paris, 1875, vol. 27, p. 13.

¹⁵²⁶ Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 851.

forme un tableau donnant jusqu'à un certain point l'illusion d'une peinture murale
¹⁵²⁷ ».

Ce texte évoquant le panneau de Saint-Vital est révélateur de l'emprise d'un imaginaire pictural rassuré par le lisse, entendu comme l'une des « qualités constitutives de la beauté ¹⁵²⁸ », et le regard opère une redoutable conversion, niant, refoulant tout ce qui caractérisait le *style* du mosaïste. L'historien se méprenait en fait sur la nature même du travail du mosaïste, identifiant « les angles ou les ressauts » comme des effets du temps, alors qu'ils constituaient des traces vivantes de cette libre création, si chère à Yriarte et à Ruskin. Ainsi, ce passage, effectué par le regard, d'un art métonymique, disparate, laborieux, à l'illusion d'une fresque, unie et harmonieuse, réalise un formidable déni esthétique, vidant l'*opus sectile* de toute *présence* artistique. En outre, ce regard très paradoxal, prôné par E. Laurencin, consistant à ne regarder les mosaïques que de loin, pour y voir, y reconnaître, de manière fantasmée, une fresque, invalide toute perception tactile, tout croisement esthétique avec le marbre ou le verre. Enfin, nous devons garder présent à l'esprit la valeur *pédagogique* de ce texte, compte tenu de la collection dans laquelle il est publié : appelé à une plus grande diffusion que les journaux de voyage ou les textes savants – et rappelons également sa date tardive - il témoigne de fortes résistances dans la réception de l'art byzantin.

Ainsi, nous comprenons mieux l'insistance des auteurs de journaux de voyage à recourir aux métaphores organiques, pour restituer cette vie des mosaïques, ce trouble vivant opéré par les mosaïstes.

Or c'est précisément ce scénario évoqué par Yriarte, laissant une liberté de création au mosaïste de pavements, comme à celui des voûtes et des décors pariétaux, qui va progressivement évoluer à partir de 1425 à Venise. Le Sénat ayant en effet fait appel à Paolo Uccello, au titre de nouveau « maître en mosaïque ¹⁵²⁹ », *musearius*, ce dernier va imposer des innovations au sein de l'Ecole de Saint-Marc, contribuant notamment à transformer la *sinopia* en « poncif », lequel relève de la fresque, condamnant dès lors le mosaïste à ne plus être

¹⁵²⁷ E. Laurencin, *La Mosaïque*, Paris, H. Gautier, Bibliothèque scientifique des écoles et des familles, 1897, p. 6.

¹⁵²⁸ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, Paris, Vrin, 1998, p. 162. Voir aussi Partie IV, chapitre XXI : « De la douceur et de sa nature ».

¹⁵²⁹ Sur cette dénomination étrange, voir Carlo Bertelli, *Les Mosaïques*, Paris, Bordas, 1989, p. 226.

qu'un « copiste ¹⁵³⁰ » minutieux de ce *spolvero* pictural ¹⁵³¹. Yriarte va jusqu'à le qualifier d'« ouvrier inconscient ¹⁵³² ».

4.2.6 Mosaïque et vitraux : une analogie vivante

Gautier établit un rapprochement structurel et fonctionnel précis entre la mosaïque et le vitrail : « une mosaïque est un vitrail opaque, comme un vitrail est une mosaïque transparente ¹⁵³³ ». Ce subtil chiasme libère la mosaïque des injonctions propres aux représentations classiques, celles d'un illusionnisme mimétique inféodé à un espace pictural, soumis à la « griffe de fer des trois dimensions ¹⁵³⁴ », et il confirme le statut particulier de la mosaïque dans le *paragone* établi par Gautier. La mosaïque partage avec le vitrail le goût d'une simplification, d'une stylisation formelles, caractéristiques déjà relevées par Catherine Brisac dans les deux « incunables » du vitrail. Elle note ainsi, au sujet de la tête de Lorsch : « La facture accentue le caractère hiératique du visage » et remarque « la peinture, posée en traits rigides et forts », tout en soulignant la simplicité du graphisme et la frontalité du visage dans la tête provenant de l'abbatiale de Wissembourg ¹⁵³⁵. Ce sont « ces formes typiques bien arrêtées [...] éloignant toute idée de tableau » que met en avant Gautier et même si son appréciation des matériaux utilisés pour la mosaïque est parfois équivoque ¹⁵³⁶, il a raison de souligner les analogies de ces deux éléments qui unissent architecture et décor. De manière presque concomitante, Les Goncourt vont s'emparer de cette analogie dans leur *L'Italie d'hier*, mais en en montrant le caractère funeste, sur le plan artistique. Ils relèvent ainsi les analogies structurelles et stylistiques des mosaïques byzantines et des vitraux à partir d'une remarque sur les tableaux de Riccio aux Offices : « Dans sa peinture, le sentiment du dessin byzantin et les procédés des mosaïques. Des yeux, comme encastrés dans l'armature de plomb des vitraux, [...] une bouche qu'on dirait rougie de briques pilées, des chairs aux tons sales [...] ¹⁵³⁷ ». Ils fustigent donc la raideur stylistique de l'art byzantin, soulignant la fermeture

¹⁵³⁰ Giovanna Galli, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵³¹ Sur cette évolution technique, voir Giovanna Galli, *op. cit.*, p. 50.

¹⁵³² Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 852.

¹⁵³³ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 107.

¹⁵³⁴ Georges Duthuit cité par Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵³⁵ Catherine Brisac, *Le vitrail*, Paris, Les Editions du Cerf, 1990, p. 14. Il s'agit des *Fragments de tête provenant de l'abbatiale de Lorsch* (c. IX^e siècle) et de la *Tête provenant de l'abbatiale de Wissembourg*, vers 1060 (?).

¹⁵³⁶ Il mentionne souvent des tesselles de marbre lorsqu'il s'agit de tesselles en émaux, qui ont très largement remplacé les premières dans l'art paléochrétien et dans l'art byzantin. Voir Giovanna Galli, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵³⁷ Edmond et Jules de Goncourt, *L'Italie d'hier*, *op. cit.*, p. 74.

des contours des mosaïques, similaires aux baguettes de plomb, enserrant, rétrécissant, fragmentant toute expression de vie - on peut dès lors saisir l'ironie sexuelle du terme « encastrés » - ils condamnent enfin la pauvreté chromatique¹⁵³⁸ des deux pratiques artistiques.

Au contraire, Gautier n'aura de cesse de souligner, et c'est une démarche qui vaut d'être saluée en 1851, la libération des mosaïques de la *règle* de l'illusionnisme mimétique devenue à son tour une « routine », louant l'ouverture qu'elles proposent vers une réalité suprasensible

Si nous revenons à la complémentarité entre la mosaïque et le vitrail qu'il met en valeur, nous pouvons relever quelques éléments évoquant cette contiguïté. Les transennes byzantines ne peuvent être considérées comme des vitraux, même si la technique de claustra en pierre ou en marbre peut rappeler, par la densité de ses réseaux, certaines trames de sertissage du vitrail, tout particulièrement cistercien, et l'hypothèse d'un verre placé derrière le motif, qu'il fût ou non coloré, n'est nullement exclue¹⁵³⁹. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les archéologues ont considéré, lors des dernières décennies, que le plus ancien exemple de vitrail intégré dans une basilique chrétienne se trouvait à Saint-Vital. Exhumés lors des travaux de restauration de la basilique, au début du XX^e siècle et en 1930, les fragments d'une cive peinte représentant le Christ, semblaient en effet constituer « le plus ancien spécimen de peinture sur verre en Occident¹⁵⁴⁰ ». L'hypothèse a été finalement infirmée par des recherches récentes, les archéologues s'accordant désormais sur l'absence de verres peints avant le VIII^e siècle¹⁵⁴¹. Toutefois, la présence de baies d'albâtre dans le mausolée de Galla Placidia permet une diffusion de la lumière assez semblable à celle des vitraux et Bovini a montré précisément comment cette lumière parvenait à mettre en valeur les irrégularités, les « larges ondulations¹⁵⁴² » de ces mosaïques paléochrétiennes, de « sentiment byzantin » dans l'imaginaire viatique au XIX^e siècle. L'archéologue écrit : « Frappées par cette lumière qui, soumise, filtre à travers les plaques épaisses d'albâtre, les tessères de la mosaïque produisent

¹⁵³⁸ Gautier défend, à l'inverse, les « couleurs franches » et les « grands tons locaux » des vitraux et des mosaïques p. 107. Si Gautier a évoqué les vitraux dans « Sonnet 1 », il s'agit avant tout d'un regard extérieur, élégiaque, qu'il met en scène : « Aux vitraux diaprés des sombres basiliques/ Les flammes du couchant s'éteignent tour à tour », v. 1-2, Théophile Gautier, « Sonnet 1 », *Poésies complètes*, Paris, G. Charpentier, 1884, p. 16.

¹⁵³⁹ Voir Catherine Brisac, *op. cit.*, p. 8 ; cette hypothèse s'accorderait avec la description des fenêtres multicolores de Sainte-Sophie par Paul le Siléntaire.

¹⁵⁴⁰ Catherine Brisac, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵⁴¹ Foy, D., & Fontaine, S. (2008). Diversité et évolution du vitrage de l'Antiquité et du haut Moyen Âge : Un état de la question. *Gallia*, 65, 405-459. Retrieved March 7, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/43605291> , p. 440.

¹⁵⁴² Charles Yriarte, *op. cit.*, p. 851.

aujourd'hui encore, par leur faible rugosité et les variations de leur inclinaison, les mêmes effets chromatiques recherchés par le premier peintre »¹⁵⁴³.

Toutefois le pouvoir de transfiguration de la lumière est commun aux mosaïques et aux vitraux, et c'est tout le parcours d'une lumière naturelle, devenue *présence* céleste, lumière eschatologique que Gautier nous invite à suivre ; et c'est tout un processus vital des matériaux qu'il met en exergue dans ses analyses de la basilique Saint-Marc. Cette propagation de la vie sur les mosaïques et à partir d'elles fait l'objet d'exclamations interprétant notamment les ressauts des mosaïques comme des signes d'un organisme vivant : « Cela reluit, palpète, papillote... », comme si la lumière naturelle venait mettre en branle les voûtes de la basilique, en exaltant, en transfigurant l'« or interne, terrestre et ancien »¹⁵⁴⁴ des mosaïques que Proust décrivait, à l'intérieur de Saint-Marc. Nous pourrions ainsi considérer que la lumière opère de manière analogue au travail du peintre d'icônes pratiquant la « clarification progressive » : elle vient vivifier, éclairer les mosaïques, comme le peintre superpose sur le visage « des tons de plus en plus illuminés », reproduisant « la croissance en l'homme de la lumière »¹⁵⁴⁵. Nous pouvons conserver ce terme de croissance, entendue comme une modalité de la libération formelle, matérielle, pour les mosaïques et les fonds d'or, animés par la lumière.

La complémentarité entre mosaïques et vitraux repose également sur une certaine économie chromatique et une « modération des couleurs »¹⁵⁴⁶ que l'art de la mosaïque va pourtant déployer avec une virtuosité et une vigueur particulière. Or ce choix limité d'un nombre de couleurs conviendra parfaitement, comme le souligne Duthuit, à « cet espace nouveau » qu'engendre la mosaïque.

Alors que la peinture italienne inscrivait par specularité le jugement esthétique dans un espace connu, reconnu, très circonscrit, graphiquement et culturellement, l'art byzantin, et la mosaïque singulièrement, ouvrent l'espace en libérant la couleur, précipitant une conversion du regard. Yves Bonnefoy souligne ainsi ce phénomène, étudié par Duthuit : « mais la couleur qui déchire cette enveloppe [celle du dessin] [...] prend parfois comme un feu de l'intérieur, dans les formes »¹⁵⁴⁷. A la libération de la couleur de l'espace pictural classique,

¹⁵⁴³ Giuseppe Bovini, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵⁴⁴ Marcel Proust, préface de *La Bible d'Amiens*, p. 83, *op. cit.*

¹⁵⁴⁵ Paul Evdokimov, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁴⁶ Pierre Gasca en montre très finement l'effet produit : « les images [...] semblent souvent, à cause de la modération des couleurs, peut-être affleurer à la surface, se révéler à la façon d'un visage dans un miroir où s'évapore la buée ». Saint-Marc, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵⁴⁷ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 64.

correspond également celle de la mosaïque, sur un plan matériel, induite finement par la comparaison de Gautier. En effet, le statut métaphorique des deux matériaux vacille et Gautier leur confère l'allure de définitions, introduisant un échange de qualités. Si nous reprenons le chiasme initialement posé, nous constatons que la première proposition suggère une contraction matérielle, les tesselles se résorbant en verre, mais sans en conserver les qualités de transparence ; la seconde proposition s'attache davantage à la composition structurelle des deux matériaux, à leur technique d'assemblage qui les distingue de la peinture, et qui les réunit dans une transparence commune, comme si le chiasme avait été le lieu de cette métamorphose des mosaïques, laissant soudainement pénétrer la lumière.

C'est aussi une manière pour Gautier de s'éloigner d'un débat stérile, lourd de préjugés nationalistes, sur les vertus artistiques de l'art roman et gothique, opposées à l'intempérance et aux fougues d'un asianisme de mauvais goût, comme nous l'avons vu. Cette équivalence que pose Gautier entre la mosaïque et le vitrail relève bien évidemment de sa passion pour le synchrétisme artistique.

On peut dès lors montrer, si nous comparons la description de l'éclairage de la cathédrale de Strasbourg avec celui de la basilique Saint-Marc, comment Taine, qui semblait si hostile à l'art byzantin, va se défaire de certaines préventions, conquis par la subtile alliance des vitraux et des mosaïques. Cette comparaison permettra également de bien mesurer la manière dont la lumière définit l'espace dans ces deux édifices.

Le chapitre VIII du *Voyage en Italie* s'ouvre sur une discrète prolepse : Taine reconnaît que ses descriptions d'églises ne laissent guère de place à l'évocation d'un « sentiment religieux ¹⁵⁴⁸ ». Et de fait, il ne cessera de critiquer l'emphase de la plupart des églises romaines, et fustigera tout particulièrement l'« emphase grotesque ¹⁵⁴⁹ » des *Gesuiti* à Venise. Sur ce point, il nous rappelle les condamnations péremptoires de Gautier à l'égard des églises vénitiennes exhibant un « goût jésuite » - bien que ce dernier fût plus concis dans ses descriptions. Mais pour prouver qu'il n'était un voyageur insensible à l'aura religieuse des édifices sacrés, il rapporte une expérience esthétique éprouvée dans la cathédrale de Strasbourg. Or s'il monte clairement l'émotion qu'il ressent en apercevant la lumière traversant la rosace, lorsqu'il sort de la crypte, il s'agit d'une lumière de compassion qui n'anime pas l'édifice architectural. Toute sa description est traversée de contrastes lumineux,

¹⁵⁴⁸ Il critique ces édifices religieux qui « glorifient non le christianisme, mais l'Eglise », p. 231.

¹⁵⁴⁹ Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 54.

mais c'est indéniablement le noir qui domine : « énorme vaisseau noyé d'ombre », « pourpre ténébreuse et mourante, mourait dans la noirceur insondable », « la forte église primitive et demi-romaine disparaissait dans la nuit », « tant l'ombre était épaisse », « l'énorme obscurité ¹⁵⁵⁰ ». Les contrastes retenus pour décrire les effets de lumière à Saint-Marc mettent au contraire l'accent sur une clarté vive : « des chutes de lumière vacillent dans l'ombre rougeâtre ¹⁵⁵¹ », « les reflets de la pourpre et les scintillements de l'or ¹⁵⁵² ». Le constat chromatique de la basilique, « Rouge sur or et dans l'ombre », qui vient clore une ample description du rouge des marbres « qui luit au fût des colonnes » et de l'or « qui par ses millions d'écailles accroche la lumière » donne, par l'ordre des mots choisi, une idée précise de ces contrastes lumineux vivants. L'ombre n'est plus qu'une toile de fond disparaissant sous l'intensité lumineuse.

En outre, à Strasbourg, c'est un espace abstrait que Taine évoque : « Point d'ornements visibles ni de petites idoles ¹⁵⁵³ » et une certaine nudité le caractérise, alors qu'il énumérait les *stations* du regard dans la basilique vénitienne, sensible, comme Ruskin, à l'esthétique de l'incrustation. Remarquons également que le chant et la musique, loin de s'unir avec l'espace de la basilique Saint-Marc, se manifestent certes avec un charme certain à Strasbourg, mais la double modalisation « Parfois les voix claires et lointaines des enfants [...] » et « de temps en temps une ample modulation d'orgue » en atténue considérablement la vigueur. Il est enfin difficile de ne pas soupçonner l'expression d'une certaine indulgence dans l'énoncé de Taine : « une ample modulation d'orgue couvrirait tous les bruits de sa majestueuse harmonie ».

À la grande différence de l'expérience musicale de Saint-Marc, qui redéfinit de manière très intense l'espace architectural, la force de la musique à Strasbourg, si harmonieuse soit-elle, est perçue de manière plus prosaïque, et surtout comme étrangère à l'architecture. Des métaphores d'élévation caractérisaient le chant à Saint-Marc : la mélodie « flotte et monte dans l'air rougeâtre et sombre comme une voix incorporelle ». Or si la rosace strasbourgeoise apparaît bien comme l'élément majeur permettant, par la variété de la lumière diffusée, de dissiper l'obscurité tenace qui règne dans la cathédrale, encore faut-il nuancer la promesse de

¹⁵⁵⁰ Pour toutes les citations de ce passage du chapitre VIII : p. 228 – 229.

¹⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 511.

¹⁵⁵² *Ibidem*, p. 526.

¹⁵⁵³ On peut s'étonner, sinon regretter que Taine n'ait pas aperçu l'un des vitraux de la nef représentant un « Empereur en majesté » (c. 1190-1200) qui pouvait présenter des analogies avec l'art byzantin, ce que confirme le Musée de l'Œuvre Notre-Dame : « La rigidité et la frontalité du personnage confèrent au vitrail une solennité qui trahit l'influence de l'art byzantin ». Le vitrail, qui est déposé au musée, était pourtant en place à l'époque de Taine. <https://www.musees.strasbourg.eu/oeuvre-musee-oeuvre-notre-dame/-/entity/id/672918>

cet élan de vie. En effet, certains adjectifs et certains détails montrent qu'il s'agit avant tout d'une lumière de componction, donnant à voir l'image « de la douloureuse et ardente splendeur de ses pierreries mystiques ». En outre, si le terme de « scintillements » apparaît, il n'est plus lié à la manifestation d'une lumière irradiante, vivante, recueillie par les mosaïques, et pleinement appréciée du regard tactile, mais il est présenté dans sa dimension anagogique et de façon plus pathétique : « les scintillements entrecroisés de sa sanglante magnificence ». Cette dimension est explicitement confirmée lorsque Taine considère tous les vitraux de la cathédrale, remarquant : « toute l'histoire sacrée scintille en révélations appropriées à la pauvre nature humaine ». Enfin, la seule remarque concernant l'action de la lumière sur l'architecture file la métaphore de la cathédrale comme forêt, mais sans lui conférer nullement la grâce des éléments naturels qui, par leur exubérance et leur caractère oriental, réjouissaient le regard des voyageurs de Saint-Marc : « Au-dessous [de la rosace], comme une forêt muette septentrionale, les piliers allongent leurs files colossales ».

Ainsi la perception de la lumière est-elle extrêmement locale dans ce texte, « Au-dessus du chœur tout noir, une seule fenêtre lumineuse se détachait, pleine de figures rayonnantes, comme une percée sur le paradis » et les contrastes lumineux s'accordent avec « la vie ténébreuse » des misérables, mais il n'y a pas effusion de vie s'unissant à la cathédrale. C'est en puisant dans la dichotomie des schèmes géographiques que Taine en vient à conclure que les premiers architectes et décorateurs de Saint-Marc ont su, dans leur fantaisie, exprimer « un fonds de joie méridionale ». Peut-être Taine s'inspire-t-il des remarques de Goethe sur le contraste entre le « joyeux regard » des Vénitiens, susceptible de « tout voir plus lumineux et plus serein que les autres hommes », comparé à celui des hommes du Nord, inscrit « dans une terre tantôt fangeuse, tantôt poudreuse, décolorée ¹⁵⁵⁴ » et qui induirait une représentation plus austère et doloriste de la religion. Saint-Marc se révèle au plus haut point « une fête qui semble une vision », en regard d'une architecture de contrition comme la cathédrale de Strasbourg. Ajoutons toutefois que c'est bien, comme nous l'avons déjà rencontré, l'expérience esthétique personnelle de Taine qui lui permet de faire évoluer ses jugements esthétiques sur l'art byzantin, trop corsetés par des considérations historiques et politiques.

¹⁵⁵⁴ Goethe, *Voyage en Italie*, Paris, Bartillat, 2003, trad. Jacques Porchat, révisée par Jean Lacoste, p. 98. La comparaison établie par Goethe porte avant tout sur la différence de la sensibilité du regard à la peinture.

Enfin, pour clore l'étude de cette analogie entre mosaïques et vitraux, nous remarquons qu'à la métaphorisation aquatique du pavement de la basilique répond celle de la lumière, convertie par la couleur des vitraux. Ainsi Suarès écrit-il : « les profondes et lointaines fenêtres filtrent de l'or à travers un vitrail de corne jaune ; et l'or s'insinue, comme une onde subtile, entre les nefs, baignant chaque pilier ¹⁵⁵⁵ ». Cet accord doré parfait qu'une simple juxtaposition permet d'exprimer, « J'ai de l'or sous les pieds. J'ai de l'or sur la tête » souligne la complémentarité de la mosaïque et des vitraux, comme force vitale élémentaire de l'espace sacré.

À cet égard, des scientifiques ont récemment montré comment l'éclairage naturel définissait l'espace de Saint-Vital en procédant à une réalisation virtuelle de l'espace intérieur à partir des panneaux de verre originaux ¹⁵⁵⁶. Or, ces fenêtres étaient bien composées de disques colorés, assemblés autour d'une grille abstraite, avant d'être remplacées par des panneaux de verre clair au XVI^e siècle¹⁵⁵⁷. L'étude portait sur la mesure de l'impact visuel de la lumière naturelle au VI^e siècle, afin de mettre à jour des caractéristiques architectoniques précises, mais c'est avant tout l'analogie entre les disques de verre et le verre des tesselles que nous souhaitons souligner.

4.3 L'harmonie dynamique de l'espace sacré

4.3.1 La lumière vivante

André Grabar résume en ces termes l'animation des formes qui emporte l'expérience visuelle : « Il suffit de regarder longuement une mosaïque pour s'apercevoir de ces gammes mouvantes, et de la pulsation de vie qu'elles confèrent au décor des voûtes ¹⁵⁵⁸ ». Il définit ainsi une relation particulière avec les mosaïques, celle d'une expérience visuelle qui s'inscrit dans la durée, et qui correspondra à celle de l'*ekphrasis* de Saint-Marc : le *kairos* du soleil déclinant annonce ce temps précieux de l'écriture.

¹⁵⁵⁵ André Suarès, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵⁵⁶ Tronchin, L., & Knight, D. (2016). Revisiting Historic Buildings through the Senses Visualising Aural and Obscured Aspects of San Vitale, Ravenna. *International Journal of Historical Archaeology*, 20(1), 127-145. Retrieved March 25, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26174194>

¹⁵⁵⁷ On peut voir le dessin et la reconstitution en trois dimensions de l'une d'entre elles p. 141.

¹⁵⁵⁸ André Grabar, *La Peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 63. Il s'agit d'une évocation de Saint-Vital.

Charles Delvoye précise la nature de ces mouvements : « par ses effets d'opulente fulgurance en même temps que par la simplicité du dessin qu'elle requérait, la mosaïque était la matière adéquate, à l'éclosion d'un style qu'appelait l'épanouissement de la foi chrétienne dans une société impériale ¹⁵⁵⁹ ». Ainsi, loin de constituer un support inhibiteur, sclérosant la création artistique byzantine, la mosaïque représente pour Delvoye, un mode de représentation particulièrement efficace, ce qu'il exprime sous la forme d'une subtile antithèse. En outre, « l'opulente fulgurance » résume parfaitement son pouvoir considérable d'animation des formes, de diffusion de « vibrations dorées ¹⁵⁶⁰ », colorées, qui saisissent le regard. Cette évocation d'une présence vivante des couleurs peut rappeler la métaphore du fleuve de l'*Apocalypse*, à laquelle Dante confère un caractère de fulgurance, « *riviera fulvido di fulgore* » : « Et je vis une lumière en forme de fleuve/ fulgurant de splendeur, entre deux rives/ peintes d'un merveilleux printemps. / De ce fleuve sortaient des étincelles vives / qui partout se posaient dans les fleurs/ comme rubis entouré d'or ¹⁵⁶¹ ».

Maupassant exprime ces sentiments dans sa description de la basilique de Monreale : « On éprouve en entrant dans nos cathédrales gothiques, une sensation sévère, presque triste. Leur grandeur est imposante, leur majesté frappe, mais ne séduit pas. Ici, on est conquis, ému, par ce quelque chose de presque sensuel que la couleur ajoute à la beauté des formes ¹⁵⁶² ». Aux affirmations esthétiques formulées avec conviction et clarté, concernant la désillusion du style gothique, succède l'expression d'une émotion, d'un charme que la syntaxe *troublée* met particulièrement en valeur ; « ce quelque chose de presque sensuel », équivalent moderne du « je ne sais quoi ¹⁵⁶³ », par son impressionnisme même, évoque l'ineffable séduction de l'art byzantin. L'énonciation s'accorde ainsi parfaitement avec l'éloge que fait Maupassant de cette « harmonie des nuances ¹⁵⁶⁴ » qui rehausse à ses yeux « l'harmonie des lignes » dans la Palatine. Il poursuit :

¹⁵⁵⁹ Charles Delvoye, *op. cit.*, p. 68.

¹⁵⁶⁰ Charles Diehl, *Palerme et Syracuse, op. cit.*, p. 105 : « c'est la vibration dorée de ces innombrables mosaïques, où l'œil ébloui se perd ».

¹⁵⁶¹ Dante, *La divine comédie, Le Paradis*, Paris, Flammarion, coll. GF, 1990, trad. Jacqueline Risset, chant XXX, vers 61-66, p. 281.

¹⁵⁶² Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁶³ Voir Simon Pierre-Henri. La raison classique devant le "je ne sais quoi". In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n°11. pp. 104-117.

DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1959.2141> Voir notamment l'utilisation du « je-ne-sais-quoi » dans le champ esthétique, p. 107 – 108 « ces "certaines choses ineffables, ces grâces secrètes, ces charmes imperceptibles" du P. Rapin ».

¹⁵⁶⁴ *Ibidem*.

« la beauté colorée et calme [...] de cette petite église [...] vous laisse immobile devant ces murs couverts d'immenses mosaïques à fond d'or, luisant d'une clarté douce et éclairant le monument entier d'une lumière sombre, entraînant aussitôt la pensée en des paysages bibliques et divins [...] ¹⁵⁶⁵».

Maupassant souligne ainsi l'intensité de l'émotion esthétique en suggérant un contraste harmonieux : l'immobilité, si souvent reprochée à l'art byzantin, s'empare du spectateur, saisi par le spectacle de cette vie diffuse, bien mise en valeur par le procès des trois participes présents. C'est ainsi une amplification, un épanouissement esthétique que présente Maupassant, depuis la matière jusqu'à la rêverie, à l'intérieur du « plus absolu chef-d'œuvre imaginable ¹⁵⁶⁶».

En termes plus mesurés et plus concis, Michelet va relater son expérience de la lumière dans la basilique Saint-Marc, en soulignant le passage et le contraste d'une perception objective des coupes à une intériorisation de la lumière. Il note tout d'abord : « Effet sombre d'or noirci par l'encens, de coupes, énormes chaudières byzantines, de mosaïques éternelles. Accumulation de richesses et de dépouilles », décrivant alors sommairement quelques colonnes, la chaire de Saint-Marc ou les chevaux de Corinthe, puis poursuit : « Une Cérès persane incrustée dans le mur. L'œil cherche en vain à se reposer. Tout est or ou pierreries. Tout vous regarde...C'est un paradis d'or, tel que le rêvaient ces marchands ¹⁵⁶⁷». Michelet emprunte la métaphore du « chaudron » - devenu chaudière - au président de Brosses, mais l'essentiel est l'expression d'un sentiment vertigineux, celui d'un excès visuel. L'animation de la basilique est en effet évoquée de manière très concise par le passage d'un ravissement objectif, métonymique, « Tout est or ou pierreries » à une fusion, une confusion esthétique, qui dissout l'acte de contempler en l'embrassant dans une autre dimension visuelle, anagogique pourrait-on dire : « Tout vous regarde... ». Michelet se sent pris, avec émerveillement, dans les rets de sa propre contemplation et l'étymologie confirme ce renversement de perspective : « Tout vous regarde » peut alors se lire et s'entendre comme « Tout vous garde... ». Nous ne pensons pas qu'il faille lire simplement dans cet énoncé la fascination que Michelet a pu ressentir devant l'effet réfléchissant de l'or, mais il nous semble plutôt que l'œil du contemplateur est intégré au spectacle de la contemplation, à l'image de

¹⁵⁶⁵ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 61

¹⁵⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁶⁷ Jules Michelet, *Journal*, tome 1, (1828-1848), Paris, Gallimard, 1959, p. 268.

l'œil plotinien revenant à la lumière ¹⁵⁶⁸ ; même si ce rapprochement peut sembler étonnant, il n'en reste pas moins vrai qu'il donne une assez juste idée du sentiment d'*extase* du regard de Michelet, enveloppé dans cet espace architectural, inscrit dans une dimension anagogique. L'indéfini « Tout » révèle bien un sentiment de plénitude face à cette alliance, cet accord remarquable entre l'or et le marbre, et la « chaudière » se mue en un espace esthétique accueillant, précieux. L'effet réfléchissant de l'or des mosaïques rappelle le rêve oriental.

Cette grâce de la lumière émanant des mosaïques est parfaitement mise en valeur dans deux vers inscrits au V^e ou au VI^e siècle dans le vestibule de la Chapelle Archiépiscopale de Ravenne, que rapporte Bovini : « Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnat » « Ou la lumière est née ici, ou alors, faite prisonnière, elle règne ici librement ¹⁵⁶⁹ ». Proust donnera une interprétation très personnelle de cette présence de la lumière dans la basilique Saint-Marc en y associant, par une subtile mise en abîme, Ruskin lui-même :

« Je me souviens de l'avoir lue [la description de Saint-Marc par Ruskin] pour la première fois dans Saint-Marc même, pendant une heure d'orage et d'obscurité où les mosaïques ne brillaient plus que de leur propre et matérielle lumière, et d'un or interne, terrestre et ancien, auquel le soleil vénitien, qui enflamme jusqu'aux anges des campaniles, ne mêlait plus rien de lui ¹⁵⁷⁰ ».

Ce passage est très intéressant en ce qu'il rompt avec le *kairos* de l'évocation ou de la description de Saint-Marc, ce moment tant attendu de fin de journée, si bien mis en valeur par Gautier, lorsque les rayons du soleil embrasent les fonds d'or. Proust peut dès lors s'attacher à la présence des effets de lumière dans la pénombre de la basilique, or la construction restrictive qu'il emploie n'altère nullement le pouvoir, l'énergie de la lumière des tesselles dorées ; seule l'intensité de la luminosité est amoindrie. Cet « or interne, terrestre et ancien » rappelle cette lumière originelle, évoquée précédemment dans les vers anonymes, une lumière « qui règne ici librement », lovée dans l'édifice sacré et *participant* à l'architecture ; et nul doute que Proust fût sensible en cet instant à l'irrégularité de la pose des tesselles, à ce travail du mosaïste relevant d'un style, qui permettait de créer une « luminosité interne à la mosaïque

¹⁵⁶⁸ Plotin, *Ennéade*, VI, 7, 36, passage cité dans Jean-Pierre About, *Plotin*, Paris, Seghers, 1973, p. 18 : « Ce qui nous mène aussi jusqu'à Lui [le Bien], ce sont les *purifications*, les *vertus*, l'*ordre intérieur*, la quête de l'Intelligible, l'établissement en lui de notre demeure, le délice des choses d'en haut, en sorte que l'on devient contemplateur et objet contemplé dans une réciprocité de toute réalité et de soi ».

¹⁵⁶⁹ Giuseppe Bovini, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵⁷⁰ Marcel Proust, *op. cit.*

elle-même ¹⁵⁷¹». Or c'est un point sur lequel, comme l'a montré Yriarte, Ruskin était particulièrement sensible ¹⁵⁷², et l'on pourrait considérer que la lecture des *Pierres de Venise*, tant par la description du clair-obscur animé que par les éloges répétés du style incrusté ¹⁵⁷³, vient éclairer Proust, à l'intérieur de cet édifice plongé dans une pénombre accentuée. L'expérience visuelle de Ruskin, sensible à la fulgurance de la lumière, compense ainsi la discrète luminosité des tesselles que perçoit Proust. L'érudit voyageur remarque ainsi : « Par-ci, par-là, un rayon s'échappe d'une fenêtre lointaine : errant dans l'obscurité, [un rayon] jette une lumière phosphorescente sur les marbres de toutes les couleurs qui tombent jusqu'en bas de l'église ¹⁵⁷⁴». En outre son éloge des marbres ¹⁵⁷⁵, comme création et témoin de la vérité de la Nature, authentique *mirabilia*, permet d'interpréter positivement les termes « terrestre et ancien ».

4.3.2 La vie des fonds d'or : l'énergie de la lumière

La présence des fonds d'or semble en effet *agir* de manière performative : cette *image* de l'infini et de l'éternité ¹⁵⁷⁶ se diffuse et se réfléchit, comme les parcelles de divinité présentes dans les icônes, sur les formes architecturales, qu'elle transforme, atténue, abolit. T. Velmans l'affirme en ce sens : le fond d'or est bien « l'icône de la lumière divine, de même que cette lumière est l'icône de Dieu ¹⁵⁷⁷ » et ce sont ses « énergies divines ¹⁵⁷⁸ » qui se propagent dans l'espace sacré des basiliques, animant et troublant l'espace architectural.

Alors que les contempteurs de l'art byzantin ne percevaient le fond d'or que comme un décor précieux, ostentatoire, et se sentaient désemparés face à cette vacuité de l'espace, nombre de voyageurs, seront sensibles à cette lumière vivante, qui constitue une véritable *présence* dans l'espace des édifices sacrés. Ils comprenaient qu'il ne s'agissait nullement d'un

¹⁵⁷¹ Giovanna Galli, *op. cit.*, p. 39.

¹⁵⁷² Charles Yriarte, « Les restaurations de Saint-Marc », *op. cit.*, p. 851.

¹⁵⁷³ John Ruskin, *Les Pierres de Venise*, *op. cit.*, p. 67-68 notamment.

¹⁵⁷⁴ *Ibidem*, p. 64.

¹⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 159 -160.

¹⁵⁷⁶ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 39. : elle montre l'opération remarquable de réduction de l'espace à la surface dorée, qui lui confère son caractère « illimité ».

¹⁵⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 40, note 68. Voir aussi Paul Evdokimov : « [...] c'est de l'énergie divine de sa lumière que l'icône nous parle. " Dieu est appelé Lumière, non selon son essence, mais selon son énergie " », *L'art de l'icône*, Paris, Desclée de Brouwer, 1972, p. 159 ; la citation rapportée par Evdokimov est de Grégoire Palamas, note 8, p. 159.

spectacle extérieur instituant seulement une relation esthétique ¹⁵⁷⁹, mais d'une participation, sensible et spirituelle à cette lumière. Comme le souligne Duthuit, le fond d'or réalise cette union : « par son entremise, œuvre et contemplateur baignent dans la même lumière ¹⁵⁸⁰ ».

Ici encore, nous pourrions convoquer des *ekphraseis* byzantines évoquant cette révélation de la lumière afin d'établir des comparaisons avec certaines descriptions des journaux de voyage. Ainsi Paul le Siléntaire parle « d'un faisceau de rayons qui émane des tesselles dorées et frappe le spectateur "avec une force irrésistible", tel un flot scintillant ¹⁵⁸¹ », et il remarquait que « la lumière venait de tous côtés », Sainte-Sophie paraissant illuminée « aussi bien de l'extérieur que de l'intérieur ¹⁵⁸² ». Il semble dès lors impossible de distinguer ces deux espaces, fondus, unifiés dans un espace infini. Ce dynamisme emportait bien évidemment l'âme dans un envol spirituel que décrit Photius dans une homélie : « C'est comme si on entraînait dans le ciel lui-même, sans aucun obstacle d'aucun côté, et comme si on était illuminé par la beauté de tout ce qui brille autour comme des étoiles ¹⁵⁸³ ». Claude Anet soulignera cette *participation* à un espace uni qui nous transporte au-delà : « l'unité de la mosaïque, donnée par un fond uni est absolue ¹⁵⁸⁴ » et nous fait parvenir à un degré de réalité auquel la fresque ne peut prétendre :

« l'Eglise ne trouva jamais la décoration polychrome qui serve mieux ses intentions sacrées. Avec les fresques, nous nous rapprochons du réel. Ce que le Christ gagne en vérité plastique et humaine, il le perd en vérité divine et transcendante. De plus l'unité de la mosaïque, donnée par un fond uni est absolue [...] les fresques, divisées par bandes et compartiments ne peuvent y atteindre chaque fresque isolément veut arriver à une espèce de vérité locale par la scène représentée, et cela au grand détriment de l'effet d'ensemble. La mosaïque ne connaît pas ses recherches ; elle est avant tout décorative. C'est à tort qu'on lui reproche son manque de réalité, de pittoresque, d'invention. C'est précisément

¹⁵⁷⁹ C'est bien la raison pour laquelle Duthuit parle d'une « vision » et non d'un « spectacle » de l'espace spirituel conçu par les Byzantins. La relation esthétique était mise en avant par Viollet-le-Duc notamment, qui louait le fond d'or pour sa valeur artistique et se livrait à un bel éloge des principaux édifices de style byzantin en Italie. *L'art russe*, op. cit., p. 244 – 245.

¹⁵⁸⁰ Georges Duthuit, op. cit., p. 174.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 44 et note 82

¹⁵⁸² *Ibidem*, p. 46. Ces deux citations sont respectivement de Procope et de Paul le Siléntaire.

¹⁵⁸³ *Ibidem*, p. 46. Il s'agit d'une homélie « prononcée à la consécration de la Mère-de-Dieu du Pharos (864) ».

¹⁵⁸⁴ Claude Anet, op. cit., p. 71.

dans l'application de règles strictement décoratives qu'elle trouve sa raison d'être et sa grandeur ¹⁵⁸⁵».

Claude Anet opère un renversement interprétatif salutaire, en s'appuyant sur ce qui fait tout à la fois la force et la grâce de la mosaïque et des fonds d'or : cette unité, entendue comme force agissante et comme spectacle esthétique suscitant un ravissement spirituel. La fresque reste en effet prisonnière d'une réception métonymique, trop laborieuse dans son processus de recomposition, et l'illusionnisme mimétique, expressif (la « vérité plastique et humaine ») se perd dans l'approche d'une vérité spirituelle. Une fois encore, c'est la simplicité de la mosaïque qui est mise en valeur et Anet sait habilement exhausser le concept de « décoratif ». Il est important pour Anet de revendiquer le fait que le décoratif se prête mieux à l'expression de la transcendance que ce qu'il nomme le « réalisme ». Nous pourrions en ce sens, et en termes mystiques, établir une analogie entre la mosaïque et le baume évoqué par Sohrevardi, qui « transpasse au revers de [la] main grâce à la vertu naturelle qui est en lui ¹⁵⁸⁶ », permettant de franchir les montagnes pour percevoir le monde en son endroit. Si ce rapprochement peut sembler hardi, il nous semble néanmoins cohérent, dans la mesure où la spiritualité évoquée par Sohrevardi, dépassant la simple dualité du monde réel et du monde imaginaire, propose un troisième *versant*, le monde *imaginal* qui, nous le verrons, pourrait s'appliquer à la réalité à laquelle l'art byzantin nous propose de participer.

La mise en scène des effets de lumière produits par l'or des mosaïques dans les journaux de voyage au XIX^e siècle emprunte bien des caractères aux descriptions byzantines médiévales. Ainsi, Louise Colet remarque-t-elle à Monreale le travail remarquable des « artistes grecs, italiens et sarrasins » à l'intérieur de la basilique : en recevant la lumière, « les parois, entièrement revêtues d'or, sont comme incendiées ¹⁵⁸⁷ » ; cette animation de l'espace architectural semble relever du sentiment du sublime ¹⁵⁸⁸, et l'on pourrait songer à un tableau de Wyke Bayliss ¹⁵⁸⁹ en lisant cette évocation de Louise Colet.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁶ Sohrevardi, *L'Archange empourpré*, Paris, Fayard, 1976, trad. Henry Corbin, chap. VI, « Le récit de l'Archange empourpré », p. 204. Le symbole du baume évoque selon H. Corbin, « une transmutation de l'être par laquelle se déploie l'espace intérieur », p. 198. Sur le monde imaginal, voir Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 7-40.

¹⁵⁸⁷ Louise Colet, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵⁸⁸ Rappelons que la réflexion de Michelis dans *Esthétique de l'art byzantin* repose sur cette catégorie esthétique.

¹⁵⁸⁹ *Basilique de Saint-Marc*, intérieur, 1877, Nottingham City Museums and Gallery.

Alfred Driou semble proche, dans ses formulations, de l'*ekphrasis* de Paul le Siléntaire : « Il semble que des voûtes tombe une pluie d'or : c'est la lumière réfléchie par les mosaïques des coupoles qui descend vers vous et vous enveloppe de ses nimbes ¹⁵⁹⁰ ». Driou nous livre l'image d'un véritable ensemencement esthétique : tel Danaé, le voyageur se retrouve pris dans cette énergie, ce mouvement, ces vibrations dorées et participe ainsi pleinement à cette harmonie formelle et ornementale. C'est ce terme qu'utilise d'ailleurs Eugène Loudun pour rendre compte du fond d'or de Saint-Vital :

« Tout reluit avec une énergie qui met les personnages en relief ¹⁵⁹¹ ». Le pouvoir de cette énergie, rappelant l'intensité des parcelles de divinité émanant des icônes ¹⁵⁹², est tel qu'il dématérialise l'espace et c'est cette vigueur subtile et miraculeuse que décrit Clausse à Monreale. [...] les meubles, chairs, ambons, chancel, autels, tout ravissant qu'ils soient disparaissent dans cet embrasement général [...] ¹⁵⁹³ ».

Clausse évoque ainsi, en termes paroxystiques, l'intense diffusion de la lumière émanant des fonds d'or et le vertige du regard qu'elle provoque. Cette dématérialisation à l'extrême du mobilier liturgique signifie la libération du regard de son seul horizon mondain, et la préparation d'un « rêve contemplatif ¹⁵⁹⁴ ».

Il est significatif que Gautier, se livrant à une observation du corps des Vénitiennes, décrive leur nuque à la manière des mosaïques de Saint-Marc : « sur les nuques se tordent toutes sortes de petits cheveux follets, de petites boucles rebelles, échappées aux morsures du peigne, avec des jeux de lumière, des pétilllements de soleil, des éclairs d'ombre à ravir un coloriste ¹⁵⁹⁵ ». Ce passage ravive les impressions du poète pénétrant dans la basilique, remarquant « les petits cubes de cristal [qui] fourmillent par place comme la mer sous le soleil ¹⁵⁹⁶ » et le réseau de scintillements qui animait sa description. On pourrait comparer cette remarque avec les observations de Goethe sur le ravissement des couleurs provoqué par le spectacle des gondoliers, afin de mesurer l'évolution de la réception de l'art byzantin en un

¹⁵⁹⁰ Alfred Driou, *op. cit.*, p. 210

¹⁵⁹¹ Eugène Loudun, *op. cit.*, p. 65.

¹⁵⁹² Tania Velmans, *op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁹³ Gustave Clausse, *op. cit.*, tome 2, p. 96-97.

¹⁵⁹⁴ Albert Gayet, *op. cit.*, Introduction, p. XX.

¹⁵⁹⁵ Théophile Gautier, *Italia*, *op. cit.*, p. 154. Il est possible que Gautier reprenne sur ce point un motif présent dans le journal de voyage d'Arsène Houssaye, ce dernier comparant le talent de « coloristes » inné des jeunes et belles Vénitiennes, qui s'habillent harmonieusement, après que l'auteur a décrit les harmonies chromatiques à l'intérieur de la basilique. Arsène Houssaye, *Voyage à Venise*, *op. cit.*, p. 21-23. La première édition paraît en 1849.

¹⁵⁹⁶ Théophile Gautier, *Italia*, *op. cit.*, p. 112.

quart de siècle ¹⁵⁹⁷. En effet, du contraste de leurs vêtements et de la vivacité de leurs gestes va naître une scène pittoresque, magistralement colorée, « la lumière du soleil relevait d'une manière éblouissante les couleurs locales », vivifiée par les reflets d'eau et d'une intensité expressive qui lui rappelle *justement* une « image de l'école vénitienne ». Or le plaisir qu'éprouve Goethe à restituer cette représentation vivante d'un imaginaire pictural contraste avec l'évocation sèche et mesurée de l'intérieur de la basilique : « [...] tout est couvert d'images, partout, des figures bigarrées sur un fond d'or ; partout des mosaïques : quelques-unes sont très bonnes, d'autres médiocres, selon le talent des maîtres qui ont fourni les cartons ». La répétition résonne comme une lassitude, et cette description très sommaire, héritée des guides de voyage de son époque, exprime l'étonnante cécité du siècle devant le spectacle des mosaïques ¹⁵⁹⁸. Il est à cet égard très surprenant de constater que le même terme est utilisé pour évoquer les contrastes et les vibrations colorées des vêtements des gondoliers, comme des mosaïques de la basilique, celui de « bigarrés ¹⁵⁹⁹ ». L'un est pourtant connoté très positivement puisqu'il représente des contrastes auxquels vont répondre, avec une certaine vivacité, les éléments naturels, alors que l'autre note seulement une variation colorée, confinée sous les coupes de la basilique. On peut dès lors considérer que Gautier, en accueillant les champs de mosaïques à l'intérieur de Saint-Marc, et en montrant l'animation profonde par l'acuité de sa méthode descriptive, confirme une évolution esthétique certaine.

4.3.3 « Fourmillement » : une présence radieuse

« Fourmille » : ce mot exprime, sur un mode synesthésique, l'émotion ressentie par les voyageurs, saisis par l'animation des mosaïques, comme si, par mimétisme, ce dont atteste la puissance du signifiant, le regard s'éparpillait avec délectation sur les vibrations colorées, dispersées, des mosaïques pariétales. L'extrême concision de l'affirmation de Taine « « Tout

¹⁵⁹⁷ Le voyage relaté par Goethe commence en septembre 1786 et s'achève en avril 1788. Le livre a été publié une première fois en 1816, dans une version incomplète, puis en 1829, dans son intégralité. Sur les traductions françaises, voir la préface de Jean Lacoste, « Goethe, ou la nostalgie du voyageur », p. II, dans Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit. Il s'agit bien d'un témoignage de la fin du XVIII^e siècle.

¹⁵⁹⁸ Jean Lacoste rappelle le poids de ces injonctions visuelles de l'esthétique du XVIII^e siècle pour expliquer le silence de Goethe sur la Chapelle Palatine : Goethe, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 279, note 1.

¹⁵⁹⁹ « Comme je voguai un jour à travers les lagunes en plein soleil et que j'observais sur leurs bancs les gondoliers, aux vêtements bigarrés [...] » et « des figures bigarrées ». Dans le texte allemand, on trouve « buntbekleidet, rudernd betrachtete » pour le premier cas et « alles bunte Figuren ».

cela fourmille et poudroie ¹⁶⁰⁰» résume le dynamisme perçu par l'historien à l'intérieur de la basilique : le procès légèrement inchoatif des verbes et leurs sonorités très contrastées soulignent l'ampleur et la vitesse de l'animation des voûtes qui le fascinent.

Alors que Taine approuve la liberté de conception architecturale des Vénitiens, qui surent interpréter à leur guise le modèle de Sainte-Sophie, louant ainsi leur « fantaisie exubérante », partant la libération du modèle byzantin, son appréciation des mosaïques byzantines, est en revanche une redoutable critique de la *maniera greca*. Outre la maladresse constitutive du dessin, il déplore la saturation décorative de la basilique, ainsi que l'horizon d'attente visuel de l'homme médiéval, épris d'une luxuriance ornementale trahissant l'intempérance du goût oriental. Pourtant, il évoque précisément ce qui pouvait séduire ce regard : « le fourmillement illimité des surfaces populeuses ¹⁶⁰¹». Certes le terme « populeuses » exprime son désarroi devant le spectacle de ces grappes de personnages, envahissant l'espace, et *fixées* par des mosaïques ; toutefois, il perçoit clairement le pouvoir de réflexion de ces dernières avec les termes « fourmillement illimité ». Il est toutefois singulier de constater que, dans la suite de sa description, il utilisera l'expression « foule indistincte » mais en montrant à quel point, observée de loin, elle devient fascinante, effaçant miraculeusement ses préventions sur le style byzantin : « Et pourtant, à six pas de là, l'effet total est admirable ; on est saisi par la surabondance de cette foule indistincte, brunâtre, qui étage ses files sous un chapiteau de feuillages d'or, et ondoie vaguement sous le tremblement des lampes ¹⁶⁰²». Précisons qu'il s'agit alors de figures sculptées le long des quatre colonnes d'albâtre du tabernacle ; mais la manière dont Taine critique les maladresses caricaturales des représentations rappelle très précisément la virulence de ses propos à l'égard des dessins de mosaïques byzantines à Ravenne ¹⁶⁰³. Cette analogie des critiques, jointe au fait que les colonnes d'albâtre pouvaient être tenues pour byzantines au XIX^e siècle ¹⁶⁰⁴, montre que pour Taine, la défaillance artistique byzantine, qu'elle portât sur les mosaïques ou sur la sculpture présente les mêmes traits, sans pour autant entraver toute sympathie esthétique. A la méthode avancée par Gautier, qui procède par découpage visuel et qui constitue une approche métonymique des mosaïques, Taine opposera, de manière intuitive, expérimentale, les vertus d'un regard éloigné, capable d'appréhender différemment les figures et les formes dessinées. Expérience

¹⁶⁰⁰ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, p. 111.

¹⁶⁰¹ Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 526.

¹⁶⁰² Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 528.

¹⁶⁰³ « Telle sainte est un grotesque, une hydrocéphale étique [...] d'autres sont des monstres informes [...] qu'on conserve dans des musées anatomiques », p. 528.

¹⁶⁰⁴ Voir Ettore Vio, *op. cit.*, p. 110.

troublante, qui rappelle celle de Diderot s'éloignant d'une toile de Chardin, s'émerveillant du miracle accompli, mais à la différence de Taine, le regard de Diderot avait auparavant pleinement goûté, au plus près de la toile, la subtilité de la technique picturale du peintre ¹⁶⁰⁵.

Mais l'important est de saisir que les figures des mosaïques semblent emportées par le décor : elles se meuvent en suivant la trame vivante des guillochis et les surfaces vibrantes des coupes, et les mots « ondoie » et « tremblement » viennent en quelque sorte filer le « fourmillement » observé par Taine. Gautier reprend ce terme dans sa description de la basilique en lui conférant un dynamisme encore plus naturel : « Les petits cubes de cristal fourmillent par place comme la mer sous le soleil ¹⁶⁰⁶ ». Toute l'*ekphrasis* de Gautier, nous le verrons, consiste à naturaliser cet espace sacré en l'inscrivant dans une religiosité hors du temps : c'est là l'expression enthousiaste et très libre d'un syncrétisme religieux et ce renversement du monde correspond parfaitement à ce désir de fusion, de confusion spirituelles. Si les reflets de l'eau se confondent avec les scintillements des mosaïques des coupes, c'est que la basilique correspond à un espace sacré ouvert, accueillant l'eau et ses ondolements sur les voûtes pariétales et sous l'*opus tessellatum* du pavement, dans un grand élan de dématérialisation lagunaire. Cette compénétration des espaces ou des éléments est en outre confirmée par une comparaison synesthésique qui exhibe le caractère vivant des mosaïques : « les coupes, les voûtes, les architraves, les murailles sont recouvertes de petits cubes de cristal doré, fabriqués à Murano, d'un éclat inaltérable, où la lumière frissonne comme sur les écailles d'un poisson ¹⁶⁰⁷ ».

Michel Butor, dans son texte sur la basilique, qu'on pourrait considérer comme une « tentative d'épuisement de la basilique Saint-Marc » s'attache aux trois coupes de Joseph, et nous livre une interprétation scandée de l'or des coupes. Sous une forme anaphorique, « l'or de la coupole devenant... », entrecroisée de versets bibliques rapportant la vente de Joseph aux Ismaélites, il tisse un lien subtil entre le pouvoir des mosaïques et le texte, éveillant de discrètes allusions. Mais c'est un commentaire allégorique très singulier qui nous est proposé : il entoure en effet, par sa signification et sa disposition typographique le texte biblique, au point qu'il s'avère parfois difficile de savoir si l'anaphore précède ou suit le

¹⁶⁰⁵ Diderot *Salon de 1763*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1994-1997, tome IV, p. 264-265. C'est sur un mode familier et enthousiaste que Diderot invitait ses lecteurs, sinon à se livrer à une telle expérience, du moins à imaginer. « Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit ».

¹⁶⁰⁶ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 112.

¹⁶⁰⁷ Théophile Gautier, *Italia*, p. 110.

verset ; de plus, les anaphores apparaissent de manière plus concise que les segments textuels, et leur thématique naturelle « moissons », « roches pailletées », « sables du désert », leur confère un aspect pointilliste qui s'inscrit dans un rapport mimétique avec la mosaïque. On peut aussi se demander si ce n'est pas l'or des coupoles qui est interprété par le récit biblique. Le mot « fourmillement » apparaît sous l'anaphore « L'or de la coupole devenant fourmillement menaçant des prés ¹⁶⁰⁸ », et si le terme laisse entrevoir un épisode éprouvant de la vie de Joseph, qui s'apprête à être vendu, les mosaïques savent parfaitement restituer, dans son intensité dramatique, l'annonce de cet événement. Butor ne cesse de souligner l'énergie vitale de ces épisodes bibliques emportés par les mosaïques et le pouvoir des fonds d'or : « L'or de la coupole devenant vibration du ciel nocturne », « L'or de la coupole devenant roches pailletées », « L'or de la coupole devenant fascinant scintillement de pièces d'or ¹⁶⁰⁹ », le participe présent conférant à chaque évocation un caractère épiphanique. Enfin, l'une des anaphores de Butor peut rappeler le charme des reflets et du miroitement des eaux, perceptible à travers les voûtes dorées, tel que Gautier le notait dans *Italia* : « L'or de la coupole devenant réverbération du Nil ¹⁶¹⁰ ».

Nous retrouverons enfin cette métaphore du fourmillement sous la plume de Pierre Gascar, qui entend ainsi restituer la présence diffuse et fulgurante de la lumière dorée : « Parfois, selon la perspective et l'ombre jouant, [la mosaïque] apparaît au loin fourmillante, semblable à de la limaille d'or répandue, mais bientôt elle se referme et, d'un seul trait, prolonge jusqu'au fond des voûtes son éclat ¹⁶¹¹ ». Ainsi la mosaïque fait donc bien « corps avec l'architecture ¹⁶¹² », comme le constatait Yriarte en étudiant les plus anciennes réalisations de la basilique et cette métaphore organique est celle qui peut résumer de la manière la plus sensible la nature de sa présence dans un édifice sacré. Il faut enfin la considérer comme une indéniable prouesse de l'art byzantin, en même temps qu'une mise en garde : Yriarte ne pouvait que déplorer le travail des « peintres galants de la décadence ¹⁶¹³ » et des restaurateurs de son époque, qui n'avaient pas compris l'essence de cette participation de la mosaïque à l'architecture de la basilique. Il revient à Suarès d'exprimer avec fougue cette compénétration des matériaux, lorsqu'il contemple les panneaux de mosaïques de Saint-Vital : « L'or pétille dans la muraille ».

¹⁶⁰⁸ Michel Butor, *Description de Saint-Marc*, Paris, Gallimard, 1963, p. 51.

¹⁶⁰⁹ *Ibidem*.

¹⁶¹⁰ *Ibidem*, p. 53.

¹⁶¹¹ Pierre Gascar, *op. cit.*, p. 78.

¹⁶¹² Charles Yriarte, « Les restaurations de Saint-Marc », *op. cit.*, p. 845.

¹⁶¹³ *Ibidem*. Il s'agit pour Yriarte des peintres du XVII^e siècle principalement.

4.3.4 Architecture : entre naturalisation et simplicité, l'expression d'une vive harmonie

Si la puissance de la lumière informe l'espace, elle compose subtilement avec la polychromie du décor, s'harmonisant avec cette précieuse « note de fantasmagorie ¹⁶¹⁴ » et la « griffe asianiste » louée par Duthuit peut s'entendre de manière plus générale comme la volonté d'accueillir une nature mouvementée, colorée, vivifiante à l'intérieur de l'espace architectural sacré, d'innover les formes abstraites de la basilique.

« Résumant ce que nous avons dit sur les deux premières phases de l'architecture chrétienne, nous voyons que le style romain a régné presque sans partage en Italie jusqu'au dixième siècle. Les lourdes arcades, les pesants piliers, l'absence d'ornements, une sévérité qui va jusqu'à la nudité, tels sont ses signes distinctifs. Le style byzantin ou néo-grec arrondit davantage les cintres, effile les colonnes, décore les frises et les chapiteaux d'acanthes, de palmiers, des plantes grasses de l'Orient ; dessine de gracieuses coupes au-dessus des édifices, multiplie les ornements ¹⁶¹⁵ ».

Nous constatons, à travers cette réflexion antithétique, que l'église byzantine, dans ses composantes architecturales et ornementales, apparaît bien comme une libération du modèle romain par l'allègement, l'affinement et la naturalisation de l'espace. Son architecture se rapproche d'un archétype naturel, mais à la différence de la cabane primitive ¹⁶¹⁶, qui manifeste son austérité structurelle et ornementale, l'église byzantine puise son répertoire ornemental dans une nature foisonnante et si nous nous risquons à un néologisme, elle présente certains caractères d'une architecture organique. Paul le Siléntaire était déjà ébloui par cette *naturalisation* de la basilique Sainte-Sophie, s'exclamant dans son *ekphrasis*: « Et qui chantera à pleine bouche, avec les mots sonores d'Homère, les prairies de marbre rassemblés sur les murs si solides, et le sol si vaste du temple si haut ¹⁶¹⁷ », et remarque

¹⁶¹⁴ Panayotis-Andreou Michelis, *op. cit.*, p. 140.

¹⁶¹⁵ [n.c.] « De l'architecture chrétienne », *Journal des artistes*, 06/03/1836 p. 158.

¹⁶¹⁶ Voir Thomas Renard, « Le mythe de la cabane ou l'origine primitive de l'architecture », *303 arts, recherches, créations*, N° 141, mai 2016. Elle constituait bien une relique d'humilité dans le Rome antique, en regard des temples du Forum, comme l'explique Thomas Renard, p. 15, mais c'est sur son austérité orthogonale et sa sécheresse naturelle – bien mises en valeur dans la célèbre gravure du frontispice de la deuxième édition de l'*Essai sur l'architecture* de l'Abbé Laugier (1755) – que nous souhaitons insister. https://www.academia.edu/34230170/Le_mythe_de_la_cabane_ou_l'origine_primitive_de_l'architecture_303_arts_recherches_cr%C3%A9ations_N_141_mai_2016

¹⁶¹⁷ Fayant, M. (2008). La création lexicale dans la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Siléntaire. Dans : Danièle Auger éd., *Culture classique et christianisme: Mélanges offerts à Jean Bouffartigue* (pp. 275-283). Paris: Picard. <https://doi.org/10.3917/pica.auger.2008.01.0275> §1. Il s'agit des vers 617- 620

combien le regard est ravi par « les collines verdoyantes », « le cours d'un torrent bordé de fleurs et d'épis plein de force », « la vigne appuyée sur des branches pleines de sève ¹⁶¹⁸».

L'énumération décorative est significative : le canon de la feuille d'acanthé, dont il convient de rappeler l'origine funéraire – quand bien même elle pouvait être perçue dans l'Antiquité comme une « puissance vitale » de régénération et le « symbole de la Renaissance de Rome ¹⁶¹⁹» - est dépassé par des modèles exhibant leur élan vital, et s'inscrivant dans un asianisme harmonieux. Citons à titre d'exemple cette description élogieuse du mausolée de Galla Placidia d'Etienne Marcel : « Les mosaïques des murs semblent une grande forêt de palmiers, de verts feuillages, au milieu desquels, recueillis, glorieux, rayonnants, passent les disciples et les apôtres du Christ ¹⁶²⁰». Il serait pourtant hasardeux d'affirmer que le temple romain soit dépourvu de présence végétale, naturelle, si l'on considère ses frises de rinceaux acanthés notamment, mais il s'agit, à l'opposé d'une conception ornementale orientale, d'une nature contrainte par des canons formels, esthétiques, comme le résume Pierre Gros ¹⁶²¹.

Ajoutons que ces nouveaux modèles orientaux, à la différence de l'acanthé, confinée dans ses chapiteaux, ou s'insérant dans des rinceaux, vont davantage pouvoir participer à une narration au point de devenir des éléments symboliques subtils dans des scènes narratives, comme le rapporte Grabar dans son étude de l'*Entrée à Jérusalem* dans la Chapelle Palatine ¹⁶²². Enfin, tout le texte est traversé par un sentiment de douceur et d'apaisement, qui apparaissent comme autant de corrections de l'art romain. Si le style byzantin « arrondit davantage les cintres » et conçoit de « gracieuses coupoles », c'est qu'il entend faire entrer des formes naturelles apaisantes dans l'édifice sacré, et l'écho sonore « grasses » et « gracieuses », contribue à présenter l'église byzantine comme un refuge naturel vivant, dont le spectacle visuel étonne le fidèle, par sa variété, tout en le rassurant.

¹⁶¹⁸ Cité dans Isabela Jurasz, « Sainte-Sophie de Constantinople dans l'ekphrasis poétique de Paul le Siléntaire : entre l'histoire et l'idéologie », *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art*. Actes du colloque de Tours (5-7 octobre 2006), *Cahiers de Rencontre avec patrimoine religieux*, coll. Art sacré 26, Tours 2008, p. 75-89, cf. p. 86.

https://www.academia.edu/14485080/Sainte-Sophie_de_Constantinople_dans_ekphrasis_po%C3%A9tique_de_Paul_le_Siléntaire_entre_lhistoire_et_lid%C3%A9ologie

¹⁶¹⁹ Pierre Gros, « La notion d'*ornamentum* de Vitruve à Alberti », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 06 mars 2021. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1226> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1226> §9.

¹⁶²⁰ Etienne Marcel, « Deux villes mortes, Ravenne, la ville chrétienne », *La Semaine des familles*, 08/01/1870, p. 232.

¹⁶²¹ *Ibidem* : « Avec cette efflorescence décorative, le temple apparaît littéralement couronné d'une végétation luxuriante, qui donne à l'observateur l'impression d'une richesse et d'une vitalité inépuisables même si rigoureusement disciplinées ». §9.

¹⁶²² André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 131-132.

La réflexion de Gautier sur la comparaison des formes architecturales et ornementales des églises vénitiennes confirme cette restauration de l'image de l'art byzantin. Il écrit :

«[...] mais combien nous préférons les basses arcades romanes, les courts piliers de porphyre aux chapiteaux antiques, les images barbares qui se détachent sur le miroitement d'or des mosaïques byzantines, ou bien encore les longues nervures, les colonnes fuselées et les trèfles découpés à l'emporte-pièce des cathédrales gothiques ¹⁶²³» :

Cette liste incluant des éléments architecturaux et décoratifs résume parfaitement l'hostilité de Gautier envers le « goût jésuite » qui caractérise et accable la plupart des églises vénitiennes, et l'art byzantin trouve sa place dans cet éloge d'une certaine humilité constructive, qui redonne sens et vie à la religion. En effet, après avoir déploré que le palladianisme se perdît dans la nostalgie de l'antique, façonnant des églises comme des temples, Gautier s'en prend avec virulence à cette dégénérescence du « goût jésuite », qui dénature le sentiment religieux, « l'idée chrétienne », transformant l'église en un « boudoir de fille d'opéra ». Il est intéressant de constater que les métaphores morbides traversent le texte : l'entasis des colonnes ou leur forme salomonique devient symptôme inquiétant, « colonnes œdématisées », parmi les « dômes gibbeux », les « balustres pansus », Gautier dénonçant « cette ornementation fougueuse qu'on prendrait pour des excroissances de la pierre malade ».

Ainsi cette esthétique de l'excès, qui présente tous les caractères de l'asianisme, « ce luxe sans beauté, sans grâce, surchargé et lourd » se heurte-t-il à l'expression simple d'une vitalité artistique, qui reste attentive au sentiment religieux. Cette simplicité prend la forme d'une discrétion architecturale, « basses arcades », « courts piliers », d'une clarté et d'une finesse formelles, « longues nervures », « colonnes fuselées », qui participent à la lecture de l'édifice, et enfin d'un dessin naïf mais transfiguré par le pouvoir des mosaïques. L'art byzantin trouve donc sa légitimité artistique dans ce tableau épuré d'une architecture aux formes classiques, mais vivantes, la nature s'invitant délicatement dans cet ensemble composite, des « trèfles » aux nervures et aux colonnes arborescentes.

¹⁶²³ Théophile Gautier, *Italia*, p. 235-236.

Ajoutons que « barbare » fait écho au style des mosaïques les plus anciennes de Saint-Marc, d'une « barbarie féroce », révélant « un christianisme implacable et sauvage »¹⁶²⁴, qui peut dès lors être comparé, aux yeux de Gautier, dans sa spontanéité et sa simplicité mêmes aux cultes orientaux et païens qu'il affectionnait tant. La concision avec laquelle cette liste est rapportée est significative : un seul adjectif suffit à qualifier un élément architectural, comme la seule évocation, très générale, du décor ; ainsi en est-il des « piliers de porphyres aux chapiteaux antiques ». Le contraste est marqué avec l'exubérance descriptive des manifestations du goût jésuite, l'écriture traduisant l'affolement, l'hubris décoratives de ces églises travesties en salons, et une fois encore, Gautier opère un singulier renversement dans cette seconde moitié du XIX^e siècle. Alors que la délectation morbide caractérisait plutôt le discours hostile à l'art byzantin, dénonçant tout à la fois son asianisme outré et sa compression vitale, Gautier l'applique aux édifices sacrés, dénaturés de la Renaissance au XVIII^e siècle à Venise ; en outre, il restaure l'art byzantin, lui prêtant des qualités artistiques indéniables : il partage avec l'art roman et gothique un sens de la mesure et de la clarté qui n'est pas sans rappeler, de manière assez paradoxale, les éloges winckelmanniens de la statuaire grecque, mais surtout une simplicité pouvant rendre sensible l'invisible.

La présence de cette lumière accorde de manière magistrale l'architecture au décor, au point de faire vaciller certaines raideurs esthétiques de Taine. Ainsi écrit-il, à l'intérieur de Saint-Marc : « nul jour, sauf celui des petites baies à têtes rondes, cerclées de vitraux ronds »¹⁶²⁵ : exprime le contraste saisissant entre cette présente discrète d'une lumière qu'accueille la basilique et la « clarté fauve » émanant des coupoles dont Taine suggère le mouvement infini en précisant le thème de leur décor : « les rondeurs guillochées ». L'enroulement serpentin des guillochis emporte les couleurs transfigurées par la lumière des mosaïques, et l'harmonie entre la lumière du jour et celle que diffusent les mosaïques est formulée en termes paradoxaux, comme la réification sensible d'une présence : dans l'espace de la basilique « flottent en atomes lumineux les contrastes du jour et de la nuit ». Dans le même esprit, Michelis essaiera de rendre compte de cette présence imperceptible du pouvoir agissant de cette lumière ; il écrira ainsi, au sujet de l'expérience esthétique propre aux églises byzantines : « la lumière semble répandre sa propre poussière immatérielle, ses mille particules qui la rendent presque palpables [...] c'est elle qui donne [à l'espace] son

¹⁶²⁴*Ibidem*, p. 108. Ce sont ces analogies qui viendront clore la grande *ekphrasis* de l'intérieur de la basilique.

¹⁶²⁵ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, *op. cit.*, p. 527

atmosphère propre, ses variations, son dynamisme ¹⁶²⁶». L'architecte montre par la suite comment les mosaïques accueillant ces « mille scintillements continuels », s'accordent dans leur dimension démiurgique, avec l'énergie de la lumière, à transformer l'espace en le dématérialisant.

Or, c'est précisément cet accord subtil entre l'architecture et la mosaïque qui s'avère capable d'entraver les résistances accumulées à l'égard de l'art byzantin, et c'est en suivant le raisonnement de l'un des voyageurs du *corpus*, que nous observerons cette réflexion sur le décor byzantin, qui est le signe d'un acquiescement esthétique. Ainsi Fulchiron retrace-t-il la généalogie de la pratique de la mosaïque et reconnaît, malgré ses réserves sur les qualités picturales propres au style byzantin ¹⁶²⁷, que l'on doit aux artistes byzantins des progrès significatifs dans la technique et le « perfectionnement de l'émail », dans l'Italie méridionale lorsque l'iconoclasme régnait en Orient. Il considère donc que Rome, comme Ravenne, sont d'exceptionnels conservatoires de ces innovations artistiques : les cubes de verre et d'émail ont ainsi remplacé « les pierres naturellement colorées » utilisées par les artistes gréco-romains, ouvrant l'art à une polychromie plus riche et plus nuancée, partant plus vivante. Son propos n'est toutefois pas exempt d'ambiguïtés, d'approximations chronologiques - il encense, puis critique Ravenne, sans comprendre que c'est sous Théodoric, dont il loue l'attention patrimoniale et la vigueur constructive, qu'une partie des églises de style byzantin a été édifée - et s'il décrit un indéniable perfectionnement *italien* de l'art de la mosaïque, il constate que Saint-Marc exhibe pourtant un *trouble* artistique. En effet, la confrontation entre les mosaïques du XVI^e et du XII^e siècles révèle une profonde dénaturation de l'art de la mosaïque, ses errements dans sa quête d'un l'illusionnisme mimétique porté par la peinture. Or, cette dénaturation affecte singulièrement l'architecture de la basilique : la mosaïque ne compose plus avec elle, et cette dissociation montre en creux l'énergie artistique vitale dont le style byzantin était pourvu, en dépit de ses composantes figées :

« En effet, placée entre les œuvres du pinceau et celles de la sculpture, [la mosaïque] était la fidèle compagne de l'architecture et s'unissait admirablement à l'ornementation des vieilles basiliques. Sans doute les mosaïques byzantines et du Moyen-âge ont de la raideur ; leur coloris en est défectueux, le travail souvent grossier, et cependant, appliquées aux demi-coupoles des hémicycles, elles charment les regards tant elles portent l'empreinte du siècle qui les vit naître ; tant

¹⁶²⁶ P.A. Michelis, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶²⁷ Il cède à l'énumération des défaillances de l'art byzantin : « raide », « astreint à des types », p. 372.

leurs fonds dorés, leur style sévère, leurs figures soumises à des types traditionnels s'accordent avec les constructions qu'elles décorent ¹⁶²⁸».

Ce texte est traversé d'antithèses qui dissipent les résistances esthétiques à l'égard du style byzantin : ses défaillances, ses insuffisances sont résorbées par l'effet visuel, puissant, qui émane de sa *présence* architecturale. Ainsi les termes « charment » et s'accordent » renvoient-ils à l'harmonie entre les éléments structurels et les éléments décoratifs, le texte soulignant l'intimité de ce lien unissant le style byzantin à l'architecture basilicale, et c'est sous l'angle d'une cohérence d'ordre historique qu'il est salué par Fulchiron. Toutefois, il nous semble important de prendre au sérieux la périphrase « la fidèle compagne de l'architecture » : non seulement il essaie de nous convaincre que l'architecture semble bien, pour utiliser des termes aristotéliens, le *lieu naturel* de la mosaïque byzantine ; mais en outre, il laisse entendre que l'architecture ne se suffit pas à elle-même et qu'elle a besoin de cet *ordinatum* que constitue la mosaïque pour retrouver sa *concinnitas*. Nous trouvons pertinent de reprendre le terme d'*ordinatum*, pour qualifier les mosaïques, dans le sens d'une « composition organique » susceptible de mettre en branle et en ordre l'espace architectural qui l'accueille, d'un *kosmos*, comme l'affirme Pierre Gros ¹⁶²⁹.

Ainsi la grande innovation de l'art byzantin a-t-elle été de créer un espace spirituel unifiant, englobant l'architecture et le décor, et cet espace devient en outre « communicatif ¹⁶³⁰», pour reprendre un terme cher à Duthuit, puisqu'il est le lieu de cette expérience esthétique de la conversion du regard. Nous mesurons l'ampleur de ce renversement interprétatif : loin de figer le contemplateur dans le spectacle de « suavités infinies ¹⁶³¹» posées sur l'architecture, le contraignant à une « solitude esthétique ¹⁶³²» l'art byzantin lui permet de participer, en termes plotiniens, à cette « splendeur de l'Intelligible ¹⁶³³». Duthuit, comme Fulchiron l'avait fait, comprend la nécessité de resémantiser le concept de « décoration ».

¹⁶²⁸ Jean-Claude Fulchiron, *op. cit.*, tome VI, p. 378.

¹⁶²⁹ Pierre Gros, *op. cit.*, §8.

¹⁶³⁰ Gorges Duthuit, *op. cit.*, p. 153.

¹⁶³¹ Hippolyte Taine, *op. cit.* p. 404. Cette expression s'applique à la beauté de l'antique, théorisée par Taine.

¹⁶³² Georges Duthuit, *op. cit.*, p.143. Cette expression résume l'hystérisation de la séparation, de la coupure profondes entre l'art byzantin et le spectateur, telle que Malraux la concevait.

¹⁶³³ André Grabar, *La Peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 36.

Avant de revenir sur la pertinence et la redoutable polysémie des termes « décor » et « ornement », il convient de remarquer leur grande discrétion dans les journaux de voyage. À l'exception, nous l'avons vu, de Claude Anet, Adolphe Lance et Gustave Clausse, rares sont les voyageurs qui utilisent le mot « ornement » et si le terme général de « décor » apparaît dans quelques descriptions, il est soit emprunté aux guides de voyage, dans une acception très large et souvent critique, désignant un asianisme de mauvais goût, soit mentionné rapidement, laissant place à la description expressive des figures. La distinction entre décors végétaux et décors abstraits, motifs et symboles, n'est pas davantage affirmée, ni analysée. Et pourtant, le regard sait apprécier les vibrations colorées des tesselles qui emportent des acanthes stylisées, des guillochis contournés ou des frises de grecque, composant naturellement avec la structure de l'édifice.

Or cette inscription du décor dans l'architecture, cette unité et cette compénétration formelle relève tout autant de la couleur que de la lumière. Duthuit, développant les analyses de Riegl, sur l'opposition « polychromie » / « coloristique », et montrant comment l'art byzantin a pu effectuer ce passage salutaire d'une polychromie fragmentée à l'unité coloristique portée par les mosaïques, en déduit : « Cela permet à l'œuvre, pour la première fois, de devenir *décorative*, terme qu'il faut entendre dans son sens premier : qui entre dans le décor ¹⁶³⁴ ». C'est cette harmonie et cette « composition organique » du décor que Michelis désignera comme une « troisième échelle », « celle de la décoration, qui, passant indifféremment de la nef centrale à toutes les nefs latérales, tend à unifier ainsi leurs contrastes par des frises, des cordons, des encadrements de marbre [...] ¹⁶³⁵ ».

Claude Anet semblait avoir perçu ces traits de l'art byzantin, qui dessinent bien un art ou un « style nouveau ¹⁶³⁶ » dans son *Voyage idéal en Italie*. C'est un ouvrage singulier se présentant comme un guide exigeant, en raison des choix qu'il opère, synthétisant les observations de ses précédents voyages, tout en insérant, comme le titre complet l'indique ¹⁶³⁷, des remarques comparatives en histoire de l'art, de sorte que nous retrouvons des « effets de théorie » particulièrement pertinents concernant l'art byzantin et son décor. Claude Anet éprouve ainsi la nécessité de rappeler au voyageur entreprenant ce périple italien une vérité historique incontestable et pourtant peu partagée, comme il le regrette : le monde occidental

¹⁶³⁴ Georges Duthuit, *op. cit.*, p. 123.

¹⁶³⁵ Panayotis-Andreou Michelis, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶³⁶ Claude Anet, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶³⁷ *Ibidem*.

s'est « lavé et parfumé dans les eaux orientales ¹⁶³⁸ », si bien que l'art byzantin, éminemment oriental, par sa prédilection des couleurs l'intelligence de leur application et de leur distribution dans l'espace architectural constitue une leçon esthétique qui vaut d'être méditée. Il écrit au sujet des mosaïques des églises ravennates :

« Dans l'usage nouveau que l'Eglise fait de ce procédé les influences orientales dominant. Cela est sensible dans le luxe des matières, leur éclat, l'arrangement conventionnel, aussi éloigné que possible des idées antiques et surtout dans l'instinct décoratif qui manifeste les qualités de race les plus précieuses de l'Orient, où les simples artisans font chanter les couleurs les unes à côté des autres et composent avec quelques écheveaux de laines d'éclatants tapis [...] ; La Grèce en a subi l'influence plus fortement qu'on ne l'a cru ; elle aimait la couleur et savait l'employer architectoniquement. Le Moyen Age, plus grec en cela que le néo-classique, n'a pas conçu l'architecture sans la polychromie. Il a fallu la réaction de la Renaissance, l'ignorance des Académies, le sens glacé des pontifes de l'art ancien et des professeurs, pour prêcher comme seule orthodoxie le règne en architecture du gris et du terne, ou nous sommes et resterons ¹⁶³⁹ ».

Ainsi présente-t-il la leçon de Ravenne en opérant un singulier renversement dans l'histoire de l'art : l'énoncé « Le Moyen Age, plus grec en cela que le néo-classique » résonnait comme un hardi paradoxe en 1899. Or il entend nous montrer combien la Renaissance s'est révélée régressive, contrariant l'élan nouveau de l'art byzantin, un « style nouveau d'origine orientale », qui a su intelligemment composer avec la nouvelle religion au III^e siècle en conservant son « instinct décoratif ». Il faut être attentif au fait que jamais Anet ne porte un regard condescendant sur l'asianisme qui innervait l'art byzantin : il en souligne l'énergie vitale à partir d'un exemple très concret, qui rendait l'Orient familier aux yeux des voyageurs. Il souligne ainsi la prouesse *naturelle* du travail artisanal du tapissier oriental pour mieux faire ressortir l'habileté de la composition et de la réalisation des mosaïstes de Ravenne. Le déni de vie imposé par la Renaissance fait écho à l'opposition établie par Duthuit entre l'« espace spirituel » conçu par les Byzantins et l'« espace conceptuel ¹⁶⁴⁰ » des artistes de la Renaissance. La critique de ce dernier à l'égard de Malraux portait sur son obsession à ne pas vouloir reconnaître la vie intense qui parcourait l'art byzantin et il imaginait un artiste lui expliquant « qu'on respirait plus largement dans l'espace "spirituel" créé par les Byzantins » ;

¹⁶³⁸ *Ibidem*.

¹⁶³⁹ *Ibidem*, p. 82.

¹⁶⁴⁰ Georges Duthuit, *op. cit.*, p. 119.

or nous pourrions reprendre cette métaphore pour montrer que les couleurs respirent elles-aussi mieux dans cet espace, tout comme le décor plus généralement.

4.3.5 Une architecture musicale

Qu'il s'agisse d'une expérience musicale ressentie dans une basilique ou de la contemplation synesthésique des composantes architecturales d'édifices sacrés, la musique s'avère une présence vivante reliant énergiquement le décor à l'architecture.

Ainsi Suarès évoque-t-il cette *grâce* à Saint-Marc : « Ces perspectives balancées appellent la musique : elles font un concert si sonnant pour l'esprit que j'entends le chœur des voix dans la vapeur des parfums mouvants ¹⁶⁴¹ ». L'auteur reprend dans un premier temps le *topos* de l'architecture vivante, mais plutôt que d'évoquer le remarquable écrin acoustique que constitue Saint-Marc, il va souligner la nature presque consubstantielle de la pierre et du chant ou de la musique. Cette dernière émane ainsi de l'architecture et l'affirmation d'une perception esthétique dynamique est le prélude à une métaphorisation de plus grande ampleur, *inscrivant* la musique des sphères dans les coupoles, qu'elle anime avec ferveur.

« La puissance même ne se fait plus sentir tant l'harmonie l'emporte, et si profonde résonne ici l'unité de la musique. C'est l'église des sphères. Elles sont en mouvement : ce sont elles, comme des planètes autour du soleil fixe, qui révèlent le chant des nombres. Elles tournent pour l'office sacré. Saint-Marc est un temple sacré, une église solaire. [...] Et cet équilibre crucial, ces dômes qui se compensent au-dessus de ma tête, faisant penser avec délice aux révolutions des sphères dans l'espace infini, m'incarnent à la certitude éternelle du chiffre [...] ¹⁶⁴² »,

Ce texte évoque le passage subtil de l'harmonie sensible à l'harmonie intelligible, pour utiliser des termes platoniciens : l'accord entre musique et architecture s'ouvre sur la révélation d'une arithmétique cachée qui prend la forme, selon l'écriture exaltée de Suarès, d'une véritable incarnation, comme participation active à cette harmonie. Il s'attache tout d'abord à restituer le grand branle architectural que provoque la musique, en en soulignant

¹⁶⁴¹ André Suarès, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p. 135.

l'équilibre savant, « [les coupoles] se contrepèsent deux par deux », « ces dômes qui se compensent », montrant ainsi l'unité de cet espace géométrisé qui s'accorde avec le rythme de la révolution des astres. L'expérience sensible éprouvée par Suarès est également celle d'un « accord de géométries innombrables », inscrites dans le plan de la basilique, de ce « temple sacré », dont le modèle byzantin n'a pas été remis en question.

Luigi Nono, dans un entretien, souligne cette harmonie propre à la spatialisation de la musique : « [...] la musique était exécutée dans la verticalité, elle se produisait à différentes hauteurs, “répondant” à des géométries différentes, qui *apparemment* bouleversaient la composition. Mais en réalité, la composition était pensée, construite précisément *pour* et *avec* ces géométries ¹⁶⁴³ ». Or il ajoute, confirmant aussi bien l'hypothèse goethéenne d'une architecture comme « musique pétrifiée ¹⁶⁴⁴ » que celle d'une consubstantialité de la pierre et de la musique: « dans la basilique de Saint-Marc, tu avances, tu chemines et découvres des espaces toujours nouveaux, mais tu les *sens*, plutôt que tu ne les lis, tu les *écoutes*, même s'il n'y a pas de musique... ». Suarès évoquait cette consubstantialité, en y associant, dans une sorte de concaténation harmonieuse, la couleur elle-même. S'enthousiasmant des courbes de l'architecture de Saint-Vital, il écrivait ainsi: « Or, la courbe c'est la couleur, et la couleur

¹⁶⁴³ Cité dans Jules-Valentin Boucher. Construire l'écoute. Architecture & Musique : influences réciproques. Architecture, aménagement de l'espace. 2017. [dumas-01567635](#), mémoire de Master, École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles, 2017, p. 55 note 17 : BERTAGGIA, Michele, «Conversation entre Luigi Nono et Massimo Cacciari », dans Contre champs #spécial : Luigi Nono : Festival d'automne à Paris 1987, GUY, Michel (dir.), L'Âge d'Homme, Lausanne, 1987, p. 133-135. On pourrait également relever une surprenante analogie formelle entre certains pots acoustiques ou vases résonateurs au Moyen-Age et les coupoles de la basilique Saint-Marc. Voir le dessin (d) de la Fig. II, p. 41.

¹⁶⁴⁴ Goethe, *Maximes et Réflexions*, Paris, Gallimard, 1943, trad. G. Bianquis p. 89 : « Un noble philosophe a dit de l'architecture qu'elle est *une musique pétrifiée* ; et beaucoup de hocher la tête. Nous ne croyons pouvoir mieux confirmer cette belle pensée qu'en disant que l'architecture est une harmonie expirée. ». On retrouve une traduction identique au XIX^e siècle (Sigismond Sklower en 1842), mais Pierre Deshusses propose la traduction « musique figée », *Maximes et Réflexions*, Paris, Rivages poche, 2001, p. 89. Dans les *Conversations de Goethe avec Eckermann* (traduction de Jean Chuzeville, nouvelle édition revue et présentée par Claude Roëls, Paris, Gallimard, 1988), à la date du lundi 23 mars 1829 (p. 285) on peut lire ceci : « J'ai découvert parmi mes papiers, dit aujourd'hui Goethe, une feuille dans laquelle je définis l'architecture une musique figée. Et vraiment, il y a de cela. L'impression qui naît de l'architecture se rapproche des effets de la musique ». Le terme allemand traduit est le verbe *erstarren* qui signifie « s'engourdir », « devenir raide », « se figer ». Ce verbe est formé sur *starren* (aujourd'hui vieilli) qui signifie « être raide », mais aussi « être hérissé de » ou encore « avoir le regard fixe ». Le français « pétrifier » est mieux rendu par l'allemand *versteinern*. Ajoutons une autre suggestion de Claude Roëls : « Il y a entre *erstarren* et *versteinern* une nuance dont il convient de tenir compte. À *erstarrten Musik* (une musique qui s'est figée), répond dans la phrase de Goethe l'expression *verstummte Tonkunst* qui renvoie à l'idée d'une musique devenue muette. Et c'est là qu'intervient une autre nuance, manifestement négligée par les traductions, celle qui existe entre *Baukunst* et *Architektur* et entre *Tonkunst* et *Musik*. En faisant se répondre *Baukunst* et *Tonkunst*, Goethe donne à entendre le lien profond qui existe entre l'architecture et la musique, et ce lien a pour nom l'art (Kunst). L'art du son et l'art du bâtir ont entre eux étroit parentage ». Nous remercions Claude Roëls pour cet éclairage lexicographique.

c'est la musique. La couleur est l'espèce visuelle de la musique ¹⁶⁴⁵». Il évoquait en outre cette harmonie musicale *silencieuse* en insistant sur les précieuses synesthésies qu'offrait le spectacle des mosaïques colorées. Relevons notamment « L'orange chante à l'octave de l'or » ainsi que « Et le violet tient tout l'accord » ; l'architecture et la décoration de Saint-Vital devaient effectivement s'entendre comme des « hymnes ¹⁶⁴⁶ » pour Suarès.

Le second temps de l'expérience esthétique de Suarès se rapporte explicitement au thème de la musique des sphères qu'on peut concevoir comme un mythe, puisque c'est bien ainsi que le considérait Aristote ¹⁶⁴⁷, et puisqu'il permet à l'auteur du *Voyage du Condottiere* de se livrer à une rêverie pythagoricienne : « Sous le calcul de cette [unité], je pressens le secret des siècles, une gnose millénaire ». Le regard vertical, ravi par cette concordance parfaite de l'espace musical devient donc élan gnostique et *cosmique* dans la plénitude de son sens premier, ce que laisse entendre Suarès à la fin de la description de cette expérience : l'esprit peut enfin « entendre ces belles strophes du Créateur qui, selon son ordre, lance les mondes ». On a le sentiment, à travers l'expression « m'incarnent à la certitude éternelle du chiffre » d'une véritable ascension platonicienne, le nombre étant rigoureusement l'équivalent, dans la pensée pythagoricienne de l'idée platonicienne ¹⁶⁴⁸, et l'engouement de Suarès pour l'aura pythagoricienne du nombre apparaît pleinement dans cette remarque concernant les coupoles : « Et le nombre impair est entre elles, signe de la différence, repère de la connaissance accomplie ». Et bien évidemment, c'est dans un contexte artistique byzantin, dans un « air d'or », dans un « rêve de l'or ¹⁶⁴⁹ » que Suarès peut ainsi évoquer cet élan musical et gnostique que l'architecture a rendu possible.

Tania Velmans établit d'ailleurs une analogie entre le « rayonnement des mosaïques » et « les ondes sonores du chant [qui] remplissent l'espace architectonique », ce dernier s'imprégnant de ces qualités sonores. S'appuyant sur l'analyse de la musique byzantine par Marie-José Mondzain, Tania Velmans rappelle que le bourdon, par sa nature pneumatique est associé au « souffle du Saint-Esprit ¹⁶⁵⁰ », mais suggère également de le rapprocher, par son

¹⁶⁴⁵ André Suarès, *op. cit.*, p. 171.

¹⁶⁴⁶ André Suarès, *op. cit.*, p. 176.

¹⁶⁴⁷ Aristote la considère comme une fable séduisante, soulignant « l'élégance » et « l'ingéniosité de sans partisans » : *Traité du ciel*, II, 9. 290 b 12, cité dans Jean-Paul Dumont, *Eléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, Nathan, 1993, p. 76.

¹⁶⁴⁸ Voir notamment Ivan Gobry, *Pythagore*, Paris, Seghers, 1973, p. 44.

¹⁶⁴⁹ André Suarès, *op. cit.*, p. 134.

¹⁶⁵⁰ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Le Seuil, 1996, p. 138. Après avoir distingué le récitatif et le bourdon, elle précise : « la note tenue du bourdon soutient la prière, en ne s'appuyant sur aucun rythme que celui de la respiration (*pneuma*).

caractère monocorde, au fond d'or, « uni, monotone et vide ¹⁶⁵¹ », c'est-à-dire pleinement ouvert, accueillant.

Cette vibration musicale de l'architecture apparaît également sous une forme plus intime et artistique dans notre corpus. En effet, l'architecture peut être perçue comme un lieu d'enthousiasme et de création musicale : nous avons ainsi relevé un exemple de rêverie musicale révélée par le style byzantin. Pastichant la mise en scène de l'*ekphrasis* de l'intérieur de la basilique Saint-Marc par Gautier, Roger Lambelin est convaincu que la Chapelle Palatine fut le lieu de « l'enfantement de *Parsifal* ». Il écrit :

« Quand le soleil, un moment caché par un nuage, perce doucement son voile et pénètre dans les fenêtres de la coupole, l'or brille d'un éclat pur, les mosaïques mystiques s'animent, une harmonie des couleurs ravit les yeux, comme ravit l'oreille cette radieuse symphonie qui clôt le dernier acte [...] ¹⁶⁵² ».

La Palatine est bien l'écrin d'une rêverie wagnérienne, conjuguant merveilleusement l'émotion ressentie devant « ce vrai ciel de miracles où Dieu semble présent ¹⁶⁵³ » et celle d'une audition colorée confondant un souvenir musical avec l'enchantement chromatique du lieu. Duthuit, dans son étude sur l'art byzantin au XII^e siècle, considérait que la musique avait le pouvoir d'imprimer un remarquable dynamisme à l'« ordre de la construction », évoquant une architecture fluente.

Enfin, le marbre peut s'avérer un puissant adjuvant musical, confirmant sa nature vivante. Une étude récente ¹⁶⁵⁴ a révélé, à partir de la réalisation d'un modèle virtuel de l'espace de Saint-Vital rendant visibles des impressions sensorielles, que l'environnement acoustique de la basilique reposait notamment sur une disposition harmonieuse des colonnes. Ainsi, les réalisateurs de cette expérience sensorielle ont-ils pu montrer que l'alternance des bases des colonnes de marbre en proconèse, circulaires ou octogonales, relevaient d'une « logique interne harmonieuse ¹⁶⁵⁵ » proposant une acoustique remarquable. Comme ils le soulignent, ce sont « ces combinaisons du visible et de l'acoustique ¹⁶⁵⁶ » qui concourent à la vie de l'édifice,

¹⁶⁵¹ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁵² Roger Lambelin, *La Sicile, notes et souvenirs*, Lille, Desclée de Brouwer, 1894, p. 70.

¹⁶⁵³ *Ibidem*, Lambelin reprend, dans sa description, une citation de Maupassant, extraite de *La Vie errante*.

¹⁶⁵⁴ Tronchin, L., & Knight, D. (2016). Revisiting Historic Buildings through the Senses Visualising Aural and Obscured Aspects of San Vitale, Ravenna. *International Journal of Historical Archaeology*, 20(1), 127-145. Retrieved March 25, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26174194>

¹⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 133: « an intentional harmonious logic ».

¹⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 135: « combinations of the visible and acoustic ».

et ils considèrent que la conjonction du travail sur l'éclairage naturel et la disposition des colonnes a permis aux architectes de Saint-Vital d'obtenir « un résultat significativement résonnant et unifié ¹⁶⁵⁷ ».

4.4 L'ornement byzantin et la vie des formes : Un « espace communicatif » (Duthuit)

4.4.1 Décor et ornement : un statut ambigu

Nous devons nous interroger sur ce que les voyageurs considèrent comme décor, ornement, de manière intuitive, et sans même que les termes soient mentionnés, au cours de leurs observations esthétiques. Ils semblent tout d'abord attentifs, et c'est un trait hérité des plus anciens guides de voyage, aux ornements architectoniques. Nous avons montré à quel point la stylomanie des auteurs de guides de voyage se prolongeait, sur un mode certes mineur avec le temps, dans les journaux de voyage du XIX^e siècle ; il s'agissait de remarques principalement quantitatives, destinées à *poser* l'autorité architecturale de l'édifice, par la mention du nombre, de la taille, du diamètre et de la disposition des colonnes. C'était également, par mimétisme, une manière d'affirmer l'autorité du discours : les colonnes se présentaient ainsi comme des faits établis, des repères clairement identifiés pour la rhétorique, avant que le discours interprétatif, plus personnel mais aussi plus erratique, ne se porte sur des panneaux de mosaïques figuratifs. L'analogie entre architecture et rhétorique est à cet égard essentielle, et l'on pourrait rapprocher cette maîtrise du discours du concept de *thematismos* développé par Vitruve, en suivant l'analyse de Pierre Caye ¹⁶⁵⁸, la *convenance* propre au décor architectural consistant dans la juste proportion des colonnes et dans leur disposition au sein de l'espace sacré. Ainsi l'évocation des colonnes correspond-elle à un préambule rhétorique rassurant du discours viatique. Ajoutons toutefois que l'attention des voyageurs se concentre sur le fût des colonnes, négligeant leurs modénatures et à de très rares exceptions

¹⁶⁵⁷*Ibidem*, p. 144: « The architect(s) of San Vitale achieved a meaning fully resonant and unified result ».

¹⁶⁵⁸Caye, Pierre. « Architecture et rhétorique : approche cicéronienne de leur identité et de leur différence », Laurent Pernot éd., *La rhétorique des arts*. Presses Universitaires de France, 2011, pp. 73-85, p. 81. https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/puf.pern.2011.01.0073#xd_co_f=ZjAzyWU5NTQzMWVmYi00MTU4LWFhNWMTNjcxMTRiZjQ2NDA4~

près, le chapiteau n'est pas même mentionné. Nous avons exprimé notre étonnement face à ce silence car l'art byzantin avait su faire évoluer cet « ornement analogique ¹⁶⁵⁹ » majeur, depuis le chapiteau composite corinthien jusqu'au chapiteau à imposte, en passant par le chapiteau théodosien, aux feuilles d'acanthé soulevées par le vent ¹⁶⁶⁰. On peut néanmoins interpréter ce déni visuel comme une forme de résistance à l'égard d'éléments décoratifs qui s'émancipent, telle la feuille d'acanthé emportée par une hubris marquée du sceau de l'asianisme, de la grammaire décorative classique, définie par Vitruve.

La qualité des marbres en revanche s'avérait un moment de vacillement dans le discours descriptif : à leur identification rigoureuse succédaient les premières remarques sur les effets visuels qui en émanaient, et nous l'avons montré, la variété et les vibrations colorées, composant avec la lumière réfléchie des mosaïques constituaient le prélude à la réception esthétique vivante de l'art byzantin. La transition avec l'*élément* décoratif majeur, la mosaïque, était ainsi naturellement posée mais nous devons alors revenir sur la pertinence de ce terme « décoratif » et sa confusion, intentionnelle ou non avec l'« ornement ».

Le « décor », étymologiquement lié à l'idée de « convenance », partageant avec la rhétorique les qualités de *collocatio* et de *dispositio* ¹⁶⁶¹, relève donc d'emblée d'un atticisme affirmé, mais va rapidement prendre une extension plus large, sur un plan visuel et conceptuel, au point de désigner une eurythmie ornementale. Pierre Caye se réfère à « l'harmonie linéaire » évoquée par Quatremère de Quincy pour rendre compte de cette *concinnitas* albertienne qu'implique le décor architectural, et nous retrouvons dans ses analyses certaines conclusions sur l'unité parfaite entre les formes architecturales et le décor de mosaïques. En outre, ses remarques lexicales sur le mot « *ornatus* » sont éclairantes : indépendamment de son acception vitruvienne, le mot désignait à l'origine un « équipement, outillage, appareil, dispositif » certifiant une indéniable *fonction* de l'ornement, qu'on pourrait alors assimiler à la préparation du regard du fidèle ou du contemplateur, hypothèse qu'Albert Gayet confirmera avec verve.

¹⁶⁵⁹ Nous reprenons la classification des différents ornements établie par Pierre Caye dans *Empire et décor*, Paris, Vrin, 199, p. 84.

¹⁶⁶⁰ Diehl en présentait ainsi la synthèse, soulignant les origines orientales de cette évolution conçue par les artistes byzantins. *Manuel d'art byzantin*, op. cit., p. 128 – 132.

¹⁶⁶¹ Pierre Caye, « Architecture et rhétorique : approche cicéronienne de leur identité et de leur différence », op. cit. p. 74.

En outre, lorsque Pierre Caye souligne son caractère foncièrement dynamique, le rapportant à « un art fluide, léger, rapide ¹⁶⁶² », nous constatons là encore une analogie avec la fulgurance des effets visuels provoqués par les mosaïques, qui animaient l'édifice architectural. Certes, nous devons prendre garde au fait que les réflexions de Pierre Caye portent sur l'Antiquité et l'âge humaniste et classique, mais elles peuvent en partie éclairer la fonction décorative dans l'esthétique byzantine. Nous pouvons toutefois relever une différence importante : si la rhétorique met en œuvre un idéal de mesure, et si, de manière analogue, l'architecture classique, par l'énergie de l'art ornemental, met en avant une certaine tempérance, « ordonnée », l'architecture byzantine, attachée à proposer une allégorie vivante de l'infini, favorise l'élan spirituel à partir d'un décor d'une luxuriance remarquable.

Or c'est ce point qui a pu cristalliser des réserves, des objections envers l'art byzantin, le terme de décoration étant ramené, réduit à un brillant « revêtement », un « traitement de surface », qui habille une architecture, « remplit un espace vide ¹⁶⁶³ » mais qui contredit avec évidence l'idée de *concinnitas*. Ce décor pouvait dès lors être interprété, en dépit du style incrusté qui le caractérise le plus souvent dans les édifices byzantins en Italie, comme un élément étranger à l'architecture, destiné au seul plaisir visuel. Encore faut-il ajouter que l'asianisme décoratif, comme nous l'avons montré, pouvait susciter un plaisir qui n'était pas exempt d'un réflexe de refoulement, tant cette profusion de couleurs pouvait apparaître comme le signe d'une intempérance coupable, trop orientale. Oleg Grabar a étudié la métaphorisation littéraire de ce « placage décoratif » en soulignant les ambiguïtés des ornements calliphores ¹⁶⁶⁴ mais ce qui nous semble essentiel est sa réflexion sur la hiérarchie au sein des décors. Son analyse du portail central de la cathédrale d'Amiens est éclairante : il montre comment le spectateur identifie clairement « une hiérarchie des motifs et des formes » à partir des différences de modelés, de tailles, de volumes qu'il perçoit, interprétant l'ornement floral comme « accompagnant » les figures des apôtres. Pour conjurer cette tentation de la hiérarchie visuelle, trop exclusive dans ses jugements, Oleg Grabar suggère de considérer l'ornement comme un « ordre intermédiaire entre le spectateur ou l'utilisateur de l'art et les œuvres d'art », ce qui est une manière de lui restituer son caractère dynamique et performatif dans certains cas.

¹⁶⁶² *Ibidem*, p. 80.

¹⁶⁶³ Oleg Grabar, *L'Ornement, Formes et onctions dans l'art islamique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2013, p. 66. Grabar distingue les deux actions, remplir et couvrir, la seconde « transformant la fonction même du support ».

¹⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 50 – 51.

Un autre aspect de cette décoration dynamique est mis en avant par Adolphe Lance dans son journal. Architecte de métier, il ne peut s'empêcher de constater quelques maladresses dans la composition architecturale de la basilique Saint-Marc : ainsi, pénétrant dans « ce vaisseau byzantin, petit, écrasé et obscur », il précise : « Les yeux du corps et ceux de la raison y sont choqués par cette dépense exagérée de force portante, qui est le côté faible de l'art grec ¹⁶⁶⁵ ». Il déplore la « place perdue » par les points d'appui des coupoles, exagérément massifs, mais il considère que c'est la décoration qui vient alors sauver et compenser cette disproportion des masses des piliers : « C'est dans cette curieuse église qu'il faut envoyer les ennemis de l'architecture polychrome, pour leur faire comprendre une bonne fois quelle précieuse auxiliaire peut devenir pour l'art monumental la couleur judicieusement employée ¹⁶⁶⁶ ». Comprendons qu'elles contribuent, par l'intensité des vibrations colorées et des effets de lumière diffusés à dématérialiser, en l'affinant considérablement, la masse architectonique de l'édifice. Il rappelle en outre le sens profond de la présence des mosaïques :

« Ces mosaïques sur fond d'or, dont l'effet est si puissant, ne sont pas là d'ailleurs pour le seul plaisir des yeux. Vous savez qu'au moyen âge la peinture et la sculpture, appliquées à l'embellissement des édifices religieux, furent moins un système d'ornementation qu'un moyen de parler aux masses illettrées un langage dont les signes représentaient non des sons, non des articulations, mais des idées. Saint-Marc est comme un grand livre écrit dans cette langue expressive, et, c'est le cas de le dire, colorée ¹⁶⁶⁷ ».

Ainsi Lance tient-il à tenir à distance les réserves et les critiques habituellement adressées à l'égard d'une décoration luxuriante, conçue comme un revêtement passif, au même titre que les panneaux de marbres peints à l'intérieur des églises baroques, mentionnées par Fournel ou Gautier. Habilement, il libère le terme « ornementation » de l'emprise du « système », ce mot utilisé avec une telle délectation dans le discours hostile à l'art byzantin, et qui rendait inconcevable toute évolution. Lance souligne la profondeur du sens spirituel des scènes représentées en mosaïques, exprimant des « idées » et non de vagues balbutiements religieux, ou des formes stylisées trop abstraites comme dans la peinture des catacombes ; le mot « articulation » signifie ce langage symbolique qui ne permet pas toujours de réunir clairement l'image et le texte. Il est en outre difficile de ne pas établir un parallèle entre les

¹⁶⁶⁵ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 138 – 139.

¹⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 140.

piliers de Saint-Marc dont la « masse » paraît « disproportionnée à l'ensemble » de l'édifice et les « masses illettrées », emportées par cette vague didactique que présentent les voûtes et les parois de mosaïques. Dans les deux cas, la décoration joue le rôle d'un précieux « auxiliaire », pour reprendre le terme de Lance, dont l'animation allège l'édifice et dont la valeur performative tend à l'instruction spirituelle du fidèle.

4.4.2 Regarder l'ornement, ressentir l'ornemental

Toutefois, nous devons revenir sur le sujet de la hiérarchie visuelle concernant les mosaïques et le vocabulaire qui lui est attaché. Elle est induite par la dualité « beaux-arts » / « arts décoratifs », encore très présente et sensible en cette seconde moitié du XIX^e siècle, et relève d'une réflexion axiologique sur l'art et sa réception. Cette dualité recouvre également celle du statut libéral de l'artiste créateur d'une œuvre unique, opposé au travail de commande de l'artisan, attaché à la reproduction d'une pièce et de motifs déterminés¹⁶⁶⁸; enfin, s'ajoutent, sur un plan plus spéculatif, la dualité entre l'essence et l'apparence et celle d'une « vertu signifiante¹⁶⁶⁹ » de l'œuvre d'art opposée à l'absence de signification des décors et objets d'art. Or toutes ces dualités, inscrites dans un système de pensée et de représentation occidentale, repose sur des préventions, des rejets que Christine Buci-Glucksmann n'hésite pas à qualifier de « refoulés esthétiques¹⁶⁷⁰ », et c'est bien ceux concernant l'Orient qui nous intéressent tout particulièrement.

Rappelons que, par son étymologie, « décoration » renvoie à l'idée d'une beauté « convenable », adaptée au sujet représenté et qu'elle correspond, sur un plan axiologique, à la *mesure* aristotélicienne, partant elle partage les exigences d'une rhétorique de la

¹⁶⁶⁸ Voir Oleg Grabar, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 15 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/1195> ; DOI :

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1195> ; p. 5. Oleg Grabar évoque le cas des icônes chrétiennes, reproduites à partir d'un modèle originel, d'une nature transcendante.

¹⁶⁶⁹ Voir l'introduction d'Emmanuel Coquery. Jean-Claude Bonne, Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer et Emmanuel Coquery, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 15 avril 2021. URL: <http://journals.openedition.org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/1206> ; DOI :

<https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1206>

¹⁶⁷⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Philosophie de l'ornement*, Paris, Galilée, 2008, p. 14.

tempérance et de la convenance ¹⁶⁷¹. Visuellement, cet idéal moral d'une tempérance harmonieuse se traduit par une qualité formelle, plastique bien précise, celle d'une discrétion bien ordonnée. La théorie des ordres en architecture participe en outre de cette rhétorique et consacre la fonction politique, entendons celle de la démonstration d'une maîtrise et d'une autorité, de l'ornement. Ainsi l'hubris décorative orientale, tant par son audace chromatique que par l'ampleur de la surface qu'elle recouvre ne pouvait que constituer, pour des regards épris d'atticisme, une diversion coupable, facile et pour tout dire, vaine. En outre, l'éclectisme stylistique de la basilique Saint-Marc que nous avons étudié, auquel l'ornement participe grandement, pouvait s'avérer une manifestation vaniteuse de l'hubris orientale

Pour préciser notre analyse, nous nous appuyons sur l'évolution récente – depuis trois décennies – des études portant sur l'ornement : elles se sont en effet attachées à mettre en avant son rôle constructif, son sens expressif surtout, en termes de rythme, d'orientation, de *qualification* d'un lieu sacré. Comme le rapporte Jean-Claude Bonne, les motifs peuvent faire « *sens* au moins en tant que manière de s'approprier leur espace particulier et de le dynamiser en y introduisant une intelligibilité à la fois graphique et rythmique », qui s'intègrent en outre dans des « dispositifs plus complexes ¹⁶⁷² », l'espace sacré des églises pour l'art byzantin dans le cadre de notre étude. En considérant davantage la dimension transculturelle et transchronologique de l'ornement, et en le libérant d'une approche trop formelle et stylistique, les historiens de l'art le libèrent d'une catégorie épistémologique qui entravait son appréhension. Ils ne le perçoivent plus comme le supplément de beauté albertien, ce qu'il incarnât longtemps, en silence, mais posent davantage ¹⁶⁷³ la question du sens, du déchiffrement, de l'intention de l'ornement, mais aussi celle de l'émotion qu'il provoque. En effet, Oleg Grabar, évoquant et résumant son propre travail de recherche, clôt son texte sur cet aspect trop souvent négligé du décor, comme de l'ornement ; le sens et la puissance des effets qu'ils produisent sur le spectateur, la réception de l'ornement par conséquent, méritaient d'être pleinement considérés. Il écrivait : « À ce niveau, l'ornement n'est plus une chose, mais une émotion, une passion, une idée, qui affecte tout ce qui est créé par les artistes et les artisans. C'est une propriété de l'œuvre d'art qui transforme celui qui la

¹⁶⁷¹Voir Thomas Golsenne, Michael Dürfeld, Georges Roque, Katie Scott et Carsten-Peter Warncke, « L'ornement : esthétique de la différence », *Perspective* <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1200>, p. 12-13.

¹⁶⁷² Jean-Claude Bonne, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁷³ Otto Pächt et Ernst Gombrich apparaissent comme les deux principaux initiateurs de ces études que poursuivent les historiens de l'art contemporains. Voir notamment, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *op. cit.*, p. 30, note 6, et Christian Michel, p. 41.

regarde ¹⁶⁷⁴». Cette resémantisation de l'ornement nous semble particulièrement intéressante pour l'étude de la décoration des églises byzantines, soulignant tout à la fois l'émotion vive qu'elle suscite, la dématérialisation et la fusion de l'espace architectural qu'elle opère, et sa dimension performative qui emporte le spectateur vers un « Ailleurs resplendissant ». En outre, Grabar identifie cette émotion esthétique, ressentie devant les « compositions, couleurs, expressions » des décors aux « plaisirs de l'art » que provoquent les grandes œuvres, et il précise : « Les historiens de l'art ont en général évité de parler des plaisirs de l'art, un domaine réservé aux critiques et aux amateurs ¹⁶⁷⁵ ». Ainsi évoque -t-il chez les premiers un « refoulement esthétique » et émotionnel inscrit dans l'appréhension des beaux-arts, mais surtout il laisse à penser que les « amateurs », au rang desquels nous rangeons bien évidemment les voyageurs, plus sensibles aux émotions ressenties devant les œuvres d'art, seraient également les mieux disposés à être ravis par le décor et l'ornement. Nous pourrions illustrer ce thème du ravissement décoratif avec le texte de Sébastien Herscher :

« Quand on pénètre dans l'intérieur de l'église, on s'arrête ébloui devant l'éclat étincelant de l'or des mosaïques qui se mêlent aux reflets chatoyants des marbres et à la pâle clarté des lampes qui scintillent dans l'ombre ; partout on rencontre une profusion d'ornements, une variété de détails qui rappellent l'exubérance de l'art éclos sous le ciel d'Orient. Les murs, les voûtes sont incrustées de matériaux précieux, tout ce qui n'est pas d'or, de bronze ou mosaïque est revêtu de marbre oriental [...] Tous ont jugé avec leur esprit des choses qui se sentent avec l'âme. Critiquant les détails, ils n'ont pas compris la beauté de l'ensemble, cette beauté radieuse qui nous jette dans l'enthousiasme ¹⁶⁷⁶ ».

Le voyageur rapporte la puissance de l'effet décoratif produit par l'intérieur de la basilique : il s'agit avant tout pour lui, dans cette évocation qui n'a rien d'originale, de mettre pourtant en avant une expérience esthétique *totale*, répondant aux fulgurances d'une décoration orientale, et s'accordant spontanément avec « cette beauté radieuse qui nous jette dans l'enthousiasme », comme si l'on évoluait dans un espace aniconique. Les figures sont en effet en retrait, comme tout le programme iconographique, pourtant savamment réparti, *distribué* dans l'espace sacré. Herscher ne propose plus de parcourir un espace *illustré*, didactique, mais de se laisser

¹⁶⁷⁴ Oleg Grabar, « De l'ornement et de ses définitions », *op. cit.*, p. 6. Ce texte court se présente comme le bilan de sa vie de chercheur et c'est également l'un de ses derniers écrits ; c'est la raison pour laquelle l'attention qu'il accorde à l'émotion provoquée par l'ornement, et qu'il exprime en termes très simples, nous semble revêtir une importance particulière.

¹⁶⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁷⁶ Sébastien Herscher, *Souvenirs et impressions : mon voyage en Italie*, Langres, Imprimerie et librairie Rallet-Bideaud, 1888, p. 128-129.

pénétrer par ces intenses clairs-obscurs et ces vibrations colorées. En ce sens, il s'oppose vigoureusement à toutes les formes de résistance esthétique rencontrées dans des journaux de voyage de la même époque . Nous pourrions citer, à titre d'exemple, ce passage très explicite de Noémie Dondel du Faouëdic sur les mosaïques de Saint-Marc :

« On estime à près de quarante mille pieds carrés les surfaces couvertes de mosaïques, dans les péristyles, les colonnes, les voûtes et tout l'intérieur. On dirait un semis éblouissant de perles, de diamants, de rubis, d'opales, d'onyx, de saphirs, de grenats, d'émeraudes mais retenez la bride de votre imagination : ces pierreries qui ruissellent sont tout simplement de petits cubes en verre, passés à toutes les couleurs et fabriqués ici près, à Murano, puis habilement enchâssés dans un mastic appliqué aux murailles par des maîtres mosaïstes qui en ont fait un art, presque rival de la peinture, que la mosaïque reproduit à s'y méprendre, tout en offrant plus de solidité qu'elle ¹⁶⁷⁷ ».

La voyageuse, par une redoutable adresse au lecteur, brise l'enchantement du spectacle des mosaïques en refermant autoritairement la perspective d'un monde transcendant que la contemplation des mosaïques aurait pu rendre sensible. A l'imagination se substitue un savoir technique, une maîtrise d'une pratique d'art enfermée dans un paragone.

L'homme d'église – Herscher est prêtre- expliquera néanmoins par la suite sa préférence pour l'architecture gothique, tout innervée spirituellement, à l'opposé de cette basilique, auquel le luxe oriental confère davantage une allure de mosquée. Mais le second aspect intéressant de ce texte est qu'Herscher s'en prend à l'approche descriptive trop métonymique de voyageurs, tels Lalande et Seignelay qui, après le Président de Brosses, ont montré leurs résistances, leur incapacité à s'*abandonner* à la décoration, comme force agissante, unifiant l'espace sacré.

La puissance décorative peut toutefois perdre de son aura, lorsqu'elle ne *compose* plus avec l'architecture, mais la recouvre avec trop d'ostentation, ce dont témoigne Adolphe Lance lorsqu'il pénètre dans la basilique de Monreale. Alors qu'il n'a, comme nous l'avons montré, aucune prévention contre l'art byzantin, et qu'il admire l'animation des figures « au milieu d'une atmosphère d'or en fusion » à Saint-Marc, il regrette la disparition des effets architectoniques à Monreale. Il écrit :

¹⁶⁷⁷ Noémie Dondel du Faouëdic, *A travers la Provence et l'Italie, souvenirs de voyage*, Paris, Hachette, 1875, p. 344.

« On voit tout et rien ne frappe, l'œil est illuminé, mais l'esprit reste indécis ; et ce sentiment vient de ce que l'architecture a cédé son droit de propriété à la décoration. [...] il n'y a plus de lignes, plus de plans, plus de proportions satisfaisant à la fois l'esprit et la raison : tout est sacrifié à la couleur, à la richesse, à l'effet pittoresque ¹⁶⁷⁸».

Lance exprime bien la vanité décorative inscrite dans la basilique, avec le paradoxe inaugural, montrant à quel point l'appréhension et la compréhension structurelles de l'édifice relèvent pleinement de sa réception esthétique, et devraient être soutenues par l'émotion décorative. L'« effet pittoresque » souligne très précisément l'égarement du champ décoratif à l'intérieur de la basilique : les ornements recouvrent dès lors un support, sans nullement composer avec lui. Ajoutons que, dans notre corpus, Monreale est souvent fustigée pour son outrance décorative, son asianisme trop assumé, partant son art décoratif « hétérogène ¹⁶⁷⁹».

Or cette attention nouvelle portée à l'ornement consiste à le sortir effectivement et métaphoriquement de son silence, cette démarche pouvant à certains égards rappeler celle de Ponge, confronté à la vie silencieuse des choses, leur « vie coye », restituant, par une étude morpho-poétique, leur pleine présence, sur un plan phénoménologique. Les « proèmes » de Ponge opéraient ainsi une conversion du regard, permettant de *reconnaître* des choses, des objets côtoyés mais en réalité ignorés. Il en va de même pour les motifs ornementaux, confinés dans des grammaires ornementales, figés dans une taxinomie toujours plus inquiète du « chaos » visuel qu'elle doit appréhender et raisonner, et ramenés à l'« aspect secondaire et décoratif de la production artistique ¹⁶⁸⁰». Odile Nouvel-Kammerer souligne très justement que la « mise en mots » de l'étude de l'ornement « n'a rien de spontané » : souvent « l'ornement n'est pas *dit* mais *vécu* de manière instinctive et silencieuse ¹⁶⁸¹ » ; or les voyageurs, anticipant sur ce point les historiens de l'art, vont s'attacher à faire parler les ornements, nous l'avons montré dans l'étude du dynamisme propre aux marbres et aux effets

¹⁶⁷⁸ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁷⁹ Nous reprenons ce terme qu'utilisait Louis Bréhier pour qualifier plus largement l'art qui s'est constitué en Orient, du I^{er} au VI^e siècle, dont la composante décorative l'emportait sur « l'idéal d'harmonie grec ». Louis Bréhier, « L'art du Moyen-Age est-il d'origine orientale ? », *Revue des Deux mondes*, Paris, mars 1909, p. 654.

¹⁶⁸⁰ Avinoam Shalem et Eva-Maria Troelenberg, « Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam », *op. cit.*, p. 58 et 67.

¹⁶⁸¹ Odile Nouvel-Kammerer, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », p. 36. Voir également Rémi Labrusse, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 20 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/perspective/1222> ; DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1222>

produits par les rythmes chromatiques dans les édifices sacrés, et le recours assez constant aux synesthésies permettaient en outre de mettre davantage en valeur leur « force agissante ».

Remarquons que le silence ornemental pouvait également relever d'un « refoulement esthétique », comme le regrettait Otto Pächt dans *Méthodes en histoire de l'art* constatant l'absence des ornements dans la réflexion esthétique de Panofsky ¹⁶⁸².

4.4.3 Le sens expressif de l'ornement byzantin

Ainsi, regarder à nouveau l'ornement, c'est aussi reconsidérer la matière de son support, montrer la coalescence entre les deux, et s'interroger sur leur fonction commune et le sens général qui les unit, comme le firent de nombreux voyageurs, alors même que l'approche analytique de Riegl, résolument stylistique, tendait davantage à abstraire l'ornement de son contexte d'origine, à le désincarner, et à l'isoler. Ce dernier avait pourtant conçu à travers la catégorie de l' « haptique », un mode d'appréhension des œuvres ¹⁶⁸³ et des ornements, par des synesthésies tactiles principalement- mais comme l'explique Andrea Pinotti, il s'agit d' « une modalité toujours interne à l'optique »- une « contemplation optique » qui ne permet pas de rendre compte de toutes les potentialités sensibles qui animent l'ornement ¹⁶⁸⁴. En outre, elle relevait d'une perception encore trop limitée, fragmentée, du champ ornemental qui se présentait à elle.

Aussi pour dépasser la dualité originelle décoration ou ornementation, formelles / représentation, et celle, plus culturelle, opposant les arts majeurs aux arts décoratifs, ou arts mineurs, un nouveau mode d'appréhension de l'ornement est apparu, principalement théorisé par Jean-Claude Bonne, l' « ornemental » ¹⁶⁸⁵. Thomas Golsenne prend soin de la distinguer tant de l'ornement que de la décoration en soulignant qu'il s'agit moins d'une « catégorie formelle » que d'un « rapport différentiel ¹⁶⁸⁶ ». Il entend ainsi éviter le piège d'une rigidité sémantique, trop marquée en outre par le poids de la métaphysique européenne, pour mieux présenter l'ornemental dans sa réalité mouvante, et nous serions tentés de parler de « qualité »

¹⁶⁸² Otto Pächt, *Méthodes en histoire de l'art*, Paris, Macula, 1997, p. 116.

¹⁶⁸³ C'est ainsi que Berenson le comprendra. Voir *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Gallimard, 1953, p. 40.

¹⁶⁸⁴ Peter Fuhring, Andrea Pinotti, Gilles Sauron et Patricia Falguières, « Interroger l'ornement après Riegl », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 16 avril 2021. URL: <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/perspective.1212>, p. 52.

¹⁶⁸⁵ Thomas Golsenne, *op. cit.*, p. 11, note 2.

¹⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 13.

à son égard. Or ce qui nous intéresse à travers cette qualité, qui libère l'ornement d'un dispositif formel dans lequel les motifs restaient extérieurs aux supports qu'ils décoraient, c'est bien l'unité retrouvée, la compénétration entre l'architecture et la décoration ; c'est également l'énergie vitale que déploie l'ornemental, l'ornement étant alors présenté comme « une force de création ¹⁶⁸⁷ » dont l'expressivité intrigue et fascine le spectateur. C'est enfin par son aspect transversal, qui pose un « rapport différent entre l'ornant et l'orné », que le statut de l'œuvre d'art vacille, en regard de l'ornement, constituant une réflexion essentielle dans la réception de l'art byzantin.

Ainsi, posons une question simple : les fameux panneaux de mosaïques de Saint-Vital représentant Théodora et Justinien constituent-ils un décor dans l'église, ou une « œuvre ornementale », ou bien encore une œuvre artistique, au même titre que *L'Assomption de la Vierge* du Titien, dans l'église des *Frari*, pour ne prendre qu'un exemple ? La première hypothèse relèverait d'un réflexe visuel, conduit par une esthétique classique interdisant à la décoration et à l'ornement toute prétention au statut d'œuvre d'art. Elle ne verrait alors dans les visages impériaux, comme dans ceux de la cour, que le prolongement *décoratif* des vêtements et d'un décor abstrait, ne considérant nullement les bordures des panneaux comme des marges décoratives distinctes. Les critiques adressées à l'art byzantin, dans les journaux et les articles que nous avons analysés, contribuaient en effet efficacement, par l'argument systématique de la rigidité formelle des personnages, de l'absence de modelé et de leur inexpressivité, à les transformer en motifs décoratifs. Nous pourrions citer cette réflexion qui résume bien le traitement décoratif des figures byzantines :

« Des images informes, d'une barbarie absolue, nécessairement dénuées de toute inspiration, sans expression aucune ; poncifs éternellement répétés par des mains humaines, sans plus d'intelligence ni d'individualité que n'en mettrait une machine où rien ne manifeste ni ne peut manifester l'âme ¹⁶⁸⁸ ».

À cette machine à produire et à reproduire de pâles motifs byzantins, qui réifie cruellement les figures, pouvait correspondre, dans les attaques les plus hardies, une déconsidération de l'art ornemental byzantin, lui-même présenté sous une forme mécanique, et dépourvue de toute valeur expressive, signifiante. Ainsi, Edmond de Pressensé soulignait-il les

¹⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 14. Voir aussi p. 15, l'historien la considérant également comme « une force de croissance qui semble autonome et libre », rappelant ainsi une origine naturelle qui ravit le regard.

¹⁶⁸⁸ Adolphe d'Espaulart, « Réflexion sur l'ornementation intérieure et l'ameublement des églises », *Les Veillées chrétiennes*, 09 juillet 1863, p. p.13.

maladresses de « l'instinct décoratif » des artistes byzantins à Ravenne : « Rien que la combinaison sèche et rigide de deux ou trois lignes droites qui, cinquante fois brisées, forment un zigzag régulier...¹⁶⁸⁹ ».

On pourrait penser également au jugement ambivalent que Burckhardt portait sur la première peinture des catacombes : « Les figures s'y mêlent à l'ornementation ; et ce mélange leur donne un aspect décoratif qui leur va si bien ¹⁶⁹⁰ ». Il n'est pas aisé de préciser le sens de cette assertion : les figures, qu'il s'agisse du Bon Pasteur ou de la Vierge en orante, acquièrent une certaine *lisibilité* dans la mesure où elles partagent avec les éléments décoratifs une simplicité de trait, un schématisme qui les rend facilement identifiables ; pourtant ces qualités *partagées* avec la décoration peuvent s'avérer mortifères, sur le plan iconographique. L'énoncé « qui leur va si bien » est en ce sens équivoque ; il traduit autant l'*accord* décoratif des figures, qu'il annonce, une identification décorative fatale. Ainsi décrit-il l'évolution naturelle de cet art des catacombes : « La représentation même s'y borne à ce qui est strictement nécessaire pour l'intelligence du sujet. C'est ce qui fait que, très vite, la peinture des catacombes se raidit, et n'est plus guère qu'une sorte d'idéographie ¹⁶⁹¹ ». Nous retrouvons ici l'annonce de la propre évolution de l'art byzantin selon Burckhardt et comprenons que la décoration peut prendre la forme d'une contamination néfaste, annihilant, anémiant les figures.

La décoration, dans sa composante abstraite vient compléter la représentation des figures, inspirées de cartons de la Renaissance, pour mieux faire oublier certaines raideurs de l'art byzantin, marqué par l'aspect dogmatique de ces « Chinois de l'Europe ¹⁶⁹² ». Ainsi Fiorillo Fournier se réjouit-il de cette unité lorsqu'il décrit la sacristie de la basilique Saint-Marc :

« La sacristie est un bijou : les mosaïques de la voûte sont ce que j'ai vu de plus parfait dans le genre décoratif ; les arabesques en sont d'une souplesse et d'un capricieux admirable et encadrent des têtes de saints ; plus rien de byzantin par exemple, j'allais presque dire de chrétien. L'Arétin n'en garde-t-il pas l'entrée ? ¹⁶⁹³ »

¹⁶⁸⁹ Edmond de Pressensé, *Le Pays de l'Evangile*, Paris, C. Meyrueis, 1864, p. 143.

¹⁶⁹⁰ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 491.

¹⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 492.

¹⁶⁹² Ainsi Fournier nomme-t-il les artistes byzantins, enfermés dans des discussions dogmatiques, ratiocinant sur des points de théologie, p. 218.

¹⁶⁹³ Fiorillo Fournier, *op.cit.*, p. 225.

Ce cadre de vie, loin d'évoquer l'énergie licencieuse de certains écrits de l'Arétin, pour lequel Fournier n'éprouve guère de sympathie, doit se comprendre comme un éloge de l'esprit de la Renaissance et des grandes figures artistiques que l'écrivain côtoya, tels Titien et Sansovino surtout ¹⁶⁹⁴. Même si son appréciation de la Renaissance mérite d'être nuancée, et si certaines mosaïques byzantines archaïques ne sont pas pour lui dépourvues d'un certain charme, Fournier apprécie pleinement cet accord entre les éléments décoratifs et les figures.

Enfin, cette confusion décoratif / représentatif est parfois présentée comme l'expression par excellence d'un esprit, d'un « instinct » oriental, dont le « formalisme traditionnel », immobilisant l'art byzantin, lui a néanmoins permis de sauvegarder toute une tradition iconographique. Ainsi cette alliance harmonieuse a-t-elle permis de constituer une mémoire artistique, un « dépôt sacré » auxquels Louis Cloquet rend hommage. L'aspect décoratif des œuvres byzantines n'est donc pas présenté comme une emprise sclérosante mais comme une force expressive. Il est intéressant alors de constater le subtil glissement du dessin, et de ses intentions expressives, vers le décoratif, sans nulle connotation négative :

« Dans les mosaïques et la peinture, le luxe des couleurs, la gravité des attitudes propres au caractère oriental, particulièrement chez les Grecs, les Syriens, les Arméniens produit un effet grandiose et puissamment décoratif. L'art byzantin a engendré une école de décoration qui, dans la belle époque, laisse une impression de sérénité et de grandeur ¹⁶⁹⁵».

L'assimilation entre la décoration et la raideur et la simplicité des figures pouvait ainsi être posée de manière à expliquer les maladresses perceptibles du dessin byzantin : la contamination décorative du dessin lui permettrait ainsi, par sa stylisation, entendue comme une véritable ascèse artistique, d'évoquer de manière plus convaincante un autre ordre de réalité. C'est ce dont Antonin Barthélémy veut nous convaincre dans *Un philosophe en voyage*, même s'il décrit des fresques du monastère de La Laure des grottes de Kiev :

« Ce qui me semble avoir été merveilleusement compris par les Byzantins est l'effet décoratif, effet rendu même alors que le côté technique de l'art fait défaut.[Ils ont] ce goût parfait de l'agencement et il est impossible d'imaginer

¹⁶⁹⁴ Rappelons la belle *ekphrasis* de l'Annonciation de Titien par l'Arétin dans sa lettre LXXVIII dans *Lettres de L'Arétin*, Paris, Scala, 1988, trad. André Chastel et Nadine Blamoutier, p. 221 – 222. Fournier porte toutefois un jugement ambivalent sur la Renaissance : il loue Sansevero mais trouve l'architecture renaissante froide, sur le plan spirituel.

¹⁶⁹⁵ Louis Cloquet, *L'art ornemental romain, latin, byzantin*, tracts artistiques n° VI, Lille, Desclée de Brouwer, [s. d.] , p. 35. La seconde phrase renvoie par une note, au livre de Bayet, *L'Art byzantin*.

quelque chose de plus simple et de plus pur que la décoration du catholicon de Laura ; la facilité d'invention et le calme des lignes sont tels que l'ensemble paraît tout d'abord froid à nos yeux habitués aux raccourcis savants et aux perspectives puissants des peintres de Venise, mais on ne tarde pas à se familiariser avec cette sobriété [...] ¹⁶⁹⁶».

Cette réflexion souligne les vertus décoratives de l'art byzantin, qui tempèrent l'hubris d'un illusionnisme mimétique aussi brillant qu'illusoire, et cette leçon de renoncements artistiques qu'impose le modèle décoratif conduit à une ascèse de regard, comme préparation à l'« Ailleurs resplendissant ». L'art se *simplifie*, dans le sens où Plotin entendait ce terme¹⁶⁹⁷, et il s'agit également d'une libération du regard perspectif. Hans Belting a montré comment, l'ordre géométrique présent dans certains motifs ornementaux arabes permettait de « discipliner le regard ¹⁶⁹⁸», tout en le stimulant, et nous pourrions percevoir cette même intention dans cette subtile alliance de décoration et de figuration dans l'art byzantin.

Or, le réflexe esthétique du voyageur, tel que le concevaient les principaux guides de voyage analysés, n'était-il pas, dans une église ravennate, de se précipiter vers un *tableau* pour confronter son émotion à une véritable œuvre d'art ? Ce dernier ne représentait-il pas un salut esthétique, l'œuvre étant clairement identifiée, définie, *qualifiée* par un cadre dont la discrétion supposée¹⁶⁹⁹ ne pouvait divertir de la puissance du sujet, réalisé par Le Guide ou Le Guerchin ?

La deuxième hypothèse, formulée à travers l'expression « œuvre ornementale », pourrait rééquilibrer la partie décorative de l'ornement et la représentation d'une scène qui composerait avec elle. Il s'agirait là d'une œuvre de pacification, lexicalement, montrant que la distinction décoration / représentation ne se conçoit pas sur un mode antagoniste, mais complémentaire. André Grabar, sur ce point particulier, a bien résumé ces rapports artistiques de *compensation* entre la décoration et la représentation des figures ¹⁷⁰⁰. Un exemple pourrait

¹⁶⁹⁶ Antonin Barthélémy, *Un philosophe en voyage*, Paris, Charpentier, 1864, p. 289.

¹⁶⁹⁷ On peut penser à la métaphore de la sculpture de soi-même : Plotin, *Ennéades I,6 « Du Beau »*, Paris, Presses Pocket, 1991, trad. Paul Mathias, §9, p. 67 – 68. Voir aussi Pierre Hadot, *Plotin ou la simplicité du regard*, *op. cit.*, p. 21. Voir également Gilbert Dagron, *Décrire et peindre*, *op. cit.*, p. 22-23, sur le regard comme exercice spirituel.

¹⁶⁹⁸ Hans Belting, *De Florence à Bagdad*, *op. cit.*, p. 152. L'auteur évoque le décor *giri*h « qui purifie l'œil des impressions corporelles » ; voir également la comparaison de l'ornement avec le savon qui purifie le regard.

¹⁶⁹⁹ Aucun guide de voyage ne mentionne un cadre « excentrique » qui aurait divertie le regard. Sur la « convenance » du cadre, voir Thomas Golsenne, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁰⁰ André Grabar, *La Décoration byzantine*, Paris et Bruxelles, Editions G. Van Oest, 1928, p. 9-23.

illustrer cet accord : il s'agit de l'évocation de « la décoration de Saint-Vital », et du panneau représentant Théodora par Claude Anet. Il écrit ainsi :

« Drapée dans un long manteau à frange brodée, les yeux immenses, grands ouverts sous les sourcils arqués, le nez allongé et fin, majestueuse d'attitude et de geste dans l'offrande des présents, Théodora étincelle de pierreries ¹⁷⁰¹».

La description des traits de l'impératrice, assez détaillée pour un journal de voyage, montre à l'évidence que le panneau de mosaïques est regardé et décrit comme un tableau, sans ouvrir une quelconque réflexion sur le paragone tableau / mosaïques. La description restitue un *caractère* au personnage de Théodora – et l'on se rappelle précisément à quel point Cochin regrettait son absence dans les mosaïques byzantines en regard des tableaux de l'Ecole de Bologne - pour revenir à la fin, sur son aura décorative, « étincelle de pierreries ».

Toutefois, l'expression « œuvre ornementale » n'est pas dépourvue d'une certaine ambiguïté : si elle suggère bien un rapport ou une logique d'équilibre ou de compensation, elle correspond encore trop à une catégorie esthétique qui ne permet pas de saisir avec efficacité le dynamisme qui réunit la décoration à la représentation. En outre, le risque est de percevoir, dans cette expression, une nuance oxymorique qui dévaluerait l'œuvre d'art, en lui imprimant un caractère décoratif, et en atténuerait par conséquent la portée signifiante.

La dernière hypothèse, qui nous semble une évidence, pour nous, spectateurs de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècles, était plus difficilement concevable dans la seconde moitié du XIX^e siècle ; pourtant, et de manière intuitive, de nombreux voyageurs surent évoquer ces panneaux comme s'il s'agissait d'œuvres d'art. L'attention qu'ils leur portèrent, pour les dénigrer ou les louer, témoigne d'une inclination pour la critique, d'un goût, hérité ou non, pour la description d'œuvres d'art, et ce n'est pas un hasard si Adolphe Lance, étudiant les mosaïques de Saint-Marc, utilise le mot « tableaux » pour les qualifier : « Je ne me souviens d'ailleurs que des plus remarquables de ces beaux tableaux ¹⁷⁰²». Certes une certaine confusion lexicale existait au XVIII^e siècle entre les « peintures [ou] tableaux de mosaïques ¹⁷⁰³ », mais elle s'estompe dans la seconde moitié du XIX^e siècle et Lance utilise intentionnellement le terme de « tableau » pour exhausser le genre de la mosaïque, pour

¹⁷⁰¹ Claude Anet, *op. cit.*, p. 81.

¹⁷⁰² Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 140.

¹⁷⁰³ Nicolas Lenglet Du Fresnoy, *Méthode pour étudier la géographie*, Paris, N.M. Tilliard, 1768, Tome VI, p. 305-306.

souligner qu'on doit regarder avec autant de considération les panneaux décoratifs que les tableaux. Ce point précis rappelle également l'horizon d'attente posé par la *qualité* de l'ornemental : la transversalité opère de manière efficace et l'expérience visuelle devient une perception active ¹⁷⁰⁴, capable de reconstituer l'unité artistique d'un espace sacré.

Nous souhaiterions illustrer ce thème du regard *ornemental* en étudiant la manière dont Claude Anet perçoit la décoration sculptée à Ravenne. Rappelons que son voyage dans la cité d'Emilie-Romagne a été pour lui une révélation : l'art byzantin représenta un « style nouveau ¹⁷⁰⁵», « un esprit nouveau ¹⁷⁰⁶» tout à fait remarquables, manifestant de surcroît un pouvoir de diffusion souvent sous-estimé à ses yeux. Il écrit :

« Quelques promenades dans les églises de Ravenne et au musée suffiront pour rendre évident à l'observateur tant soit peu attentif qu'il se trouve dans une contrée nouvelle, que la flore qui s'étale sur les chapiteaux, les chancels, les ambons, n'est plus celle que vit fleurir le monde romain, qu'il n'y a aucun rapport entre les frises du forum de Trajan, par exemple, et les panneaux conservés au musée de Ravenne, que l'ornement lui-même n'obéit plus aux mêmes lois, qu'il n'est pas emprunté au même répertoire décoratif ¹⁷⁰⁷»

Anet fait le choix de convaincre pas à pas son lecteur, conscient des résistances esthétiques de ce dernier, à la manière du prêtre s'attachant à dessiller le regard de George Sand sur la Vierge de Torcello¹⁷⁰⁸. Il insiste d'abord sur le dépaysement que constitue cette ornementation nouvelle : l'étymologie du terme « contrée » (du latin vulgaire **contrata* (*régio*) « pays situé en face de (celui qui regarde)¹⁷⁰⁹ ») souligne l'intensité de l'effet produit par cette confrontation avec une décoration qu'il ne *reconnaît* pas, dépourvue de perles, d'oves et d'acanthes, mais qui est d'emblée présentée comme l'expansion d'une vie naturelle à l'intérieur de l'espace sacré. Ainsi, Anet nous invite à apprécier une décoration qui a su se libérer des dogmes ornementaux conçus dans l'Antiquité, et qui propose une autre *ordinatio*, un autre *kosmos*, ceux d'une nature qui se fond avec les formes architecturales et le mobilier

¹⁷⁰⁴Avinoam Shalem et Eva -Maria Troelenberg, *op. cit.*, p. 72 : « Il semble évident que l'ornement pourrait et devrait être traité comme n'importe quel autre genre artistique – notamment la peinture et la sculpture – et comme un outil permettant d'appréhender la plupart des sujets, des formes artistiques et des modes de réalisation ».

¹⁷⁰⁵Claude Anet, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷⁰⁶*Ibidem*, p. 85. Duthuit reprendra également souvent cette expression d'un « art nouveau ». *Le Musée inimaginable*, *op. cit.*, p. 113 notamment.

¹⁷⁰⁷*Ibidem*, p. 83.

¹⁷⁰⁸George Sand, *Lettres d'un voyageur*, Paris, Gallimard, 2004, p. 119.

¹⁷⁰⁹TLF article « contrée » : <https://www.cnrtl.fr/definition/contr%C3%A9e>

liturgique. En outre, il ne s'agit plus d'observer des « ornements analogiques » rappelant dans la nature la seule cabane primitive, comme quintessence d'un ordre constructif, mais de découvrir une « ornementation de variété ¹⁷¹⁰ » évoquant une nature foisonnante.

Anet énumère alors certains des « fragments » décoratifs de Ravenne, qui rappellent ceux des églises primitives de Rome : la marguerite à six feuilles, l'hélice enfermée dans un cercle, l'ornement en fer de lance ou as de pique, la croix grecque, la palmette aux feuilles minces et allongées, l'entrelacs, la tresse, les crossettes, notamment. Il mêle ainsi les motifs géométriques ¹⁷¹¹ aux motifs végétaux, mettant en valeur la *varietas* de cette ornementation et surtout son origine orientale, perse et assyrienne pour les plus anciens motifs. L'auteur explique ensuite le processus de conversion stylistique ou d'acculturation décorative, avec cet énoncé : « Mais ils furent baptisés par l'Eglise, qui en forma son premier style décoratif » et il est tout à fait conscient du pouvoir performatif ornemental, qui *certifie* les lieux ou les objets. Il convie alors le lecteur à observer ce miracle de la décoration byzantine qui insuffle la vie dans les motifs rassemblés, et de manière très habile, il reprend certains motifs de son énumération précédente pour les présenter sous une forme animée :

« C'est là qu'il faut étudier dans leur grâce aiguë les plaques ajourées, où les animaux se mêlent aux entrelacs, où les colombes vendangent la vigne symbolique, où les paons boivent à la coupe de l'éternité, où les agneaux paissent la nourriture divine au pied de la croix. Les crossettes s'alignent en frises, les marguerites à six feuilles, les hélices se découpent dans les enroulements serpentins de palmettes aux feuilles pointues. Les chapiteaux se couvrent d'une végétation orientale ou se treillent en corbeille, semblables à ceux du temple de Salomon, tels que nous les décrit le récit des Rois ¹⁷¹² ».

Anet a bien compris qu'une description fragmentée des éléments décoratifs ne permettaient pas de restituer le spectacle vivant de l'espace architectural des églises, c'est la raison pour laquelle il propose des combinaisons, des associations décoratives illustrant cette nature expansive. Le règne animal compose ainsi allégrement avec des éléments décoratifs abstraits et surtout les plaques de chancel s'animent, deviennent des scènes vivantes *dans* lesquelles les animaux sont surpris dans leurs attitudes naturelles. Les actions évoquées

¹⁷¹⁰ Voir Pierre Caye, *Empire et décor*, op. cit., p. 84 note 2.

¹⁷¹¹ Georges Berger utilisera une métaphore surprenante pour en parler : « l'ornementation platonique et brillante de l'Orient ». Par « platonique », il faut entendre aniconique. Georges Berger, « lettre à M. Philippe de Chennevières, directeur des Beaux-Arts », *Bulletin de l'Union centrale*, 01^{er} août 1874, p. 212.

¹⁷¹² *Ibidem*, p. 84-85.

confèrent à l'espace architectural un aspect bucolique et la deuxième description, appliquée aux motifs décoratifs orientaux, suggère avec délicatesse un élan de vie qu'accueillent avec bienveillance d'autres ornements. La construction pronominal des verbes accentue cette représentation d'un épanouissement spontané des motifs qui viennent prendre place *naturellement*, « s'alignent en frises », « dans les enroulements » au sein d'ornements harmonieux. Cet élan est aussi celui d'une métamorphose, et par les termes de l'alternative qu'il pose « se couvrent d'une végétation orientale ou se treillagent en corbeille », l'auteur souligne habilement le caractère erratique et donc naturel de ce miracle formel autonome. Toute intervention artistique doit dès lors être comprise dans un rapport mimétique avec l'évolution de la nature, et Claude Anet rend donc hommage, en creux, à l'intelligence décorative byzantine. L'auteur conclut ce *parcours* décoratif en rappelant la nécessité de dépasser ses préventions stylistiques et ornementales :

« C'est un esprit nouveau qui s'affirme d'une façon éclatante et crée un style admirable de richesse, de puissance et de variété. Il a fallu être aveuglé par les mérites de l'ornement romain pour ne point comprendre la beauté de l'art néo-grec ornemental. Il n'est pas possible de rester indifférent devant les superbes chapiteaux de San Vital ou du musée, de ne pas sentir la force et la souplesse des plaques que l'on voit dans chaque église. Ceci n'est point un art mort, qui continue mécaniquement l'exploitation de procédés usés ce n'est plus l'art des sarcophages romains où finissent dans la médiocrité une race et un monde. C'est une force qui apparaît ; c'est le christianisme qui trouve sa première expression plastique et qui manifeste du même coup son origine orientale ¹⁷¹³»

Deux termes caractérisent particulièrement l'ornementation byzantine, telle que la conçoit cet « esprit nouveau » : la « puissance » et la « force », qui suggèrent l'intensité de sa réception esthétique. L'auteur loue en effet en termes hyperboliques le décor sculpté byzantin et il insiste sur la dimension psychologique de cette expérience esthétique : il balaie les résistances héritées des guides de voyage, parmi lesquelles figure ce qu'on pourrait appeler une indifférence spéculaire, façonnée par l'inexpressivité des visages. Or il est significatif que dans ce texte la réception esthétique porte sur l'ornementation, des « chapiteaux » et des « plaques » de chancel, comme si la transversalité artistique de la qualité de l'ornemental opérait déjà ; en outre, l'enthousiasme des réactions rappelle « les plaisirs de l'art » et l'émotion vive qu'Oleg Grabar souhaitait qu'on attribuât davantage à la contemplation de

¹⁷¹³*Ibidem*, p. 85.

l'ornement. Enfin, l'ornement oriental, « baptisé » par le christianisme est investi d'un sens auquel participent, dans une même unité, le décor de mosaïques et la structure architecturale.

4.4.4 L'expérience métaphysique de l'ornement

Ainsi, avec un didactisme élégant, Claude Anet a proposé à son lecteur un très bel éloge de l'ornement, comme force agissante, à partir de motifs orientaux qui se fondent dans l'espace sacré et qui participent à un programme iconographique, spirituel, précis ; or l'attention qu'il porte aux ornements des tombeaux de Ravenne pourrait être mise en relation avec certains aspects de l'expérience esthétique éprouvée par Yves Bonnefoy dans son texte « Tombeaux de Ravenne »¹⁷¹⁴. Il s'agit là en outre d'une réflexion qui peut nous éclairer sur le statut de l'ornement et son pouvoir de transformation sur le spectateur, ou le contemplateur, tel que l'affirmait Oleg Grabar.

Si Bonnefoy reprend un instant le mythe d'une Ravenne exsangue, ombre persistante d'elle-même, « c'est bien Ravenne qui n'est que mort, sous les espèces éteintes de sa royauté perdue ¹⁷¹⁵ », c'est pour aussitôt s'en défaire avec la hardiesse d'un paradoxe : « Je n'y éprouvais pourtant qu'allégresse ». Or si Ravenne est de fait identifiée à « une lumière qui vaut en soi et par soi ¹⁷¹⁶ », c'est par la grâce de l'ornement, ressenti, *éprouvé* dans sa réalité sensible, et systématiquement opposé, dans ce texte qui ressemble fort au récit d'une expérience d'un mystique ¹⁷¹⁷, à la catégorie du concept.

C'est en se confrontant aux sarcophages présents dans le mausolée de Galla Placidia que le poète va concevoir autrement l'ornement. Il écrit : « Si l'ornement est une demeure, comment le dire enfin une chose abstraite, quand la demeure est au comble de toute réalité ? ». L'hypothèse, qu'on pourrait qualifier d'ontologique, repose sur un double paradoxe qu'il nous faut expliciter. La métaphore de la demeure renvoie bien évidemment à la

¹⁷¹⁴Yves Bonnefoy, *L'improbable et autres essais*, « Tombeaux de Ravenne », Paris, Gallimard, 1980.

¹⁷¹⁵*Ibidem*, p. 16.

¹⁷¹⁶*Ibidem*, p. 21.

¹⁷¹⁷ Nous employons ce terme dans la mesure où l'expérience de Ravenne est d'ordre sensible et métaphysique. En outre, Bonnefoy rend compte d'une révélation, celle de l'ornement et de la pierre, qui met en œuvre une conversion. Nous pourrions citer ce passage, assez explicite : « Et je reviens à Ravenne comme à la source d'une vérité qui vaut en soi et par soi. Rien ne ternit à Ravenne la pureté de ce grand éclat faite duquel *j'ai appris* qu'on ne pouvait vivre, rien n'y distrait le génie des tombes de son rôle dans le destin de l'esprit », p. 21 (NB c'est nous qui soulignons). Nous pourrions ajouter, concernant l'ornement, cet énoncé : « j'ai goûté dans cette joie qu'il éveille, la saveur d'une *vraie* éternité », p. 19.

réalité des tombeaux, ultime demeure des dignitaires ravennates, et dans un sens figuré, elle fait comprendre que le monde de l'ornement est un monde *sui generis*, qui ne se projette pas hors de lui-même, à la différence du monde propre aux concepts. Le choix de cette métaphore se justifie aussi par le pouvoir de son signifiant : on entend dans le mot « demeure » cette mort que l'ornement ne cherche pas à travestir, et que la figure de rhétorique *prend* simplement, authentiquement, comme une réalité. La demeure, à travers l'ornement, sait donc retenir la mort, alors que le concept, en élaborant un système complexe de réseaux métaphoriques, concourt à créer un jeu sans fin, qui n'est qu'une stratégie de fuite ¹⁷¹⁸.

Mais si la mort demeure dans l'ornement, elle n'en reste pas moins ciselée, figée dans une abstraction, une stylisation, et pourtant- et c'est là tout le sens du paradoxe que nous avons précédemment relevé- le pouvoir et l'enchantement de l'ornement sont tels, aux yeux de Bonnefoy, qu'ils vont réunir ce qui était séparé, disjoint dans le concept : « le comble de la réalité » et « l'abstraction ». On peut donc tenir l'ornement comme un *symbole* agissant, une « force agissante » chère à la conception de l'« ornemental » défendue par Jean-Claude Bonne. Le concept, trop analytique, discriminant, diviseur, dans son sens diabolique, est surtout « illusoire », et s'il constitue bien « ce premier voile ¹⁷¹⁹ des vieilles métaphysiques », c'est qu'il nous tient à distance, par un pli du langage, des réalités sensibles, qu'il refoule, comme la mort, ou qu'il ne connaît pas, « ce que la réalité a de fondamentalement un, d'encore indécomposé ¹⁷²⁰ ».

Mais le pouvoir qu'exerce l'ornement sur nos sens et notre imaginaire tient aussi au fait qu'il nous emporte dans et par son abstraction ou sa stylisation, de sorte que nous nous perdons, à la manière d'une rêverie, dans cette étrange évocation de la réalité. Bonnefoy prend un exemple qui rappelle très précisément l'analyse précédente du texte de Claude Anet :

« Il y a dans Ravenne, un motif assez largement répandu, et le plus beau peut-être, au moins le plus lourd de sens. Il représente deux paons. Dressés, affrontés, savants et simples comme des hyperboles, ils boivent dans un même calice ou mordent dans la même vigne. Dans un entrelacs de l'esprit qui reprend et achève celui du marbre, ils signifient la mort et l'immortalité. Jamais je n'ai rencontré

¹⁷¹⁸*Ibidem*, voir p. 13- 14.

¹⁷¹⁹ Yves Bonnefoy reprendra cette métaphore du voile pour illustrer l'opposition entre la poésie et la pensée conceptuelle : « C'est [...] comme si la profondeur de l'être sensible affleurerait par-dessous le voile des interprétations et des formulations que multiplie la pensée [...] », « La parole poétique », *Qu'est-ce que la culture*, dir. Yves Michaud, Paris, Odile Jacob, 2006, vol. 6, p. 82. (conférence donnée à l'UTLS le 17 novembre 2000). https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/la_parole_poetique.1174

¹⁷²⁰*Ibidem*, p. 83.

plus vive source. On sent inépuisable cette vigne, où indiscernablement, le cœur vient puiser la gloire de vivre et l'enseignement de la mort. Telle est la pierre. Je ne puis me pencher sur elle sans la reconnaître insondable, et cet abîme de plénitude, cette nuit que recouvre une lumière éternelle, c'est pour moi le réel exemplairement ¹⁷²¹»

Il y a dans ce texte, l'expression d'un équilibre, d'une justesse entre la scène représentée, et le sens qu'elle porte, par la médiation de la pierre. Comme le fit Claude Anet, Bonnefoy anime le motif oriental, d'origine persane, évoquant deux attitudes naturelles des paons, et la remarque « savants et simples » résume parfaitement l'harmonie et le caractère performatif de l'ornement. Il y a là une clarté du sens évidente, bien marquée par l'explicitation « ils signifient » et par l'évocation d'une expérience sensible et métaphysique qui est, de manière presque concomitante, une projection sur la scène et un retour sur soi, une méditation : « On sent inépuisable cette vigne, où indiscernablement, le cœur vient puiser [...] ». La comparaison « comme des hyperboles » est instructive, tout comme l'ornement et la pierre, qui sont des leçons de vie pour Yves Bonnefoy. Fontanier explique ainsi l'hyperbole : « L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même [...] ¹⁷²² » ; voilà une définition qui correspond parfaitement à la leçon de vérité dont les paons affrontés sont porteurs ¹⁷²³, et elle éclaire l'énoncé enthousiaste « c'est pour moi le réel exemplairement ». L'adverbe d'ampleur vient consacrer l'ornement comme métaphore la plus simple, la plus épurée, et parfois la plus stylisée du réel et d'une vérité qui échappe au langage conceptuel. Ajoutons un point : alors que Claude Anet évoquait l'entrelacs comme motif visuel, jouant avec les paons, Bonnefoy le présente sous une forme métaphorique « dans un entrelacs de l'esprit qui reprend et achève celui du marbre » afin de souligner la relation spéculaire qui réunit le contemplateur et le motif. Le poète suggérerait alors que l'imaginaire, suivant les sinuosités propres au motif de l'entrelacs, en arriverait à concevoir et à accepter cette double leçon de l'ornement des paons affrontés, qui est une révélation : « la mort et l'immortalité ». Il y a donc une création de sens révélée par l'entrelacs, et l'énoncé « ils signifient la mort et l'immortalité », en faisant retour sur l'image des paons, prend la forme

¹⁷²¹« Les tombeaux de Ravenne », p. 18.

¹⁷²² Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p.123.

¹⁷²³ Sur la discussion du « basculement du motif [du paon] vers le symbole », sur les tombeaux paléochrétiens et ravenates, voir la thèse de Raphaël Dèmes, *Autour du paon et du phénix : étude d'une iconographie cultuelle et funéraire dans le Bassin méditerranéen (IVe-XIIe siècle)*, p. 37 et 38, et note 54 p. 37.

<https://nuxeo.u-bourgogne.fr/nuxeo/site/esupversions/8740a84a-829c-4629-b1d3-47307a4b5bc4>

d'une discrète anacoluthie, qui met encore mieux en valeur la richesse dialectique entre le contemplateur et le motif.

L'effet produit par l'« ornemental » est signifié précisément sous la forme d'une émotion avec l'intensif « Jamais, je n'ai rencontré plus vive source », et des termes évoquant les profondeurs d'une révélation : « inépuisable », « indiscernablement », qui complètent l'expression d'une grande sérénité apportée par la leçon de l'ornement. En effet, Bonnefoy explicite très clairement le pouvoir psychologique créé par la contemplation des ornements, et sur ce point encore un rapprochement peut être conçu entre le texte de Claude Anet et les descriptions enthousiastes de Gautier ou d'Albert Gayet :

« Il y a dans l'ornement, au moins dans les réseaux de tresses et d'entrelacs, les rosettes et les rinceaux des tombes de Ravenne, une vertu qui d'abord ne s'explique pas. Pouvoir d'apaisement ai-je dit, et de vertige, qui appelle et retient dans les creux ou les bosses du marbre : qui vit d'une vie subtile qui se fait sur lui par frémissement. Conjonction de la pureté d'une eau et de la fluidité d'une parure, d'une immobilité solennelle et de secrets mouvements, inexplicablement la pire angoisse s'y calme¹⁷²⁴ ».

Le texte semble tout entier tissé à partir du mot « vertu », entendue comme force agissante, et qui caractérise l'ornement, devenu lieu *expressif* de contradictions apaisées, à l'image de l'émotion ressentie par Bonnefoy. Relevons la présence toujours sensible de la métaphore de la demeure, « qui appelle et retient dans les creux », ainsi que métaphoriquement, des images rappelant explicitement certains aspects de l'esthétique byzantine. En effet, l'opposition entre l'« immobilité solennelle » et les « secrets mouvements » pourrait évoquer les portraits typologiques inspirés du cérémonial de la cour, tout comme l'*emprise* décorative qui s'empare de Théodora, *convertis* en présences pleinement signifiantes. Comme nous avons pu déjà le constater dans des journaux de voyage, l'ornement est présenté comme une *mirabilia* que Bonnefoy dote en outre d'un pouvoir étonnant : à l'opposé du concept, il harmonise les contradictions, et l'apaisement métaphysique qu'il peut susciter n'est pas éloigné, en intensité, du ravissement esthétique produit par le spectacle des mosaïques. Comme le montre le poète, tout comme ces dernières, l'ornement détient un pouvoir certain de diffusion.

¹⁷²⁴*Ibidem*, p. 16-17.

De plus, Bonnefoy veut nous rendre sensibles à une seconde harmonie, celle qui allie la pierre à l'ornement, comme s'ils étaient consubstantiels, et il explicite ce processus propre à l'harmonie à partir d'une hypothèse reposant sur une dialectique subtile : « Si dans le monde orné la forme se détourne de la vie physique des êtres, et s'empporte vers quelque ciel, la pierre a réprimé l'indifférente parole, elle retient l'archétype parmi nous ¹⁷²⁵ ». Nous voyons combien la métaphore de la demeure imprègne encore ce raisonnement : en effet, afin qu'il ne se perde pas dans son élan propre, dépourvu de signification, la pierre « retient l'archétype » ; voilà ce qui doit *demeurer*. Ce mot d'« archétype » renvoie ici aux motifs iconographiques, stylisés, schématisés, convertis en quelque sorte en ornements vivants, et c'est en termes platoniciens que Bonnefoy va développer cette dualité ornement / concept. Il écrit : « L'ornement est de cette espèce d'êtres qui conjoint dans sa pureté profonde l'universel et le singulier. Il est l'Idée faite présence et j'ai goûté dans cette joie qu'il éveille la saveur d'une vraie éternité ¹⁷²⁶ ».

L'ornement apparaît bien donc dans ce passage comme un déclencheur de réminiscence, à l'image de l'émotion amoureuse provoquée par le spectacle de la beauté dans le *Phèdre* ¹⁷²⁷, mais l'archétype peut renvoyer également, dans le contexte de l'art byzantin, aux images archétypales qui servent de modèles, donc de leçon aux peintres d'icônes. Les « portraits typologiques » appliqués au Christ ou à la Vierge, tels qu'André Grabar les a définis ¹⁷²⁸, ont eux aussi une valeur archétypale, et nous constatons combien la réflexion de Bonnefoy, exhaussant l'ornement en lui attribuant un pouvoir insigne, permet de restituer une unité, celle de la fonction décorative et de la fonction représentative au sein de l'art byzantin. Le portrait n'est dès lors plus le seul à relever de l'archétype, comme le pensait et le revendiquait une esthétique classique, dont Bonnefoy aurait pu affirmer qu'elle était trop inféodée au concept, s'accomplissant « dans la pensée "cohérente" ¹⁷²⁹ ». Ainsi les artistes ravennates, qu'ils fussent byzantins ou non, ont su, après leurs modèles égyptiens, rappeler ce processus naturel dans leur travail mimétique, en lui insufflant une force et une évidence démonstratives : à travers l'ornement, il n'y a plus de séparation entre le sensible et l'intelligible.

¹⁷²⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷²⁶ *Ibidem*, p. 19.

¹⁷²⁷ Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, coll. G.F., 1995, 250b-251c, p. 124-125.

¹⁷²⁸ Voir André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1994, p. 139 notamment.

¹⁷²⁹ Yves Bonnefoy, *op. cit.*, p. 17.

Ravenne est donc « le vrai lieu » d'une « conversion profonde », entendons que l'expérience ravennate est celle d'une rêverie manifestant son caractère dialectique. Elle est d'abord l'épreuve d'une errance intellectuelle, qui emprisonnait l'ornement dans une réflexion conceptuelle, ce que Bonnefoy exprime par des imparfaits illusoires, « je comparais », « pensais-je ¹⁷³⁰ » puis la pierre ornée apporte la révélation, c'est le temps du dévoilement mais également d'une reconnaissance de soi : « Ici, la réalité muette et distante et mon existence se rejoignent, se convertissent, s'exaltent dans la suffisance de l'être ¹⁷³¹ ». À l'inverse, « la pensée conceptuelle ne cessait de nous couper davantage de nous-mêmes ¹⁷³² » : l'expérience de l'ornement nous ramène ainsi à nous-mêmes. La reprise de la métaphore de la demeure, « Je ne doute pas qu'existe, quelque part et à mon usage, cette demeure, ce seuil de la possession de l'être » prend tout son sens ici : elle est ce point où se résorbe le concept et où le sensible, par sa pure présence, sa « pleine présence ¹⁷³³ » nous accueille. Nous ne développerons pas le parallélisme que pose Bonnefoy entre le voyage et la poésie, mais rappellerons que la poésie déjoue elle aussi les séductions et les simplifications du concept, et qu'elle s'approche d'une réalité sensible inconnue ¹⁷³⁴, un en-deçà du langage, décrivant ainsi un voyage sur « l'autre versant du langage ¹⁷³⁵ ».

Une seconde analogie pourrait être éclairante : à regarder de près les premières synthèses sur l'art byzantin, on constate aisément, pour des raisons didactiques, une distinction très claire entre les analyses architecturales et l'étude de la décoration, sans qu'il n'y ait nullement opposition entre elles. Mais l'on comprend, que le terme de « décoration » désigne tout ce qui n'est pas architectural : les sculptures, la mosaïque, les fresques, l'orfèvrerie, les tissus, etc., et le sentiment provoqué par ces lectures est étrange, comme si la décoration était à l'architecture, ce que la poésie est à la prose. À l'autorité architectonique de la pierre ou de la brique, qui révèle d'audacieuses innovations concernant la conception et la mise en place des voûtes et qui rappelle l'avancée de la prose – *prorsus* – se joignent différentes formes et expressions des « arts décoratifs », pour reprendre une dénomination de l'époque, qui concourent, par leur vie propre à créer, à *poétiser* une unité d'ensemble.

¹⁷³⁰ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷³¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷³² Voir Yves Bonnefoy, « La parole poétique », *op. cit.*, p. 78.

¹⁷³³ *Ibidem*, p. 76.

¹⁷³⁴ *Ibidem*, p. 77 – 78 notamment.

¹⁷³⁵ Nous reprenons le sous-titre du livre de Michèle Aquien, *Poétique et Psychanalyse- l'autre versant du langage*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

4.4.5 Bayet et Diehl aux prises avec l'ornement

Si nous nous reportons au premier essai sur l'art byzantin, écrit par Charles Bayet, nous relevons les marques d'un jugement enthousiaste et pourtant contrasté sur la décoration byzantine. Nous distinguerons les considérations générales sur l'art byzantin, dans lesquelles Bayet manifestait une indéniable clairvoyance sur la fonction de la décoration dans l'architecture ¹⁷³⁶ de ses études plus détaillées sur des aspects ou des éléments décoratifs, qui concordent difficilement avec les premières. Le chapitre « L'Art sous Justinien et ses successeurs (527-726) » est subdivisé en trois sections : 1- L'Architecture, 2 – La Peinture, les mosaïques, les manuscrits à miniatures – 3- La sculpture, l'orfèvrerie, établissant ainsi une certaine hiérarchie dans la décoration. Nous étudierons trois exemples précis : Bayet prend soin d'évoquer « la folie de la prodigalité ¹⁷³⁷ » du décor de Sainte-Sophie dans la première section, s'appuyant sur l'autorité de Paul le Siléntaire, puis il évoque « la splendide décoration en mosaïques ¹⁷³⁸ » de Saint-Vital et il salue enfin les innovations que constituent la corbeille aux motifs d'entrelacs surmontée d'un imposte couvert « d'une gracieuse broderie d'ornements ¹⁷³⁹ » ajourés. Pourtant la « profusion incroyable » de matériaux précieux à Sainte-Sophie « blesse le goût ¹⁷⁴⁰ », et le bel éloge des chapiteaux ravennates est très vite miné de l'intérieur : la décoration plait par la variété qu'elle expose, mais l'hubris asianiste n'est jamais loin : « Parfois des représentations d'animaux, d'oiseaux, de vases compliquent encore cette décoration ». Le paragraphe suivant, consacré au travail de sculpture des chapiteaux est accablant : les artistes byzantins « ne savent point donner de relief à leurs ornements, ils fouillent et cisèlent la pierre plutôt qu'ils ne la travaillent avec franchise et vigueur ¹⁷⁴¹ », de sorte qu'ils dénaturent profondément l'antique rapport à la pierre. La section consacrée à la « Peinture » présente de manière élogieuse le travail de la mosaïque, mais Bayet considère que cette dernière ne se plie pas à l'*historia* (« l'action est presque nulle »),

¹⁷³⁶ Diehl lui rendra d'ailleurs hommage en le citant au début de son *Manuel d'art byzantin*, « Il faut, dit fort bien M. Bayet, établir une proportion exacte entre la décoration et l'étendue de l'édifice », p. 8.

¹⁷³⁷ Charles Bayet, *L'Art byzantin*, New York, 2009, Parkstone International, p. 21. La première version a été publiée dans la collection « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », Paris, A. Quantin, [sans date] (nouvelles éditions en 1883, 1885, 1891, et 1904). La version que nous utilisons, destinée à un large public, ne comporte aucune date de la première publication ; en outre, en évitant tout résumé biographique sur l'auteur, les éditeurs laissent penser que cet ouvrage est relativement récent. La bibliographie a toutefois été mise à jour, depuis la version de 1904. Les lecteurs en 2021, sans le savoir, continuent donc à lire un texte de la fin du XIX^e siècle.

¹⁷³⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷³⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 35 pour les deux citations.

que son principe réside dans la symétrie des représentations, et surtout lorsqu'il commente le panneau de Théodora, il l'isole du reste de l'édifice. C'est précisément ce que Duthuit reprochait à la démarche de Malraux : Bayet s'attarde sur des détails qui sont des motifs ornementaux, tels le costume et sa broderie représentant l'Adoration des Mages, ou encore la parure de Théodora, infléchissant la description vers une certaine mise en abîme décorative. Ainsi prenait-il le risque de figer, par une attention trop métonymique, le panneau de mosaïques, de perdre ainsi le sens de sa présence dans une composition décorative et un programme iconographique plus généraux, et enfin d'atténuer l'expression de vie émanant de cette représentation. En effet, la seule évocation d'un mouvement apparaît avec la remarque « l'impératrice franchit l'atrium », et l'annonce d'une promesse, « C'est là une vivante évocation du passé », est étrangement suivie d'observations qui ne cessent d'exhiber une certaine stylisation dans la composition : « ces figures symétriquement rangées », « ces femmes avec leur visage régulier », « leurs attitudes uniformes ». Certes l'intention de Bayet est bien de montrer qu'il s'agit d'un décor, dans le sens premier du terme, c'est-à-dire que les formes et le dessin *conviennent* à la situation représentée, qui rappelle le cérémonial de cour, mais le texte tend à traiter les figures animées sur le même plan que les éléments décoratifs représentés sur le panneau, en leur accordant toutefois moins d'exubérance et de vie. Le paragraphe suivant mentionne en termes laudatifs les théories des saints et des vierges de Saint-Apollinaire-le-Neuf, pourtant il se clôt de manière élégiaque et très étrange, Bayet regrettant, de manière générale, l'éloignement de l'illusionnisme mimétique gréco-romain dans les œuvres médiévales. Les panneaux de mosaïques de cette église semblant ainsi les ultimes reliques de cette maîtrise artistique capable d'exalter la vie.

Le paragraphe consacré à la sculpture des tombeaux de Ravenne est des plus expéditifs : après avoir noté la négligence *dogmatique* des sculpteurs, délaissant l'attention à la figure humaine, Bayet énumère seulement des motifs décoratifs présents sur les bas-reliefs, « agneau, colombe, paons, vases, monogrammes, croix », remarquant, et c'est là le seul détail d'une *présence* artistique, le « grand amour de la symétrie » dans ces compositions. Cette approche exclusivement énumérative de la décoration tend également à figer les motifs, en les juxtaposant, les vidant ainsi de leur vigueur étymologique, pour les présenter comme des éléments morphologiques d'une grammaire ornementale ¹⁷⁴².

¹⁷⁴² Voir Jean-Claude Bonne, article « Ornemental », dans Jacques Morizot et Roger Pouivet, dir., *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 343. L'auteur souligne le statisme de ces

Ainsi le premier ouvrage destiné à un large public présentait-il de manière très contrastée la décoration de l'art byzantin et si la séduction venue d'Orient n'était pas discutable, les arts décoratifs restaient pris dans les rets d'un comparatisme stylistique toujours épris d'un modèle antique, et surtout les motifs décoratifs relevaient avant tout d'une étude morphologique, plutôt sclérosante.

La comparaison avec le *Manuel d'art byzantin* de Charles Diehl¹⁷⁴³ s'avère éclairante sur la place et le sens de la décoration dans l'art byzantin, quelques années seulement après la parution du livre de Bayet. Précisons d'emblée que le *Manuel* est un ouvrage de plus grande ampleur, par ses huit cents pages et ses nombreuses illustrations photographiques¹⁷⁴⁴, et il semble davantage destiné à un public plus *averti*, entendons, plus sensible aux querelles universitaires sur l'origine de l'art byzantin et sur sa diffusion, sujet abordé dès la page 15 du livre. Dans sa deuxième édition, Diehl revient en effet sur les positions défendues par Strzygowski dans son livre *Orient oder Rom*, publié en 1901. Il prend tout d'abord soin de mentionner les historiens de l'art qui, avant Strzygowski ont souligné l'héritage oriental de l'art byzantin, parmi lesquels Courajod, Choisy et Ainalof¹⁷⁴⁵, avant de saluer sa démarche qui oriente correctement le regard vers les origines orientales de l'art byzantin : « Dans l'ensemble, la doctrine qu'il soutient paraît inattaquable¹⁷⁴⁶ » conclut-il. Toutefois, l'unique réserve de Diehl, « Si pour quelques points de détail, on ne peut point partager les idées de Strzygowsky [...] ¹⁷⁴⁷ » montre en creux son vraisemblable désaccord avec les propos les plus polémiques et controversés du savant de Graz¹⁷⁴⁸.

motifs décoratifs, lorsqu'ils sont conçus de manière « purement morphologique », comme des *patterns*. Voir aussi Oleg Grabar, *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁴³ La première édition date de 1904. Nous utilisons de l'édition de 1910 pour les citations.

¹⁷⁴⁴ Le livre de Bayet (environ 300 pages) ne comportait en effet, jusqu'à sa dernière réédition française, que des gravures. Ce dernier point est souligné par Judith Soria et Jean-Michel Spieser dans la notice qu'ils ont consacrée à Charles Bayet pour le site de l'INHA :

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bayet-charles.html>. Les deux historiens montrent également que si son livre fut « à juste titre, influent pendant un certain temps », il paraissait dépassé sur bien des points lors de sa réédition en 1904, le texte de 1883 n'ayant pas été modifié.

¹⁷⁴⁵ *Ibidem*, p. 16.

¹⁷⁴⁶ *Ibidem*, p. 18.

¹⁷⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁴⁸ Voir Rémi Labrusse, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 20 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/268> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268> ; sur les prémices de sa « vision dualiste » de l'« orbe polaire » et de l'« orbe équatorial », voir p. 2, §4. Sur ce « fond nordique » dont il souhaite « le plein accomplissement dans le futur », voir p. 5-6, §11.

L'approche de Bayet était plus générale, et son livre constituait une précieuse initiation - quoiqu'étonnante par certains aspects - à l'art byzantin, mais l'historien n'éludait pas les « discussions » passionnées sur l'influence de l'art byzantin en Orient et en Occident, et il y prenait part rigoureusement ¹⁷⁴⁹. Pourtant, Diehl, en dépit de l'avancée de la recherche en histoire de l'art byzantin, n'ignore pas que Bayet fut un pionnier en la matière, et s'il reprend certaines de ses formulations - au point de le citer étrangement lorsqu'il étudie Saint-Apollinaire-le-Neuf ¹⁷⁵⁰ - il nuance et atténue certaines de ses affirmations, parmi les plus péremptoires. Ainsi, reprend-il la comparaison de Bayet entre la sculpture et l'orfèvrerie, appliquée aux corbeilles et aux impostes des chapiteaux, mais sans nullement présenter le travail des sculpteurs byzantins comme négligent, déficient : « ils attestent, par leur magnifique travail, plus voisin de l'orfèvrerie que de la sculpture, le goût croissant de la splendeur et le désir d'éblouir ». En outre, le sous-chapitre « la décoration sculptée » vient clore le chapitre II consacré à « L'art de bâtir chez les Byzantins. Les monuments de l'architecture au VI^e siècle » et cette place est pleinement significative. En effet, Diehl restitue ainsi le dynamisme d'une ornementation à dominante orientale, qui emporte dans un même élan l'architecture et la décoration sculptée. De plus, il évoque successivement dans ce sous-chapitre les chapiteaux, les plaques de chancel qui, comme c'est le cas à Saint-Vital et à Saint-Apollinaire, constituent de précieux témoins d'une acculturation stylistique et il en vient à mentionner, naturellement, les incrustations en marbre. Ainsi ne sont-elles pas séparées des décors sculptés, et c'est avec un certain lyrisme que Diehl exprime le dynamisme décoratif des édifices byzantins, et ravennates notamment. Il écrit : « à la courbe des arcades, à la bande qui court au-dessous de la galerie du gynécée, des marbres multicolores mettent leurs notes éclatantes » et, rappelant les métaphores tactiles des journaux de voyage, il remarque « des panneaux admirables, où les marbres les plus riches se mêlent aux pâtes d'émail et aux nacres, se disposent le long des murailles comme des tapis d'Orient veloutés et harmonieux ». On notera la construction pronominal qui souligne l'élan d'un mouvement décoratif qui semble autonome, et qui fait pleinement corps avec l'architecture.

La réflexion de Diehl sur la peinture et la décoration dans le chapitre III « Les Monuments de la peinture. Fresques, mosaïques, icônes » nous permet de mieux comprendre le statut particulier de cette dernière. Le premier paragraphe, consacré aux fresques rappelle la valeur didactique que les premiers chrétiens lui ont prêtée et les premières lignes sont

¹⁷⁴⁹ Il résume le sens de ces « discussions » p. 141, et on peut penser à la prudence avec laquelle il attribue des œuvres aux Grecs ou aux artistes italiens, en Sicile. Voir p. 148 notamment.

¹⁷⁵⁰ Charles Diehl, *op. cit.*, p. 197.

significatives : « L'art chrétien, on le sait, avait vu de bonne heure dans la peinture moins une décoration banale faite pour l'amusement des yeux, qu'un moyen d'instruire les fidèles ¹⁷⁵¹ ». Ainsi la fresque relevait-elle d'un genre grave, sublime, porté par l'économie chrétienne, délaissant les frivolités païennes et leur aimable pouvoir de diversion. Le « style historique et monumental », entendons narratif et chronologique, en ce qu'il s'accorde avec les prémices d'un programme iconographique inauguré par la fameuse lettre de saint Nil ¹⁷⁵², peut également relever d'un « réalisme brutal » dans la mise en scène du martyre des saints et révéler un expressionnisme qui rappelait les attaches avec le monde antique, comme le souligne Diehl. Or ce style va se prolonger tout en se modifiant dans l'art de la mosaïque.

C'est le second temps de son raisonnement et Diehl ne se contente pas d'un titre générique mais souligne d'emblée le *sens* de la décoration en mosaïques : au sous-titre « Les fresques » succède en effet « Le rôle de la mosaïque ». Il reprend tout d'abord le *topos* de « la peinture pour l'éternité » pour souligner ensuite comment se manifeste l'évolution d'un style narratif et monumental dans les mosaïques. Il retient deux aspects : la mosaïque s'accorde « aux goûts du luxe et de splendeur qui marquent l'art de ce temps » et qui se traduit par la recherche d'« effets décoratifs d'une incomparable magnificence ». Il s'appuie sur deux innovations déterminantes, les fonds bleu et d'or, exprimant ainsi clairement les influences orientales, persanes surtout, de l'art byzantin en affirmant sans ambages son asianisme. Le second aspect concerne la concordance, presque miraculeuse entre l'art de la mosaïque et les figures qu'elle allait représenter ; ce *kairos* artistique est exprimé de la manière suivante : « par le caractère de sa technique même, elle excellait à rendre ces calmes et immobiles figures, aux attitudes majestueuses et nobles [...] à la symétrie un peu monotone et froide ». Cette concordance est une *convenance* artistique, justifiant par conséquent son éminent caractère décoratif. Diehl clôt le paragraphe par un parallélisme résumant les limites artistiques propres au genre de la mosaïque, qu'il oppose au « sens profond de l'effet décoratif » qui les anime et qui exhausse les figures, évoluant dès lors « dans un esprit d'ordre [et] d'harmonie » tout à fait remarquable. C'est également pour Diehl une manière de prévenir toute remarque intempestive sur le *paragone* peinture / mosaïque : puisqu'il y a parfaite concordance entre le sujet et le mode de représentation, s'en prendre aux raideurs des mosaïques byzantines, c'est refuser cette *évidence* iconographique et l'élan spirituel qu'elle incarne.

¹⁷⁵¹*Ibidem*, p. 186.

¹⁷⁵²*Ibidem*, p. 6.

4.4.6 La rêverie d'Albert Gayet

Ainsi la force agissante de l'ornement byzantin peut-elle être comprise, comme nous l'avons esquissé, de manière complémentaire, comme une préparation du regard à pénétrer une réalité qui n'est plus soumise aux injonctions mimétiques, participant alors pleinement à la libération promise par l'esthétique byzantine, comme le suggère Louis Bréhier : « À ces formes aux contours si nets [les formes humaines et les proportions de l'art grec], l'Orient préfère au contraire le domaine infini du rêve, et il semble qu'il veuille par la richesse de son décor, offrir à son imagination, les moyens de s'échapper du réel ¹⁷⁵³».

Il nous semble dès lors indispensable de montrer comment la décoration byzantine rend possible cette rêverie esthétique, entendue comme une propédeutique du regard, à travers l'écriture d'Albert Gayet.

« Cet éloignement pour la forme humaine conduisait directement cet artiste au répertoire ornemental, plus apte à se plier aux combinaisons ordonnées ; l'importance de la ligne abstraite pouvant y régner en maîtresse ; l'ornementation foliacée ou florescente, l'entrelacs géométrique étant susceptibles de s'y combiner au gré d'un rythme voulu. Insensiblement, un irrésistible courant de mysticisme l'entraîna ainsi vers la polygonie arborescente ; et, sur les premiers monuments, les arabesques s'épanouirent ; les feuillages, jusque-là imités se chargèrent de détails conventionnels ; leurs branches se tordirent symétriquement en une série d'inflexions concentriques, divergentes, alternées ou réversées, à travers le réseau d'un assemblage invisible, où se joue la rêverie extatique des contemplations. Des fleurs idéalisées s'assemblèrent, s'enchaînèrent, pyramidèrent, rayonnèrent, coururent en semis, revenant fatidiquement à des places fixes, sur des orbes pareils, à travers les mailles d'entrelacs inextricables. Là où la tradition ne laissait dans l'esprit du fidèle que le souvenir des mythes consolateurs, cette rêverie errante, purement méditative et contemplative, reste uniformément empreinte d'une sérénité douce obtenue par l'ondolement pondéré de la ligne, la répétition alternée des mêmes figures, la douceur et l'équilibre des images, la continuité indéfinie du décor ¹⁷⁵⁴».

¹⁷⁵³ Louis Bréhier, « L'art du Moyen-Age est-il d'origine orientale ? », *op. cit.*, p. 667.

¹⁷⁵⁴ Albert Gayet, *L'Art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie*, tome 1, « Venise », Paris, L. H. May et E. Gaillard, 1901-1907, p. XIX.

On peut lire ce bel éloge du décor ornemental byzantin comme une véritable *ekphrasis*, manifestement influencée par la description de Gautier de l'intérieur de la basilique Saint-Marc. Il est aisé de suivre, à la manière d'un récit, cette révélation du décor byzantin : de la « composition » artistique orientale émane un processus vital, dont on perçoit tout d'abord les prémices, (« Insensiblement », « sur les premiers monuments », « jusque-là »), avant d'assister, tels des spectateurs émerveillés à cette énergie vitale qui se présente sous nos yeux, scandée par ces passés simples évoquant une frénésie de mouvements : « s'assemblèrent, s'enchaînèrent, pyramidèrent, coururent ».

Gayet décrit alors le dynamisme de la révolution de ces rinceaux, rappelant le tournoiement des coupoles dans toutes les descriptions de la basilique vénitienne qui se plaçaient sous l'égide de Gautier. À la succession rapide de verbes au passé simple, qui mettent en valeur leur procès comme autant de fulgurances dans la protase, succède une apodose dont le rythme ternaire, d'une certaine ampleur, vient clore de manière apaisée le mouvement révolutionnaire, sans que les termes « fatidiquement » et « inextricables » prennent une quelconque valeur négative. Des échos sonores soutiennent ce tableau vivant : « foliacée », « florescents », « feuillages », « inflexions », « fleurs », et les dernières lignes de la description comportent des assonances et des allitérations d'une grande douceur, qui expriment au plus près les méandres de la rêverie : « uniformément », « douce », « continuité », « sérénité », ainsi que les nasales « ondoisement », « pondéré ». L'une des confrontations phonétiques les plus audacieuses est « polygone arborescent », qui confine à l'oxymore, comme si la figure géométrique, image d'un illusionnisme mimétique trop dogmatique, se libérait, « repétie » en création diffuse – ce que confirmera plus loin d'ailleurs l'adjectif « indéfinie ». Ajoutons que le signifiant « arborescent » suggère une ouverture, contrastant avec la sonorité plus fermée de « polygone ». Ainsi Gayet renverse-t-il habilement l'opposition convenue, si hostile à l'art byzantin, qui ne cessait d'en démontrer la sécheresse et la raideur maladives, alors qu'il se prête à une « rêverie errante » des plus fécondes. À la raideur des contours des dessins byzantins, si souvent constatée dans les jugements esthétiques que nous avons étudiés, Gayet oppose une métaphore aquatique, « l'ondoiement pondéré de la ligne », dont la valeur hypocoristique rassure et enchante le regard tactile.

C'est bien ce vagabondage du regard - pour rester fidèle à l'étymologie de la « rêverie » - que décrit l'historien, restituant pleinement la vie qui anime ces rinceaux, s'attachant tout particulièrement à en restituer les rythmes vitaux, organiques pour ainsi dire : « inflexions concentriques, divergentes », « alternées ou révoltées », « s'épanouissent », « se tordent ». Enfin, et c'est là l'un des caractères remarquables de cette description, la vie de ce décor ornemental s'épanouit en révolutions, ce que souligne l'adjectif « la continuité indéfinie du décor ». Ces fleurs, ces rinceaux représentent la vie eucharistique, dans son renouvellement constant. Évoquant les décors de Saint-Apollinaire-in-Classa, Gayet notait ainsi : « Le plus souvent, les tiges prennent naissance dans les quatre vases » identifiés aux « quatre sources du Paradis », ou dans « les corbeilles eucharistiques », s'épanouissant et revenant à leur lieu naturel, décrivant bien un cycle de vie, une révolution portée par un « sentiment ¹⁷⁵⁵ » religieux.

Gayet s'insurge du fait que les historiens de l'art n'aient jamais vraiment considéré au XIX^e siècle le décor ornemental des basiliques byzantines ou de style byzantin. En effet, en décrivant le décor de Saint-Vital, dans lequel triomphe la nature, Gayet relève les chapiteaux brodés de lierres et de rinceaux, les animaux affrontés, la vigne s'épanouissant sur les archivoltes, et il ne peut que constater l'errance interprétative et la condescendance de ses collègues, encore subjugués par l'« atavisme charnel ¹⁷⁵⁶ » de l'art hellénistique. Il rapporte à dessein les métaphores qui leur permettent de recouvrir et d'étouffer « le sens eucharistique ¹⁷⁵⁷ », qui pourtant innervent ce décor. « Ces dentelles de pierres, broderies de stuc, si souvent traitées par des historiens plus aptes à apprécier les œuvres de l'art hellénistique que celles de l'idéalisme chrétien de « travail d'orfèvrerie » et de « caprice », allant jusqu'à affirmer qu'elles ne constituent qu'une « parure de hasard, un vêtement d'emprunt servant à dissimuler la pauvreté de l'imagination ». Gayet affirme : « c'est au contraire la matérialisation du spiritualisme d'alors qu'elles reflètent, spiritualisme fait de méditation, d'extase et de contemplation ».

L'archéologue dénonce tout à la fois le recours au *topos* du « travail d'orfèvrerie » seulement utilisé pour mentionner platement la prouesse technique, artistique de ceux qu'il conviendrait alors d'appeler des « artisans » mosaïstes, et celui du terme « caprice »,

¹⁷⁵⁵ Gayet utilise ce terme pour qualifier les « compositions arabesques, foliacées ou florescentes », p. 38.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. VII.

¹⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 38.

assurément condescendant, rejetant le décor byzantin dans un asianisme lointain¹⁷⁵⁸. Ce mot apparaît aussi ambivalent du point de vue sémantique qu'étymologique¹⁷⁵⁹, comme le rappelle A. Rathé dans l'étude de son emploi vasarien. Or, loin de se rapprocher d'une fantaisie féconde, musicale ou théâtrale, ou de désigner une « poussée créatrice¹⁷⁶⁰ » révélant l'ingéniosité de l'artiste, il exhibe au contraire dans ce texte son caractère marginal, « bizarre » et surtout « indolent », pour reprendre ici une comparaison de Vasari¹⁷⁶¹. C'est en effet toute une stratégie de diversion discursive et interprétative qu'entend dénoncer Gayet : le « caprice » dénie au décor byzantin toute approche herméneutique et les métaphores « parure de hasard », « vêtement d'emprunt », par leur caractère performatif, *énervent* le décor, en l'isolant, en le détachant artificiellement de l'édifice architectural sacré auquel il concourait pourtant à donner un sens théologique. À l'image du texte, véritable vêtement métaphorique pouvant recouvrir la nudité du nu, ces figures rhétoriques dissimulent, sous le double effet d'une erreur historique et d'un mépris stylistique, la *vie* spirituelle du décor byzantin. Par cette mise en garde, et cette correction historique, Gayet entend bien restaurer son statut platonicien de reflet, le mot figurant d'ailleurs sous sa forme verbale dans le texte. Pour comprendre ce mysticisme oriental incarné dans un décor peu ou pas figuratif, il faut suivre le processus historique qui conduit à l'art byzantin tel que le conçoit Gayet. L'art hellénistique, porteur d'une « esthétique païenne », encore présente dans le Baptistère des Orthodoxes, va subir une « dépression¹⁷⁶² » formelle qui s'apparentera à une stylisation sur le plan artistique, et cette évolution à laquelle Gayet donne le nom de « composition », repose avant tout sur la « prépondérance de la ligne abstraite¹⁷⁶³ ». C'est bien là, selon lui, la marque du mysticisme des peuples d'Orient, et de manière fort habile, Gayet choisit une métaphore culinaire, artisanale, pour signifier cette évolution ; ainsi, s'éloigner de l'illusionnisme mimétique

¹⁷⁵⁸ C'est en ce sens qu'il dénonce la réduction des compositions ornementales à l'expression « décor oriental », p. 38.

¹⁷⁵⁹ Rathé, Alice. "Le Capriccio Dans Les Écrits De Vasari." *Italica*, vol. 57, no. 4, 1980, pp. 239–254. JSTOR, www.jstor.org/stable/478742. Accessed 22 Jan. 2021. Voir p. 239.

¹⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 246.

¹⁷⁶¹ *Ibidem*, p. 243 : « Il existe même une déclaration de valeur générale qui envisage le *capriccio* comme néfaste à l'art et coupable de laisser-aller et d'indolence : « chi lavora e studia continuamente, e non a ghiribizzi e a capricci, lascia opere e si acquista nome, faculta e amici. (III, 614). L'étude d'A. Rathé montre toutefois que dans l'œuvre de Vasari, le terme *capriccio* est néanmoins le plus souvent valorisé, comme « faculté d'invention », p. 249.

¹⁷⁶² Gayet est le seul auteur du corpus à utiliser cette métaphore : « les traits des visages se dépriment », p. 22.

¹⁷⁶³ *Ibidem*, p. 22. Il en voit les prémices dans le mausolée de Galla Placidia.

n'implique nullement un dessèchement artistique : « La forme humaine était sortie repêtrée de leurs mains ¹⁷⁶⁴ ».

Pour conclure ces réflexions sur l'ornement nous constatons que, par bien des aspects, les auteurs des journaux de voyage en ont saisi, de manière intuitive, la portée *cosmique*, anticipant d'une certaine manière l'étude des historiens de l'art sur la réception de l'ornement et sur sa réhabilitation en tant que porteur de sens. L'ornement est bien cosmique, car par sa couverture des formes architecturales, du pavement aux coupes, en s'incurvant le long des intrados, les mosaïques embellissent, illuminent et ordonnent harmonieusement l'architecture des édifices sacrés.

Ainsi les deux termes, « décoration » et « ornement » se rejoignent-ils dans leur extension maximale pour évoquer une eurythmie cosmique, non celle de Vitruve, mais celle qui ouvre vers un « Ailleurs resplendissant » dont l'église propose une image animée, agissante. Certains auteurs ont montré les impasses du réalisme et de son horizon immanent, alors que l'ornement et sa plus vive expression, le fond d'or, s'ouvrent au transcendant, en accueillant un regard *nouveau*.

4.5 L'opération de l'*ekphrasis*

4.5.1 L'*ekphrasis* ou les promesses d'une « vivacité visuelle ¹⁷⁶⁵ »

Il s'agit, pour les voyageurs qui s'y livrent, d'un exercice périlleux : ils doivent tout d'abord se confronter aux monuments remarquables de l'art byzantin qui, nous l'avons souligné, se concentrent plutôt sur le chemin du retour, après que les « suavités infinies ¹⁷⁶⁶ » de l'Antiquité et de la Renaissance aient opéré dans les musées et les églises de Florence, Rome et Naples. Le regard perspectif, épris d'un illusionnisme mimétique bien enraciné, devait alors concevoir sa propre mue esthétique afin de s'accorder avec des formes artistiques et des principes esthétiques bien différents de ceux qu'il avait jusque-là côtoyés. A cet

¹⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. XIX.

¹⁷⁶⁵ Nous empruntons cette formulation à Bernard Vouilloux, *Le Tableau dans la peinture*, op. cit., p. 303.

¹⁷⁶⁶ Hippolyte Taine, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 404.

exercice de dépaysement esthétique s'ajoute la seconde difficulté inhérente à la pratique de l'*ekphrasis*, la confrontation avec ce qui peut apparaître comme des monuments textuels, les anciennes *ekphraseis* byzantines. Ajoutons enfin que cette figure de rhétorique, qui se présente souvent comme une figure de développement, d'étendue, et comme un « morceau » d'anthologie qui « épuise son objet ¹⁷⁶⁷ », pouvait paraître incongrue, à l'époque où les guides de voyage évoluent de manière significative. Ils se multiplient en effet au cours du XIX^e siècle ¹⁷⁶⁸ et on peut observer une prédilection naissante des voyageurs pour des guides de plus en plus pratiques, moins encombrants que les multiples fascicules du Lalande ¹⁷⁶⁹, partant, beaucoup plus synthétiques et plus informatifs également.

Revenons sur les sens qui traversent ce mot ainsi que sur la nature des liens qu'elle entretient avec l'hypotypose. Hermogène a défini, codifié l'*ekphrasis* dans l'*Art rhétorique* ¹⁷⁷⁰, soulignant d'emblée sa puissance illusionniste : « La description est un énoncé qui présente en détail, comme disent les théoriciens, qui a de l'évidence et qui met sous les yeux ce qu'il montre ¹⁷⁷¹ ». L'étymologie du terme confirme le premier point : elle est composée de *phrazô* « faire comprendre, expliquer », précédé de *ek* « jusqu'au bout », signifiant donc une description complète, minutieuse qui « épuise » son sujet, cette volonté d'« exhaustion ¹⁷⁷² » se retrouvant aussi bien dans l'*ekphrasis* « originelle » d'Homère, que dans celles de Paul le Silencieux à Sainte-Sophie ou de Gautier à Saint-Marc ¹⁷⁷³. Hermogène concevait que cette amplification de la description reposait sur une gradation (*klimax* ¹⁷⁷⁴) qui, formellement pouvait prendre l'allure vive de l'asyndète, et qui suivait néanmoins une composition ou un certain ordre qu'il nous reviendra de définir lorsque nous aborderons les *ekphraseis* du XIX^e siècle.

¹⁷⁶⁷ Barbara Cassin, *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard, 1995, p. 680.

¹⁷⁶⁸ Gilles Bertrand, « Chapitre 3. Les guides et l'expérience géographique de la péninsule », *op. cit.*

¹⁷⁶⁹ Stendhal explique la difficulté qu'il éprouve en voyage à rassembler les différents volumes du Lalande. Voir *Journal*, p. 1017 : « A Livourne, 5 volumes dont 4 de Lalande à 9 sous. C'est bien ce qu'ils valent si l'on ne songe qu'aux arts ».

¹⁷⁷⁰ Hermogène, *L'Art rhétorique*, Paris, L'Âge d'homme, 1997, trad. Michel Patillon, p. 147-149.

¹⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 147.

¹⁷⁷² Yves Le Bozec, « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information grammaticale*, Paris, n°92, janvier 2002, p. 4. https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271

¹⁷⁷³ Il existe néanmoins, dans la littérature byzantine notamment, des *ekphraseis* peu développées, dans les lettres ou les épigrammes. Louis Bréhier en donne un exemple, dans *La Civilisation byzantine*, Paris, Albin Michel, coll. L'évolution de l'humanité, 1970, p. 293 – 294. Sur le bouclier d'Achille et son « décor animé, c'est-à-dire mouvant, parlant, sonore », voir Lecoq Anne-Marie. Poésie et peinture : le bouclier d'Achille. In: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148^e année, N. 1, 2004. pp. 11-42.

DOI : <https://doi.org/10.3406/crai.2004.22686>

www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_2004_num_148_1_22686, p. 12 et sa dénomination par Lessing comme « tableau », p. 13.

¹⁷⁷⁴ Hermogène, *op. cit.*, p. 405.

Le deuxième aspect qui caractérise l'*ekphrasis* est une catégorie ou plutôt une « qualité », celle de l'*enargeia*¹⁷⁷⁵ traduite en latin par *evidentia*. Le terme grec est formé sur l'adjectif *argos* (clair, brillant) afin de souligner « le caractère brillant et immédiatement reconnaissable de l'objet qui apparaît : l'objet *enarges* se donne à voir dans tout son éclat et s'impose avec force au sujet qui le perçoit¹⁷⁷⁶ ». Cette métaphore de l'éclat visuel se conjuguera parfaitement avec l'évocation de l'éblouissement des mosaïques dans les édifices sacrés byzantins. En outre, l'*ekphrasis* des voyageurs nous semble bien correspondre à la polysémie de l'*enargeia*. En effet, le terme fut d'abord utilisé dans le champ de la philosophie, désignant de manière générale « l'évidence du monde, la manière dont le monde se donne à voir à l'homme¹⁷⁷⁷ », ce que Cicéron traduit par *evidentia*¹⁷⁷⁸. Yves le Bozec en souligne le caractère paradoxal, dans la mesure où il s'agit avant tout d'un mode de connaissance qui relève d'un « concept anti-rhétorique¹⁷⁷⁹ » : il peut désigner en effet, plus précisément, le « mode d'apparition du divin lorsqu'il s'impose à l'homme comme vérité », c'est-à-dire sans le « recours au langage » ; en nous appuyant sur cette acception, nous interrogerons la singularité du sens philosophique et métaphysique de l'*enargeia* dans les textes de notre corpus.

Le second sens du mot est rhétorique, il est l'œuvre de Quintilien, qui reprend les thèses du traité de Longin, et souligne l'opération par laquelle le texte devient image, « tableau », dans la mesure où l'*enargeia* est engendrée par la *phantasia*. Jackie Pigeaud, qui traduit le terme de *phantasia* par « apparition¹⁷⁸⁰ », rappelle à quel point Longin la tenait pour essentielle dans ce processus de métamorphose qu'implique l'*ekphrasis* : si la *phantasia*, produit en poésie « le choc », la stupeur (*ekplexis*), en prose, elle génère la « description animée », cherchant avant tout « le partage des émotions¹⁷⁸¹ ». L'hypotypose sera la figure privilégiée de l'*ekphrasis* qui rendra sensible cette *enargeia*, Yves Le Bozec l'associant à

¹⁷⁷⁵ Pour une étude d'ensemble, voir Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant*, op. cit., note 3, p. 715 – 716.

¹⁷⁷⁶ Juliette Dross, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas* [En ligne], 93 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2013, consulté le 27 avril 2021. <https://doi.org/10.4000/pallas.1513> §6.

¹⁷⁷⁷ *Ibidem*, §3.

¹⁷⁷⁸ *Ibidem*, §3, note 1. Rappelons l'étymologie de l'« évidence » : *e-videre* : voir clairement, être clair.

¹⁷⁷⁹ Yves Le Bozec, op. cit., p. 4, note 22. L'expression est de Claude Calame.

¹⁷⁸⁰ Longin, *Du Sublime*, Paris, Rivages poche, 1993, trad. J. Pigeaud, p. 136, note 40, sur la justification de cette traduction. Sur les liens de la *phantasia* avec la peinture, voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant*, op. cit., p. 303, note 5.

¹⁷⁸¹ *Ibidem*, XV, 2, p. 79.

cette opération d'enthousiasme évoquée par Longin ¹⁷⁸². Or le rapprochement entre *enargeia* et *energeia* a été très tôt posé ¹⁷⁸³ et de fait, le mouvement propre à l'*ekphrasis* consistant à rendre le discours visible, et à peindre les choses en mouvement est redoublé par l'effet produit qui emporte le lecteur, qui le séduit littéralement, comme l'affirme sans ambages Longin : « l'apparition ne convainc pas seulement l'auditeur, elle le rend esclave¹⁷⁸⁴ ». Ainsi la force de l'*ekphrasis* tient-elle à cette « vivacité vive ¹⁷⁸⁵ », à la qualité d'illusionnisme qu'elle démontre, ainsi qu'à l'échange qu'elle instaure avec le lecteur. Aussi le « jeu de miroirs ¹⁷⁸⁶ » entre l'écriture et l'image se poursuit idéalement entre la stratégie illusionniste mise en place par le voyageur et la *phantasia* du lecteur.

Hermogène complète sa définition de l'*ekphrasis* en désignant les différents objets dont elle peut s'emparer : « Dans la description des lieux, des temps ou des personnes, nous aurons pour matière leur présentation, mais aussi la beauté, l'utilité ou le caractère extraordinaire ¹⁷⁸⁷ ». La dernière proposition est importante, puisqu'elle confère à l'*ekphrasis* la fonction de célébrer l'objet qu'elle va représenter. Nous nous interrogerons sur le sens d'une célébration ekphrastique dans les textes du corpus. Enfin, il est possible de considérer, à partir des remarques précédentes, que l'*ekphrasis*, telle que la pratiqueront des auteurs byzantins et certains voyageurs du XIX^e siècle, se rapproche singulièrement de la *topographie* définie par Fontanier. Son analyse figure dans le chapitre IV, « Des figures de pensées », dans la seconde partie de l'ouvrage consacrée aux « Non-tropes » : il la définit comme une « description qui a pour objet un lieu quelconque, tel qu'un vallon, [...] un temple, une grotte, [...] » et il prend comme premier exemple la grotte de Calypso, évoquée par Fénelon. La *phantasia* nous projette alors dans un espace éloigné de tout artefact, de toute création humaine, pour mieux nous *présenter* un lieu naturel : « [...] On n'y voyait ni or, ni argent, ni marbre, ni colonnes, ni tableaux, ni statues : cette grotte était taillée dans le roc, en voûtes pleine de rocailles et de coquilles : elle était tapissée d'une jeune vigne qui étendait ses

¹⁷⁸² *Ibidem*. Longin explique le sens qu'il faut accorder à l'action de l' « apparition » : « quand ce que tu dis sous l'effet de l'enthousiasme et de la passion, tu crois le voir et tu le places sous les yeux de l'auditoire ».

¹⁷⁸³ Aristote, bien qu'il n'utilise pas le terme d' « ekphrasis », explique l'énergie de ce discours vivant : « Je dis que les mots placent une chose sous les yeux (*pro ommatônpoiein*) lorsqu'ils désignent cette chose en action (*energounta*) », Juliette Dross, *op. cit.*, § 10 et voir § 11.

¹⁷⁸⁴ Longin, *op. cit.*, XV, 9, p. 82. Cette remarque vaut pour l'*ekphrasis* en général, même si dans l'extrait, Longin évoque plus particulièrement un discours devant le tribunal.

¹⁷⁸⁵ Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant*, *op. cit.*, p. 303.

¹⁷⁸⁶ C'est en ces termes que Pierre Hadot définit l'*ekphrasis* antique, représentée par Philostrate. Voir Philostrate, *La Galerie de tableaux*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, trad. Auguste Bougot, révisée par François Lissarrague, Préface de Pierre Hadot, p. XVI.

¹⁷⁸⁷ Hermogène, *op. cit.*, p. 148.

branches souples également de tous côtés [...] ». Nous avons retenu ce passage pour montrer comment la *topographie* allie parfaitement le caractère démonstratif de l'*ekphrasis* à sa puissance illusionniste, marquée par l'évocation sensible et lyrique, d'un lieu - un *locus amoenus* en l'occurrence. Nous verrons comment les voyageurs harmonisent ces deux aspects complémentaires de l'*ekphrasis*.

Ajoutons que cette description de lieux ou topographie s'est très souvent retrouvée prise dans les rets d'un lexique pictural, qui l'associe fréquemment au « tableau », comme l'a montré Bernard Vouilloux, étudiant cet étrange échange entre la description et le tableau ¹⁷⁸⁸. Alors que l'*ekphrasis* doit rendre visible et sensible le tableau, ou un espace particulier, elle peut être *in fine*, et de manière assez paradoxale, identifiée en retour comme un « tableau », voire un « tableau vivant ». Le critique nous incite à entendre le « tableau » comme « figure de pensée », et non comme « effet de tableau », produit stylistiquement par l'hypotypose. Il confère ainsi une plus grande ampleur à la dimension mimétique de l'*ekphrasis* ¹⁷⁸⁹. Nous étudierons la façon dont cette extension mimétique caractérise certaines descriptions de voyageurs. Le « tableau » peut s'entendre également comme un morceau détaché, une pause narrative, au sein d'un journal de voyage, et acquérir de ce fait un statut rhétorique particulier : c'est un moment démonstratif, analytique qui requiert un mode d'écriture adéquat et qui constituerait un « écart » avec la langue mis en œuvre dans le récit. Or ces catégories s'entrecroisent et le récit innervé les démonstrations et les analyses esthétiques auxquelles s'adonnent, avec une grande liberté d'allure, les voyageurs de notre corpus.

Enfin, il nous semble important de souligner la fonction révélatrice de l'*ekphrasis* : c'est elle qui permet et opère une conversion du regard en *présentant* une image singulière, riche en métamorphoses, d'une réalité inerte d'un point de vue formel, devenue par la grâce de l'évidence, un spectacle mouvant, « extraordinaire », pour reprendre le terme d'Hermogène.

¹⁷⁸⁸ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS, 1994, chapitre 3, « Description et peinture », p. 49 – 50. Comme il le souligne, « la peinture hante le discours rhétorique sur la littérature », p. 50. Ce « jeu de miroir » entre peinture et poésie, posé par Simonide, développé par Plutarque avant d'être généreusement théorisé a induit les métaphores appliquées à l'*ekphrasis*, telles les « peintures parlantes ». Voir aussi Pierre Hadot, Préface à *La Galerie des tableaux*, op. cit., p. XIV – XV.

¹⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 51, sur l'évolution et le brouillage sémantiques des termes « imitation » et « représentation ». Dans le domaine de la critique d'art, et non plus de description de voyage, nous pourrions rappeler les remarques cinglantes de Delacroix à l'égard du mimétisme redondant des textes de Gautier : il explique qu'il « prend un tableau, le décrit à sa manière, fait lui-même un tableau qui est charmant, mais il n'a pas fait acte de véritable critique », Delacroix, *Journal*, Paris, Plon, tome III, 1926, p. 40. Voir aussi DROST Wolfgang. Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55. pp. 401-421. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1509, p. 402, note 4.

Comprenons que l'*ekphrasis* des voyageurs peut opérer sur eux-mêmes, dans le temps où elle s'élabore, ce qui pourrait expliquer une telle présence des figures de contradiction, et elle rejaillit par la suite sur le lecteur qui, par mimétisme, peut éprouver une semblable évolution esthétique, si fulgurante soit-elle. Il nous faudra donc examiner les descriptions des voyageurs comme des expériences sensibles, vivantes, dans les édifices sacrés byzantins.

4.5.2 Revisiter l'*ekphrasis* byzantine

Abordons à présent la manière dont le genre de l'*ekphrasis* antique a été *revisité* par les Byzantins.

Gilbert Dagron a bien souligné l'importance de ces *ekphraseis* médiévales, le genre littéraire « trouvant dans l'iconographie chrétienne une source inépuisable de renouvellement 1790 », mais il s'attache surtout à étudier sa renaissance dans l'art du portrait, qu'il distingue de l'*eikonismos* 1791. On pourrait distinguer deux catégories d'*ekphraseis* byzantines, celles figurant dans les romans byzantins, de longueur très variable, décrivant des personnages et les *ekphraseis* canoniques de lieux, figures de grande ampleur, qui peuvent s'entendre comme des topographies 1792 et qui relèvent du genre encomiastique.

Judith Labarthe-Postel s'est attachée à réhabiliter les premières, en contestant les préventions esthétiques et littéraires qui n'avaient pas permis aux critiques littéraires comme aux historiens de l'art de les appréhender correctement 1793. Elle va souligner alors d'emblée le processus de vitalisation romanesque qu'implique le recours aux *ekphraseis* et aux semi-*ekphraseis* 1794, puisque l'image, tout d'abord présentée de manière inerte, « est devenue vie, mouvement et parfois récit 1795 ». Or il est intéressant de constater que les mêmes malentendus allaient condamner au XIX^e siècle, les *ekphraseis* des romans byzantins et l'art byzantin de

¹⁷⁹⁰ Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 97.

¹⁷⁹¹ Voir Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 85-102.

¹⁷⁹² Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 422. Elle figure dans le sous-chapitre « Figures de pensées par développement ».

¹⁷⁹³ Labarthe-Postel Judith. Hommes et dieux dans les *ekphraseis* des romans byzantins du temps des Comnène. In: Les Personnages du roman grec. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999. Lyon : Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2001. pp. 347-371. (*Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen ancien. Série littéraire et philosophique*, 29)

www.persee.fr/doc/mom_0151-7015_2001_act_29_1_1403

¹⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 348.

¹⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 347. Elles inaugurent le portrait des héroïnes en établissant souvent une comparaison avec une œuvre d'art, qu'il s'agisse d'une statue, d'une peinture, d'une fontaine, etc.

manière générale : les *topoi* de la raideur et de l'« imitation servile » furent ainsi utilisés pour mieux isoler les romans byzantins d'un héritage grec, mal assimilé et dénaturé. Ce rejet commun peut en partie s'expliquer par la tonalité orientale et médiévale, que les auteurs byzantins ont apporté à ce genre rhétorique conçu dans un « univers antique ¹⁷⁹⁶».

L'*ekphrasis* artistique-topographique byzantine semble avoir davantage marqué les esprits, si l'on en juge par la renommée de Procope, et par celle de Paul le Siléntaire, dans une moindre mesure il est vrai, au XIX^e siècle. Le livre du premier, *Des Edifices*, a été traduit pour la première fois en français en 1670 ¹⁷⁹⁷ et la *Description de Sainte-Sophie* était disponible, dans une traduction latine, en 1837 ¹⁷⁹⁸. Il est alors tentant de concevoir l'*ekphrasis* artistique comme un modèle d'écriture pour les voyageurs du XIX^e siècle, et nous montrerons qu'effectivement certains d'entre eux partagent les traits ou les « qualités » de ce genre rhétorique auquel les Byzantins ont donné un pli particulier. Toutefois, il convient de rester prudent car, faute de mentions explicites, nous ignorons si les voyageurs ont pu avoir accès aux *ekphraseis* que nous mentionnions.

Henry Maguire souligne la variété des sujets qui se prêtèrent à cette *ekphrasis* artistique : des fresques isolées, pour les écrivains épris des « tableaux de Philostrate ¹⁷⁹⁹ » ou des séries de fresques, sous la forme de textes ressemblant davantage à des catalogues, à des inventaires, mêlant observations directes et souvenirs artistiques divers, mais parvenant à renouveler néanmoins cette figure ou ce genre esthétiques antiques ¹⁸⁰⁰. Il pouvait s'agir également de panneaux de mosaïques, décrits par Constantin Manesses, Choricus et surtout Mesarites, attaché à faire revivre le cycle des mosaïques des Saints-Apôtres à Constantinople. Cette dernière description est importante car c'est l'une « des plus longues et des plus élaborées » des *ekphraseis* byzantines, dans laquelle le désir d'exhaustion se manifeste de manière plus

¹⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 349.

¹⁷⁹⁷ Procope, *Histoire de Constantinople, depuis le règne de Justin jusqu'à la fin de l'Empire*, 1670, (rééd. 1685) Paris, Damien Foucault, traduction Louis Cousin, tome 2.

<https://catalogue.bm-lyon.fr/ark:/75584/pf0001170333> Bien évidemment, Procope est davantage connu au XIX^e siècle pour ses *Anekdotia* ou *Histoire secrète* dans laquelle l'esprit « décadent » pouvait se délecter. Il en existait une traduction française, de M. Isambert, en 1856.

¹⁷⁹⁸ *Pauli Silentiarii Descriptio S. Sophiae et ambonis ex recognitione Immanuelis Bekkeri*, Bonnæ, impensis E. Weberi, 1837. Paul le Siléntaire était aussi connu d'écrivains épris d'un certain érotisme byzantin.

¹⁷⁹⁹ Voir André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, Editions de Fallois, 1999, p. 88 ; l'historien en parle comme d'une « source d'inspiration extraordinaire » pour les écrivains byzantins.

¹⁸⁰⁰ Maguire, Henry. "Truth and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art." *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 28, 1974, pp. 111–140. JSTOR, www.jstor.org/stable/1291357. Accessed 27 Apr. 2021.. Il écrit : « The ekphraseis were not entirely the product of a dead literary tradition ; they can also be shown to reflect contemporary changes and developments in the visual arts », p. 117.

évidente ¹⁸⁰¹. Évoquons à présent quelques traits de ces *ekphraseis* byzantines qui semblent avoir trouvé un écho dans les descriptions conçues par les voyageurs de notre corpus. Nous nous appuierons surtout sur les deux *ekphraseis* les plus susceptibles d'avoir été lues au XIX^e siècle, celles de Procope et de Paul le Siléntaire.

Procope ne cessera de rappeler dans sa description de Sainte-Sophie que le genre de l'*ekphrasis* constitue un défi rhétorique, au point que ses réserves, formulées parfois par de subtiles prétéritons, vont constituer un *topos* littéraire. Ruth Webb explique en effet qu'il s'agit d'une *captatio benevolentiae* commune à de nombreuses *ekphraseis*, dont celle de Michel le Diacre au XII^e siècle ¹⁸⁰². L'historienne souligne néanmoins la réelle difficulté que constitue l'*acclimatation* d'un genre rhétorique classique - attaché à la littérature et à un imaginaire littéraire - à un espace sacré, dont les expériences visuelles variées et simultanées s'accordent difficilement avec « l'ordre linéaire du texte » ¹⁸⁰³. Cette confrontation entre l'écriture et l'édifice sacré semble en effet insurmontable à Procope : « Qui pourrait dignement décrire la magnificence de la galerie haute des femmes, et des salles embellies de colonnes si riches, si précieuses ? Qui pourrait parler de ces marbres qui servent d'ornement à cette merveilleuse église ? » ¹⁸⁰⁴. L'écriture doit alors s'élever à la « dignité » de ce qui est représenté, à la manière dont Winckelmann concevait la description de l'Apollon du Belvédère ¹⁸⁰⁵. Mais la difficulté réside également dans le fait d'exprimer au plus près l'ineffable harmonie de la composition architecturale de l'édifice, la *mesure* comme principe architectural risquant de laisser sans voix l'historien : « Il n'est pas possible d'en bien décrire la beauté. Il y a tant de majesté et tant de justesse dans ses parties, que l'on n'y peut remarquer ni d'excès, ni de défaut » ¹⁸⁰⁶. Le défi rhétorique pose enfin la question de ce qui est en jeu entre l'auteur et l'auditeur ou le lecteur d'une description ¹⁸⁰⁷ : « C'est par ces moyens que cette église si merveilleuse a été achevée, et qu'elle est un spectacle qui surpasse

¹⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 121.

¹⁸⁰² Webb, Ruth. "The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in 'Ekphraseis' of Church Buildings." *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 53, 1999, pp. 59–74. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1291794. Accessed 28 Apr. 2021, p. 59.

¹⁸⁰³ *Ibidem*, P. 60 : « the linear unfolding of a text ».

¹⁸⁰⁴ Procope, *Histoire de Constantinople*, Paris, Damien Foucault, 1685, p. 227. Nous avons retenu cette édition qui constituait l'unique traduction en français de l'ouvrage *Des Edifices* au XIX^e siècle.

¹⁸⁰⁵ Le rapprochement que nous posons doit néanmoins être nuancé car il ne s'agit pas pour Procope, de se livrer à une ascèse, au sens où l'expliquait Winckelmann. Il s'agissait d'un défi lancé à l'œuvre d'art. Voir Winckelmann, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁰⁶ Procope, *op. cit.*, p. 225.

¹⁸⁰⁷ Voir Vouilloux, Bernard. "LA DESCRIPTION DU TABLEAU : L'ÉCHANGE." *Littérature*, no. 75 (1989): 21-41. Accessed July 18, 2021. www.jstor.org/stable/41704530. Accessed 18 July 2021.

l'intelligence de ceux qui la voient, et la créance de ceux qui en entendent parler.¹⁸⁰⁸» N'oublions pas que l'*ekphrasis* était parfois lue en public¹⁸⁰⁹, avant d'être recopiée et diffusée, et l'on peut considérer que « ceux qui en entendent parler » sont ceux qui sont informés du texte, qui *entendent* par procuration le texte. On pourrait d'ailleurs opposer cette remarque d'une résistance intellectuelle, esthétique, esthésique de la basilique au sentiment d'apaisement, procuré par la présence divine en ce lieu, vers la fin du texte, rendu précisément possible par la description : en effet, cette dernière réalise et *certifie* cette mutation : « Tout le monde est ravi de la voir, et quand on en est sorti, on ne cesse d'en parler ». En outre, le terme de « narration¹⁸¹⁰ », choisi par Cousin pour traduire l'« *ekphrasis* », souligne ce *mouvement* de la description qui a su opérer cette conversion du regard. A l'expression de ces réserves pourraient faire écho le *topos* de l'humilité des voyageurs du XIX^e siècle face à la basilique Saint-Marc et la hardiesse de la tâche à accomplir ; relevons ainsi : « C'est un coup d'œil unique que Saint-Marc, et l'impression en est difficile à décrire¹⁸¹¹ », « Décrire Saint-Marc, ce serait sur le papier plus qu'une confusion¹⁸¹² » ou encore « Ne croyez donc pas que nous allons, Titan littéraire, essayer d'escalader les difficultés de cette description. Quand vous aurez vu, vous comprendrez notre réserve. Pardonnez à la pauvreté de la parole et à la nôtre en particulier¹⁸¹³ ». L'abbé Moyne rend plus explicite la prétention du voyageur en soulevant la question de l'échange entre ce qui est décrit et ce qui est lu : « Nous ne pouvons la décrire, nous ne serions pas compris. C'est là une de ces grandes choses qu'il faut voir et toutes les descriptions ne sauraient donner l'idée¹⁸¹⁴ ». Ajoutons qu'à la différence de Procope, qui manifestait sa difficulté à traduire l'*effet* de mesure émanant de la structure architecturale de Sainte-Sophie, et qui peut se concevoir comme l'application parfaite de la *concininitas* albertienne, Saint-Marc déconcerte par le caractère hétérogène de sa composition et semble désarçonner le regard. Jules Lecomte remarque ainsi la « bizarrerie splendide de cet intérieur où il y a de tout¹⁸¹⁵ ».

¹⁸⁰⁸Procope, *op. cit.*, p. 225-226.

¹⁸⁰⁹ Ruth Webb, *op. cit.*, p. 62. Elle rappelle que le texte pouvait être lu dans l'église pour laquelle il était destiné – il s'agissait de commandes – ou dans d'autres lieux. Paul le Silencieux par exemple récita son ekphrasis dans le Palais impérial et dans le Palais patriarchal. L'historienne assimile cet exercice de lecture à une véritable « performance », dans sa pleine dimension rhétorique et performative, p. 63.

¹⁸¹⁰ *Ibidem*, p. 228.

¹⁸¹¹ Charles Flandrin, *Etudes et souvenirs de voyages en Italie et en Suisse*, Paris, 1838, T. 1, p. 341.

¹⁸¹² *Six mois en Italie, Journal d'une ignorante*, Paris, 1893, p. 264.

¹⁸¹³ Jules Lecomte, *Œuvres de Jules Lecomte, L'Italie des gens du monde*, Paris, 1844, tome XXVIII, p. 118.

¹⁸¹⁴ Joseph Louis Théodore Moyne, *Guide du jeune voyageur, op. cit.*, p. 86.

¹⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 100. C'est nous qui soulignons.

Le dynamisme de la description, attaché à restituer la vie de l'édifice sacré, est le deuxième point important que nous souhaitons relever. Si Procope tente de déterminer des *stations* visuelles, évoquant successivement les colonnes, les deux cintres, la voûte centrale, les galeries, la description n'en ressemble pas moins à une déambulation, interrompue par des réflexions méta-critiques sur les insuffisances de l'écriture, ou sur le processus descriptif en lui-même. Aussi l'*ekphrasis* prend-elle finalement une allure assez libre. Or cette liberté semble s'accorder avec le principe de *varietas*, généreusement appliqué par les architectes et les différents artistes, à l'intérieur de Sainte-Sophie. Cette sollicitation du regard est explicitement formulée : « Les yeux ne se peuvent arrêter longtemps à considérer un endroit, sans être aussitôt attirés par la beauté des autres. Les spectateurs sont dans un transport et dans une agitation continuelle qui procède du doute de ce qu'ils doivent le plus admirer. Leur esprit suit le mouvement de leurs yeux, et après s'être tourné de tous côtés, ils demeurent en quelque sorte en suspension ¹⁸¹⁶ ». Procope évoque dans cet extrait la difficulté pour l'écriture à rendre compte de sensations visuelles simultanées, successives, qui relèvent d'une expérience séquentielle de l'architecture et de la décoration ; plutôt que d'en proposer une synthèse, clairement composée, Procope, comme les voyageurs du XIX^e siècle, accepte de donner à sa description l'allure naturelle de la marche et des découvertes visuelles qu'elle implique. Cette restitution de la dimension temporelle de l'expérience vécue dans l'église, à travers la description, incite Ruth Webb à la concevoir de manière métaphorique comme un « voyage ¹⁸¹⁷ ». Elle insiste sur le fait qu'une autre dénomination – une périphrase – de l'*ekphrasis* existait dans l'Antiquité, celle de *λόγος περιηγητικός* incluant l'idée de dynamisme ¹⁸¹⁸, qu'elle rattache au voyage. Dans le cas des auteurs de notre corpus, c'est un voyage très aléatoire qui est proposé à l'intérieur de Saint-Marc car il doit composer avec le caractère auratique et « bizarre » de l'édifice. Les descriptions de Ravenne sont, dans l'ensemble plus ordonnées, sans perdre la vivacité de la déambulation.

L'animation de l'espace sacré est le dernier aspect de l'*ekphrasis* byzantine que nous voulons souligner. Elle révèle ainsi des traits d'un héritage antique, lequel accordait, comme nous l'avons montré à partir des textes de Lucain et de Stace notamment, une valeur particulière à la vie des matériaux, en tant que témoins et mémoires de la nature. Ce naturalisme des édifices byzantins apparaît donc sous la plume de Procope, qui écrit au sujet des quatre piliers de Sainte-Sophie : « Leur hauteur est telle qu'on dirait que ce seraient des

¹⁸¹⁶ Procope, *op. cit.*, p. 226.

¹⁸¹⁷ Ruth Webb, *op. cit.*, p. 65.

¹⁸¹⁸ Elle le traduit par « a speech that "leads one around" », p. 65. Voir aussi la note 29 p. 65.

rochers détachés d'une montagne » et « Qui pourrait parler des marbres qui servent d'ornement à cette merveilleuse Eglise ? Il semble que l'on soit dans une prairie agréablement émaillée de toutes sortes de fleurs et que l'on y admire le vert, le blanc, le rouge, la couleur de pourpre, et toutes les autres que la nature a mêlé ensemble avec plus d'adresse que ne saurait faire le plus savant peintre¹⁸¹⁹ ». L'observation des marbres induit donc une rêverie naturelle, que met en valeur le désir d'exhaustion, à travers l'accumulation de couleurs, et Procope renforce la qualité mimétique de ce spectacle en soulignant le défi que la nature, par le marbre des colonnes, lance à la peinture. Paul le Siléntaire, dans le même temps, remarquera lui aussi cette étonnante naturalisation de la basilique Sainte-Sophie : « Et qui chantera à pleine bouche, avec les mots sonores d'Homère, les prairies de marbre rassemblés sur les murs si solides, et le sol si vaste du temple si haut¹⁸²⁰ », évoquant en outre « ses collines verdoyantes ». Nous avons montré comment les voyageurs étaient sensibles à ce *topos* des pierres vivantes et nous étudierons plus précisément le sens qu'il revêt dans les *ekphraseis* du XIX^e siècle. Enfin, la métaphorisation de la structure architecturale et de la décoration de l'édifice contribue à son animation, et la perception d'un dynamisme, qu'elle soit séquentielle ou concomitante, confère une présence transcendante à ces deux éléments. Ainsi l'invisible se manifeste-t-il par l'architecture et dans l'ornementation. Procope évoque tout d'abord l'incroyable légèreté que les architectes ont su apporter à la structure composée de coupes, à Sainte-Sophie. Il écrit, au sujet de la voûte principale : « Sa délicatesse fait douter de sa solidité et il semble qu'au lieu d'être posée sur l'ouvrage de dessous, elle est suspendue du haut du ciel avec une chaîne d'or¹⁸²¹ ». En outre, la dimension anagogique de l'édifice est confirmée par la rêverie naturelle que les marbres ont suscitée : « Quand on y entre pour prier, on la regarde [la basilique] comme un ouvrage de la sagesse de Dieu plutôt que de l'art des hommes. L'homme qui s'unit à lui dans la prière se l'imagine présent, et se figure qu'il a choisi un lieu si auguste pour l'honorer par sa demeure ». La dimension performative de l'édifice et de l'ornementation est clairement formulée par « se l'imagine présent » et Procope montre – car l'ekphrasis est également un exercice de *démonstration* – qu'il a su dépasser ses préventions, et s'emparer, par l'écriture, de ce monument qu'est Sainte-Sophie, en mettant en valeur la manière dont l'invisible s'inscrivait dans le visible. C'est bien là un défi rhétorique qu'accomplit Procope, et Léon le Sage n'hésitera pas alors à qualifier l'*ekphrasis* de

¹⁸¹⁹ Procope, *op. cit.*, p. 227.

¹⁸²⁰ Fayant, Marie-Christine. « La création lexicale dans la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Siléntaire », Danièle Auger éd., *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à Jean Bouffartigue*. Picard, 2008, pp. 275-283. §1. Il s'agit des vers 617- 620.

¹⁸²¹ Procope, *op. cit.*, p. 226.

« monument verbal ». Par son ampleur, la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Siléntaire correspond à cette image, comme la plupart des *ekphraseis* suivantes ¹⁸²². Or Mesarites filera cette métaphore en ces termes : l'*ekphrasis* est un « bâtiment que j'ai entrepris de construire avec la matière des mots et l'habileté de mon intellect¹⁸²³ », son texte permettant en outre de percevoir la basilique avec plus d'acuité et de pureté, comme le résume Ruth Webb. Il s'agit donc d'un remarquable « équivalent verbal » qui vient tout à la fois *filer* et compléter le monument. Entendons bien ce dernier point dans son aspect dynamique et sa dimension transcendante : « compléter », signifie parfaire, purifier, donc convertir le regard et il n'est pas surprenant que Mesarites reprenne, de manière très explicite, le dualisme plotinien pour évoquer la force agissante de l'*ekphrasis*. En effet, au seuil des Saints-Apôtres, il explique dans son *ekphrasis* que « les yeux des sens (οἱ αἰσθητοῖόφθαλμοί) doivent être complétés par les yeux de l'esprit (οἰνοεροῖόφθαλμοί) dans une progression, pas seulement de l'extérieur vers l'intérieur de l'église, mais de l'évidence des sens aux mystères ultimes et aux lieux secrets ¹⁸²⁴ ». Ainsi l'*ekphrasis* byzantine des lieux sacrés, par son propre dynamisme, l'écriture métamorphosant et naturalisant l'espace sacré, opère cette conversion du regard, et les voyageurs du XIX^e siècle vont, de manière intuitive, réactualiser ce pouvoir du texte, exhaussant l'art byzantin.

4.5.3 Un monument gautiériste : le description de Saint-Marc

Lorsque Gautier se rend en Italie, en 1850, pour tenter d'apaiser la « maladie du bleu ¹⁸²⁵ », il n'oublie pas néanmoins l'engagement qui le lie à Emile de Girardin, le directeur de *La Presse*, qui a financé son voyage, afin qu'il envoie régulièrement ses meilleures pages destinées à être publiées en feuillets ¹⁸²⁶. Or si effectivement, on peut déceler dans le journal quelques rares passages *laborieux*, s'assimilant à un « exercice », « un parcours d'obstacles ¹⁸²⁷ », dans lesquels les emprunts aux guides de voyage sont d'ailleurs les plus

¹⁸²² Elle comporte en effet 900 hexamètres – la description de Procope s'étend sur quatre pages dans l'édition que nous avons consultée – et H. Maguire souligne l'évolution des *ekphraseis* qui sont plus développées et mieux élaborées au XII^e siècle qu'elles ne l'étaient au VI^e siècle, en s'appuyant sur l'exemple de Mesarites. Henry Maguire, *op. cit.*, p. 122.

¹⁸²³ Il s'agit de la description des Saints-Apôtres à Constantinople.

¹⁸²⁴ Ruth Webb, *op. cit.* p. 69 et note 55.

¹⁸²⁵ Marie-Hélène Girard, « La trop grosse matérialité de Gautier », *op. cit.*, p. 55.

¹⁸²⁶ Voir la présentation de Marie-Hélène Girard dans Gautier, *Italia*, *op. cit.*, p. 7- 13.

¹⁸²⁷ *Ibidem*, p. 11.

manifestes ¹⁸²⁸, *Italia* n'en reste pas moins le journal d'un « feuilletonniste en vacances ¹⁸²⁹ », qui sait donner à ses descriptions une allure vive, s'emparant librement de l'art byzantin, en le considérant.

Nous avons montré à partir de son article sur Troitza, comment s'exprimait une certaine ambivalence esthétique à l'égard de l'art byzantin – il est vrai que le terme était utilisé de manière très libre ¹⁸³⁰ – mais nous avons surtout insisté sur le fait qu'en dépit de quelques contradictions, Gautier invitait le lecteur à ne pas regarder le formalisme stylistique byzantin comme une entrave à l'expression d'émotions. Il contribuait ainsi à dépasser les préventions qui déformaient la réception de l'art byzantin et semblait poursuivre une démarche esthétique affleurant dans les feuilletons qu'il envoie à *La Presse*, de 1850 à 1851. En effet, Gautier y révélera une authentique attention à ce qu'il nomme l'art « byzantin », malgré une prédilection clairement affirmée pour l'Antiquité représentant une perfection formelle achevée ¹⁸³¹. Wolfgang Drost nous incite d'ailleurs, tout comme le faisait Patricia Lombardo à l'égard de Taine, à distinguer le « goût du vrai Gautier », entendons le voyageur, et « les principes esthétiques de Gautier critique d'art quand il juge *ex cathedra* ¹⁸³² ». Le critique s'appuie sur un exemple significatif, celui du Greco, dont nous avons vu qu'il pouvait partager avec l'art byzantin bien des traits communs : Gautier, en dépit de ses réserves sur l'aspect brouillon de la composition et de la facture du Greco saura pourtant reconnaître en effet la grande expressivité de ce « barbare de génie ¹⁸³³ ». N'oublions pas non plus les dates auxquelles furent publiés les feuilletons de Gautier : elles coïncident en partie avec l'essor des études byzantines ¹⁸³⁴ mais il n'existait en 1851 aucune étude générale sur l'art byzantin ; il faut attendre 1882 pour que paraisse *L'Art byzantin* de Bayet.

Il nous faut à présent revenir sur l'aura de Gautier et sa description de Saint-Marc, afin de préciser la nature de cette dette esthétique des voyageurs à son égard.

¹⁸²⁸ *Ibidem*, p. 12. Marie-Hélène Girard mentionne notamment l'utilisation du *Richard* et du *Valery*.

¹⁸²⁹ *Ibidem*, p. 245.

¹⁸³⁰ Marie-Hélène Girard souligne l'utilisation ambiguë du terme chez Gautier, reprise par la suite par les Goncourt, « La trop grosse matérialité de Gautier », *op. cit.*, p. 66.

¹⁸³¹ Wolfgang Drost, « Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier », *op. cit.*, p. 409. La sculpture « semble avoir reçu de l'antiquité grecque sa forme définitive. [...] Jamais l'hymne du corps humain n'a été chanté en plus nobles strophes ; la force superbe de la forme a resplendi d'un éclat incomparable pendant cette période de la civilisation grecque qui est comme la jeunesse et le printemps du genre humain ».

¹⁸³² Wolfgang Drost, *op. cit.*, p. 405. Les « principes esthétiques » de Gautier sont, il est vrai, formulés de manière moins véhémentes que dans le cas de Taine et ne reposent pas sur les mêmes présupposés métaphysiques.

¹⁸³³ *Ibidem*, p. 406-407.

¹⁸³⁴ Jean-Marie Spieser, *Art byzantin et influence op. cit.*, notes 22 et 23.

L'influence de ce « critique incomparable et indispensable ¹⁸³⁵ », qu'elle fût explicitement formulée, voire revendiquée ou alors dissimulée, est indéniable, dans le genre viatique de la seconde moitié du XIX^e siècle. Ainsi, Henri de Régnier rend hommage au « bon Théophile Gautier ¹⁸³⁶ » et Adolphe Lance reconnaît également sa dette littéraire à l'égard de Gautier dans son *Excursion en Italie* ¹⁸³⁷, peu d'années après la publication d'*Italia* ; la description éclatante de l'intérieur de la basilique proposée par Gautier a le mérite d'être « la plus exacte, quoi que la plus poétique », comparée à la description sclérosante du Président de Brosses, assimilant les voûtes à des chaudières. Adrien Maillard souligne encore en 1876, et avec conviction, l'autorité littéraire du poète lors de son voyage vénitien, citant l'une de ses métaphores appelée à connaître une certaine fortune dans les journaux de voyage de la fin du siècle « Après Théophile Gautier, nul ne doit tenter de la décrire [la basilique] ; il a dit le mot qui la caractérise : c'est une caverne d'or ¹⁸³⁸ ». En outre, la consécration des guides apparaîtra assez tôt puisque le *Guide officiel des chemins de fer de la haute-Italie* ¹⁸³⁹, accueillera des descriptions de Gautier, présentées comme des *mirabilia* littéraires : « On nous saura certainement gré d'emprunter la description de Saint-Marc à la plume magique de Théophile Gautier ¹⁸⁴⁰ ». Marie Hélène Girard a en outre montré très précisément la dette littéraire inavouée des Goncourt envers Gautier, en relevant des similitudes, des paraphrases très explicites, entre les *Notes sur l'Italie* (1855-1856) et *Italia* (1852) ¹⁸⁴¹. Non seulement ils partagent la même ambiguïté sémantique du mot « byzantin », mais nous retrouverons des métaphores identiques dans l'appréhension du mouvement propre aux mosaïques. En outre, Charles Dubois-Melly établit une typologie précise des lecteurs en fonction de leurs affinités, et c'est à Gautier que revient le *plaisir du texte* :

« Mais, avant de poursuivre ces descriptions dont je sens l'insuffisance, renvoyons les gens sérieux à l'important ouvrage de Cicognara sur les monuments de Venise, les connaisseurs en peinture au voyage de Valery, et les amateurs du

¹⁸³⁵ Charles Baudelaire, « Théophile Gautier », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, tome II, 1976, p. 104.

¹⁸³⁶ De Régnier, Henri. "L'Altana ou la vie vénitienne 1899-1924: IV." *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 41, no. 2, 1927, pp. 285–314. JSTOR, www.jstor.org/stable/44846065 Accessed 3 May 2020 p. 295.

¹⁸³⁷ Adolphe Lance, *Excursion en Italie*, Paris, Bance, 1859, p. 138.

¹⁸³⁸ Adrien Maillard, *Quatre semaines en Italie*, Paris, J. Baudry, 1876, p. 95.

¹⁸³⁹ *Guide officiel des chemins de fer de la Haute-Italie*, Paris, Lubin, 1876. Voir notre chapitre sur les guides de voyage.

¹⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 98.

¹⁸⁴¹ Marie-Hélène Girard, « La trop grosse matérialité de Gautier », *op. cit.*, p. 67.

style pittoresque à l'amusant récit descriptif de Théophile Gautier à propos de cette ville ¹⁸⁴²».

Nous montrerons, de manière plus générale, comment certains motifs littéraires de son *ekphrasis* ont été repris, sous une forme plus ou moins littérale dans de nombreux journaux de voyage.

Or si Gautier jouit d'une telle influence parmi les voyageurs et dans la génération des écrivains décadents, c'est parce qu'il a su renouveler en partie le journal de voyage, rompant avec la tradition romantique des descriptions innervées d'états d'âme ou de confidences plus intimes, auxquelles pouvait s'adonner notamment George Sand dans son *Lettres d'un Voyageur*¹⁸⁴³. C'est bien le poète parnassien qui s'affronte aux monuments vénitiens, ces « superbes modèles ¹⁸⁴⁴» séduisant le lecteur par le foisonnement de ses *ekphraseis* et de sa prose rythmée, et dans sa volonté de « donner un équivalent scripturaire du chef-d'œuvre » qui se présente à lui, apparaît précisément le défi poétique, rhétorique de l'*ekphrasis*. En outre l'une des méthodes retenues par Gautier pour saisir au plus près une émotion esthétique ou un spectacle pittoresque est le recours aux « petits croquis » et aux « simples épreuves photographiques ¹⁸⁴⁵», et nous observerons, comment, au sein d'une description plus vaste, elles peuvent se fondre harmonieusement, en préservant la vivacité qui les caractérise. C'est enfin une Venise vivante et pittoresque, composée de silhouettes croquées sur le vif, « tout ce que l'on dédaigne ordinairement¹⁸⁴⁶ » qui contribua au charme de cet ouvrage, et cette alternance entre l'architecture imposant son « programme » descriptif et « la rue et son spectacle¹⁸⁴⁷ » qui ancre Venise dans le présent propose au lecteur un contraste tonal des plus réjouissants.

Nous souhaiterions clore ce paragraphe par deux remarques des Goncourt qui nous semblent particulièrement éclairantes sur la démarche ekphrastique de Gautier. En effet, même si les emprunts au poète relèvent d'un discret et délicat pillage dans les *Notes sur*

¹⁸⁴² Charles Dubois-Melly, *Voyage d'artistes en Italie, 1850-1875*, Genève, H. Georg, 1877, p. 165. Nous avons conservé l'orthographe de l'auteur.

¹⁸⁴³ Marie-Hélène Girard, présentation d'*Italia*, op. cit., p. 9. Gautier ne s'interdit pas cependant de citer « presque textuellement » cette dernière, comme l'affirme la critique, p. 12.

¹⁸⁴⁴ *Italia*, p. 262.

¹⁸⁴⁵ *Ibidem*. Voir Marie-Hélène Girard, op. cit., p. 13 – 18 et Bains, Christopher « Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier ». *Études littéraires* 42, n° 3 (2011) : 83–92.

<https://doi.org/10.7202/1012019ar> p. 84 – 85. L'auteur souligne l'importance de « l'approche péripatétique » de Gautier qui convient également au domaine de l'*ekphrasis*, conçue comme un chemin descriptif.

¹⁸⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 263.

l'Italie, les Goncourt avaient su rendre hommage, en termes très élogieux, à la « langue picturale » de Gautier dans maints textes antérieurs ¹⁸⁴⁸. Ils s'enthousiasmaient ainsi pour « cette belle langue imagée prenant le moule et la couleur de ce que le poète veut lui faire sculpter ou peindre ¹⁸⁴⁹ ». Or nous montrerons que les qualités mimétiques de l'*ekphrasis* de Gautier ne relèvent nullement d'une intention, ou d'une maîtrise rhétorique comme le laissent entendre les Goncourt, mais s'accordent spontanément, intuitivement avec la libération des formes observées. En ce sens, le travail poétique de l'*ekphrasis* ressemble davantage à un déchiffrement péripatétique. En outre, les Goncourt reprochaient à Gautier sa trop grande prédilection pour la « matérialité », dont Marie-Hélène Girard relève l'équivocité sémantique dans les attaques des deux frères ¹⁸⁵⁰, or c'est précisément cette matière que l'*ekphrasis* va rendre vivante, et loin de submerger ou d'engloutir l'attention de Gautier, elle va révéler, par le déchiffrement de l'*ekphrasis*, sa *participation* à la spiritualité. Enfin, l'originalité de cette lecture morphologique et synesthésique de l'architecture et de la décoration de l'édifice par Gautier réside dans ses interprétations syncrétiques, qui vont conférer au thème de la résurrection des figures byzantines, une intensité nouvelle.

Le défi rhétorique qui consiste à s'emparer de ce monument qu'est la basilique Saint-Marc, que Gautier considère comme un « monde ¹⁸⁵¹ » à conquérir, est tel qu'il va lui consacrer deux chapitres dans *Italia*. C'est le seul édifice vénitien qui soit traité avec une telle ampleur ¹⁸⁵² et le diptyque que propose Gautier renouvelle l'approche descriptive de la basilique : en s'appuyant sur deux guides principaux, le *Quadri* et le *Richard*, il élabore une description très détaillée de l'extérieur de la basilique, ne se contentant pas de gloser de manière générale sur la « bizarrerie » de la façade, et suggère un voyage descriptif de l'intérieur. Il s'attache alors à évoquer chaque coupole, les différentes mosaïques du narthex, et fait découvrir au lecteur les charmes de l'atrium et de la Pala d'Oro, tout en étant extrêmement attentif aux inscriptions, qui innervent ce « temple du Verbe ¹⁸⁵³ ». Ajoutons que Gautier est tout à fait conscient de la prouesse descriptive qu'il a accomplie, qualifiant son

¹⁸⁴⁸ Marie-Hélène Girard, « La trop grosse matérialité de Gautier », *op. cit.*, p. 59-63.

¹⁸⁴⁹ *Ibidem*, p. 59. La citation est extraite de *Pages retrouvées*.

¹⁸⁵⁰ Au point d'apparaître comme le refoulement d'une caractéristique de leur premier roman. C'est, à travers cette critique de l'enlissement provoqué par « la trop grosse matérialité de Gautier », sa prédilection pour les formes académiques qui est visée.

¹⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 93 : « Saint-Marc est un monde sur lequel on écrirait des volumes ».

¹⁸⁵² Le palais ducal est traité en un chapitre et les trois chapitres concernant l'Academia rassemblent des jugements esthétiques sur l'aura picturale des peintres vénitiens.

¹⁸⁵³ *Ibidem*, p. 111.

texte d' « article colossal sur Saint-Marc ¹⁸⁵⁴ » ; en outre, il sait mettre en scène la pratique de l'*ekphrasis* par la ruse de la prétérition, « « Nous n'essaierons pas une description détaillée qui exigerait un ouvrage spécial ¹⁸⁵⁵ », et par la métaphore de l'espace descriptif : « Il nous faudrait plus d'espace que nous n'en avons à notre disposition pour décrire en détail la chapelle de Saint-Clément ¹⁸⁵⁶ ». Nous ne reviendrons pas sur la discussion du *paragone* entre mosaïques et peinture, Gautier affichant très clairement sa préférence pour les mosaïques les plus anciennes, non dénaturées par les prétentions de la peinture, et d'un indéniable caractère byzantin. En revanche, nous nous intéresserons à un moment précis de la description, qu'on peut aisément associer à un *kairos*, et qui va permettre à l'*ekphrasis* de se déployer pleinement en restituant le spectacle animé des formes et des figures byzantines.

Gautier écrit :

« A certaines heures, quand l'ombre s'épaissit et que le soleil ne lance plus qu'un jet de lumière oblique sous les voûtes et les coupes, il se produit d'étranges effets pour l'œil du poète et du visionnaire. De fauves éclairs jaillissent brusquement des fonds d'or. Les petits cubes de cristal fourmillent par place comme la mer sous le soleil. Les contours des figures tremblent dans ce réseau scintillant ; les silhouettes si nettement découpées tout à l'heure, se troublent et se brouillent à l'œil. Les plis raides des dalmatiques semblent s'assouplir et flotter : une vie mystérieuse se glisse dans ces immobiles personnages byzantins : les yeux fixes remuent, les bras au geste égyptien s'agitent, les pieds scellés se mettent en marche ; les chérubins font la roue sur leurs huit ailes ; les anges déploient leurs longues plumes d'azur et de pourpre clouées au mur par l'implacable mosaïste ; l'arbre généalogique secoue ses feuilles de marbre vert, le lion de Saint-Marc s'étire, baille, lèche sa patte griffue, l'aigle aiguisé son bec et lustre son plumage, le bœuf se retourne sur sa litière et rumine en faisant onduler son fanon. Les martyrs se relèvent de leurs grils ou se détachent de leur croix. Les prophètes causent avec les évangélistes. Les docteurs font des observations aux jeunes saintes qui sourient de leurs lèvres de porphyre ; les personnages des mosaïques deviennent des processions de fantômes qui montent et descendent le long des murailles, circulent dans les tribunes et passent devant vous, en secouant l'or chevelu de leurs gloires. C'est un éblouissement, un vertige, une hallucination ! Le sens véritable de la cathédrale, son sens profond, mystérieux, solennel,

¹⁸⁵⁴ Marie-Hélène Girard, *Italia*, p. 384.

¹⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 113.

semble alors se dégager. On dirait qu'elle est le temple d'un christianisme antérieur au Christ, une église faite avant la religion. Les siècles se reculent dans des perspectives infinies. Cette Trinité n'est-elle pas une trimurti ? Cette vierge tient-elle sur ses genoux Horus ou Crishna ? Est-ce Isis ou Parvati ? Cette figure en croix souffre-t-elle la passion de Jésus ou les épreuves de Wishnou ? Sommes-nous dans l'Égypte ou dans l'Inde, dans le temple de Karnak ou la pagode de Jaggernat ? Ces figures à poses contraintes différent-elles beaucoup des processions d'hiéroglyphes coloriées qui tournent autour des pylônes ou s'enfoncent dans les syringes ? ¹⁸⁵⁷».

Nous pouvons distinguer deux temps dans cette *ekphrasis* : celui de l'évocation vivante des formes, puis celui de l'interprétation de ce spectacle animé, annoncé de manière très explicite. Une étude linéaire nous permettra de suivre au plus près les déambulations de ce regard qui *représente* les métamorphoses successives ou concomitantes qui s'offrent à lui. Le texte s'ouvre un peu à la manière d'un conte, rappelant judicieusement l'existence du monde extérieur, qui va *composer* avec l'architecture et la décoration de la basilique, par la grâce de ce *kairos*. Cet *incipit* désignant le moment favorable pour la contemplation des mosaïques sera repris dans maints journaux de voyage. Relevons cette réécriture, sur un mode mineur : « Mais quand un rayon de soleil, passant à travers la grande rosace gothique illumine le temple, tout flamboie, tout vibre, tout étincelle [...] ¹⁸⁵⁸ ». Joseph Roman résume en ces termes ce moment précieux : « Quand un rayon de soleil vient toucher [les mosaïques] et en raviver les couleurs, les personnages semblent revivre, les anges agiter leurs ailes et l'on croirait voir les oiseaux voltiger au milieu des fleurs ¹⁸⁵⁹ ». L'abbé Moyne souligne à quel point l'église « devenait une scène vivante » lorsque « les rayons du soleil couchant ruisselant sur l'or des mosaïques, animaient les figures d'apôtres et de prophètes incrustés dans les murs ¹⁸⁶⁰ ». Roger Lambelin est sensible à ce *kairos* qui va ressusciter l'harmonie qu'a pu connaître Wagner, à l'intérieur de la Chapelle Palatine, lorsqu'il a composé le *Parsifal* : « Quand le soleil, un moment caché par un nuage, perce doucement son voile et pénètre par les fenêtres de la coupole, l'or brille d'un éclat pur, les mosaïques mystiques s'animent, une harmonie des couleurs ravit les yeux, comme ravit l'oreille cette radieuse symphonie qui clôt le dernier acte ¹⁸⁶¹ ». Louise Colet enfin, reprendra ce motif lorsqu'elle observera l'animation des deux

¹⁸⁵⁷ *Ibidem*, p. 112.

¹⁸⁵⁸ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 184.

¹⁸⁵⁹ Joseph Roman, *Impressions de Ravenne*, Grenoble, Allier frères, 1899, p. 25.

¹⁸⁶⁰ Joseph Louis Théodore Moyne, *Guide du jeune voyageur*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁶¹ Roger Lambelin, *op. cit.*, p. 70.

cortèges de Saint-Apollinaire-le-Neuf : « Les lueurs du soleil couchant animent chaque figure, [...] ¹⁸⁶²».

Mais cet instant précieux s'adresse avant tout à « l'œil du poète et du visionnaire », la préposition « pour » soulignant bien le caractère d'une grâce qui lui est accordée. Cette alliance est intéressante puisqu'elle réunit l'œil sensible, épris de la beauté des formes, qui rappelle l'œil du Parnassien avec le regard intérieur, capable de donner du sens à ces métamorphoses visuelles. Si, dans une perspective plotinienne, le premier est fait de chair, et sensible au « monde visible 1863 », car c'est bien celui qui saisit les variations de la lux, l'œil du visionnaire est celui qui traverse et dépasse l'opacité de la matière pour y chercher la « formule 1864 » mais surtout pour s'unir à une révélation, rappelant le dynamisme propre à l'imagination créatrice. Ainsi c'est non seulement une concordance, mais un prolongement de ces deux regards que Gautier entend mettre en valeur, et c'est un même enthousiasme qui relie ce que l'on voit et ce que l'on croit voir, le charme des mosaïques et celui de l'œil qui reçoit la révélation.

L'animation et la métamorphose des matières, du fond d'or et des tesselles est alors bien suggérée par un jeu d'allitérations en [l mouillé] : « jaillissent », « fourmillent », « scintillent », « brouillent », « soleil » et « œil » ; les verbes d'action soulignent la transformation du procès, et dans certains verbes inchoatifs, la représentation d'un déploiement, d'une ouverture, d'une libération, d'une vie qui se rend *présente* à nous est particulièrement significative. On trouverait des échos de cette épiphanie formelle dans *Partie Carrée* de Gautier, l'auteur évoquant les sculptures de la Trimurti, également présentes dans l'*ekphrasis* de Saint-Marc : elles « avaient une vie étrange, les complications de leurs enlacements les faisaient fourmiller à l'œil ¹⁸⁶⁵ ». Il précise dans un autre texte la manière dont l'écriture, comme à l'intérieur de la basilique, parvient à éblouir le regard – en dépit de la chute, plutôt cocasse qu'il lance au lecteur. Il écrit : « D'alinéa en alinéa ,je veux désormais tirer des feux d'artifice de style ; il y aura des pluies lumineuses en substantifs, des chandelles romaines en adverbes, et des feux chinois, en pronoms personnels. Ce sera quelque chose de

¹⁸⁶² Louise Colet, *op. cit.*, p. 310.

¹⁸⁶³ « Je suis un homme pour qui le monde visible existe ¹⁸⁶³ » soutenait Gautier, selon Les Goncourt. Voir Marie-Hélène Girard, « La trop grosse matérialité de Gautier », *op. cit.*, p. 62.

¹⁸⁶⁴ Ce regard pourrait également correspondre à cette expérience décrite par Bergson dans *La Pensée et le mouvant* : « par un puissant effort de vision mentale, percer l'enveloppe matérielle des choses et aller lire la formule, invisible à l'œil, qui déroule leur matérialité ». *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 1975, p. 258.

¹⁸⁶⁵ Voir Marie Rasongles, *L'artifice de l'écrivain : représentation et imaginaire dans les fictions narratives de Théophile Gautier*, 2014, <http://www.theses.fr/2014LORR0279>. Texte cité p. 162.

miroitant, de chatoyant, de phosphorescent, de papillotant, à ne pouvoir être lu que les yeux fermés ! ¹⁸⁶⁶ ». Nous avons étudié précédemment les fulgurances de lumières émises ou réfléchies par les mosaïques et nous retrouvons avec les « fauves éclairs » cette vivacité qui traverse l'espace sacré de la basilique. En outre, Gautier reprend le *topos* de l'animation fluide des pavements, « comme la mer sous le soleil », mais en le projetant sur les coupes, unifiant ainsi l'espace dans une confusion réjouissante : ce renversement du monde prépare ainsi le regard à un autre décentrement, nécessaire pour appréhender sereinement l'art byzantin.

La métamorphose des figures se produit sur cette matière vivante et Gautier s'attache à en retranscrire le processus. Il évoque tout d'abord une manifestation de vie encore timide, « tremblent », « troublent », « se brouillent », dont l'allitération en [r] pourrait souligner l'effort *performatif* pour ainsi dire, avant de montrer, avec des sonorités beaucoup plus douces, le caractère achevé de cette transformation : « semblent s'assouplir et flotter », et surtout « une vie mystérieuse se glisse dans ces immobiles personnages byzantins ». L'hypotypose opère pleinement : l'alliance des allitérations en [l] et en [s] et [i], le choix du temps verbal et d'une construction pronominal *présentent* au lecteur une scène vivante. La notation temporelle « si nettement découpées tout à l'heure » permet de mesurer l'intensité et le dynamisme de cette métamorphose et le terme « découpées » est très habilement posé par Gautier : la perception générale de l'art byzantin comme trop *couturé*, cerné par les mosaïques, partant désespérément figé, est abolie par l'image de l'élan vital qui parcourt les mosaïques. Gautier incite ainsi le lecteur à partager son expérience visuelle et à se défaire d'un jugement esthétique trop péremptoire ; c'est pourtant le chemin que n'emprunteront pas les Goncourt, se complaisant dans le premier *temps* du regard, lorsqu'ils évoquent la Vierge « au visage couturé de traits noirs [...] lui donnant l'apparence d'un visage grossièrement maquillé de brique et de charbon ¹⁸⁶⁷ ». Ajoutons qu'en présentant l'action comme inhérente aux représentations figurées, « une vie mystérieuse se glisse », Gautier parvient à déjouer les pièges ou la tentation de l'oxymore, « les immobiles personnages byzantins » ayant déjà perdu leur raideur convenue, ce qu'il va confirmer et amplifier avec la description détaillée des traits vivants. C'est alors que l'*ekphrasis* se déploie sur un mode plutôt asyndétique, emportant avec elle les saints, les anges, le tétramorphe, les docteurs, les prophètes dans un mouvement de vie qui n'est pas sans rappeler certains aspects des *ekphraseis* byzantines.

¹⁸⁶⁶ Théophile Gautier, « Le Bol de punch », *Romans, contes et nouvelles*, Pierre Laubriet (dir.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, Tome 2, *Les Jeunes France* p. 154.

¹⁸⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

L'animation du corps humain sur ces fonds de mosaïques est évoquée de manière métonymique, et une fois encore, Gautier va défaire chaque *topos* arrimé à l'art byzantin grâce à une prose rythmée particulièrement efficace. Il reprend ainsi, très habilement, les caractéristiques dépréciatives sur l'art byzantin, telles la fixité, la raideur, en les présentant sous leur forme la plus concise, et c'est le verbe seul qui signifie la transformation dynamique, ouvrant la conversion du regard, « remuent », « s'agitent », « se mettent en marche ». L'hypotypose restitue cette autonomie du mouvement par une gradation remarquable. Or cette libération progressive des figures constituera un motif littéraire essentiel dans les descriptions des journaux de voyage postérieurs, exprimant le plus souvent une évolution du jugement esthétique porté sur l'art byzantin. Ainsi Alfred Driou reprend-il le motif gaultérien, dans une évidente paraphrase : « On dirait que les personnages des mosaïques, tout à l'heure endormis, se prennent à vivre et s'agitent sous le tremblement du rayon lumineux. C'est d'une fantasmagorie qui remue l'âme. Les figures s'animent sous le baiser du ciel ¹⁸⁶⁸ ». Fournel est plus sensible à un mouvement d'ensemble :

« Dans la fumée de l'encens, les mosaïques barbares de la voûte et des murs, le Christ gigantesque de l'abside, Saint Marc avec son lion ailé [...] tous ces fantômes de l'Apocalypse, les archanges, les prophètes, les docteurs farouches, aux formes amaigries et aux yeux menaçants semblent se détacher de leur cercle d'or et s'animer pour faire cortège au patriarche de Venise ¹⁸⁶⁹ ».

Lance, après s'être inspiré du *kairos* gaultérien relève que « tout flamboie, tout vibre, tout étincelle, d'innombrables personnages se meuvent au milieu d'une atmosphère d'or en fusion ¹⁸⁷⁰ ». Louise Colet insiste également sur la rencontre miraculeuse des ors : « Les quatre Évangélistes se dressent, démesurés dans cette partie orientale de la voûte ; par un ciel pur, un jour naissant, ils sont inondés de lumière ; l'or de l'aurore se répand, fluide et mouvant sur l'or immobile de la mosaïque et soulève ces figures formidables de la vision d'Ezéchiel ¹⁸⁷¹ ». Elle développera par ailleurs sa description de l'animation des formes en observant les deux processions de Saint-Apollinaire-le-Neuf : « Les lueurs du soleil animent chaque figure, leur prêtent le mouvement, les font saillir en relief, et comme flotter dans le fluide d'or des tableaux ». Louise Colet restitue toute l'énergie de ces mouvements par un jeu d'allitération qui souligne la libération des figures qui semblent s'épanouir dans cet espace

¹⁸⁶⁸ Alfred Driou, *op. cit.*, p. 212.

¹⁸⁶⁹ Victor Fournel, *op. cit.*, p. 258.

¹⁸⁷⁰ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 184.

¹⁸⁷¹ Louise Colet, *op. cit.*, p. 173.

ouvert qu'est le fond d'or. Dans un autre contexte, mais dans le même esprit, Laugel considère que l'espace de la basilique de Monreale convient davantage à l'expression du mouvement des figures en regard du « petit cadre » de la Palatine, « réduite aux proportions d'une tapisserie » : à Monreale, « les premiers Pères, les patriarches, les prophètes se meuvent en toute liberté ¹⁸⁷² ».

Or c'est précisément par la description de la nature de ce mouvement, aussi bien observé qu'imaginé, que le texte de Gautier se rattache aux *ekphraseis* byzantines. En effet, lorsqu'il évoque « les chérubins [qui] font la roue sur leurs huit ailes », il met en valeur le dynamisme des coupoles qui confirme le décentrement et le vertige du spectateur et s'avère la promesse d'un espace transcendant, accueillant. Cette énergie *révolutionnaire* sera complétée par des actions toujours plus vives : « qui montent et descendent le long des murailles, circulent dans les tribunes », qu'on peut lire soit comme une concaténation verbale provoquée par l'intrusion de la lumière naturelle, soit comme une tentative pour l'écriture de restituer la concomitance de ces apparitions. Ce motif de la roue qui traduit l'épanouissement de la vie est bien mis en valeur par un contraste de sonorités : à la fermeture et à la dureté du [k], « clouée », « implacable », s'oppose une impression – une vision – d'allongement, d'extension, d'étirement des plumes portés par l'allitération en [l] et la répétition du [y] dans cet alexandrin blanc : « déploient leurs longues plumes d'azur et de pourpre », ; l'écho sonore « pourpre », « roue » confirme l'intensité du spectacle visuel animant l'intérieur de la basilique. Or ce dynamisme des formes induisant un vertige et transfigurant l'espace sacré apparaissait dans les *ekphraseis* byzantines. Ainsi Photios, dans cette *ekphrasis* inscrite dans une homélie, souligne-t-il le prolongement spirituel de cette expérience esthétique et sensorielle du tournoiement des formes :

«Mais quand, après s'être arraché à l'atrium, on regarde dans l'église elle-même, avec combien de joie, de tremblement et d'étonnement on est rempli! C'est comme si quelqu'un entrerait dans le ciel même sans que personne ne se tienne à aucun moment; l'on est illuminé et frappé par les diverses beautés qui brillent comme des étoiles tout autour. Alors tout le reste semble être en extase et l'église elle-même semble tourner autour; car le spectateur, avec ses rebondissements dans tous les sens et ses mouvements constants que la variété du spectacle lui impose, s' imagine que son expérience personnelle est transférée à l'église. ¹⁸⁷³»

¹⁸⁷² Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 230.

¹⁸⁷³ Photius, *Homélie X*, citée dans Ruth Webb, *op. cit.*, p. 68.

L'extase participative est provoquée par cette illumination et ce dynamisme formels, et c'est ce même vertige que *l'ekphrasis* de Gautier entend rapporter, en soulignant, à la différence de Photius, les détails iconographiques qui concourent à ce sentiment, et qui sont comme des actants d'un récit.

4.5.4 Le naturalisme

Nous avons montré comment le décor oriental, lorsqu'il n'était pas condamné au nom d'un atticisme trop scrupuleux, savait émerveiller le regard des voyageurs par la propagation d'une nature végétale le long des chapiteaux et sur les marbres, attestant de son pouvoir performatif. Or Gautier va prolonger ce sentiment en *renaturalisant* par la description, trois « vivants » du tétramorphe. « Le lion de Saint-Marc s'étire, baille, lèche sa patte griffue » : les trois verbes le peignent au naturel, dans un raccourci d'actions qui pourrait faire penser aux instantanés des « daguerréotypes », et surtout il nous semble plus familier et indifférent au contexte religieux dans lequel il s'inscrit. Peut-être est-ce une manière de préparer le lecteur au déchiffrement synchrétique de l'ensemble de la basilique qui suivra, de sorte qu'on pourrait d'emblée l'identifier à un griffon sassanide ou à un motif animal oriental inspirant l'art byzantin. L'aigle, pris dans un alexandrin blanc aux échos sonores bien marqués, s'adonne également à sa toilette animale, retrouvant un comportement que la charge du symbole religieux qu'il incarne ne laissait point paraître. Notons que cette attitude animale familière s'oppose également aux valeurs morales que les deux animaux représentaient dans les blasons médiévaux ou dans les traités physiognomoniques qui envisageaient des comparaisons zoomorphes. Pour ne retenir que l'exemple du lion, rappelons les « valeurs de chef » qu'il incarnait, outre « sa forte dimension christologique ¹⁸⁷⁴ », dans les blasons, ainsi que l'éloge du tempérament léonin à la Renaissance, relié à la hardiesse, dans *La Physionomie humaine* de Della Porta notamment ¹⁸⁷⁵. Gautier insiste au contraire sur le caractère prosaïque de ces animaux, et il *saisit* le bœuf comme un dessinateur le croquerait, dans une attitude très naturelle, marquée par la lenteur de l'action, il « se retourne dans sa litière », lenteur bien

¹⁸⁷⁴Pastoureau Michel. « Quel est le roi des animaux ? » In: *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 15^e congrès, Toulouse, 1984. Le monde animal et ses représentations au moyen-âge (XI^e - XV^e siècles) pp. 133-142.

DOI : <https://doi.org/10.3406/shmes.1984.1442> p. 134. Sur l'aigle, voir p. 139-141.

¹⁸⁷⁵ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *Histoire du visage*, Paris, Payot, p. 54. Le tempérament léonin figure en tête d'une liste de comparaisons zoomorphes établie par Della Porta.

soulignée par les nasales : « **en faisant onduler son fanon** » ; le verbe s'accorde d'ailleurs avec les différents jeux de miroitements de la lumière dans la basilique. On pourrait comparer ce passage avec l'évocation du tétramorphe au-dessus du cinquième porche : « les quatre animaux évangéliques en bronze doré, le bœuf, le lion, l'aigle, l'ange, aussi fantasques de formes que des chimères japonaises, se jettent des regards louches [...] ¹⁸⁷⁶ ». Cette singularité du dessin alliée à une remarque cocasse semblaient annoncer l'*écart* symbolique présenté dans l'observation de l'intérieur de la basilique. Ainsi, ce naturalisme « recréé » *suit* au plus près la libération des symboles des apôtres : ce sont des animaux familiers, prosaïques qui ne semblent plus inféodés à l'inscription qui entoure la base de la coupole des Prophètes et qui justifiait leur présence sur ses pendentifs : « C'est la tâche des évangélistes d'expliquer tout ce qui fut dit du Christ à travers des allusions obscures [par les prophètes], et par eux, Dieu en personne se manifeste à l'humanité ¹⁸⁷⁷ ». Cette injonction de la glose leur semble désormais étrangère, d'autant plus que la représentation de l'attente des prophètes ¹⁸⁷⁸ dans la coupole est transformée en une convivialité familière, « les prophètes causent avec les évangélistes », dans une parfaite intelligence, rompant le silence dans la basilique. C'est dans un même esprit que les docteurs se livrent à une pédagogie empreinte d'attention et de délicatesse à l'égard de « jeunes saintes » dont « les lèvres de porphyre » constituent une image assurément « byzantine », renouvelant le *topos* poétique des « lèvres de corail ¹⁸⁷⁹ ». Or dans les deux cas étudiés, c'est la parole qui se manifeste, qui actualise par les hypotyposes un autre *topos*, celui de la peinture parlante, et cette parole qui anime les personnages, les libérant de la place que le programme iconographique leur attribuait au sein de la coupole. Alors qu'ils étaient disposés de manière rayonnante mais séparés les uns des autres, la bouche close, à l'image de la Vierge orante, la parole les relie entre eux et elle vient en quelque sorte non pas suppléer, mais prolonger une autre voix, celle des inscriptions et des épigraphes. Comme l'affirme Marie-José Mondzain au sujet de l'icône, « *Par la voix de l'épigraphie l'image se prononce* ¹⁸⁸⁰ », et elle s'actualise, se rend *présente*, par cette autre voix qu'est la parole humaine, qui vivifie le lien spirituel établi par la religion. L'inscription courant autour de la

¹⁸⁷⁶ *Italia*, p. 96.

¹⁸⁷⁷ Ettore Vio, dir., *La basilique Saint-Marc de Venise*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2001, Renato Polaco, « Les mosaïques : styles et époques », p. 198.

¹⁸⁷⁸ Renato Polaco loue les qualités artistiques du mosaïste byzantin qui a su, dans sa composition, parfaitement montrer « l'éloignement entre Celui qui est attendu [le Christ-Emmanuel] et ceux qui l'attendent ». *Ibidem*.

¹⁸⁷⁹ Rappelons qu'il constituait déjà un *topos* dans l'édition de 1694 du Dictionnaire de l'Académie française : « Les Poètes disent, d'Une belle bouche, des lèvres bien vermeilles, que *C'est une bouche de corail*, que *Ce sont des lèvres de corail* » <http://artflx.uchicago.edu/cgi-bin/dicos/pubdico1look.pl?strippedhw=corail>

¹⁸⁸⁰ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 132. Voir aussi p. 136-137 sur l'épigraphie comme *mémoire* de voix annonçant l'Incarnation.

base de la coupole des Prophètes s'incarne dans les personnages reliés entre eux et devient parole vivante. C'est bien là une prouesse de l'écriture et de l'*enargeia* que de rendre sensible, par petites touches – car les propositions qui se succèdent sont assez courtes – cette vie spirituelle, image d'une réalité intelligible. Gautier semble bien l'un des premiers voyageurs à s'être intéressé aux différentes inscriptions qui accompagnent l'architecture, au point de la pénétrer, et il n'est pas anodin de constater qu'une formulation identique réunit les inscriptions aux personnages qui les incarnent : « Près de l'image se trouve le texte : partout montent, descendent, circulent des inscriptions, des légendes en grec, en latin, des vers léonins [...] » et « les personnages des mosaïques deviennent des processions de fantômes qui montent et descendent le long des murailles, circulent dans les tribunes [...] ¹⁸⁸¹ ». L'art byzantin, permettait donc, par le prisme de la description de Gautier, de présenter une parole spirituelle vivante. Enfin la *présence* de cette voix nous semble tout à la fois plus originale et plus sensible que le *topos* du chant des figures animant la basilique, tel que le rapporte Clausse : « Et le peuple céleste, aux voûtes de la basilique, s'animait d'une vie surnaturelle, et, à travers cet embrasement et ce rayon d'or, chantait dans un chœur sublime les louages de l'Eternel " Pantocrator " ¹⁸⁸² ». La familiarité avec laquelle conversent les figures décrites par Gautier suscite en effet de la part du lecteur une curiosité proche du désir d'élucidation romanesque ; il s'interroge sur le sens de cette « causerie », la nature des « observations », comme si Gautier nous incitait à tendre l'oreille au texte, alors que Clausse représente une animation plus convenue, moins énigmatique du chant de ce « chœur sublime ».

Ajoutons que le poète a su adroitement à la fin de sa description, par des notations spatiales discrètes, maintenir le lien entre la vision qu'il décrit et le support ou l'espace architecturaux : il mentionne ainsi « le long des murailles », « dans les tribunes », « passent devant vous ». Il était en effet essentiel de ne pas négliger ce qui portait le programme iconographique, ce qui est emporté par lui dans cette vision, afin que le naturalisme des attitudes et des figures n'incitât pas à penser qu'il s'agissait d'une rêverie profane, mais rappelât qu'il participait d'une expérience sensorielle inscrite dans l'architecture du lieu.

On pourrait ajouter que cette animation des formes repose plus généralement sur une *dédramatisation* du programme iconographique : les raideurs de la mortification, voire

¹⁸⁸¹ *Italia*, p. 111 et 112. La plupart des voyageurs n'évoquent les inscriptions que de manière sommaire, en les rattachant au *topos* de la « Bible de pierre », tel Clausse relevant « les inscriptions jetées à profusion à travers les mosaïques » qui « devaient saisir sur la masse des fidèles un effet saisissant », *op. cit.*, p. 94.

¹⁸⁸² Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 96.

l'hystérisation dans la mise en scène des supplices sont abolies, pour laisser place à l'élan de vie et de parole que l'*enargeia* se plaît à montrer. Ainsi l'énoncé « Les martyrs se relèvent de leurs grils ou se détachent de leurs croix », par sa seule conjonction, évoque des actions évidentes, d'une grande simplicité, suggérant un mouvement naturel, effaçant comme par miracle, et promptement, les souffrances et le dolorisme esthétisé des scènes de martyre. Nous retiendrons d'ailleurs image d'un « miracle » pour clore l'étude de l'*ekphrasis* de Gautier. L'enthousiasme qu'il manifeste, « c'est un éblouissement, un vertige, une hallucination » exprime tout à la fois le miracle des mosaïques et la résurrection des personnages, ainsi que des impressions sensorielles et des sentiments esthétiques, spirituels qui sont tous les trois d'une remarquable et équivalente intensité. Ils révèlent aussi, sur un mode paroxystique, le sentiment de l'ineffable, face à cette transfiguration de l'espace, et rappelle sur ce point l'émotion étreignant les auteurs et chroniqueurs byzantins lorsqu'ils devaient se confronter textuellement à cet édifice. L'« éblouissement » évoquerait le ravissement du regard du poète, emporté par les fulgurances lumineuse et chromatiques émanant des mosaïques, le « vertige » correspondrait davantage au décentrement du regard, à la disposition d'esprit – et du regard – accueillant des figures byzantines dans leurs conventions artistiques et suivant les métamorphoses qui les affecte. Notons que « *métamorphôsis* », comme le souligne Marie-José Mondzain, « désigne à la fois la gloire du corps ressuscité et l'opération du regard sur l'icône ¹⁸⁸³ », et Gautier nous conduit, par son *ekphrasis*, à regarder cette transfiguration des corps qui est *représentée* devant nous. Enfin l'« hallucination » est ce grand branle qu'opère et que reçoit l'« œil du visionnaire », qui entend partager son expérience esthétique et esthétique à des lecteurs, alors « haschisés ¹⁸⁸⁴ » d'art byzantin. Une voyageuse anonyme n'hésitera pas, en 1860, à évoquer en termes explicites la nature de cet émerveillement visuel : « On pourrait se croire plongé dans un long rêve de hachich, au milieu de ce merveilleux dédale de peintures d'or et d'émaux, [...] de légendes et d'inscriptions et de tout ce que la sainteté offre de symbolique et de mystérieux [...] ¹⁸⁸⁵ » L'*ekphrasis* a su, en restituant les métamorphoses successives des figures, signifier une autre réalité à laquelle l'art byzantin est consubstantiellement lié, et l'écriture a ainsi joué son rôle de révélateur. Cette animation

¹⁸⁸³ Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 125. Il est question de la Transfiguration du corps « qui se poursuit dans l'icône ». Nous retenons l'idée d'une transfiguration artistique avant tout, mais bien évidemment reliée à l'expression d'une spiritualité.

¹⁸⁸⁴ Nous empruntons ce terme à Bachelard, qui l'entendait en un sens tout à fait positif, comme récepteur d'une révélation sensorielle, artistique précieuse. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974, p. 164.

¹⁸⁸⁵ *L'Italie sans la politique : dédié à tous les voyageurs pressés et curieux par une voyageuse du Nord*, *op. cit.*, p.6.

ressemble à celle des personnages du bouclier d'Achille décrit par Homère, que Jean Boivin rapporte et résume de la manière suivante, en 1715 : « Les figures représentées agissent et changent de situation, comme si elles étaient vivantes, ce qui fait un prodige puéril ¹⁸⁸⁶ ». Nous retiendrons l'expression « prodige puéril » car elle nous semble parfaitement convenir au miracle décrit par Gautier dans son texte, à condition toutefois de bien circonscrire le terme « puéril ». Certes, Furetière en souligne l'acception négative, évoquant un « style puéril ¹⁸⁸⁷ », et, nous avons étudié en outre la manière dont certains auteurs de journaux de voyages, ainsi que des historiens, reprochaient à l'art byzantin une naïveté du dessin qui lui semblait inhérente. Toutefois, dans son article, le savant mentionne une autre acception, élogieuse cette fois-ci : « On appelle la Civilité Puerile, un Livre où on fait apprendre aux enfans à lire les écritures à la main, & qui contient des instructions pour la civilité ». Par-delà le caractère moral sur lequel insiste Furetière, il nous semble que Gautier a compris la nécessité de « prendre par la main » le lecteur, en apportant aux sèches remarques du *Quadri* des descriptions vivantes, attestant une transfiguration de l'espace architectural et des figures, et lui permettant de *décaler* son regard ¹⁸⁸⁸, de le décentrer. Un peu à la manière de Ponge, dont la conversion du regard pouvait s'appliquer à la perception de l'ornement byzantin, Gautier, par l'intensité de l'*ekphrasis*, incite le lecteur à ressentir la vie que recèle l'art byzantin, et que la lumière met à jour, révélant les promesses d'une autre réalité. C'est la raison pour laquelle le mot « puéril » se rapporterait davantage à l'émerveillement d'un regard qui, libéré de ses préventions esthétiques, découvre cet élan de vie dans la basilique.

Enfin, en se référant au poème « L'art », d'*Emaux et Camées*, on pourrait considérer que l'*ekphrasis* révèle ce « rêve flottant », *descellé* au moment où les rayons du soleil pénètrent dans la basilique ¹⁸⁸⁹. Il nous semble que le verbe « desceller » convient bien au travail poétique descriptif de Gautier, lorsqu'il fait revivre des figures inscrites dans le marbre des mosaïques.

¹⁸⁸⁶ Jean Boivin, *Apologie d'Homère et Bouclier d'Achille*, Genève, François Jouenne, 1715, p. 237.

¹⁸⁸⁷ Antoine Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690, article « Puéril ».

<http://www.xn--furetire-60a.eu/index.php/non-classifie/668798251->

¹⁸⁸⁸ Nous employons ce verbe dans le sens que lui prête François Jullien : « décaler sa pensée », c'est enlever une cale, et se rendre disponible à la pensée chinoise tout en questionnant l'impensé de notre philosophie occidentale. Voir notamment *Le Détour et l'accès*, Paris, Grasset, 1995.

¹⁸⁸⁹ Théophile Gautier, *Emaux et Camées*, Paris, Droz, 1945, p. 132. « Sculpte, lime, ciselle ;/ Que ton rêve flottant/ Se scelle/ Dans le bloc résistant ! ».

4.5.5 La fête synchrétique

Le second temps de l'*ekphrasis* est celui du déchiffrement auquel se livre Gautier, s'interrogeant tout d'abord sur la nature de l'interprétation qu'il doit accorder à cette vision : le rythme ternaire « sens profond, mystérieux, solennel » peut rappeler les différents niveaux d'interprétation et de lecture, symbolique, spirituel, anagogique, sans qu'il soit certain de pouvoir établir une équivalence rigoureuse avec eux. Toutefois, c'est bien l'idée d'un dévoilement, quelle qu'en soit la progression, qui est mise en valeur par Gautier, sa description rejoignant sur ce point précis l'enthousiasme spirituel dont témoignait Photius dans son homélie. L'exercice de l'*ekphrasis* est donc celui d'une révélation qui affecte en retour l'imaginaire du lecteur, emporté par l'*evidentia* et l'énergie du discours. Or Gautier va préciser le sens de cette révélation en avançant une hypothèse qui induira, par concaténation, une série d'interrogations projetant le lecteur dans un espace synchrétique des plus étonnants.

L'hypothèse est formulée en deux temps : « le temple d'un christianisme antérieur au Christ » suggère une religion d'« esprit » chrétien, mais délivrée de l'appareil dogmatique savamment constitué par les premiers conciles, assignant de surcroît à l'art une fonction didactique, très explicite, à travers un programme iconographique qui n'était pas exempt d'une certaine rigidité, tant dans la composition des scènes que dans sa distribution dans l'espace sacré ¹⁸⁹⁰. Peut-être Gautier manifeste-t-il sa préférence pour le premier art chrétien, entendons celui des catacombes, épris d'un certain « naturalisme » à travers des images symboliques, allégoriques et des cryptogrammes que le canon 82 du concile In Trullo condamnera, au nom d'un art chrétien se revendiquant « art d'incarnation »¹⁸⁹¹. L'expression de la vie y semblait plus évidente et plus sensible. La deuxième partie de l'hypothèse est plus radicale, « une église faite avant la religion », exprimant sous une forme paradoxale, la nostalgie d'une certaine religiosité, qui pourtant se rapprocherait également de la religion naturelle. Le concept de « religiosité », souvent nébuleux ¹⁸⁹², hâtivement défini plutôt que rigoureusement pensé, n'en exprime pas moins une attitude, un état d'esprit, et plus largement

¹⁸⁹⁰ Sur ce dernier point, voir Tania Velmans, *op. cit.*, p. 165 et Jean-Michel Spieser, « L'art impérial et chrétien, unité et diversités », in *Le Monde byzantin*, dir. Cécile Morrisson, Paris, Nouvelle Cléo, 2004, p. 292-293.

¹⁸⁹¹ Voir G. Dagron, *op. cit.*, p. 45 et sur le canon 82, Laurent V. L'œuvre canonique du concile in Trullo, *Supra*, p. 103.

¹⁸⁹² Pour n'évoquer que l'époque à laquelle Gautier rédige son texte, le mot est soit utilisé dans un sens très large, de « disposition à la religion » chrétienne, soit déprécié comme vague synonyme d'« athéisme ». Sur l'utilisation de ce mot, voir l'article polémique et cocasse de Clément Caraguel dans *Le Charivari* du 27 octobre 1851 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3057612d>

une vie que Mircea Eliade relie au « monde archaïque ¹⁸⁹³ » qui n'établit pas de distinctions entre le sacré et le profane. C'est ce qui pourrait expliquer l'atténuation symbolique des « êtres vivants » du tétramorphe par Gautier puisqu'ils ne seraient pas entièrement dépouillés d'une valeur symbolique, mais conserveraient une aura sacrée dépassant le cadre du christianisme. Jules Simon, dont *La Religion naturelle*, est publié en 1856, souligne le caractère naturel, populaire et sensible de cette disposition à la foi, en des termes qui rappellent l'expérience vivante de la religiosité ¹⁸⁹⁴. Cette mise à distance de tout système religieux résonne comme une ouverture au sacré, que Gautier met en scène sur le plan historique : « Les siècles se reculent dans des perspectives infinies ». Il semble que la métaphore s'applique également à l'espace de la basilique qui va accueillir toute une série de questions manifestant l'enthousiasme de Gautier à l'égard d'un syncrétisme ¹⁸⁹⁵ religieux que génère et suscite l'art byzantin. Les deux références convoquées dans ces interrogations iconographiques, stylistiques et architecturales concernent l'Inde et l'Égypte, établissant avec l'art byzantin un vertige syncrétique qui s'accorde parfaitement avec le vertige des sens et du regard précédemment étudié.

L'hypothèse sur la Trimurti confirme le propre engouement de Gautier pour la culture indienne, et plus précisément pour les recherches savantes sur le sanskrit, dans un climat d'« indomanie »¹⁸⁹⁶ qui précéda la « byzantomanie »¹⁸⁹⁷. En effet, l'arrivée d'une troupe de danseuses indiennes à Paris, en 1820, qui présenta un « numéro oriental » jusqu'en 1890 au

¹⁸⁹³ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, p. 41. Voir aussi *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1976, tome 1, p. 7. « Aux niveaux les plus archaïques de culture, vivre en tant qu'être humain est en soi un acte religieux ».

¹⁸⁹⁴ Jacqueline Lagrée, *La Religion naturelle*, Paris, PUF, 1991, texte cité page 121. Il convient d'ajouter que pour Simon, la raison et la liberté sont comme des semences en l'homme, qui n'entravent nullement l'élan naturel vers la religion.

¹⁸⁹⁵ Sur le « grand flottement terminologique » de ce terme et sur son utilisation rigoureuse, voir François Boespflug, « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, vol. tome 90, no. 2, 2006, pp. 273-295. https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/rspt.902.0273#xd_co_f=ZjAzYWU5NTQtMWVmYi00MTU4LWFhNWMTNjcXMTRiZjQ2NDA4~

¹⁸⁹⁶ Nous l'entendons dans une acception large, comme l'engouement populaire pour le monde indien. Le terme existait au XIX^e siècle, mais semble plutôt utilisé pour désigner la fascination du brahmanisme et plus généralement de la spiritualité indienne. Voir par exemple François Laurent, *Études sur l'histoire de l'humanité*, Gand, H. Hoste et Paris, A. Durand, 1855, tome 1, p. 134 : « La sagesse indienne a trouvé des admirateurs fanatiques. Voici un témoignage curieux de cette indomanie », et l'auteur d'évoquer Schopenhauer plaçant « la religion brahmanique au-dessus du christianisme ».

¹⁸⁹⁷ Pour relever un trait de cette *indomanie* dans notre corpus, nous pourrions citer cette observation plutôt cocasse de Fiorillo Fournier, jaloux de l'audace des pigeons qui viennent se lover dans les sculptures de la basilique et qui roucoulent paisiblement : « Si je croyais à la métempsycose, je demanderais à Brahma d'envoyer mon âme dans le corps d'un pigeon de Saint-Marc », *Notes et souvenirs. La vallée du Pô*, op. cit., p. 220.

théâtre des Variétés contribua grandement, en même temps que les tragédies d'*inspiration* indienne¹⁸⁹⁸, à cette fascination populaire pour l'Inde¹⁸⁹⁹. En outre, et de manière concomitante à l'écriture d'*Italia*, une fascination pour les « cultes de l'Asie arienne¹⁹⁰⁰ » se développa, suivant l'engouement pour le sanskrit et le comparatisme des civilisations et des religions. Le sanskrit pouvait alors apparaître comme la « preuve de l'origine des races européennes et de la maternité de l'Inde¹⁹⁰¹ ». C'est aussi l'époque où s'élabore l'hypothèse des Indo-Européens¹⁹⁰², induisant parfois des délires syncrétistes, comme le note un savant, Jules-Théodose Loyson dès 1869 : il utilise ainsi le terme de « mode¹⁹⁰³ » pour évoquer les constructions intellectuelles de syncrétistes acharnés, expliquant : « Quant au rapport dont M. Jacolliot n'est pas l'inventeur, entre Krishna et Christ, il a voulu le populariser en le rendant plus manifeste à l'œil, et au lieu de Krishna il écrit Christna¹⁹⁰⁴ ». Ce dernier, s'évertuant en effet à démontrer que le mythe de l'incarnation, était apparu dans le brahmanisme, « le christianisme [étant] né plus tard, d'une de ces incarnations », écrivait : « D'après les légendes hiératiques du brahmanisme et du christianisme, deux incarnations de la divinité qui auraient porté les mêmes noms, lezeus Christna et lezeus Christos se seraient produites dans le monde à cinq mille ans de distance l'une de l'autre¹⁹⁰⁵ ». Nous comprenons dès-lors la virtuosité avec laquelle Gautier élabore des hypothèses iconographiques mêlant la Trinité et la Trimurti, replaçant le christianisme dans le temps et l'histoire des religions, la Trimurti succédant elle-même à la trinité védique. Il est d'ailleurs intéressant de constater que Gautier, évoquant la Trimurti dans un autre texte, se montre particulièrement sensible à la vie qui en émane, utilisant des termes qui rappellent la fascination du regard dans la basilique Saint-Marc :

¹⁸⁹⁸ Voir Olivier Bara. "Le Paria" de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ? . Sylvain Ledda Florence Naugrette. *Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle, théâtre, réception*, Eurédit, pp.267-281, 2012. doi.org/10.3406/homig.2007.4624 p. 1 – 2. Voir aussi Servan-Schreiber Catherine, Vuddamalay Vassoodeven. Les étapes de la présence indienne en France. In: *Hommes et Migrations*, n°1268-1269, Juillet-octobre 2007. Diasporas indiennes dans la ville. pp. 8-23.

DOI : <https://doi.org/10.3406/homig.2007.4624>, p. 11. Les auteurs évoquent le recours systématique au « numéro oriental » sur les grandes scènes de spectacle parisiennes, jusqu'en 1890.

¹⁸⁹⁹ Théophile Gautier écrira un article très élogieux sur ce spectacle, « Les Bayadères ». *L'Orient*, G. Charpentier, 1882, tome 2. Relevons : « Le pas des colombes obtiendra un succès fou, un succès d'enthousiasme, un succès pareil à celui de la cachucha ; il suffirait seul pour faire la fortune des danseuses indiennes » ; p. 43.

¹⁹⁰⁰ Ferdinand Eckstein, « Recherches historiques sur l'Humanité primitive », *La Revue indépendante*, mai 1847, p 1 -552 ;p. 43.

¹⁹⁰¹ Jules-Théodose Loyson, « La Bible dans l'Inde, Vie de Jesus Christna », *Revue moderne*, janvier 1869, p. 558. L'abbé cite un extrait du livre de Louis Jacolliot.

¹⁹⁰² Voir sur ce sujet et sur le « berceau à roulettes » des hypothèses de localisation des Indo-Européens, Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? : Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Le Seuil, coll. « La librairie du xxi^e siècle », 2014.

¹⁹⁰³ Loyson, *op. cit.*, p. 557.

¹⁹⁰⁴ *Ibidem*, p. 558.

¹⁹⁰⁵ Louis Jacolliot, *Christna et le Christ*, Paris, Flammarion, [s.d.], p. 6.

« Ces sculptures avaient une vie étrange, les complications de leurs enlacements les faisaient fourmiller à l'œil ¹⁹⁰⁶ ». La description de l'église de Mandir dans *Partie Carrée* confirme ce rapprochement : « Derrière cette gaze vaporeuse, les ors, les grenats, les cristaux, les saillies des sculptures, des phosphorescences et des illumination subites de l'effet le plus bizarre ¹⁹⁰⁷ ». Louise Colet témoignera à sa manière, concise et nerveuse, de cette vogue indienne, posant la question des influences de l'art byzantin à Saint-Marc : « Est-ce Bagdad ou Dehli qui en ont fourni le modèle ? ¹⁹⁰⁸ ».

La référence égyptienne est tout aussi développée que la précédente mais porte davantage sur l'assimilation iconographique, reliant l'art byzantin à un héritage artistique précis, en évitant toute condescendance à son égard et en écartant de surcroît le *topos* d'un art byzantin repu des restes des civilisations antérieures. En effet, la comparaison avec l'Égypte ancienne s'avérait souvent désastreuse : c'était le même absolutisme théocratique qui avait précipité l'art égyptien et l'art byzantin dans un hiératisme morbide ; l'art byzantin, « confit de dogmes ¹⁹⁰⁹ », ne faisait que reproduire le « paradigme du modèle négatif ¹⁹¹⁰ » que représentait l'art égyptien, lui-même « brutalement pétrifié ¹⁹¹¹ ».

L'intelligence de Gautier, à travers l'hypothèse d'une Vierge assimilée à Isis, consiste à désigner au lecteur ce qui traverse l'art byzantin, et qui le libère d'une torpeur dogmatique, comme d'un isolement souvent reproché ¹⁹¹². Ici encore, Gautier se nourrit d'études savantes et de commentaires beaucoup moins rigoureux et plus libres de ton publiés sur le sujet. Ainsi l'assimilation par le culte marial du culte isiaque était établie dès le début du XIX^e siècle, et l'on pourrait citer, pour son assurance enthousiaste, Alexandre Goujon, auteur d'un *Hymne à la Vierge d'août*, paru en 1821 : « Le culte de la Vierge remonte à la plus haute Antiquité. La sphère des Mages et des Chaldéens peignait dans les cieux un jeune enfant naissant appelé Christ et du Jésus. Il était placé dans les bras de la Vierge céleste ou de la Vierge des signes, celle-là même à qui Eratosthène donne le nom d'Isis, mère d'Horus ¹⁹¹³ ». Il poursuivait, de manière très explicite, ce rapprochement : « La Vierge, adorée des Egyptiens sous les noms d'Isis et de Saïs [...] », concluant « Sans insulter aucune religion, on peut rapprocher des

¹⁹⁰⁶ Théophile Gautier, *Romans, contes et nouvelles, Partie Carrée*, Paris, Pléiade, 2002, tome 2, p. 162.

¹⁹⁰⁷ *Ibidem*, p. 163.

¹⁹⁰⁸ Louise Colet, *op. cit.*, p. 166.

¹⁹⁰⁹ Nous reprenons cette expression à Clément Craguel.

¹⁹¹⁰ Jacob Burckhardt, dans *Relire Burckhardt, op. cit.*, p. 35.

¹⁹¹¹ *Ibidem*.

¹⁹¹² C'est un argument vasarien.

¹⁹¹³ Alexandre Goujon, *Hymne à la Vierge d'Août*, Paris, Daubrée, 1821, Avertissement, p. 1.

traditions si ressemblantes ». Antonio Gonzalez rappelle l'importance du parallélisme, développé au XIX^e siècle, entre la souffrance de la Vierge, « Mater Dolorosa » et celle d'Isis pleurant le corps dispersé d'Osiris, étudiant la vogue de ces « modèles synchrétiques ¹⁹¹⁴ ». Il explique également la nécessité pour le christianisme de développer un « discours anti-isiaque ¹⁹¹⁵ », de manière à atténuer, sinon effacer, l'image d'Isis allaitant Horus enfant ; cette attitude défensive démontre l'importance et la popularité de cette assimilation iconographique au XIX^e siècle. Toutefois, François Bœspflug nous incite à la plus grande prudence concernant ce rapprochement iconographique et cette assimilation supposée : il constate que le type de la Vierge *Galaktotrophusa* « n'a jamais vraiment "pris" à Byzance même ¹⁹¹⁶ », sinon, de manière tardive, au XVI^e siècle, sur les icônes, et qu'il est peu probable que les artistes de la basilique, qu'ils fussent byzantins ou vénitiens, aient connu le type égypto-gréco-romain de l'*Isis lactans*. S'il concède un rapprochement entre l'*Isis lactans* et la *Maria lactans*, c'est moins sur le plan iconographique que sur le plan des « usages », considérant que des petits objets sculptés d'Isis et de Marie étaient tous deux investis de vertus protectrices, fécondantes ¹⁹¹⁷.

De manière plus générale, ce rapprochement entre l'art byzantin et la civilisation égyptienne pose le thème de l'assimilation iconographique ¹⁹¹⁸, et l'on pourrait trouver une formulation explicite de ce processus dans les analyses d'Albert Gayet, en 1901. Considérant en effet que les « systèmes gnostiques » élaborés par Basilide et Valentin reposaient sur les conceptions théogoniques de l'Égypte antique, il perçoit la mosaïque de *La Création de l'homme* comme étant « mot à mot l'interprétation de l'idée exposée par Basilide », partant il en conclut que les mosaïstes n'étaient pas « des Byzantins de Grèce, mais des Byzantins d'Égypte ¹⁹¹⁹ ». L'égyptologue n'hésite pas alors à louer l'intelligence artistique des mosaïstes et plus particulièrement « l'effort pour assimiler à l'élément latin, voire même gothique, si empreint de l'architecture de la basilique, l'élément de symbolisme oriental introduit en Italie

¹⁹¹⁴ Gonzales Antonio. Autour d'Isis : acquis et nouvelles perspectives. In: *Dialogues d'histoire ancienne*, vol. 22, n°2, 1996. pp. 153-164.

www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_1996_num_22_2_2303

¹⁹¹⁵ *Ibidem*, p. 155.

¹⁹¹⁶ François Bœspflug, « D'*Isis Lactans* à *Maria Lactans*, quelques réflexions sur deux motifs similaires », in *Le myrte et la rose*, Mélanges offerts à Françoise Dunand, dir. Gaëlle Tallet et Christiane Zivie-Coche, Montpellier, Cahier « Égypte nilotique et méditerranéenne » 9, 2014, p. 180.

<http://www.enim-egyptologie.fr/cahiers/9/CENIM9-TOC.pdf>

¹⁹¹⁷ *Ibidem*, p. 190.

¹⁹¹⁸ Sur la reprise de « schémas » et la constitution de types iconographiques, voir André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1994, chapitre II, « L'assimilation de l'iconographie contemporaine », p. 61-105.

¹⁹¹⁹ Albert Gayet, *op. cit.*, p. 24.

par l'abbé Didier¹⁹²⁰». Toutefois, à la différence de ce que pensait Gautier, c'est bien davantage l'Égypte hellénistique qui a su innover l'art byzantin, Diehl lui consacrant un chapitre entier, accueillant également « l'iconographie copte » et sa stylisation singulière¹⁹²¹. L'examen des jugements esthétiques réticents, condescendants, voire résolument dépréciatifs sur l'art copte est à cet égard des plus instructifs, car il dessine en creux certaines limites, celles de l'imaginaire confronté à une schématisation et à une stylisation artistique, parfois inconcevables car trop régressives¹⁹²². Ce fut la tâche d'Albert Gayet de mettre au contraire en lumière et en valeur la vie qui animait les tissus coptes et les décors. Enfin, la référence aux portraits du Fayoum a été avancée avec le plus d'assurance par Emile Bertaux, qui affirme, au sujet des panneaux de Saint-Vital : « Les personnages de Saint-Vital [...] nous regardent avec les grands yeux funéraires du Fayoum¹⁹²³».

En évoquant successivement la cathédrale, le temple, la pagode, Gautier souligne la malléabilité de l'espace architectural qui sait accueillir ses hypothèses syncrétiques, alors que l'héritage antique de l'art byzantin pouvait être interprété dans certains journaux de voyage, comme une dénaturation du message christique et de l'espace sacré. Rappelons que pour Clausse, *Le Pantocrator* de Monreale « fait penser aux statues colossales que les Grecs et les Égyptiens plaçaient dans la cella de leur temple¹⁹²⁴ » : il semble ainsi égaré dans l'espace chrétien de la cathédrale, constituant une aberration stylistique et spirituelle. Son analyse est toutefois plus précise lorsqu'il observe le *Pantocrator* de Cefalù : il reconnaît qu'il correspond davantage au « Maître du monde et de l'univers entier, tel que l'avaient compris Platon et Aristote » qu'au « Sauveur », mais c'est son monogramme ainsi que les détails

¹⁹²⁰*Ibidem*, p. 29.

¹⁹²¹ Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, op. cit., p. 67-68 et 78-80. Chapitre III, « Les Origines égyptiennes », p. 54-80.

¹⁹²²Voir Pierre du Bourget, *Les Coptes*, Paris, PUF, 1988, p. 85-86 « Prolégomènes à la reconnaissance d'un art copte ». Voir également Albert Gayet, *L'art copte*, Paris, Ernest Leroux, 1902, Préface, p. IV sur le « filtre » grec de l'esthétique hellénique qui conduit à des « contre sens » concernant l'appréciation de l'art copte. La stylisation fut en effet souvent perçue comme l'expression d'une rigidité caricaturale, et comme c'est le cas pour l'art byzantin, ce regard condescendant est tenace. On peut penser notamment à la conférence de Federico Zeri, « Entre Orient et Occident », prononcée à l'université Bocconi de Milan le 16 novembre 1989, d'une large audience, retranscrite dans *Qu'est-ce qu'un faux ?*, Paris, Payot, 2013, trad. Maël Renouard : « Voyez comme la forme s'est lentement altérée avec le temps, presque sclérosée, à l'opposé de ce que devait être le modèle » (p. 57) et « C'est la culture d'une société qui se perpétue dans l'immobilité » (p. 58). Il y a bien, pour Zeri, comme une déperdition de vie, les tissus coptes étant ramenés à une production artisanale repliée sur elle-même. L'art copte, est donc bien cette pratique qui fige les formes, à l'image de la culture copte qui, selon une métaphore pour le moins cocasse, « a momifié la tradition hellénistique et romaine » (p. 59).

¹⁹²³ Emile Bertaux, « La part de Byzance dans l'art byzantin », op. cit., p. 174.

¹⁹²⁴ Gustave Clausse, op. cit., p. 88.

iconographiques qui vont le consacrer en tant que Christ, redonnant ainsi sens à l'édifice sacré :

« Cette imposante image, toute remplie qu'elle soit de l'image antique et de la divinité, n'est cependant pas déplacée dans un temple chrétien, mais pour la faire accepter, il a fallu que ce dieu austère, presque farouche, soit désigné sous son nom, que sa tête soit ornée de nimbe crucifère, que sa main levée soit prête à bénir, [...] ¹⁹²⁵».

Yriarte va montrer sa dette à l'égard de Gautier en paraphrasant la fin de son *ekphrasis* mais en ajoutant l'art assyrien comme influence vraisemblable de l'art byzantin, témoignant indirectement des recherches des byzantinistes sur les grands foyers de l'hellénisme oriental ¹⁹²⁶. Il écrit :

« [...] alors tout ce monde de Saints aux grands yeux, aux gestes raides, ces frises à forme carrée, ses fruits gigantesques et ce saint Christophe traversant la mer, un peuplier à la main, avec le Christ enfant sur le dos, semblent plutôt l'invention d'Assyriens, d'Egyptiens, ou des élucubrations de fakirs indiens glorifiant le Dieu Wichnou, que la création d'une légion d'artistes chrétiens conduits par la foi, inspirés par elle, voués à la glorification du Dieu en trois Personnes ¹⁹²⁷».

Remarquons qu'à la différence de Gautier, il intègre à sa description des motifs décoratifs rappelant les frises de grecques ainsi que l'incongruité d'un détail iconographique dans un programme bien établi. Ainsi, c'est davantage le caractère hétéroclite de cette composition d'ensemble qui incite Yriarte à formuler des hypothèses d'attribution, alors que Gautier s'intéressait davantage au syncrétisme religieux et à ses résonances artistiques possibles dans

¹⁹²⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁹²⁶ Sur une synthèse du début du XX^e siècle concernant cette orientation géographique de la recherche des influences de l'art byzantin, voir Emile Bertaux « La part de Byzance dans l'art byzantin » (premier article). In: *Journal des savants*. 9^e année, Avril 1911. pp. 164-175. Par « assyriens », il faut entendre l'empire assyrien, dans sa plus grande extension, sous Assurbanipal, incluant les grandes cités influençant l'art byzantin : Antioche, Alexandrie, Ephèse ou Séleucie. Adolphe Lance établit lui aussi un lien entre « les gardes ailés assyriens » et les « archanges des mosaïques byzantines », insistant surtout sur le « caractère monumental » des mosaïques : *Excursion en Italie*, *op. cit.*, p. 148.
www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1911_num_9_4_3707 Voir également l'article de Louis Bréhier, « L'art du Moyen-Age est-il d'origine orientale ? », *Revue des Deux mondes*, mars 1909, p. 650 – 670.
<https://www.revue-des-deux-mondes.fr/article-revue/avril-1909-3/> Bréhier y explique que l'Orient hellénistique a été découvert à la fin du XIX^e siècle. Il mentionne Baouit, Palmyre, les ruines des palais persans et les basiliques chrétiennes de Syrie.

¹⁹²⁷ Charles Yriarte, *Les Bords de l'Adriatique*, *op. cit.*, p. 31.

la basilique. Les alternatives que posaient ses hypothèses successives ne remettaient nullement en question la cohérence du spectacle observé et imaginé, et les références à l'Inde ne se limitaient pas à une remarque plaisante, quoiqu'un peu condescendante, sur les « *élucubrations* des fakirs indiens ». Yriarte oppose en outre la clarté dogmatique « la glorification du Dieu en trois Personnes » à la composition hasardeuse d'artistes peu sensibles aux canons des conciles. La différence principale repose donc sur la *représentation* de l'atticisme par l'écriture : elle reste une profusion spectaculaire hétéroclite pour Yriarte alors que Gautier en restitue l'harmonie vivante.

Victor Fournel semble, lui aussi, participer à cet enthousiasme synchrétique, et s'inspirer de Gautier dans son amplification descriptive, mais il conçoit davantage l'architecture de la basilique comme une harmonie stylistique médiévale, délaissant les références antiques. Il écrit :

« Saint-Marc est un temple de la vieille loi, une église biblique plutôt que chrétienne, avec quelque chose de farouche et de barbare, avec toutes sortes de ressouvenirs byzantins mêlés à je ne sais quelle prodigalité mérovingienne ; une basilique du mont Athos, décorée par Saint-Eloi, d'après les idées de Constantin ou sur un plan du roi Dagobert ! ¹⁹²⁸ »

Si les deux premières propositions peuvent rappeler l'hypothèse d'un « temple du christianisme antérieur au Christ », la suite du raisonnement corrige l'aspect trop oriental de la basilique, en posant des équivalences stylistiques, architecturales qui remettent en scène l'Occident. Fournel écrit ce texte en 1901, or c'est à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècles que des recherches érudites furent menées sur la *Vie Eligii*, l'« évêque-orfèvre ¹⁹²⁹ » et qu'une réévaluation de l'art mérovingien fut entreprise ¹⁹³⁰. Ce n'est pas un hasard si Louis Bréhier, en tant que byzantiniste, s'attacha à montrer les inspirations orientales, et byzantines, de l'art

¹⁹²⁸ Victor Fournel, *op. cit.*, p. 251.

¹⁹²⁹ Voir la présentation de la journée d'étude <https://calenda.org/195970>. Fournel utilise d'ailleurs également la comparaison avec la châsse, magnifiant le travail d'orfèvrerie : « On pénètre dans une sorte d'obscurité radieuse et de resplendissement mystérieux, comme dans l'intérieur d'une châsse », p. 253

¹⁹³⁰ La réévaluation de l'art mérovingien commence, comme ce fut le cas pour l'art byzantin, par un travail d'identification des *caractères* – pour reprendre le vocabulaire de l'époque – de l'art mérovingien. A cet égard, il est significatif que dans le programme des travaux historiques que le ministre de l'instruction publique adressait aux sociétés savantes en 1881, figurât le point suivant : « Quels sont les monuments ou les produits de l'art ou de l'industrie, principalement ceux dont la date est certaine, qui peuvent servir à fixer les caractères de l'art mérovingien et de l'art carolingien ? », Séances de la Sorbonne. In: *Bibliothèque de l'école des chartes*. 1881, tome 42, p. 501-502.
www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1881_num_42_1_462355.

mérovingien, dans son ouvrage publié en 1930, *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*¹⁹³¹ L'« esthétique nouvelle »¹⁹³² venue d'Orient se caractérise principalement par un renoncement à l'illusionnisme mimétique, une schématisation des formes et par une prédilection pour « l'ornement stylisé, géométrique ». Le lien est ainsi établi entre les mosaïques byzantines et les mosaïques mérovingiennes à personnages, tout comme les pavements de mosaïques dans les églises mérovingiennes ; toutefois, dans le compte rendu élogieux que Paul Deschamps fait de cet ouvrage, il constate que Bréhier sous-estime les « traditions latines » qui innervent l'art byzantin. Il considère ainsi que les ornements de stucs destinés à décorer des monuments constituent une indéniable innovation mérovingienne et que le motif de l'entrelacs a été façonné de manière singulière par les artistes mérovingiens. Ainsi, nous pouvons penser que Fournel, prêtant l'oreille à ces discussions savantes développées dans la seconde moitié du XIX^e siècle, souhaitait lui aussi qu'on rétablît une sorte d'équilibre entre les influences orientales, qu'il ne contestait nullement et des traditions latines, initiées pour lui par les mérovingiens, dans l'élucidation du prodige architectural composite que représentait Saint-Marc. Ajoutons enfin que l'expression « ressouvenirs byzantins » tend à atténuer l'origine orientale des mosaïques byzantines de la basilique, mettant plutôt l'accent sur l'existence d'ateliers vénitiens travaillant à la manière des Byzantins aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles.

La dernière phrase de l'extrait de Gautier que nous étudions est intéressante en ce qu'elle confronte la raideur des figures byzantine, « ces figures à poses contraintes », avec des « hiéroglyphes », expression hyperbolique de la stylisation, mais en exhibant leur chromatisme et leurs mouvements¹⁹³³, rappelant précisément ceux qui s'emparaient des prophètes de la coupole de l'Emmanuel. L'art byzantin prend ainsi l'allure d'une écriture vivante, et Gautier a su éviter l'écueil d'une réflexion complaisante sur la raideur tragique des figures byzantines, comme celui d'une réflexion savante, assimilant la peinture des

¹⁹³¹ Louis Bréhier, *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, La Renaissance du Livre, 1930.

¹⁹³² Nous nous reportons, non à l'ouvrage de Bréhier, mais au compte rendu qu'en fit Paul Deschamps, car il nous semble bien éclairer l'hypothèse de Fournel. Certes il s'agit d'un texte datant de 1930, mais l'historien rappelle que le travail de Bréhier est l'aboutissement de réflexions engagées dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle. Toutes les citations proviennent de ce compte-rendu : Deschamps Paul. L'art mérovingien et carolingien. In: *Journal des savants*, novembre 1930. pp. 396-409.

www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1930_num_9_1_2406

¹⁹³³ Adolphe Lance remarquera lui aussi que les personnages de la coupole de l'Emmanuel « sont surtout remarquables de mouvement et de couleur », *Excursion en Italie*, p. 143.

catacombes et l'art byzantin, épuisés par leur propre stylisation, à une simple « idéographie ¹⁹³⁴ ».

Au terme de cette analyse, nous constatons combien l'*ekphrasis* de Gautier, peut être inspirée des lectures d'*ekphraseis* byzantines, a permis de restituer et de représenter la très vive animation des figures byzantines à l'intérieur de la basilique. Mêlant très habilement *enargeia* et *energeia*, Gautier s'est évertué à rendre sensible au lecteur ce « rêve flottant », l'*ekphrasis* opérant alors une indéniable conversion du regard. Or, l'enjeu esthétique était délicat car Gautier prenait le risque, en représentant des figures statiques sous un aspect très dynamique et familier, de perdre le « sentiment byzantin » attaché à cet art, pour reprendre une expression de Grabar. N'oublions pas que Gautier lui-même remarque « les plis raides des dalmatiques », « ces immobiles personnages byzantins », la « barbarie féroce » des premières mosaïques, « les apôtres aux yeux démesurés, aux traits durs et farouches ¹⁹³⁵ », ainsi que « la figure gigantesque et disproportionnée » du Rédempteur, « pour marquer, *selon l'usage byzantin*, la distance du personnage divin à la faible créature ¹⁹³⁶ ». Le spectacle qu'il présente pourtant dans son *ekphrasis* humanise les figures bibliques, naturalise les « quatre vivants » du tétramorphe et cette belle conversation à laquelle il nous convie peut sembler bien incongrue en regard du silence qui semble émaner des coupoles ou des panneaux de mosaïques représentant systématiquement des personnages aux bouches closes ¹⁹³⁷. Ne prend-il pas le risque d'*atticiser* la coupole en lui conférant une allure grecque à l'antique, ou pour suivre la pensée de Duthuit, de rompre la *réception*, induite par l'espace communicatif byzantin, lui préférant le *spectacle* d'un espace animé ¹⁹³⁸ ?

Nous pensons que Gautier, s'il a pris ce risque, est néanmoins parvenu à conserver, préserver l'unité de l'espace architectural dynamisé par la décoration et la figuration byzantines. En effet, il a su tisser un lien vivant entre les figures, nous laissant entendre une voix qui nous relie à cet « espace spiritualisé ». Duthuit lui-même évoque le dialogue entre les mosaïques des coupoles, par leur frontalité, et conçoit qu'« elles investissent le visiteur, pourrait-on dire, dans leur dialogue », mais alors qu'il préconise de regarder les images

¹⁹³⁴ Jacob Burckhardt, *Le Cicerone*, op. cit., p. 493.

¹⁹³⁵ *Italia*, p. 108 pour les deux dernières références.

¹⁹³⁶ *Ibidem*, p. 111. C'est nous qui soulignons.

¹⁹³⁷ Voir Tania Velmans, op. cit., p. 37. L'auteur rappelle que le silence était considéré, dans les religions mystiques de l'Antiquité, « comme une voie de communication avec le divin » et « les lèvres minces et serrées des personnages [byzantins] ne signifiaient pas autre chose ». Les lèvres closes correspondent au « prototype de la Vierge ».

¹⁹³⁸ Georges Duthuit, op. cit., p. 153.

comme des « transparents », dans une ascèse plotinienne du regard, Gautier soustrait aux compositions leurs raideurs statiques, et invite le spectateur à entendre ce dialogue familier, qui semble naturel, entre les figures représentées.

Cette animation des figures était d'ailleurs conçue *naturellement* par Duthuit, lorsqu'il fait l'éloge du fond d'or, comme espace de liberté : « le fond des mosaïques était conçu pour projeter en pleine clarté les personnages qui véritablement s'y *détachent* ¹⁹³⁹ ». Gautier dédramatise la portée symbolique des figures et des attitudes, et rend spectaculaire un dialogue spirituel, le *temps* d'un soleil couchant, montrant ainsi la parfaite réceptivité de l'art byzantin à la lumière naturelle, lors de cet échange d'ors que montrait Louise Colet. Il inscrit donc cette scène dans une perspective naturelle cyclique, l'animation - plus que la résurrection des figures - se produisant par la grâce du *kairos*.

Enfin, la partie interprétative de l'*ekphrasis*, en multipliant les hypothèses historiques et iconographiques, montrait combien l'art byzantin était vivant, traversé d'influences artistiques orientales, et si Gautier avait composé son texte quelques décennies plus tard, il aurait mentionné, plutôt que la référence indienne, les influences syriennes, arméniennes ou perses. Encore une fois, il déconstruisait le *topos* d'un art byzantin isolé, introverti, déraciné, et montrait son legs, dans cette confusion spatiale, mêlant basilique et pagode, *ouvrant* l'architecture. Or si la voix contribue à rendre plus sensible cette architecture accueillante, c'est par le rythme représenté dans l'*ekphrasis* que cette ouverture de l'espace se manifeste. Le tournoiement des formes qui réunit les *ekphraseis* de Photius et de Gautier et qui provoque un vertige visuel, témoigne du pouvoir de l'art byzantin, en tant qu'art unifié indépendant d'un espace et d'un regard perspectifs. Ce vertige est véritablement le signe d'une libération visuelle, à travers un rythme singulier que parvient à restituer l'écriture vivante de l'*ekphrasis*, mais qui semble plus difficilement appréhendé par l'histoire de l'art, comme le soutient Henri Maldiney¹⁹⁴⁰. Même s'il considère que l'expérience spatiale est plus profonde à Sainte-Sophie que dans la basilique Saint-Marc, car l'« espace intraversable ¹⁹⁴¹ » de la première « nous fait perdre pied pour nous relever dans un bond de transcendance », il nous semble que l'*ekphrasis* de Gautier se rapproche de cette expérience et contribue à ouvrir l'espace. Ce

¹⁹³⁹*Ibidem*, p. 173. C'est nous qui soulignons.

¹⁹⁴⁰Intervention filmée d'Henri Maldiney lors du colloque « Henri Maldiney : penser plus avant », 13-14 novembre 2010, organisé par Jean-Pierre Charcosset- lien vidéo supprimé en 2021.

¹⁹⁴¹ Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 189-190. La distinction établie par Maldiney entre deux formes d'harmonie caractérisant chacun des édifices tient essentiellement à leurs dimensions et partiellement à la distribution des espaces, le sentiment du vide ne se manifestant pas de la même manière.

n'est pas le moindre des mérites de la description de Gautier que de nous faire quitter l'espace perspectif pour redécouvrir cet art byzantin si facilement dénigré à son époque. Nous avons ainsi pu constater le rôle majeur tenu par Gautier dans la littérature de voyage à laquelle il donne un pli particulier, et mesurer l'intelligence de son regard, ce qu'Emile Faguet, dans sa verve outrancière - que Martine Lavaud, qualifie d' « assassinat » - avait été incapable de percevoir ¹⁹⁴².

¹⁹⁴² Voir LAVAUD Martine. A propos des "Grotesques" (1844) : Gautier et l'échec littéraire. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55. pp. 441-458.

www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1511. La concession de Faguet s'avère humiliante : « Gautier a donné un caractère nouveau à certains genres secondaires. Il a fait des relations de voyage, des nouvelles, des morceaux de critique, de petits poèmes qui ne rappellent rien [...] », p. 446. Ce sentiment du néant est à rapprocher de la critique d'*Albertus*, qui ressemble étrangement, par sa forme, celle d'une liste négative, privative, à celle des contempteurs de l'art byzantin, p. 446. Avec prudence, nous pourrions établir une correspondance entre le travail de réhabilitation auquel se livre Gautier dans les *Grotesques* et celui qui consiste à *regarder* l'art byzantin, parmi d'autres formes artistiques, en se tenant à distance des discours esthétiques hostiles qui fleurissaient dans les années 1850 ; peut-être l'expression « sérénité suprême », qu'utilise Martine Lavaud dans le contexte des *Grotesques*, pourrait-elle convenir à l'attitude de résistance de Gautier par rapport aux préventions esthétiques de son temps. Voir Lavaud Martine. « Grotesque XIXe siècle » : le vertige relativiste des exhumations littéraires. In: *Romantisme*, 2001, n°114. L'expérience du relatif. pp. 41-49.

www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_114_1045, p. 42.

L'« acuité d'impression » qui émane des remarques et des jugements esthétiques des voyageurs du corpus définit un horizon d'attente que l'expérience visuelle des œuvres d'art byzantines ou de sentiment byzantin va déplacer, voire désagréger, et c'est cette *confrontation* avec un « art nouveau » qu'il nous faut étudier. Nous verrons ainsi comment se dessine une psychologie de l'art byzantin au XIX^e siècle.

4.6 La présence de l'art byzantin

4.6.1 Un art vivant

Nous partons d'une remarque générale sur l'art byzantin de Gustave Schlumberger à partir de son observation d'un triptyque byzantin. S'enthousiasmant du travail des artistes byzantins, qui ont su parfaitement restituer un sentiment de vie dans ces fines sculptures, il écrit « Les mouvements sont d'une vérité exquise, sans raideur; les expressions si variées, chacune parfaitement accusée, sont extraordinaires de vie, de dévotion, de recueillement sublime [...] » ; mais il ne peut s'empêcher, suivant une démarche rencontrée chez certains byzantinistes de l'époque, de revenir sur les préventions visuelles qui empêchèrent de considérer et de regarder l'art byzantin, ajoutant : « Où donc, dans ce beau triptyque, pourrait-on relever la plus légère trace de cette froideur qu'on a tant reprochée aux artistes byzantins, et que n'a, en somme, jamais connue leur art alors qu'il était à son apogée, mais seulement lors de sa longue et triste décadence ¹⁹⁴³ ». Le ton péremptoire de Schlumberger souligne l'agacement du byzantiniste face à un réquisitoire déniait toute expression de vie à l'art

¹⁹⁴³ Gustave Schlumberger, « Un triptyque byzantin », *op. cit.*, p. 296. Qu'on se rappelle les premières lignes de la préface de Charles Diehl dans son *Manuel d'art byzantin*, p. V. Voir supra p.134. La prétention de Paul Lemerle ouvrant l'article « Psychologie de l'art byzantin » s'inscrit, d'une certaine manière, dans cette tradition : « Le temps est heureusement passé où il était d'usage et presque nécessaire, parlant de Byzance, de commencer par une apologie, sinon par une manière d'excuse », p. 49 ; Jean-Michel Spieser exposera lui aussi, dès les premières lignes de son chapitre consacré à « L'art impérial et chrétien, unité et diversités » sous une forme plus concise, cette évolution de la perception de l'art byzantin, en sous-entendant le lent et difficile effort de conversion visuelle que cela impliqua : « Le temps semble maintenant bien passé où il fallait s'excuser d'attirer l'attention du lecteur sur les monuments grossiers de la décadence » ; *Le Monde Byzantin*, dir. Cécile Morrisson, *op. cit.*, p. 277. On trouvera une autre forme de prétention ouvrant le texte de Jean-Michel Spieser, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », *op. cit.*, p. 271.

byzantin, qui perdure et qui semble lui-même, comme par un mimétisme extravagant, se fossiliser. François Bournand, dans une synthèse sur l'histoire de l'art chrétien, en 1891, va mettre en valeur, de manière encore plus radicale, le caractère animé de l'art byzantin, en soulignant le caractère novateur de sa force créatrice :

« Si l'art byzantin a emprunté aux Grecs, aux peuples de l'Extrême-Orient, il n'en a pas moins été créateur, car c'est à lui que revient le grand honneur d'avoir, le premier, compris les règles véritables de la décoration religieuse, d'avoir donné un type individuel bien marqué aux pures conceptions de la religion chrétienne. Les dieux, les héros de la statuaire grecque sont sans âme; le Dieu, les saints et les statues des artistes byzantins ont une âme, et les sentiments, les passions qui les animent ont été exprimés avec force, avec une réelle grandeur ¹⁹⁴⁴ ».

Ainsi l'innovation majeure de l'art byzantin aura consisté à innover la « décoration religieuse », et si le dualisme que pose Bournand peut paraître excessif, l'expression « avec une réelle grandeur » va retenir notre attention puisqu'elle implique une indéniable fonction pathétique ou pathique de l'art byzantin¹⁹⁴⁵. Le mot « réelle », dont l'ambiguïté sémantique est remarquable, soulignerait dans ce texte la capacité qu'a l'art byzantin d'*émouvoir*, dans l'acception albertienne du terme, de répondre avec mesure à un horizon d'attente spirituel en s'écartant d'une grandeur hiératique, qui longtemps lui fut reprochée, et qui instaurait une distance avec le fidèle. Rappelons, à titre d'exemples, l'échec de l'art byzantin à retranscrire des « caractères de tête ¹⁹⁴⁶ » selon Cochin, ou la Vierge de Torcello, « cette figure sans émoi ni profondeur ¹⁹⁴⁷ » contre laquelle Mithouard déversait sa bile.

Gabriel Hanotaux développe en ce sens le raisonnement de Bournand, montrant comment l'Orient « brise les lignes sévères de l'art classique », « en colore les pâles images », et, signalant le caractère commun qui réunit l'art copte et l'art byzantin, il explique comment le premier s'est opposé à la « froideur pharaonique », symbole d'une grandeur hiératique inexpressive. L'auteur n'hésite pas, sur un ton plus vif, et assurément plus cocasse que celui employé par Bournand, à mettre en valeur la verve qui anime ces deux arts venus d'Orient : il

¹⁹⁴⁴ François Bournand, *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours*, Paris, Bloud et Barral, 1891, Tome 1, p. 86-87.

¹⁹⁴⁵ Voir Bernard Vouilloux, *Le tableau vivant*, op. cit., p. 647, note 125. L'auteur explique la pertinence de ce concept forgé par Maldiney : « Ce terme [...] met l'accent sur la dimension émotionnelle d'une expérience décrite en termes phénoménologiques », ce qui correspond parfaitement à l'expérience des voyageurs éprouvant les différentes modalités de la *présence* de l'art byzantin.

¹⁹⁴⁶ Cochin, *Voyage d'Italie*, 1752, tome 2, p. 179 et p. 185.

¹⁹⁴⁷ Adrien Mithouard, op. cit., p. 65.

perçoit ainsi dans l'art copte, « un mouvement endiablé », se rapprochant d'un « réalisme qui fait plutôt penser à Rodin qu'à Phidias » et il reconnaît à l'art byzantin, une étonnante virtuosité sensuelle : « L'ardente Léda que M. Duthuit vient de publier, parmi tant d'autres merveilles, étreint le cygne dans une culbute de volupté qui dérègle d'un coup toute l'Antiquité ¹⁹⁴⁸ ». Ici encore, le mot « réalisme » est employé dans le sens d'une *présence* qui, par son caractère performatif, vivifie la relation esthétique qui relie le contemplateur à l'œuvre d'art, et c'est ce qui permet à Hanotaux de rejeter le sempiternel argument de l'inexpressivité byzantine. Notons toutefois, par rapport au texte précédent, que l'émotion byzantine se distingue nettement de la conception winckelmannienne du beau, et de la mesure des affects qu'elle implique.

Les voyageurs de notre corpus, confrontés à la dualité originelle de l'art byzantin, qui apparaît bien, Grabar l'ayant souvent souligné, comme un art du « compromis », vont s'efforcer, dans des termes très simples, d'approcher cet « art nouveau » en interrogeant le concept de réalité. Nous assistons ainsi, dans certains textes, à des « effets de théorie », présentés sous la forme vivante des contradictions qui traversent les émotions et les jugements esthétiques des voyageurs.

Ainsi Gustave Clausse, paraphrasant et développant le texte de Claude Anet écrit-il, au sujet des mosaïques de la basilique Saint-Marc :

« Là, comme partout ailleurs du reste, les anciennes mosaïques, d'une composition plus simple, plus sèchement exécutées il est vrai, sont cependant celles dont l'effet décoratif est le plus saisissant. Il semblerait en effet que des images dont les modèles sont pris dans la nature, dont le dessin est plus exact, le modelé plus savant, dont la composition a exigé une plus grande recherche, dussent l'emporter sur des œuvres encore un peu barbares : c'est le contraire qui a eu lieu. Les ouvrages exécutés par les artistes du XVI^e siècle, et surtout ceux qui portent une date postérieure, sont à tous les points de vue les plus faibles et les plus insignifiants ; ils dépassent le but et manquent l'effet voulu. Les mosaïques des XI^e, XII^e et XIII^e siècles au contraire, exécutées par d'inhabiles dessinateurs, indiquées par les traits les plus indispensables et les plus caractéristiques, sont d'une réalité saisissante. ¹⁹⁴⁹ »

¹⁹⁴⁸ Gabriel Hanotaux, « Les Primitifs siennois et l'art byzantin », *op. cit.*, p. 489-490.

¹⁹⁴⁹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 175-176.

Ce raisonnement expose le processus de conversion visuelle, partant la nécessité d'une certaine *réorientation* du regard. Clausse reprend en effet l'argument avancé par Anet de la plus grande valeur des mosaïques les plus anciennes de la basilique, notamment celles de la petite coupole de la Création dans l'atrium, et il va devoir déconstruire le mythe artistique de l'illusionnisme mimétique et de ses promesses de vraisemblance et d'expressivité, tel qu'il avait été présenté par Plinie. Son argumentation repose sur des paradoxes qui doivent ébranler les préventions esthétiques qui déconsidéraient le travail des premiers mosaïstes constantinopolitains arrivés à Venise, pour mieux *ouvrir* le regard. La première concession « il est vrai » pose le thème d'une expressivité remarquable, que note le terme « saisissant », et qui est associée à une stylisation formelle, « composition plus simple », « plus sèchement exécutées », formulations auxquelles répondra dans un chiasme savamment élaboré, le constat, « indiquées par les traits les plus indispensables et les plus caractéristiques ¹⁹⁵⁰ » ; la reprise du terme « saisissant », viendra en outre certifier le pouvoir expressif de l'art byzantin. Charles Blanc utilisait des termes presque identiques pour caractériser négativement cette stylisation byzantine : « Ce sont les mêmes figures d'une raideur solennelle, présentant toujours les lignes les plus simples, sèchement écrites, grandement tracées. Le corps humain y est réduit à une sorte de formule abrégée qui en rend l'expression sacrée et comme terrible ¹⁹⁵¹ ». Il avait recours à la métaphore de l'écriture pour accabler le travail artistique des mosaïstes, l'associant à une pratique répétitive et prosaïque, inféodée à un corps de dogmes, lui déniaient par conséquent toute qualité stylistique, *créatrice*, pourtant essentielles, nous l'avons vu, dans l'art de la composition des mosaïques. C'est ce qu'avait également montré Félix Clément, établissant un parallèle entre l'absolutisme théocratique égyptien et l'empire théocratique byzantin, tous deux enfermés dans un hiératisme artistique « utile et nécessaire » mais désespérément inexpressif. Il écrit au sujet de l'Égypte : « Sous ce dernier régime, l'artiste n'était qu'un écrivain, puisque les objets qu'il sculptait ou représentait d'une autre manière étaient les mots d'une langue sacrée ¹⁹⁵² ». A l'opposé, Clausse loue la vigueur et la créativité de la stylisation byzantine.

¹⁹⁵⁰ Claude Anet évoque « de maladroits dessinateurs » et « des coloristes qu'on pourrait croire plus inhabiles encore, ces figures à peine indiquées par les traits les plus indispensables, les plus caractéristiques, sont d'une réalité saisissante », *Voyage idéal en Italie*, op. cit., p. 71.

¹⁹⁵¹ Charles Blanc, (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles et de tous les temps*, « École vénitienne », Paris, Veuve Renouard, 1861-1876, p. 1-2.

¹⁹⁵² Félix Clément, « Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, 1875, vol. 27, p. 11-12.

L'historien voyageur met en scène un jeu de tensions esthétiques, porté par une hypothèse, rigoureusement développée, résumant les *lieux* de l'illusionnisme mimétique, or la concision de l'apodose, annoncée comme une évidence par la ponctuation et dont le procès du verbe renforce l'aspect indiscutable, semble investie d'un pouvoir *magique*. Nul besoin pour Clausse d'explicitier davantage cette assertion, la remarque « ils dépassent le but et manquent l'effet voulu » n'étant pas démonstrative. Il incite par conséquent le lecteur à se laisser convaincre qu'une autre réalité artistique est concevable, hors du champ mimétique « classique » que la renaissance italienne avait magnifié, et dont les spectateurs occidentaux étaient naturellement les héritiers. Aussi est-ce bien l'éloge d'une stylisation expressive qu'il faut entendre dans l'expression « réalité saisissante ». Nous constatons également, tout au long du raisonnement de Clausse, une évolution dans l'appréciation esthétique de l'art byzantin, depuis le constat de l'« effet décoratif » saisissant jusqu'à la catégorie de « réalité » qui le subsume en quelque sorte. En d'autres termes, loin de s'en tenir à un asianisme séduisant, Clausse montre les prouesses de l'art byzantin, qui s'avère capable de faire vaciller nos habitudes visuelles et qui montre comment la stylisation permet d'atteindre le réel, l'essence des choses, de manière particulièrement convaincante. Cette conversion visuelle n'est pas sans rappeler le remarquable pouvoir de l'art décoratif byzantin, qui, lorsqu'il est perçu non dans son hubris asianiste, mais dans la stylisation de ses motifs, est susceptible de *préparer* le regard à accueillir une réalité, qu'elle fût considérée, sur un plan métaphysique, comme une participation à l'essence des choses ou sur le plan religieux, comme une théophanie. Antonin Barthélémy relevait ainsi : « la facilité d'invention et le calme des lignes sont tels que l'ensemble paraît tout d'abord froid à nos yeux habitués aux raccourcis savants et aux perspectives puissants des peintres de Venise, mais on ne tarde pas à se familiariser avec cette sobriété [...] ¹⁹⁵³».

Il n'est pas toujours aisé de suivre le discours des voyageurs sur le concept de réalité car souvent s'entrecroisent des réflexions sur la réception esthétique et sur la création artistique, sans qu'il soit parfois possible de les distinguer clairement. Claude Anet s'empare pourtant de ce concept en tentant de réhabiliter la présence spirituelle de l'art byzantin dans le rapport spécifique qu'il entretient avec l'art de la mosaïque. En effet, il écrit :

« Avec les fresques, nous nous rapprochons du réel. Ce que le Christ gagne en vérité plastique et humaine, il le perd en vérité divine et transcendante.

¹⁹⁵³ Antonin Barthélémy, *Un philosophe en voyage*, Paris, Charpentier, 1864, p. 289.

De plus, l'unité de la mosaïque, donnée par un fond uni est absolue. [...] c'est à tort qu'on lui reproche son manque de réalité, de pittoresque, d'invention. C'est précisément de l'application de règles strictement décoratives qu'elle trouve sa raison d'être et sa grandeur ¹⁹⁵⁴»

Le raisonnement de Claude Anet peut sembler déconcertant au premier abord, tant les termes « réel » et « réalité » revêtent une évidente ambiguïté, néanmoins l'opposition entre les fresques et les mosaïques révèle le pouvoir insigne de ces dernières. Paraphrasons l'argument : l'*effet de réel* produit par l'illusionnisme mimétique des fresques éloigne de « la vérité divine et transcendante » des personnages représentés, alors que les mosaïques, considérées à tort comme anti-mimétiques, s'avèrent pourtant, par leur nature fondamentalement décoratives, susceptibles de restituer au plus près cette réalité. L'essentiel est de retenir, au sein de ce raisonnement tortueux, que l'essence décorative de l'art byzantin est une condition de possibilité pour parvenir à restituer une réalité spirituelle *expressive*. Car c'est bien là en effet la prouesse de l'art byzantin : rendre sensibles, expressifs l'invisible, le transcendant, sans les perdre sous les séductions anatomiques et la « piété académique ¹⁹⁵⁵ » d'un art négligent. C'est donc autour du concept d'expression, d'expressivité que gravitent les remarques élogieuses des voyageurs sur l'art byzantin et nous devons les percevoir comme une *reconquête esthétique*, après que les réquisitoires adressés à cet art perpétuassent l'argument de son inexpressivité, voire d'une expressivité caricaturale.

4.6.2 La réhabilitation de l'expression comme affirmation d'un art vivant

La fréquence des termes « expression », « expressif » dans le corpus signifie que l'expérience esthétique de l'art byzantin s'arrime à une quête de reconnaissance visuelle d'émotions, de sentiments à partir des figures représentées, au risque de troubler la distinction entre peinture et mosaïque. En effet, les voyageurs semblent projeter sur les mosaïques un horizon d'attente esthétique, qui se traduit principalement en termes psychologiques et si les

¹⁹⁵⁴ Claude Anet, *Voyage idéal en Italie*, op. cit., p. 71.

¹⁹⁵⁵ M. R.C. et A.M.C. [initiales seules], « Réflexions par mode d'introduction », *L'Art sacré*, « A propos de l'art copte », N° 1-2, septembre-octobre 1956, p. 5. Les auteurs soulignent l'influence de l'art copte sur « les premiers arts byzantins » et ils opposent, dans l'introduction, un Christ du Musée de Pérouse du XIII^e siècle, qui se rapproche, dans l'esprit, des stylisations copte et byzantine à un Christ du Pérugin. « Assez symptomatique est [cette] comparaison [...]. A l'intériorité a succédé l'étalement satisfait de l'insignifiance. A la plénitude classique du XIII^e siècle fait face le néant d'un académisme habile qui révèle le vide du cœur », p. 7.

mosaïques sont alors perçues de manière plus vivante, la spécificité de leur conception et de leur réalisation paraît plus discrète. On pourrait ainsi trouver paradoxal qu'un art oriental, dont l'origine artistique n'est d'ailleurs guère contestée dans le corpus, soit appréhendé avec un *dispositif* d'appréciation esthétique « classique » reposant sur la reconnaissance des « mouvements de l'âme », pour utiliser des termes albertiens. Pourtant, les remarques sur l'expression des figures byzantines n'altèrent ni la représentation du divin, ni sa *présence* spirituelle, telle que les mosaïstes byzantins la concevaient.

Les voyageurs semblent avoir intériorisé une « grammaire de l'expression », reliant très précisément l'idéalisme esthétique (tel qu'ils le conçoivent de manière assez générale et imprécise) à l'expression des passions et cette équivalence qui repose sur ce qu'on pourrait appeler un mythe artistique¹⁹⁵⁶, dessine une psychologie des figures byzantines dans laquelle certains traits communs apparaissent.

Gustave Clausse explicite de la sorte cette affirmation, lorsqu'il contemple les mosaïques de Galla-Placidia : « C'est le dogme qui apparaît ici traduit avec toute la majesté possible ; aussi les figures prennent-elles un air de grandeur idéale et vague qui tend à l'expression de la divinité ¹⁹⁵⁷ ». Ce texte résonne parfaitement avec le raisonnement de Bournand évoquant « la réelle grandeur » perceptible dans le traitement byzantin des figures divines et célestes. Prosper Fontaine s'interroge, dans les premières pages de son journal de voyage, sur la nature de l'émotion qui l'envahit lors de son périple italien, sur la légitimité et l'existence d'un « sentiment du beau ¹⁹⁵⁸ » et il convoque, dans un dialogue fictif, des historiens de l'art et des spécialistes de l'« esthétique » afin qu'ils élucident ce qu'il conçoit comme un mystère. Après avoir très étrangement réinterprété l'injonction sculpturale plotinienne, au point de confondre cette ascèse avec le travail de Pygmalion, il donne la parole à un artiste qui défend le « procédé artistique » en regard des principes esthétiques qui peuvent façonner le sentiment du beau. Les historiens lui répondent alors :

« [...] nos arbitres ne sont pas d'accord avec lui sur ce point ; ils professent, au contraire, que ce qu'il y a d'important en toute œuvre d'art, c'est l'expression, c'est-

¹⁹⁵⁶Voir Bertrand Prévost, « L'image et le problème de l'expression. Pour une cosmologie esthétique », p. 3. L'auteur souligne d'emblée que « la notion d'expression est sursaturée » ; il met en garde contre une telle équivalence, « réintroduire le concept d'expression dans le champ artistique et esthétique est assurément une chose délicate », p. 3, d'autant plus qu'« éprouver des images comme des choses vivantes traversées par des puissances » relève d'une forme d'« animisme », p. 1.

https://www.academia.edu/18496788/Limage_et_le_probl%C3%A8me_de_l'expression

¹⁹⁵⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 65.

¹⁹⁵⁸ Prosper Fontaine, *L'art chrétien en Italie et ses merveilles*, Lyon, E. Vitte, 1898, tome 1, p. 4.

à-dire la pensée ; sans quoi, en présence d'une œuvre d'art de même qu'en présence d'un corps dont l'âme est partie, on aurait sous les yeux une forme morte : " l'art, disent-ils, a pour but de représenter, au moyen d'images sensibles créées par l'esprit, les idées qui constituent l'essence des choses, et ce qu'il faut considérer dans toute œuvre d'art, c'est dans quelle mesure l'invisible est révélé par le visible ¹⁹⁵⁹ ».

L'auteur parvient à mettre en scène l'éloge de la vie des formes, et l'équivalence qu'il conçoit entre l'expression et la « pensée » se réalise dans l'effet de *présence* d'une transcendance qui ne peut être réduit à sa portée didactique, et dont le caractère épiphanique est clairement souligné. Fontaine, réhabilitant l'art byzantin, évoque dans un premier temps la prouesse avec laquelle se manifeste l'expressionnisme didactique dans la basilique Saint-Marc : « Nous admirons une fois de plus la haute intelligence de générations dédaignées qui ont connu si bien l'art d'instruire sans peine les ignorants, de pénétrer par le canal des yeux jusqu'au fond des âmes les plus simples et les émouvoir ». Même s'il reconnaît une plus grande maîtrise de dessins et d'expression dans les mosaïques italiennes de la basilique des XIV^e au XVII^e siècles, la métaphore visuelle qu'il utilise, et qui n'est pas sans rappeler, par son intensité, la métaphore optique du *Phèdre*¹⁹⁶⁰, montre à quel point le didactisme se mue en une *impression* dans le sens physiologique du terme, affectant l'imaginaire et le sens visuel du fidèle ¹⁹⁶¹. Ainsi, l'image *envoyée* par les mosaïques produit-elle un effet analogue à celui provoqué par le spectacle amoureux de la beauté sur l'âme, et l'*hymeros* platonicienne révèle également ce cheminement de la beauté par-delà les apparences ¹⁹⁶², que nous pourrions interpréter comme l'*ouverture* du regard, saisi par la beauté des mosaïques. Le texte de Platon montre comment les effluves de la beauté viennent animer l'âme, qui est « vivifiée et réchauffée ¹⁹⁶³ », et de manière analogue, Fontaine présuppose que l'âme du fidèle est ébranlée par la force vitale émanant des mosaïques et ce sont les yeux de l'esprit qui sont alors désillés. Décivant à deux

¹⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹⁹⁶⁰ Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, G.F., 1995, trad. Luc Brisson, 251c-d, p. 125-126.

¹⁹⁶¹ L'âme reçoit une impression, « car chaque corps émet des effluves et il y a chez les êtres des pores qui reçoivent et laissent passer ces effluves », Jacqueline de Romilly, *Petites leçons sur le grec ancien*, Paris, Stock, 2008, p. 132. De manière assez proche, Ruth Webb souligne que « Comme Photios, Michel le Diacre offre une explication

physiologique: la lumière réfléchie par l'or affecte l'humidité des yeux et crée cet effet », *op. cit.*, p. 69.

¹⁹⁶² Voir Longhi, Vivien. (2020) Krisis ou la décision génératrice. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/etudesplatoniciennes.376>, §20 -21. Sur le terme « hyméros », voir *Phèdre*, p. 203, note 106.

¹⁹⁶³ Platon, *Phèdre*, 251 d. Panofsky évoque l'importance de cette interprétation néo-platonicienne à la Renaissance, mais il rapporte avant tout ce processus à l'œil spirituel de l'artiste. Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1988, p. 76.

reprises l'animation des formes à la manière de Gautier, il exprime en termes très enthousiastes cette harmonie reconquise, cette réminiscence sensorielle qui se fond dans un accord spirituel :

« l'harmonie des sons se mêlait à celle des formes et des couleurs, le beau religieux ajoutait sa séduction à celle du beau artistique ; et les impressions de piété, de sainteté, de divinité, en s'unissant à celles d'art et de poésie, composaient la plus complète et la plus douce des symphonies ¹⁹⁶⁴».

Ary Renan résume ce double aspect performatif des mosaïques byzantines devant la représentation du *Jugement dernier* à Torcello : « L'artiste grec inconnu qui dessinait [ces scènes], comme Giotto et Signorelli, voulait frapper les imaginations, donner un enseignement terrible, dérouler un tableau parlant, expressif, et mémorable. Mais un sentiment profond anime ce peuple de figures ¹⁹⁶⁵». La dernière proposition opère comme une correction, et confirme que, si efficace soit la portée didactique de la scène, la représentation de la vie qui en émane, à partir des représentations byzantines, agit de manière plus diffuse et plus intense sur l'âme du fidèle ou du contemplateur. Clausse rend également hommage dans ce sens aux qualités artistiques des mosaïstes du XII^e siècle, concernant la même scène : « les têtes sont toutes variées et expressives ¹⁹⁶⁶» et « Les Byzantins du XII^e siècle étaient parvenus à représenter les grandes figures de la religion chrétienne avec une intensité d'expression telle que depuis elle n'a jamais dépassée ¹⁹⁶⁷». On mesurera la subtilité de l'ouverture du regard à l'art byzantin en comparant ces deux passages avec le jugement esthétique d'un voyageur, qui loue les qualités expressives des figures du *Jugement dernier*, pour mieux les enfermer dans une appréciation vasarienne. Ainsi Auguste Bouillier écrit-il : « [...] les têtes prennent un peu d'expression [...], on commence à regarder l'antique, à en comprendre la beauté ¹⁹⁶⁸». Il perçoit un moment d'éclaircie dans l'histoire de l'art byzantin, reconnaissant les vertus des mosaïques du XII^e siècle, mais il en dénature l'énergie créatrice.

À l'inverse, Marcellus montre que cette animation des formes constitue une prouesse qui doit être rapportée très précisément à la conception et à la technique de la mosaïque, ce qu'affirme Clausse à l'intérieur de Galla-Placidia, remarquant « [...] les portraits des saints en mosaïques, ressortant sur un fond d'or, d'une expression et d'une vérité que le pinceau même

¹⁹⁶⁴ Prosper Fontaine, *op. cit.*, p. 306.

¹⁹⁶⁵ Ary Renan, « Torcello », *Gazette des Beaux-arts*, *op. cit.*, p. 407.

¹⁹⁶⁶ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 155-156.

¹⁹⁶⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁶⁸ Auguste Bouillier, *op. cit.*, p. 70.

ne sait plus atteindre ¹⁹⁶⁹». Le lien entre l'expressivité des figures et la qualité et la maîtrise du dessin, emportées par le *disegno*, sont évoquées au sujet de la Vierge de l'oratoire du Palais épiscopal de Ravenne : une voyageuse est en effet sensible à l'évolution de la représentation des affects au sein de l'art byzantin : « « Enfin sur l'autel, une mosaïque beaucoup plus fine de dessin, d'un art expressif plus profond, d'un travail plus développé du cerveau et du doigt de l'artiste : et en effet, cette belle Madone est du IX^e siècle. Quelle différence ! ¹⁹⁷⁰ ». Prouesse redoublée si l'on tient compte de la stylisation des formes et de l'agencement du programme iconographique conçu par les mosaïstes byzantins, comme le remarque André Pératé : « Avec les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, série de petits tableaux d'une simplicité de composition, d'une force d'expression admirables [...] ¹⁹⁷¹ ».

Cette expressivité est bien associée au sentiment d'une *présence* spirituelle, et c'est cet horizon d'attente que rappelle Clausse, lorsqu'il compare les Vierges des absides de Torcello et de Murano. Il oppose ainsi la sérénité surnaturelle de la Vierge de Torcello à la sévérité trop prosaïque de celle de Murano : « Mais bien que toutes deux soient enveloppées d'un grand voile oriental, bien qu'elles présentent exactement la même attitude, elles diffèrent totalement d'expression ¹⁹⁷² ». Galembert exprime avec enthousiasme le *sentiment* d'une transcendance, présentée dans les mosaïques de Monreale : « comme à la Sainte Chapelle de Paris », il remarque que « les trois têtes colossales qui se trouvent placées à Monreale, au-dessus des trois autels du fond de l'édifice, surtout celle du maître-autel représentant le Père éternel, sont empreintes d'une expression et d'une majesté sublime ¹⁹⁷³ ».

Si nous abordons les figures mondaines, nous assimilons clairement l'expressivité à la présentation de traits de caractère, élaborant une psychologie dont l'interprétation est à la fois univoque, lorsqu'il s'agit de portraits-types se résumant à une *eikonismos*, comme nous l'avons vu, ou à une interprétation beaucoup plus libre et subjective, comme dans le cas emblématique des différents portraits de Théodora, dans les descriptions que nous avons étudiées. Ici encore, montrons la différence entre la critique d'une expressivité fermée et l'affirmation d'un art expressif, à partir de termes. Burckhardt se montre critique à l'égard des premières mosaïques chrétiennes, italiennes et fait cette observation : « Dans les têtes, [...] il y a un idéal d'ascétisme monastique qui donne aux traits une expression sombre, grognon,

¹⁹⁶⁹ Marcellus, *op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁷⁰ *Six mois en Italie, journal d'une ignorante*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹⁷¹ André Pératé, « Etude sur la peinture siennoise : Duccio », *Gazette des Beaux-arts*, juillet 1893, p. 186.

¹⁹⁷² Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 162.

¹⁹⁷³ Galembert, *Souvenirs d'un voyage en Sicile*, *op. cit.*, p. 199.

presque sauvage ¹⁹⁷⁴». Ainsi identifie-t-il clairement un type iconographique, caractérisant en termes psychologiques l'expression du visage, mais il lui dénie toute présence spirituelle, l'expression « presque sauvage », traduite par Auguste Gérard à partir du -----, confirmant l'impossible empathie avec ces figures.

Clausse reprend les mêmes caractéristiques, en les appliquant au visage du roi Roger à *Santa Maria dell'Ammiraglio*, mais le sens est différent : « « Roger reçoit la couronne, tout enrichie de pierreries, d'un air humble et modeste exprimé par une grimace assez maussade ¹⁹⁷⁵ ». Il nous invite en effet à dépasser l'impression première, celle d'un désarroi provoqué par la tristesse et la rigidité des traits byzantins, pour rappeler les qualités impériales de dévotion christique. Ces qualités sont à rapprocher de l'impassibilité et de l'immobilité présentées comme des vertus surnaturelles par Grégoire de Nazianze et l'on pourrait compléter cette réflexion par un texte moderne, en étudiant la manière avec laquelle Grabar décrit et analyse le portait de saint Jean Chrysostome dans la Chapelle Palatine de Palerme ¹⁹⁷⁶. Il déjoue la tentation de condamner le manque d'expressivité de l'art byzantin, de souligner, comme le faisait Burckhardt, son enfermement mortifère, distant, négligeant, et bien au contraire, il va s'attacher à mettre en valeur la qualité performative de ce portrait du Père de l'Eglise :

« Un grand ovale légèrement incliné, puis deux arcs fins définissent le front immense que borde un cadre étroit de cheveux ; du nez au menton descendent deux courbes bordées de blanc, tandis que les arcs en accolade renversée creusent les joues ; la bouche est modelée avec soin, les oreilles sont des signes abstraits, et les yeux noirs sous des sourcils noirs tranchent sur les demi-teintes du visage. L'œil hagard, le visage émacié, c'est un visionnaire ascète que le mosaïste byzantin a représenté dans cette vision presque immatérielle de celui qui fut le grand théologien et orateur du V^e siècle. La régularité géométrique des vêtements avec leurs croix, du livre et de la main, et le mince tracé rouge du nimbe renforcent encore cet effet d'un expressionnisme puissant que conditionne une interprétation très hardie de la réalité physique ¹⁹⁷⁷ ».

¹⁹⁷⁴ Burckhardt, *op. cit.*, p. 494.

¹⁹⁷⁵ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 50. Dans sa traduction, Jean-Louis Poirier remplace le terme « grognon », retenu par Auguste Gérard pour traduire « *hässlich* », par « maussade », p. 739 dans son édition du *Cicerone*.

¹⁹⁷⁶ Annexe 3.

¹⁹⁷⁷ André Grabar, *La peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 128.

C'est un portrait physiognomonique de saint Jean Chrysostome que présente Grabar et son grand mérite est d'être parvenu à le rendre vivant, comme si nous assistions à la création du visage. En effet, cette description est tout à fait dynamique : ce sont les formes, les détails du visage qui sont les sujets de verbes induisant une direction, une action, « descendent », « creusent », et le procès de ces verbes au présent donne l'illusion de suivre le tracé et la composition du mosaïste, lequel n'intervient d'ailleurs qu'une fois la description des traits achevée. Ce sont bien les formes qui par leur énergie propre élaborent et façonnent le visage du saint, et l'effet naturel de cette création est produit par une sorte de concaténation, à partir d'un dessin, celui d'un « ovale incliné », qui accueille des traits, qui sont aussi des signes. On peut en outre relever des effets de contraste dans cette description qui font ressortir la dimension transcendante du portrait, sans pour autant négliger sa présence spirituelle, et c'est cette dialectique *en action* qu'ils révèlent. Ainsi ce sont des contrastes formels, chromatiques que nous voyons apparaître : le « front immense » n'est pas de ce monde, pas plus que les yeux, évoqués avec force par la répétition intentionnelle « noirs », ou la stylisation extrême des oreilles, devenues « signes abstraits », et tous ces éléments s'allient et composent avec des « arcs fins », un « cadre étroit », et une bouche « modelée avec soin ». Nous observons donc une simplification des traits, emportés par une géométrie vivante, qui présente par certains aspects le visage du Père de l'Eglise comme une composition architecturale avec le « grand ovale », les « courbes », le « cadre », l'insistance sur le rôle des « arcs » et les notations visuelles « légèrement incliné », « immense », qui contribuent à extraire le saint du monde mondain. Ainsi les formes l'emportent-elles sur la matière : le « *cadre étroit* de cheveux » en souligne la discrétion, tout comme le « visage émacié » et le *travail* des arcs qui « creusent » les joues, nous laissant voir la *dépression* de la matière. La remarque « l'œil hagard » est intéressante en ce qu'elle confirme la dimension anagogique du portrait et tente de faire oublier les fantasmes interprétatifs que ce mot avait pu susciter chez certains historiens et voyageurs, si l'on se rappelle les « yeux louches et hagards »¹⁹⁷⁸ que d'Espaulart reprochait aux figures byzantines, ou le « petit Jésus hagard et maussade »¹⁹⁷⁹ sur lequel les Vierges byzantines posent leur regard. Si l'étymologie du terme est encore obscure, sa première acception relève du lexique de la fauconnerie : « Le faucon hagard est le faucon qui mue de haie, c'est-à-dire dans les haies, et non en domesticité »¹⁹⁸⁰, et la première édition du *Dictionnaire de l'Académie française* précise : "Un faucon qui a esté pris après plus d'une

¹⁹⁷⁸ Alfred d'Espaulart, *Notes sur les peintures murales de la chapelle de la Vierge à Saint-Julien du Mans et sur l'histoire de la peinture au moyen âge*, Le Mans, Imprimerie de Monnoyer, 1848.

¹⁹⁷⁹ Zénon Fièvre, *op. cit.*, p. 448.

¹⁹⁸⁰ Littré, article « hagard » : <https://www.littre.org/definition/hagard> .

muë, & qui ne s' apprivoise pas aisément¹⁹⁸¹» ; nous serions tentés d'interpréter métaphoriquement cette acception, car si Grabar utilise ce terme pour désigner le regard du saint, c'est bien évidemment pour souligner son caractère *étranger* au monde, sa *désorientation* spirituelle ; mais dans sa dimension spéculaire, le mot pourrait renvoyer au voyageur, au spectateur ou au fidèle, qui doivent *apprivoiser* leur regard pour comprendre, apprécier et considérer l'art byzantin. L'œil gréco-renaissant est encore souvent effarouché par le spectacle de cet *écart* iconographique que propose l'art byzantin dans ses réalisations les plus anciennes.

On pourrait donc parler d'une abstraction vivante au sujet de ce portrait, ce qu'exprime Grabar, évoquant « une vision presque immatérielle, correspondant parfaitement au type du portrait ascétique. Par une discrète anacoluthie, « c'est un visionnaire ascète », le byzantiniste rend hommage à la prouesse des mosaïstes de la Chapelle Palatine, et nous retrouvons dans cette description, un prolongement métaphorique du « compromis » artistique cher à André Grabar¹⁹⁸² : ce portrait participe en effet autant d'une remarquable stylisation, « une interprétation très hardie de la réalité physique » que d'une présence expressive, « un expressionnisme puissant ». Ainsi l'auteur a-t-il su restituer cet équilibre et nous le donne à voir. Comme le soulignait Paul Lemerle, « l'individu disparaît, s'absorbe dans une hiérarchie supérieure¹⁹⁸³ », entendons celle des saints, mais cet effacement que la stylisation met en œuvre n'en reste pas moins vivante.

Les témoignages des voyageurs expriment dès-lors une certaine admiration pour cet « art nouveau » qui sait harmoniser les contraires et qui manifeste la vie des personnages. Tony Desjardins ne manque pas d'audace lorsqu'il loue la qualité du dessin des figures de Saint-Vital, « dont les caractères sont exclusivement byzantins » à ses yeux : « l'exécution des figures de l'abside est d'une grande finesse et [...] les têtes en sont d'un excellent

¹⁹⁸¹ <https://artflsrv03.uchicago.edu/philologic4/publicdicos/query?report=bibliography&head=hagard>. Henri Maldiney glosera d'ailleurs cette étymologie dans le très beau portrait qu'il a consacré à Georges Duthuit, s'attardant sur son regard : « Pour dire ce regard fixe éperdu de lucidité pleine, il n'est qu'un mot : *hagard*. [...] Muer de haies, de haies vives, c'est muer en pleine vie du monde, laquelle est mutation. Comme l'est aussi la vie de l'art et le fonctionnement de chaque œuvre. Georges Duthuit s'est formé au contact des œuvres, au milieu des grands conflits de l'art contemporain, sans passer par la scolastique des "ismes", dont la sémiotique totalisante explique tout...sauf l'événement ». Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *L'Ouvert* N° 3, 2010, p. 6-7.

https://www.henri-maldiney.org/sites/default/files/imce/henri_maldiney_un_visage_une_voix_eps.pdf

¹⁹⁸² Voir *La Peinture byzantine*, notamment p. 33 : « compromis entre la tradition classique et les aspirations nouvelles de l'art », « le "compromis byzantin" » ; p. 41 : « un compromis entre la tradition classique et les moyens d'expression qui lui sont étrangers ».

¹⁹⁸³ Paul Lemerle, « Psychologie de l'art byzantin », *op. cit.*, p. 53.

modélé¹⁹⁸⁴», ce que confirme Louise Colet : « Tout reluit avec une énergie qui met les personnages en relief » et Yriarte, observant les processions à Saint-Apollinaire-le-Neuf, relève l'absence de contradiction entre le caractère hiératique des figures et la vie qui en émane : « [les vierges] sont à la fois vivantes, réelles, monumentales, grandioses d'aspect par le geste hiératique qu'affectent ces représentations peintes des premiers temps chrétiens : c'est déjà une renaissance¹⁹⁸⁵ ». Comment ne pas interpréter le terme de « renaissance » comme une évolution et une libération des figures en regard d'un art confidentiel et délibérément allégorique que représente la peinture des catacombes, et comment ne pas considérer l'art byzantin, à rebours des interprétations sclérosantes qui le situent hors du temps, comme l'expression des prémices d'une autre renaissance ? C'est en tous cas une hypothèse qu'Emile Mâle n'hésitait pas à formuler :

« Depuis les découvertes de ces dernières années, il est devenu évident que l'art de Cimabue, de Giotto, de Duccio est encore plus byzantin qu'on ne l'avait soupçonné. Ce sentiment pathétique partout répandu dans leur œuvre, cette sorte de méditation des souffrances du Christ, qu'on attribuait uniquement à l'influence de saint François d'Assise a encore une autre cause¹⁹⁸⁶ »

L'historien invite le lecteur à relier l'expression de la douleur dans les fresques inaugurant la Renaissance non pas seulement à des textes relatant un certain dolorisme franciscain, mais bien à une tradition iconographique marquée par l'art byzantin. Pour ne considérer que l'exemple de Giotto, nous rencontrons au XIX^e siècle une certaine ambivalence dans les jugements esthétiques qui sont portés sur son œuvre. Bertaux n'hésite pas à reconnaître la dette de la Renaissance italienne envers l'art byzantin et s'exclame : « Quoi de surprenant alors si [l'influence byzantine] s'est exercée sur Giotto lui-même qui, par tant de côtés, fut un Byzantin de génie ?¹⁹⁸⁷ ». À l'opposé, il faut rappeler que dans la première moitié du XIX^e siècle, s'opère « une renaissance franciscaine », et qu'un débat sur le naturalisme de Giotto et sa fidélité à l'esprit franciscain se développe alors, comme le rapporte Bruno Foucart¹⁹⁸⁸. L'auteur rapporte la déception d'un historien, convaincu de la qualité du naturalisme giottesque, conformément au jugement de Vasari, mais qui, confronté au cycle d'Assise,

¹⁹⁸⁴ Tony Desjardins, *op. cit.*, p. 35.

¹⁹⁸⁵ Charles Yriarte, *Les Bords de l'Adriatique et le Montenegro*, *op. cit.*, p. 499.

¹⁹⁸⁶ Emile Mâle, compte rendu de *L'Art chrétien* de Louis Bréhier, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1908, p. 429.

¹⁹⁸⁷ Emile Bertaux, *op. cit.*, p. 80.

¹⁹⁸⁸ Foucart Bruno. Saint François d'Assise et l'art français du XIX^e siècle. In: *Revue d'histoire de l'Église de France*, tome 70, n°184, 1984. Franciscanisme et société française. pp. 157-166.

DOI : <https://doi.org/10.3406/rhef.1984.3326>

www.persee.fr/doc/rhef_0300-9505_1984_num_70_184_3326

« sent "une sorte d'hiatus » entre le "sentiment intime » du peintre et "le sentiment franciscain" ¹⁹⁸⁹». Peut-on lire dans cette réaction qui participe d'un antigriottisme avéré au début du siècle, que la leçon byzantine n'a pas été apprise, et qu'il faudra attendre la « réaction antiréaliste » des peintres symbolistes pour renouer avec le pathétique franciscain ¹⁹⁹⁰ ?

4.6.3 Le pouvoir des mots

L'étude du corpus nous a permis de constater que dans certaines descriptions de mosaïques byzantines, un seul terme pouvait suffire à évoquer la vie, le mouvement des figures, et plus il semblait anodin et plus son pouvoir de persuasion et sa dimension performative étaient évidents. Relevons quelques exemples significatifs. En dépit de ses réserves prononcées envers l'art byzantin, Burckhardt, par un simple mot, montre qu'il ne considère pas les panneaux de Saint-Vital comme des représentations figées d'un pouvoir ostentatoire, mais qu'il les perçoit comme s'intégrant pleinement à la liturgie, par le don symbolique qu'ils *signifient*, et il restitue ainsi une temporalité à ces panneaux. Justinien et Théodora sont venus participer à l'office, Burckhardt remarquant « Le brillant tableau représentant *l'entrée* de Justinien et de Théodora dans la basilique ¹⁹⁹¹». Avec plus de lyrisme, Francis de Crue évoque l'apparition de ces figures dans le chœur de l'église : « [...] merveille des merveilles ! [...] cette peinture durable reste harmonieuse et rien n'est plus saisissant, aux murailles du chœur, que *de voir surgir* d'un côté Justinien avec ses gardes, de l'autre, Théodora, avec ces dames ¹⁹⁹²». Parfois, c'est un verbe identique qui peut souligner le mouvement des processions, comme à Saint-Apollinaire-le-Neuf :

« Des vierges, des veuves et de pieuses épouses *en sortent*[de Classis] en une longue file qui se déroule jusqu'à l'entrée du chœur, où paraît la Mère de Dieu assise sur un trône éblouissant, tenant son fils sur ses genoux, et vénérée par les Rois Mages. A droite, au contraire, *on voit sortir* du palais de Théodoric, aux ornements d'ivoire, d'émail et d'or [...] ¹⁹⁹³».

¹⁹⁸⁹*Ibidem*, p. 159, et note 4. Il s'agit de Louis Gillet, auteur d'*Histoire artistique des ordres mendiants*.

¹⁹⁹⁰*Ibidem*, p. 164.

¹⁹⁹¹ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, tome 2, p. 495-496. C'est nous qui soulignons et le ferons ainsi pour tous les extraits présents dans ce paragraphe.

¹⁹⁹² Francis de Crue, *La Semaine littéraire*, Genève, 08 septembre 1894, p. 424.

¹⁹⁹³*Ibidem*, p. 231.

La nef semble s'étirer pour accompagner ces deux cortèges qui s'éloignent de représentations terrestres, la ville de Classis et le palais de Théodoric, pour cheminer vers le chœur où une autre réalité les attend, et le verbe « sortir » résonne métaphoriquement comme l'invitation à se tourner vers le regard de l'âme. Francis de Crue croit reconnaître dans l'impulsion donnée à ces processions le souvenir d'un art grec attaché à la vie des formes, mais il est conscient toutefois des innovations stylistiques et iconographiques de cet art nouveau. Il note ainsi : « Les deux théories rappellent les frises classiques par la répétition du sujet et la dignité des attitudes ; *on les voit sortir*, l'une du palais de Théodoric, l'autre du port de Classe, dont la physionomie se trouve ainsi reproduite pour la plus grande satisfaction de l'historien ¹⁹⁹⁴ ». Alfred Driou restitue, avec deux verbes, l'harmonie des déplacements qu'il observe à Saint-Marc : « Ainsi les Vierges *s'écartent* et les processions de Saints Martyrs *s'avancent* hardiment ¹⁹⁹⁵ ».

Mais une remarque stylistique, si concise soit-elle, peut également certifier l'animation des figures : ainsi René Ménéard se livre-t-il à ce constat qui relève pour lui d'une évidence, remarquant « La représentation *au naturel* de toute la cour impériale de Constantin ¹⁹⁹⁶ » ; il défie toute une tradition d'interprétations fustigeant l'artifice et la raideur de ces poses hiératiques. Clausse confirme cette impression en l'amplifiant, et en restituant à l'art byzantin son authentique pouvoir illusionniste, lorsqu'il observe les figures au-dessus de la sacristie dans la Chapelle Palatine : « L'intention et le *naturel* des poses, la variété des expressions, le caractère des têtes, la finesse et la correction du dessin sont particulièrement remarquables ; les petites figures secondaires ont même une exquise vérité de mouvement ¹⁹⁹⁷ ». Le voyageur ne perçoit ni l'immobilité qui sied au cérémonial de cour, ni la transformation des personnages en symboles, et sa remarque sur « les petites figures secondaires » montre clairement que le regard lui aussi doit être mobile et ne pas se laisser enfermer par l'ostentation d'un pouvoir impérial qui rend hommage à l'Eglise. Si la présentation de la patène et du cilice constitue bien les gestes symboliques et rituels qui retiennent l'attention, les soldats de Justinien, comme les dames de compagnie de Théodora rappellent aussi la vie de la cour, dans sa dimension plus prosaïque, à l'image des personnages secondaires d'un roman qui intriguent par leur présence discrète, mais que l'on remarque assurément. Ajoutons que les soldats présents sur le panneau de Justinien sont concentrés sur le côté gauche et leur

¹⁹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁹⁵ Alfred Driou, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹⁹⁶ René Ménéard, *op. cit.*, p. 683.

¹⁹⁹⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 68.

disposition esquisse un discret effet de perspective qui les distingue nettement des sept autres personnages représentés de manière isolée sur le fond d'or. Ils occupent ainsi un *lieu* particulier dans cet espace dématérialisé, infini, et lui donnant une certaine profondeur, ils rappellent soudainement l'irruption du temps dans l'espace.

Enfin, ces mots dotés d'un pouvoir performatif peuvent associer dans une même description la vie des figures et celle de la nature. Etienne Marcel évoque ainsi le charme des mosaïques de Saint-Vital :

« Les mosaïques des murs simulent une grande forêt de palmiers, de verts feuillages, au milieu desquels, recueillis, glorieux, rayonnants, *passent* les disciples et les apôtres du Christ. Les oiseaux du ciel et les animaux des bois *se jouent çà et là* sous l'ombrage, en compagnie des bienheureux; ici c'est la colombe mystique, *s'inclinant* pour boire sur les bords du vase ; là des paons *étalent* sous les palmiers leurs plumes resplendissant des plus riches couleurs; des banderoles, des légendes, à la gloire du Christ et à la louange des saints, *s'enroulent* aux troncs des dattiers, parmi les arabesques de feuillage. Sous les arceaux arrondis qui s'appuient au faite des colonnes, des anges radieux *s'enfuient* en étendant leurs ailes blanches [...] ¹⁹⁹⁸»

L'auteur nous livre une description très suggestive, innervée de mouvements qui propose au regard de se déplacer et de se déployer pour éprouver le plaisir d'une composition harmonieuse qui réunit les saints, les inscriptions et les animaux dans un même élan de vie. Le premier verbe que nous avons souligné évoque la douceur d'un mouvement, dont la sérénité est rendue possible par ce *théâtre* naturel, qui lui-même reproduit la nature opulente, témoin de la création divine. Une lenteur paisible parcourt tout le texte, « passent, « se jouent çà et là », « s'inclinant », « étalent » , « s'enroule » et même le dernier verbe, manifestant pourtant une certaine vivacité, est atténué dans sa vigueur par le procès du participe présent. La vie se déploie donc selon un rythme particulier qui participe de la surnature et d'un Orient magnifié.

4.6.4 « Un mouvement secret, irrésistible » G. Duthuit

Grabar décrit ainsi le panneau de Saint-Vital :

¹⁹⁹⁸ Etienne Marcel, « Deux villes mortes », *La Semaine des familles*, op. cit., p. 231.

« La Grâce dont ils portent le reflet augmente leur taille, rend impénétrable le masque de leur visage, rythme leur mouvement mesuré et les fait répéter, uniformément, par les hommes et les femmes de leur suite ; elle les fait avancer en silence dans un ordre prescrit : au Palais, comme dans son art, seul un langage convenu de gestes, distincts de ceux de la vie, peut « représenter » la qualité extra-terrestre de l'empereur. [...]. Ces figures s'avancent donc sans s'appuyer sur le sol ; elles croisent leurs pieds sans écraser les doigts les uns des autres, et au lieu de regarder où elles vont, elles fixent le spectateur, ou plutôt elles se retournent toute à la fois, pour bien se montrer. Plus elles sont impassibles et plus elles sont conscientes d'être vues, et se font voir, dans le rôle que le rite leur prescrit ¹⁹⁹⁹ ».

Dans ce texte, le byzantiniste parvient à croiser de manière très subtile la description et l'interprétation des panneaux de Ravenne, livrant une étonnante *ekphrasis* qui révèle le processus de conversion visuelle réalisé par l'expérience esthétique. Dans cet éloge de l'art du VI^e siècle, Grabar montre comment la vie s'insinue à travers les schèmes et les conventions qui façonnent rigoureusement l'art byzantin. S'il utilise souvent le terme de « reflet » dans *La peinture byzantine*, c'est pour susciter cette *autre* perspective contemplative et interprétative de l'art byzantin, reposant sur une conception néo-platonicienne de l'art, notamment développée dans « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale ²⁰⁰⁰ ».

Ajoutons que le « reflet » peut s'entendre comme une *participation*, au sens plotinien du terme, à la grâce divine, les deux notions étant intimement liées et commentées sur le plan théologique ²⁰⁰¹. Assimilés aux « nouveaux Mages », les empereurs, par leurs offrandes, participent pleinement à la liturgie, placés sous l'autorité du Christ qui surplombe les deux panneaux dans le chœur de Saint-Vital. Or c'est la « Grâce » qui à elle seule semble mouvoir et animer les empereurs, tels qu'ils apparaissent sur les mosaïques : à l'opposé de ce que Jankélévitch nommait la « peccabilité diffuse ²⁰⁰² », nous trouvons dans ce texte la présence d'une grâce *diffuse*, agissante, et le spectacle qu'elle met en œuvre s'inscrit dans ce « temps »

¹⁹⁹⁹ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 68.

²⁰⁰⁰ André Grabar, *Les Origines de l'esthétique médiévale*, op. cit., p. 29-87.

²⁰⁰¹ Voir Causse, J. (2010). Il n'y a de grâce qu'insensée. *Études théologiques et religieuses*, 3(3), 359-369. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/etr.0853.0359> p. 360 – 363, « Grâce et participation ».

²⁰⁰² Vladimir Jankélévitch, cours professé en Sorbonne sur « La tentation » Voir https://www.youtube.com/watch?v=5vgmK_dyslg

théologique particulier, *subgratia*²⁰⁰³. En effet, si nous reprenons les différents degrés qui servaient à saint Augustin, de cadre d'interprétation à la *Lettre aux Romains* de saint Paul, nous pouvons considérer que le temps de la grâce, qui correspond également au sens anagogique des *Ecritures*, tel que l'a théorisé l'allégorisme médiéval, est celui qui correspond le mieux à la réception de l'art byzantin, comme le démontre Grabar. Ainsi la « Grâce » diffuse contribue-elle à la fois à « exténuer l'apparence » des corps, en les présentant hors de l'espace tridimensionnel et en rendant vaine toute quête de réalisme *illusionniste*. La remarque « augmente leur taille » souligne bien cette libération du cadre normatif de l'espace-temps conventionnel : les proportions du corps ne *correspondent* plus à ce cadre et cette impression d'étirement, d'allongement corporel pouvait être précisément observé sur les fonds d'or des voûtes absidiales. Ainsi, Lance est-il séduit par la Vierge de *Santa Maria Assunta* à Torcello car il perçoit l'*énergie* de la représentation, rappelant la grâce agissante de Grabar : « Au centre, s'élève seule, isolée, se détachant superbe au fond d'une vaste conque d'or, une Vierge immense tenant sur un bras le divin Enfant qui bénit. [...] Cette figure que la courbure de la voûte semble encore grandir [...] et cet isolement suffirait déjà à lui donner une certaine majesté, si la divinité du personnage n'était surtout accusée par la grâce, la simplicité, la noblesse de son attitude ²⁰⁰⁴ ». Même si cinq siècles séparent les deux œuvres, nous remarquons comment opère le processus de libération des figures sur un fond d'infini et d'éternité à Torcello, et sur un fond décoratif sans profondeur dans le cas des panneaux de Ravenne. Le fond d'or emporte littéralement le corps de la Vierge dans son énergie propre et dans sa concavité accueillante, et cette perception ou ce sentiment s'oppose aux remarques acerbes concernant l'allongement maladroit des corps dans l'art byzantin, qui traversent notre corpus ; relevons ce constat de Boullier à Saint-Marc : les formes corporelles « sont allongées et amaigries. Ce sont des ombres sans relief ²⁰⁰⁵ » ou cette voyageuse anonyme mentionnant « ces visages de travers et ces corps sans proportion ²⁰⁰⁶ » à Saint-Apollinaire-le-Neuf. Cette dynamique de la grâce prend une forme particulière dans le texte de Grabar puisqu'on peut y discerner une gradation : relevons « rythme leur mouvement mesuré », « elle les fait avancer en silence », « ces figures s'avancent », « elles se retournent toutes à la fois ». L'*enargeia*

²⁰⁰³Bochet, I. (2006). Augustin disciple de Paul. *Recherches de Science Religieuse*, 3(3), 357-380. <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.3917/rsr.063.0357>. Le concept de « grâce agissante » n'est pas, à l'exception

²⁰⁰⁴ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 156 -157.

²⁰⁰⁵ Auguste Boullier, *L'Art vénitien*, Paris, Dentu, 1870, p. 70.

²⁰⁰⁶*Six mois en Italie, Journal d'une ignorante, op. cit.*, p. 218 -219.

propre à l'*ekphrasis* est bien mise en valeur avec l'utilisation du temps présent qui affecte des verbes d'action.

Or, si les deux premiers exemples montrent comment la grâce diffuse *compose* avec le rite austère du cérémonial de la cour byzantine, le troisième révèle une plus grande autonomie des figures, puisqu'elles *deviennent* le sujet de l'action, et le dernier exemple exprime soudainement la vivacité supposée du mouvement de ces personnages. Ce dernier aspect rappelle l'une des caractéristiques de l'*ekphrasis* telle que la concevait Diderot, parvenant à recomposer les gestes et les attitudes des personnages représentés sur la toile, avant qu'ils ne soient *fixés* par le travail du peintre. Mais alors que cette description tente, comme l'a montré Jean Starobinski, de restituer une « durée usurpée ²⁰⁰⁷ » par l'imaginaire du peintre lui-même, Grabar situe cette vivacité de mouvement des figures byzantines dans le temps de la grâce. Cette attitude est à vrai dire, difficilement compréhensible, elle n'est pas *motivée* par le cérémonial d'offrandes impérial et céleste, si bien qu'on peut en conclure que la vivacité de ce mouvement n'a de sens que dans cet ailleurs que constitue le temps *sub gratia* et Jean - Daniel Causse a bien souligné cette singularité : « la grâce n'appartient pas au monde du sens, elle est littéralement « in-sensée » et, en cela, elle ouvre le monde du sens ²⁰⁰⁸ ». La grâce qui se diffuse à travers des gestes et des mouvements n'est pas inféodée à une logique temporelle et l'on peut alors interpréter de manière réflexive l'expression « elles se retournent toutes à la fois pour bien se montrer », à laquelle fait écho « elles sont conscientes d'être vues et se font voir ». En effet, on peut considérer que le spectacle de cette grâce agissante est une offrande elle-même, qui vient redoubler celles de la patène et du calice, puisque les figures vont « se faire voir » et « se montrer » dans leur corps exténué, ouvrant la promesse d'un ailleurs spirituel. Elles *suscitent* le passage du phénoménal au nouménal et la dématérialisation et la stylisation de leurs corps rappelle cette transparence souhaitée par Plotin, afin que le regard de l'âme pût dépasser l'horizon d'attente trop mondain des yeux de chair. Nous voyons la pertinence du lien entre grâce et participation : les figures représentées participent à la grâce divine et *se laissent participer*, au sens platonicien du terme, comme pourraient l'indiquer les deux expressions « pour bien se montrer » et « et se font voir » ; telle l'Idée platonicienne qui se laisse approcher, dans ses reflets, au cours de l'expérience amoureuse de la beauté, les figures rendent sensibles un reflet de l'Intelligible ou d'une réalité céleste, à condition qu'on les regarde avec l'« œil intérieur ». Grabar instaure un échange de regards à travers la scène

²⁰⁰⁷ Jean Starobinski, *Diderot, un diable de ramage*, Paris, Gallimard, 2012, p. 339 : « Le moment du peintre doit inclure les traces de l'instant qui précède, les indices de l'instant qui suivra. Il usurpe une durée ».

²⁰⁰⁸ Jean-Daniel Causse, *op. cit.*, p. 369.

représentée, et contemplée : le regard des « personnages spiritualisés » participe à la conversion spirituelle du regard du spectateur ; il en est tout du moins une promesse, et confirme cette ouverture du sens » que la grâce actualise. Grabar nous incite en effet à dépasser une perception trop *historique* de cette scène : certes l'empereur et l'impératrice sont identifiés par des « têtes portraitiques²⁰⁰⁹ » et les mouvements semblent s'inspirer des règles des cérémonies de la cour impériale²⁰¹⁰, mais le rite des offrandes correspond à l'*ordo* d'une cérémonie liturgique²⁰¹¹ qui, sous le regard du Christ, revêt une dimension anagogique²⁰¹².

Cette dématérialisation des personnages apparaît notamment avec l'image d'une discrète lévitation des figures byzantines, qui « s'avancent donc sans s'appuyer sur le sol », ainsi qu'avec une remarque plus prosaïque « elles croisent leurs pieds sans écraser les doigts les uns des autres », qui confirme que les corps évoluent dans un espace qui n'est plus perspectif. La précision apportée par Grabar, « au lieu de regarder où elles vont » souligne encore davantage cette libération de l'espace perspectif : elles sont mues par la grâce et renoncent au sens qu'imposait un tel espace.

En outre, Grabar associe à ces corps des qualités « surhumaines²⁰¹³ », étrangères au temps *ante legem*, telle l'impassibilité, qui répond dans le texte au caractère « impénétrable » du « masque de leur visage ». Tania Velmans explique en effet que l'impassibilité constituait un « idéal de comportement à Byzance », une maîtrise de soi apparentée à un « signe de sainteté », associée à l'immobilité pour Grégoire de Nazianze²⁰¹⁴. C'est cette « sérénité extatique » dont parlait Jean Babelon au sujet des figures du Greco, montrant sa très claire filiation avec l'esthétique byzantine²⁰¹⁵. C'est aussi celle que constate Clausse au cours de son voyage à Torcello, lorsqu'il exprime son admiration pour la Vierge figurant sur l'abside de Santa Maria Assunta : « « Le visage est d'une sérénité presque surnaturelle ; de ses grands yeux largement ouverts, le regard se pose sur le spectateur avec un calme et une douceur

²⁰⁰⁹ André Grabar, *La Peinture byzantine*, p. 36.

²⁰¹⁰ Sur ce sujet, voir André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne*, op. cit., p. 119.

²⁰¹¹ *Ibidem*, p. 35. Grabar établit un lien entre l'*ordo* des panneaux de Saint-Vital et des « chartes de donation », p. 35-36.

²⁰¹² Voir Jean-Michel Spieser, « L'art impérial chrétien, unité et diversités », in *Le Monde byzantin*, op. cit., p. 292.

²⁰¹³ Tania Velmans, op. cit., p. 37. André Grabar avait utilisé cet adjectif en montrant la manière dont la représentation des détails et les « harmonies savantes de tons » avaient mis en valeur « la splendeur des apparitions impériales, ce qui est une façon de définir leur essence surhumaine », *La Peinture byzantine*, p. 36.

²⁰¹⁴ *Ibidem*. « [...] Grégoire de Nazianze nous apprend que les bons chrétiens et les empereurs tendaient vers des états d'immobilité et d'impassibilité absolues ».

²⁰¹⁵ Jean Babelon, op. cit., p. 303.

surprenants ²⁰¹⁶». . Clausse considère qu'il s'agit là d'un *trait* de l'art byzantin, au point que lorsqu'il découvre la Vierge de *Santi Maria e Donato*, qui lui semble afficher une sévérité trop mondaine, il doute de l'origine byzantine de la composition :

« . La Vierge de Murano, loin d'avoir le charme que nous avons admiré dans celle de Torcello, a un air terrible, une physionomie sauvage et menaçante, un caractère étrange. Le doit-elle à de mauvais copistes qui n'ont pas su rendre la parfaite sérénité, le calme presque divin de la Vierge de Torcello ; ou bien, plus ancienne de quelques années, est-elle l'œuvre d'un artiste moins habile, impuissant à imprimer à son personnage le caractère idéal du spiritualisme chrétien ? ²⁰¹⁷».

En outre, Jean Babelon, dans le rapprochement explicite qu'il établissait avec les panneaux de Saint-Vital, examinant la manière dont Le Greco traitait les corps, constatait que « leur anatomie n'est plus qu'une allusion à la vérité acceptée » ; ce dernier point s'applique parfaitement aux figures byzantines, d'autant plus qu'on peut concevoir cette grâce diffuse comme les prémices d'une restauration théologique. Tania Velmans nous met en garde contre l'interprétation hâtive et infondée, devenue malheureusement l'une des composantes du réquisitoire contre l'art byzantin, à savoir celle d'un art exhibant un certain mépris pour le corps. Elle démontre au contraire comment les théologiens byzantins ont valorisé ce dernier, Grégoire Palamas concevant l'eucharistie comme ce *temps* par lequel le corps du fidèle, uni à celui du Christ, devient « chair de sa chair » ; Photius insiste, et ce point nous relie aux panneaux de Saint-Vital, sur la spiritualisation du corps humain, induite par l'Incarnation, comme l'explique Tania Velmans : « l'Incarnation avait changé la nature humaine, la rapprochant de celle des prophètes et des anges, puisqu'elle avait désormais la possibilité de contempler le divin avec son corps matériel, *réhabilité* par la victoire du christ sur la mort ²⁰¹⁸ ». L'impassibilité des personnages témoigne de cette restauration théologique, dont on pourrait trouver une illustration plus explicite et plus dramatique sur le tympan de l'abbaye de Conques ²⁰¹⁹, mais qui trouve un prolongement dans une réflexion sotériologique sur le

²⁰¹⁶ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 156.

²⁰¹⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 162-163.

²⁰¹⁸ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 148-149. C'est nous qui soulignons.

²⁰¹⁹ Le tympan présente une « diagonale de la grâce », qui se prolonge depuis les mains du Christ jusqu'aux pécheurs du Tartare, et qui semble avoir *restauré* le personnage qui s'éveille, sur un lit de flammes, impassible au milieu des tourments. Voir Pierre Séguret, *Conques L'art l'Histoire le sacré*, Editions du Tricorne, Genève, 1997.

corps chez certains théologiens byzantins ²⁰²⁰. Cette interprétation suppose un rapport réflexif à l'image qui permettrait de préciser encore le sens de cette épiphanie des personnages qui « se font voir » : cette *disposition* théologique pourrait rappeler la restauration de l'image de l'homme dans son rapport à Dieu. Gilbert Dagron résume ainsi l'une des affirmations de Paulin de Nole, : « seul un homme rétabli dans sa dignité d'image de Dieu pourrait être le modèle d'un portrait légitime ²⁰²¹ » ; cette légitimité théologique et donc artistique *ouvre* et permet *l'interprétation* anagogique des panneaux de Saint-Vital.

4.6.5 Un voyage vivant

L'illusionnisme de l'art byzantin peut, à travers la manifestation de son élan vital, prendre une dimension temporelle particulière, exaltant l'imagination du voyageur, qui aime à se perdre. Clausse exprime précisément ce trouble lorsqu'il contemple le panneau de Théodora :

« Telle est sa parfaite conservation, que les figures, comme toutes celles de ce genre qui existent à Ravenne, sont véritablement vivantes : on pourrait, dans ce chœur se croire à la cour de Constantinople : les traits de Théodora, comédienne passée d'un trône de théâtre sur le trône du monde, ont encore un certain aspect lascif qui rappelle ses longues prostitutions ²⁰²² »

L'auteur cède ici, un instant, à la délectation morbide entretenue par les romans byzantins, mais la perfection avec laquelle ce portrait physiognomonique a été conçu par les mosaïstes à Ravenne lui permet de se projeter *naturellement* dans « la cour de Constantinople ». L'insistance avec laquelle il souligne l'animation des formes, « véritablement vivantes », qui peut même sembler redondante, exprime l'admiration qu'il éprouve pour ce voyage dans le passé. Ce transport prend des allures d'hallucination sous la plume de Valéry :

« Lorsque je contemplais les traces de Constantinople qui existent à Ravenne, il me semblait, que cette ville curieuse était aujourd'hui plus Constantinople que Constantinople elle-même, dont la barbarie et le fanatisme ottoman ont dû bien davantage changer l'aspect. Citoyen de Byzance, je croyais voir accourir ses

²⁰²⁰ Sur la notion d'apocatastase, voir Clément, Olivier. « Chapitre V - La Trinité et l'anthropologie trinitaire », Olivier Clément éd., *L'Église orthodoxe*. Presses Universitaires de France, 2020, pp. 50-59.

²⁰²¹ Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 27.

²⁰²² Antoine-Claude Valéry, *Voyages historiques et littéraires en Italie pendant les années 1826, 1827 et 1828*, *op.cit.*, tome 2, p. 383.

lettrés, ses légistes, ses théologiens, ses moines, ses argumentateurs, nation décrépite, et la splendeur de l'édifice ne me dissimulait point la faiblesse de l'empire²⁰²³ ».

Etrange formulation, « plus Constantinople que Constantinople », qui confirme l'importance du *moment* ravennate dans l'art byzantin, tiraillé entre plusieurs dénominations, à la fois « art paléochrétien » par ses premiers édifices et « art protobyzantin » pour ses réalisations suivantes, or il constitue pour Valéry, dans la première moitié du XIX^e siècle, un conservatoire remarquable et unique d'un art byzantin malmené par les conquêtes ottomanes. Notons que Valéry a la prudence d'exposer ce raisonnement sous la forme d'une hypothèse. La seconde partie du texte évoque le voyage temporel que l'émotion esthétique rend vraisemblable et le verbe « accourir » apporte bien évidemment plus de vivacité à ce « tableau vivant » ; l'énumération des fonctions assortie d'une anaphore pronominale vient *scander* cette vision, et c'est une variété vivante que Valéry se plait à imaginer. Napoléon Chaix, toujours prompt à se livrer au plagiat, reformulera en termes plus synthétiques l'expérience esthétique de Valéry, à Saint-Vital : « Ces figures, comme celles de ce genre qui existent à Ravenne sont tellement bien conservées qu'elles semblent vivantes ; on pourrait, dans le chœur, se croire à la cour de Constantinople [...] ²⁰²⁴ ». On notera la dépression de l'expression « véritablement vivantes », transformée, affadie en « elles semblent vivantes », et surtout l'expression de la vie, pour Chaix, ne dépend que du bon état de conservation des mosaïques.

Cette projection temporelle va prendre la forme d'une *ekphrasis* dans le journal de voyage de Joseph Roman puisqu'il anime les deux panneaux de Ravenne en rappelant très précisément le cérémonial de la cour, sous la forme de brèves séquences narratives. Sans ambages, il s'exclame : « C'est la cour de Byzance qui revit ²⁰²⁵ », puis se livre à la description suivante :

« L'évêque Maximien, orné du pallium et tenant une croix d'or, *est précédé* par deux prêtres vêtus de toges blanches. [...] *Il introduit* dans l'église l'empereur Justinien portant des présents, suivi de deux officiers du palais. [...] Sur le mur qui fait face, un serviteur *soulève* une draperie, tandis qu'un officier impérial *introduit* l'impératrice Théodora. [...] Sur sa tête est un diadème étincelant dont

²⁰²³ *Ibidem*, p. 384.

²⁰²⁴ Napoléon Chaix, *Nouveau Guide en Italie*, op. cit., p. 401.

²⁰²⁵ Joseph Roman, *Impressions de Ravenne*, Grenoble, Allier frères, 1899, p. 23-24.

les pendeloques tombent jusqu'au milieu de la poitrine, et sur ses épaules se déploie une sorte de camail d'or et de perles. [...] Cette résurrection de la cour est stupéfiante ²⁰²⁶ »

Les mouvements sont clairement coordonnés et confèrent une certaine solennité à la scène représentée, et le temps présent des verbes, évoquant des actions antérieures ou concomitantes à la scène, souligne l'*evidentia* de ce « tableau vivant », et redonne une épaisseur temporelle aux actions imaginées, articulées par la conjonction « tandis que ». Même si l'auteur exprime des réserves sur l'évolution de la technique des mosaïques byzantines, et s'il regrette le modelé des mosaïques pompéiennes, il n'en éprouve pas moins une profonde admiration devant cette vie *représentée*. René Kerviler synthétise ce sentiment de résurrection du passé en soulignant l'aura orientale de ce spectacle : « C'est comme une vision d'un monde et de mœurs depuis longtemps oubliés, une échappée par-delà les siècles à des distances inattendues, une évocation magique des splendeurs de l'ancien Empire d'Orient ²⁰²⁷ », et le cas de Théodora est emblématique de cette projection dans un passé ressuscité.

En effet, l'une des grandes qualités de l'art byzantin consiste, pour *Fœmina*, à nous laisser participer à la vie intérieure des personnages représentés, ainsi reconstitue-t-elle, à partir du panneau de saint-Vital son portrait psychologique : « Devant l'image pathétique, certains traits de sa vie reviennent à la mémoire, se groupent, et on croit les comprendre. Souvent, comme fatiguée de la Cour, n'en pouvant plus, elle quittait Constantinople pour aller presque seule dans un de ses palais sur le Bosphore. De là, elle continuait d'envoyer ordres et conseils... ²⁰²⁸ ». Le passage du présent à l'imparfait itératif montre que, telle une icône, la *représentation* de l'impératrice en mosaïques a su opérer de manière performative, et le récit vient *naturellement* prolonger l'image, à la manière dont les ekphraseis de Diderot prolongeaient la scène d'un tableau de Vernet ²⁰²⁹. Duthuit fustigera d'ailleurs cette propension à romancer de manière absurde, en projetant ses propres fantasmes morbides, les panneaux de Justinien et de Théodora ²⁰³⁰.

²⁰²⁶ *Ibidem*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

²⁰²⁷ René Kerviler, *op. cit.*, p. 139.

²⁰²⁸ *Fœmina*, « Ravenne », *Supplément littéraire du Figaro*, 02 mai 1914.

²⁰²⁹ Diderot, *Salons III, Ruines et paysages, Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1989, p. 88 notamment, l'auteur « filant » une scène de Vernet (*La Source abondante*, 1767, coll. particulière).

²⁰³⁰ Duthuit, *Byzance ou l'art du XII^e siècle*, *op. cit.*, p. 77 : « Justinien et Théodora ne ressemblent en rien, singulièrement, aux horribles descriptions soi-disant inspirées des effigies de Ravenne et qui nous dévoilent des apparitions de cauchemars, une seconde galvanisées par le cérémonial avant la rechute sur des coussins pour roucouler et gémir parmi les fleurs vénéneuses et les mouches rutilantes, au pied d'un crucifix ». Nous

Toutefois, le pli était pris et on observe une certaine surenchère dans les tentatives de recomposition d'une vie à partir du support artistique. Ainsi la prosopopée peut alors hardiment compléter cette résurrection de Théodora, comme le prouve Louise Colet dans son journal de voyage : « Théodora, la comédienne, la courtisane hardie que n'étonne point l'éclat d'une couronne ; elle porte haut sa tête lascive, et semble dire insolemment à ceux qui la regardaient : "Eh ! bien oui, j'ai régné ! Je suis monté de la fange au trône" ²⁰³¹ ». Enfin, la résurrection de l'impératrice peut se concevoir dans une confusion temporelle induite par le remarquable jeu de Sarah Bernhardt, comme le constate une voyageuse :

« Vraiment, je jure qu'il ne m'arrivait point de penser à Sarah Bernhard depuis six mois, et sans remords, je l'avais oubliée : je la retrouve ici sur les vieux murs de ce vieux temple ! C'est elle en Vérité : tous ceux qui ont vu Sarah Bernhardt dans le drame de Théodora ont vu exactement la célèbre épouse de Justinien, qui est là, souveraine dans ses ornements impériaux, chargée de parure comme une idole hiératique ; elle se détache dans sa raideur et sa platitude, du mur constellé [...] ²⁰³² ».

C'est ici le présent qui se projette sur les mosaïques de Ravenne et qui vient les innover, le souvenir de Sarah Bernhardt se superposant avec intensité sur le personnage de Théodora, au point de l'incarner sous la forme d'une extase.

4.7 Une psychologie de la réception

Nous pourrions, à la lecture du corpus, élaborer une psychologie de la réception de l'art byzantin, définir l'*ethos* du voyageur²⁰³³, en examinant la tonalité dominante des jugements esthétiques ainsi que l'affirmation d'une émotion clairement identifiée, témoignant le plus souvent d'une conversion du regard que toutes les figures antithétiques que nous avons analysées mettaient en œuvre.

avons utilisé l'italique pour souligner ces deux temps recomposés arbitrairement par des voyageurs épris d'une certaine morbidité byzantine.

²⁰³¹ Louise Colet, *op. cit.*, p. 342.

²⁰³² *Six mois en Italie, journal d'une ignorante*, *op. cit.*, p. 220-221.

²⁰³³ Bernard Vouilloux rappelle le caractère dynamique et complexe de l'échange entre « l'éthos du spectateur-descripteur » et celui du « descriptaire » dans « La description du tableau : l'échange », *op. cit.*, p. 26.

4.7.1 L'apaisement

Il pourrait paraître surprenant de mettre en lumière un tel sentiment lorsqu'on sait les réticences, les préventions héritées envers un art qui peine à se défaire d'un certain hiératisme, et pourtant l'apaisement esthétique et spirituel qu'il est capable de provoquer chez les voyageurs semble le dénouement et la résolution de contradictions et de tensions esthétiques qu'il avait antérieurement suscitées. Le regard apaisé devient alors un regard disponible, accueillant l'art byzantin dans sa dimension anagogique.

Auguste Laugel a décrit avec précision ce processus de conversion en reprenant l'opposition géographique des peuples du nord et du sud, s'inspirant très librement de Taine, et en montrant l'extraordinaire pouvoir de l'art byzantin sur la psyché humaine. C'est à Monreale qu'a lieu la révélation :

« Au-dessus du plan majestueux du parvis, une série de grandes marches de plus en plus élevées, en même temps qu'un resserrement graduel des plans verticaux et des cintres vers le fond de l'abside. Cette ordonnance si simple, si claire, soulage le regard. La légende byzantine n'est plus ici resserrée, étouffée dans un petit cadre, réduite aux proportions d'une tapisserie; elle se déroule largement. Les premiers Pères, les patriarches, les prophètes se meuvent en toute liberté ²⁰³⁴».

Le texte s'ouvre sur une succession de phrases nominales juxtaposées, qui reproduisent la découverte progressive de l'édifice, témoignant d'une perception spatiale particulière, puisque l'espace architectural semble s'étendre et de se dilater tout à la fois, en accueillant le voyageur. Or, c'est avant tout l'ampleur du spectacle qui provoque ce sentiment d'apaisement chez Laugel, car l'art byzantin a trouvé, dans l'espace de la cathédrale de Monreale, son lieu d'expression adéquat. À la différence du « petit cadre » de la Chapelle Palatine, il peut représenter à Monreale cette libération des figures qui *ouvre* le regard sur une autre réalité. Le « spectacle » se mue alors en *participation active* du regard, comme Duthuit le soutenait dans son inextinguible querelle avec Malraux : dans l'art byzantin, « l'espace devient communicatif, unifiant », idée réaffirmée de manière plus laconique : « il y a réception à Byzance et non pas spectacle ²⁰³⁵».

²⁰³⁴Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 80.

²⁰³⁵Georges Duthuit, *op. cit.*, p. 153.

Laugel va préciser son propos, en louant la sagesse des Normands, qui ont su parfaitement composer avec l'esprit des lieux et se défaire d'un imaginaire doloriste, exalté par un romantisme sombre, que l'art gothique générait et entretenait :

«Les Normands ingénus n'ont eu garde, en face des merveilles italiennes, d'importer la triste architecture des pays de froid et de brume; ses clochers, sombres rayures des cieux gris, ses forêts serrées de colonnes maigres et frileuses, ses nervures bizarres, noueuses, énigmatiques ; ses élancements sans raison, ses retraits anguleux, [...], tout ce désordre qui convient aux imaginations en souffrance, lasses du présent, inquiètes, tendues vers l'avenir, vers le vague infini et le ciel invisible »

Il fustige ainsi l'hubris architecturale du premier art gothique, en soulignant ses propres aberrations, « bizarres », « énigmatiques », « sans raison », et renversant l'argumentaire hostile à l'art byzantin, il reprend habilement ses arguments pour dénoncer la *dévitalisation* et l'absence spirituelle de cette architecture. Ainsi, remarque-t-il sa raideur et sa sécheresse stylistiques, « colonnes maigres et frileuses », « ses retraits anguleux », et nous mesurons l'écart entre l'emploi de l'adjectif « bizarre », dans ce contexte mortifère et son utilisation, le plus souvent élogieuse, dans l'appréciation du caractère composite de la basilique Saint-Marc. Alors que le terme désignait un éclectisme stylistique audacieux et signifiait un indéniable élan artistique vital, il affecte, dans le texte de Laugel, associé aux termes « noueuses » et « énigmatiques » la composition architecturale gothique, en en soulignant l'artifice. Il semble dénaturer le mot « nervures » et la redoutable allitération en [r] qui parcourt tout le texte renforce cette impression de dureté et d'éloignement naturel de cette architecture ; dès lors, la métaphore classique de la forêt ne peut plus opérer, tant la nature se résorbe dans ce spectacle attristant et là encore, nous mesurons la différence avec la sérénité naturelle inscrite dans les mosaïques de Galla Placidia ou de Saint-Vital, comme l'avait notamment montrée Etienne Marcel.

Mais cette architecture s'accorde avec un imaginaire doloriste dont Laugel déplore le sentiment de dérélition : « le ciel invisible » est précisément le signe d'une « extase dissociatrice ²⁰³⁶ », alors que l'art byzantin, que les Normands exhaussent en terre sicilienne, doit montrer le chemin de cet « Ailleurs resplendissant ». Laugel ajoute « Comment concevoir

²⁰³⁶ Nous empruntons cette expression à Duthuit, qui regrettait que Malraux ne pût apprécier la vie émanant du visage des figures byzantines, préférant remarquer « "le cernage de la bouche" et cet "élargissement des yeux", toujours symptomatique, [...], de l'extase dissociatrice », *op. cit.*, p. 154. C'est l'absence spirituelle manifestée par cette architecture que nous voulons montrer.

ici de tels soucis, un pareil état d'âme ?²⁰³⁷ ». Cette réflexion rappelle la description de la cathédrale de Strasbourg par Taine et son architecture de contrition, ainsi que l'opposition conçue par Goethe entre le « joyeux regard » des Vénitiens, susceptible de « tout voir plus lumineux et plus serein que les autres hommes », et celui des hommes du Nord, inscrit « dans une terre tantôt fangeuse, tantôt poudreuse, décolorée »²⁰³⁸. S'inscrivant manifestement dans cet esprit, Laugel va faire l'éloge de l'architecture de la basilique de Monreale en mettant particulièrement en valeur la vie qui anime chacune de ses parties : « Les reflets d'or se croisent, descendent des poutres ouvragées, jaillissent des guillochis de mosaïques. Le marbre blanc, bordé de dessins, court en large bande au pied de toutes les murailles, les dorures portent sur ce frais appui comme un édifice qui s'élève au-dessus d'une eau transparente »²⁰³⁹. Il reprend le thème du ruissellement de l'or cher à Gautier, et multiplie les points de vue avec un dynamisme soutenu, « se croisent, descendent », « jaillissent », « court », de surcroît les sonorités claires portées par une assonance « jaillissent des guillochis de mosaïques » répondent de manière radieuse à l'affaïssement vital des architectures du nord. La dernière phrase évoque un miracle de légèreté ²⁰⁴⁰, Laugel reprenant le *topos* du pavement de mosaïques assimilé aux méandres de la lagune, mais en lui conférant un caractère particulier. La douceur des sonorités et des signifiants, « s'élève au-dessus d'une eau transparente » et la remarque synesthésique, « ce frais appui », contribuent à présenter une image dématérialisée de l'édifice architectural, comme s'il n'était plus que le reflet de cette « eau transparente ». Cette lévitation gracieuse et naturelle s'oppose en tous points aux « élancements sans raison » de l'architecture gothique ; son éloge de la « simplicité romane » de l'édifice le conduira pourtant, dans la suite du texte, à relever des effets de matière louant notamment « les colonnes antiques de syénite rose, pures, calmes, solides »²⁰⁴¹. Mais en ce cas, c'est la synesthésie « calmes » qui importe le plus, marquant la concordance naturelle entre un art byzantin -qui sait accueillir d'autres influences-, et un « état d'âme » qui ne se complaît pas dans la contrition.

C'est donc bien la nature qui unifie l'architecture à l'imaginaire latin dont le voyageur se sent si proche. Aussi Laugel va-t-il expliciter ce rapport harmonieux en évoquant le paysage qui entoure la basilique : « Toutes sortes d'images gracieuses, tendues, amoureuses, traversent

²⁰³⁷ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 81.

²⁰³⁸ Goethe, *Voyage en Italie*, Paris, Bartillat, 2003, trad. Jacques Porchat, révisée par Jean Lacoste, p. 98. La comparaison établie par Goethe porte avant tout sur la différence de la sensibilité du regard à la peinture.

²⁰³⁹ Auguste Laugel, *op. cit.*, p. 80.

²⁰⁴⁰ Remarquons toutefois que la syntaxe de la phrase peut poser des problèmes d'interprétation.

²⁰⁴¹ *Ibidem*.

l'esprit. [...] Dans la pleine lumière chaude, qui doucement vibre et frémit, tout prend une âme, se revêt de beauté, d'allégresse, d'une douceur paradisiaque²⁰⁴²». L'expression « tout prend une âme », par son dynamisme, rappelle l'émotion esthétique qui s'empara de Laugel dans la basilique et la délicate présence de la lumière répond aux mouvements des reflets d'or ; enfin, le polyptote « doucement », « douceur » confirme l'impression d'apaisement que nous mentionnions. Ajoutons que par la suite, l'auteur décrit amplement le charme de ce paysage qui surplombe la mer, à l'image de la basilique s'élevant « au-dessus d'une eau transparente ». Toutes ces analogies soulignent donc l'harmonie entre ce paysage et cet « art nouveau » byzantin, que les Normands ont su heureusement *ressusciter* en Sicile²⁰⁴³.

Clausse partage ce sentiment d'apaisement en s'interrogeant sur la psychologie du fidèle, confronté à l'art byzantin, à Monreale :

« Il n'y a plus de place ici pour un repentir, pour une humble prière, pour une consolation implorée à genoux dans un coin retiré, pour des larmes solitaires versées avec la foi et l'espérance du cœur. Il faut, en entrant, chasser toute idée pénible, bonne pour les colonnades sévères et les froides murailles : nous sommes en fête perpétuelle, tous doivent y prendre part, remercier le Créateur de ses bienfaits et tendre au séjour des bienheureux, qui de tous les côtés, s'étale, vous enveloppe et vous pénètre²⁰⁴⁴».

Il semble, une fois encore, s'inspirer de ses prédécesseurs, reprenant, de manière plus synthétique il est vrai, l'argument d'une architecture de contrition dont les caractéristiques formelles sont analogues à celles du « catalogue » anti-byzantin, « colonnades sévères » et « froides murailles » ; mais il évoque avec assurance et enthousiasme l'expérience spirituelle que promet l'art byzantin. L'injonction, « Il faut, en entrant chasser toute idée pénible » peut paraître étrange, mais il s'agit là d'une forme d'ascèse²⁰⁴⁵ permettant au fidèle de *participer* à cette « fête » spirituelle qui se déploie sur les murs de Monreale et dont la puissance anagogique est clairement exprimée par le rythme ternaire. En effet une subtile gradation montre comment ce spectacle du « séjour des bienheureux », qui est d'abord une réjouissance esthétique va devenir *présence*, accueillant le fidèle. L'apaisement relève donc à la fois d'une disposition d'esprit qui exclut tout dolorisme, et d'un transport spirituel dont l'expression

²⁰⁴²*Ibidem*, p. 83.

²⁰⁴³ Sur cet aspect et la « configuration » particulière de la Sicile des XI^e et XII^e siècles, voir Annliese Nef, *op. cit.*

²⁰⁴⁴ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 100.

²⁰⁴⁵ On peut l'entendre comme une résistance à une forme de dolorisme.

« vous enveloppe » souligne la douceur du processus. Mais Clausse montrera également que le travail des artistes byzantins, dans la constitution d'un art nouveau, participe de cet apaisement, ainsi écrit-il au sujet des mosaïques de Cefalù : « c'est l'expression religieuse, sévère et extatique, transmise par les maîtres de l'école grecque, mais adoucie cependant et atténuée grâce à une rare souplesse dans le dessin et une heureuse harmonie des couleurs ²⁰⁴⁶ ». Les artistes byzantins sont donc parvenus à rendre plus vivants et sensibles les modèles de figures élaborés dans les couvents de Saint-Luc et du mont Athos, ce qu'avait constaté et ce que redoutait aussi Gautier dans son article sur Troitza.

Clausse donnera un exemple très précis de cette réception esthétique de l'apaisement des figures en étudiant la valeur performative de la représentation de la Vierge de Torcello : « Le visage est d'une sérénité presque surnaturelle ; de ses grands yeux largement ouverts, le regard se pose sur le spectateur avec un calme et une douceur surprenants ²⁰⁴⁷ ». Il n'aura de cesse d'opposer les figures byzantines aux caricatures baroques ou aux madones de la Renaissance exhibant une « suave béatitude ». Pour l'auteur, aucun artiste « n'a pu reproduire une impression de douceur, de protection, d'autorité comparable à celle que nous fait éprouver cette Vierge de Torcello, si simple, et en même temps, si grande et si belle ²⁰⁴⁸ ».

Enfin, ce sentiment d'apaisement si subtilement ressenti par les voyageurs, peut présenter une résistance dans sa formulation même, comme l'explique Jules Pellechet, contemplant les « mosaïques du plus beau travail » de la Chapelle Palatine : « [...] et le tout est dans une telle harmonie de richesse et de couleur, que l'effet est complet : on est dans un endroit où l'on se trouve bien ». Il ajoute : « Ce n'est pas la même chose que, par exemple Paestum ; on n'est point frappé d'admiration, cela ne vous impose pas, ni par sa grandeur, ni par les idées que l'on peut se faire ; mais c'est un charme que rien ne vient troubler, tout dans cette chapelle, concourt au même objet, au recueillement [...] ²⁰⁴⁹ ». Sans doute faut-il rapprocher l'expression « un charme que rien ne vient troubler » de celle du « je-ne-sais-quoi », soulignant le caractère ineffable de cette émotion, et cette difficulté à la formuler, comme dans une démarche apophasique. Si nous convertissons en affirmations, la succession d'énoncés négatifs et privatifs, nous recomposons une autre manifestation de l'émerveillement, celle que provoque le sentiment du sublime. Le souvenir de la Grande

²⁰⁴⁶Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 115.

²⁰⁴⁷Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 156.

²⁰⁴⁸Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 158.

²⁰⁴⁹ Jules Pellechet, *Lettres d'Italie, 1856 – 1857*, Paris, [s.n.], 1894, p. 130.

Grèce, fruit de la méditation des temples de Paestum, est un ravissement intellectuel autant qu'esthétique, mais Pellechet préfère le miracle du « recueillement » qui révèle assurément une plus grande intimité spirituelle entre le fidèle et ce qui *se présente* à lui, dans cette Chapelle Palatine.

4.7.2 Le sentiment du sublime

Le sublime, comme émotion, sentiment ou jugement esthétique, apparaît dans les textes du corpus, avec parcimonie il est vrai, mais il contribue à accorder une place singulière à l'art byzantin, en conciliant le sentiment religieux chrétien avec son asianisme.

Nous étudierons tout d'abord le sublime comme affirmation stylistique puis nous verrons comment il est présenté telle une émotion vive, s'accordant avec l'animation des formes dans l'art byzantin.

Le mot en tant que tel est évoqué à deux reprises dans le journal de voyage de Galembert, lorsqu'il contemple les mosaïques de la Chapelle Palatine, convaincu que l'art byzantin conduit, par le style de ses compositions, vers une transcendance. Il écrit dans un premier temps : « Je remarquais certaines figures d'une expression véritablement sublime²⁰⁵⁰ », ajoutant : « la visite de cet édifice sacré remplit l'âme d'un recueillement mystérieux. On éprouve là une impression analogue à celle que l'on ressent en pénétrant dans l'enceinte de la Sainte-Chapelle de Paris: quiétude de la pensée, éloignement des préoccupations habituelles de la vie, élévation spontanée du cœur vers Dieu ». La comparaison avec la Sainte-Chapelle permet tout à la fois de libérer l'art byzantin de son *inscription* orientale, en soulignant qu'il est tout autant digne d'admiration que le chef-d'œuvre du gothique français, restauré dans la première moitié du XIX^e siècle²⁰⁵¹. Ajoutons que le sentiment d'apaisement, « quiétude de la pensée » participe de cet élan du sublime. On pourrait trouver une correspondance entre l'apparition du sublime à Palerme et l'expression d'un dynamisme stylistique appliqué à la figure de l'apôtre de la cinquième colonne au sud de la Sainte-Chapelle, l'historien soulignant

²⁰⁵⁰ Galembert, *op.cit.*, p. 168.

²⁰⁵¹ C'est en 1836 que Duban est chargé de la restauration de la Sainte-Chapelle. Voir Salet Francis. Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle sont conservées au musée de Cluny. In: Bulletin Monumental, tome 109, n°2, année 1951. pp. 135-156.

DOI : <https://doi.org/10.3406/bulmo.1951.8585>, p. 140.

« l'énergie dont elle rayonne ²⁰⁵² ». Galember poursuit : « [...] les trois têtes colossales qui se trouvent placées à Monreale, au-dessus des trois autels du fond de l'édifice, surtout celle du maître-autel représentant le Père éternel, sont empreintes d'une expression et d'une majesté sublime ²⁰⁵³ ». À Cefalù, Clausse admire le « Christ colossal, majestueux, sublime [qui] domine l'église ²⁰⁵⁴ », tandis qu'il fait le constat suivant à Torcello : « le style de ces mosaïques est élevé, l'exécution savante ²⁰⁵⁵ », quand bien même il contemple en partie des copies des mosaïques anciennes, élaborées au sein de l'atelier de restauration de Salviati, avant que les originaux ne soient replacés sur le mur en 1896 ²⁰⁵⁶. On peut également percevoir, derrière le jugement esthétique de Clausse sur la Chapelle Palatine, « un art aussi sévèrement grandiose ²⁰⁵⁷ », l'expression d'un élan artistique entraînant le spectateur ou le fidèle, et qui peut relever du style élevé caractérisant le sublime.

Le sentiment du sublime est éprouvé dans un ravissement qui confirme le passage d'un monde prosaïque à une réalité, céleste, et cette dimension anagogique innervant l'art byzantin a été exprimée avec le plus de vigueur par Clausse et Rohault de Fleury.

Le premier montre à quel point l'expérience esthétique de Monreale peut conduire à cette extase :

« En Sicile, sous l'inspiration orientale, la mosaïque domine entièrement le monument et les conceptions de l'architecte sont faites pour la faire valoir ; elle enveloppe l'âme de ses auréoles lumineuses, l'exalte, lui fait quitter la terre que rien ne lui rappelle, et l'emporte dans un monde éternel sous le regard profond, immobile, d'une divinité immuable ²⁰⁵⁸ ».

L'ascension spirituelle est très clairement annoncée par l'auteur, c'est une promesse de l'art byzantin à Monreale, et cette renaissance est évoquée graduellement avec un dynamisme qui contraste avec la sérénité de l'éternité : cette élévation est la dernière manifestation inscrite dans le temps. La mosaïque apparaît comme un corps vivant assurant cette ascension et la remarque, « lui fait quitter la terre que rien ne lui rappelle » montre l'unité anagogique de ce lieu. La métaphore de l'enveloppement souligne l'exceptionnel pouvoir des mosaïques

²⁰⁵² *Ibidem*, p. 145.

²⁰⁵³ Galember *op. cit.*, p. 199.

²⁰⁵⁴ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 111.

²⁰⁵⁵ *Ibidem*, p. 161.

²⁰⁵⁶ Marielle Pic, *op. cit.*, p. 299. Rappelons que Clausse voyage en 1893.

²⁰⁵⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 62.

²⁰⁵⁸ *Ibidem*, p. 100.

byzantines, et dans un autre passage de son livre, Clause met en scène, de manière euphorique, cet *abandon* aux mosaïques de Monreale : « Tout se fond dans un éblouissant vertige, l'esprit émerveillé se refuse à l'analyse et se laisse emporter par une admiration enthousiaste ²⁰⁵⁹ ». René Kerviler exprimera avec plus de réserve la métamorphose qu'il contemple, imagine et ressent tout à la fois, dans un énoncé très concis, lorsqu'il s'abandonne lui aussi aux mosaïques du mausolée de Galla Placidia : « La magnificence de la décoration ne tarde pas à chasser l'idée de la mort pour amener celle de l'apothéose ²⁰⁶⁰ ». Il ne s'agit nullement d'une *diversion* esthétique, mais bien de l'affirmation que ce mausolée en lui-même devient ce lieu d'élévation, d'« apothéose », et nous retrouvons, une fois encore, un verbe qui évoque le cheminement spirituel, « pour amener ». On peut dès lors penser que cette métamorphose du lieu agit sur le voyageur et le prépare à la méditation d'une autre réalité. Séduit par « les reflets chatoyants » des mosaïques et « l'archaïsme naïf de leurs allégories », il poursuit : « Nous admirons surtout de délicieuses colombes et un bon pasteur dont aucune parole ne pourrait exprimer le sentiment profondément religieux ²⁰⁶¹ ». Le caractère ineffable de cette représentation signifie bien la *présence* du sublime, dans toute sa richesse et sa complexité étymologiques : ce qui est élevé nous incite à nous tourner vers ce spectacle, en affirmant la présence d'un autre monde envers lequel le langage des hommes s'avère dérisoire, condamné à son immanence. Michelis, très prudent à l'égard des catégories esthétiques qui « vivent dans le temps ²⁰⁶² », et qui juge notamment « trop extérieure » la distinction kantienne entre le sublime dynamique et le sublime mathématique, trouve néanmoins dans la formulation du sublime selon Longin, « l'écho d'une pensée élevée qui conduit à l'extase ²⁰⁶³ », l'expression d'un « élan supérieur » opérant une double révélation. En effet, les « œuvres chargées d'une force et d'une intensité surnaturelles » peuvent exprimer l'élan sublime d'une manière « intérieure ²⁰⁶⁴ », spirituelle, en révélant une transcendance, à laquelle participe le fidèle ; or ce dernier s'y livre d'autant plus qu'elle lui révèle l'existence d'un autre monde présent en lui, « un monde moral et libre ²⁰⁶⁵ ». Nous pouvons dès lors

²⁰⁵⁹ Gustave Clause, *op. cit.*, p. 97.

²⁰⁶⁰ René Kerviler, *op. cit.*, p. 136.

²⁰⁶¹ *Ibidem*, p. 137.

²⁰⁶² Michelis, *op. cit.*, p. 31.

²⁰⁶³ *Ibidem*, p. 34-35. Michelis explique qu'il convient de donner une grande ampleur au terme de « logos » inclus dans la citation de Longin.

²⁰⁶⁴ Michelis souligne le fait que l'Occident « est plus matériel » dans l'expression du sublime, le suggérant « par des masses et des forces aveugles », lorsque l'Orient « suggère le sublime par la profondeur et la qualité de son élan » en préservant les formes, p. 38.

²⁰⁶⁵ *Ibidem*, p. 33. Les analyses esthétiques de Michelis sont indéniablement portées par un sentiment chrétien, il n'en fait pas mystère, et c'est aussi ce qui peut expliquer que le texte soit émaillé d'un vocabulaire moral.

supposer qu'« un autre versant du langage » se manifeste à lui, sinon qu'il éprouve la vanité du langage humain à *approcher* l'infini, comme le suggère Kerviler.

Enfin, ce dynamisme du sublime, et cette participation active du spectateur sont évoqués par Rohault de Fleury, qui met en avant la singularité orientale de l'expérience esthétique éprouvée à Saint-Vital :

« Sous cette coupole grecque, au milieu de ces formes antiques et inconnues, [le spectateur] n'est plus en Europe, il est transporté en Orient, il est dans l'église exarchale, à la fois là-bas et dans le palais, le théâtre et la cour orientale ; il sent toute son âme s'épanouir en d'incroyables rêves et en d'ineffables harmonies ²⁰⁶⁶».

Ainsi le spectateur est-il désorienté, dans le sens propre du terme, il perd son orient pour retrouver celui que lui propose l'art byzantin, dont le « compromis » artistique, pour reprendre un terme de Grabar, réside dans l'harmonie des « formes antiques et inconnues ». L'élan de sa participation à l'œuvre des mosaïstes byzantins est souligné avec force, comme si son imaginaire renaissait, exalté par cet art nouveau. Cette libération de l'imaginaire est présentée comme une transformation profonde du spectateur, preuve éclatante de la vigueur de l'art byzantin. Le mot « rêves » peut en outre être entendu comme ce passage précieux qui nous conduit aux promesses de l'art byzantin, comme le soulignait Louis Bréhier : « À ces formes aux contours si nets, l'Oriental préfère au contraire le domaine infini du rêve, et il semble qu'il veuille par la richesse du décor offrir à son imagination les moyens de s'échapper du réel ²⁰⁶⁷».

4.7.3 L'harmonie

L'harmonie entendue dans sa force synthétique, comme résolution ou dépassement des contraires et dans son sens pythagoricien comme juste accord de dissonances relève d'une expérience esthétique alliant des styles, des époques différents et se présentant sous une forme dynamique, celle d'une libération également. Elle se manifeste à travers l'expression

²⁰⁶⁶ Charles Rohault de Fleury, « Rapport fait à la Société libre des Beaux-arts sur le cours élémentaire d'architecture sacrée de M. Mallay », *Annales de la Société libre des Beaux-arts*, 1844, tome XIV, p. CIV. Les propos que nous rapportés sont des extraits du cours d'Armand Mallay, qui fut aussi l'auteur de *l'Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du Puy de Dôme*, Moulins, Desrosiers fils, 1838.

²⁰⁶⁷ Louis Bréhier, « L'art du Moyen-Age est-il d'origine orientale ? », *op. cit.*, p. 654.

d'émotions particulières, que l'on peut ramener au sentiment du sublime ou au ravissement esthétique et qui *participent* à la vie de l'édifice ou à l'élan vital des mosaïques.

C'est tout d'abord l'harmonie de la composition d'ensemble d'un édifice que nous voudrions étudier à partir de deux exemples portant sur la basilique Saint-Marc. Nous avons montré à quel point elle se présentait comme un défi stylistique pour le regard des voyageurs, déconcertés en outre par la « bizarrerie » de sa composition, l'art byzantin n'étant de surcroît pas toujours identifié clairement. Eugène Lambert est pourtant l'un de ces voyageurs qui va tenter d'approcher ce miracle de l'harmonie. Il écrit :

« l'œil erre effaré d'abord des dômes aux coupoles d'étain, de forme bulbeuse, [...] on y sent le renouvellement de l'art, et par couches successives ; l'amas multiple des colonnes, la diversité des chapiteaux, des bas-reliefs, des émaux, et des mosaïques, présentent un mélange, un amalgame qu'on croirait impossible des styles grec, romain, byzantin, arabe, gothique, [...] et tant est parfaite l'homogénéité de cette merveille hybride de Saint-Marc, qu'un même génie semble avoir animé de son souffle plusieurs générations d'artistes ²⁰⁶⁸»

La première partie du texte met bien en valeur le caractère composite de la basilique, en fragmentant la description en une accumulation d'éléments architecturaux, de matières, et la juxtaposition renforcée, « un mélange, un amalgame » - le second terme étant doté d'une puissance cratylienne plus marquée - crée une tension qui défie l'entendement : « qu'on croirait impossible ». Le dénouement apparaît toutefois comme une évidence : il est présenté avant son explication même, et c'est l'enthousiasme, un miracle pneumatique par conséquent, qui transforme cette « curiosa » imposante en une « mirabilia » harmonieuse et qui rappelle très exactement le processus inhérent à l'harmonie, formulé par Horace : « *concordia discors* ²⁰⁶⁹ ». Le souffle unifie la diversité architecturale et l'art byzantin, loin d'être isolé dans sa raideur passive, participe pleinement à ce grand branle artistique. Lambert conclut : « Tous les styles y sont assortis, sans confusion ». Yriarte confirmera en tous points cette impression, en la présentant comme une métaphore littéraire : Saint-Marc est « un poème écrit dans tous les styles et où tous les styles confondus arrivent cependant à l'harmonie. [...] C'est enchanteur et c'est écrasant : l'aspect général est un et harmonieux malgré les frissons de

²⁰⁶⁸ Eugène Lambert, *Voyage en Italie*, op. cit., p. 4-5.

²⁰⁶⁹ Voir Amy Heneveld, « Concordia discors : l'harmonie de l'écriture médiévale », *Médiévales* [En ligne], 66 | printemps 2014, mis en ligne le 05 juillet 2016, consulté le 14 juin 2021. URL: <http://journals.openedition.org/accesdistant.sorbonne-universite.fr/medievales/7183> ; DOI : <https://doi-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/10.4000/medievales.7183> , note 25. On pourrait également penser à la formulation de Quintilien : « dissimilium concordia », note 17.

lumière qui passe sur les mosaïques d'or²⁰⁷⁰». La spontanéité de la formulation, et son caractère oral « C'est enchanteur et c'est écrasant » exprime, en un contraste qui n'est pas oxymorique, la fascination d'Yriarte pour cette grâce provenant de la composition artistique de la basilique.

L'harmonie émanant de l'art byzantin a été souvent mentionnée dans les journaux de voyage, comme unification de l'espace, comme rapport heureux entre la figuration et la décoration végétale, comme expression équilibrée de la variété des effets de matière, ou encore comme extraordinaire accord chromatique, sous oublier le dénouement oxymorique de bien des jugements esthétiques. Dans tous ces cas, c'est un élan vital qui actualise cette *disposition* harmonieuse. Outre tous les exemples que nous avons pu rapporter dans les chapitres précédents, nous voudrions relever deux passages dans lesquels le terme « harmonie » est explicitement posé, esquissant un ravissement qui laisse deviner une transcendance.

Ainsi Louise Colet écrit-elle au sujet de son expérience à Monreale : « Il en résulte un ensemble merveilleux de grandeur, de richesse et d'harmonie [...] on croirait que les figures des mosaïques se soulèvent au milieu des flammes ; les orgues préludent et semblent régler à leur harmonie les mouvements des groupes de saints et de patriarches²⁰⁷¹ ». Tout en reprenant, avec une certaine discrétion, le motif gautiériste du détachement des figures, l'auteur évoque une vision qui *fête* les sensations, le dynamisme des flammes impulsant la vie aux figures tandis que la musique terrestre s'imprègne de leur rythme, rappelant métaphoriquement la quête du modèle absolu que constitue la musique des sphères. Un passage de Clausse pourrait compléter cette vision harmonieuse : « Et le peuple céleste, aux voûtes de la basilique, s'animait d'une vie surnaturelle, et à travers cet embrasement et ce rayonnement d'or, chantait dans un chœur sublime les louanges de l'Eternel Pantocrator²⁰⁷² ».

Enfin, Clausse se montre particulièrement sensible au panneau représentant « L'entrée du Christ à Jérusalem » à la Chapelle Palatine²⁰⁷³, et parvient à exprimer, dans une phrase très concise les qualités, les *vertus* de l'art byzantins : la scène représente « dans un sentiment de grâce harmonieuse et de simplicité élevée, *L'Entrée de Notre Seigneur à Jérusalem*²⁰⁷⁴ ». Si

²⁰⁷⁰Charles Yriarte, *Les Bords de l'Adriatique et le Montenegro*, op. cit., p. 27.

²⁰⁷¹Louise Colet, op. cit., p. 197.

²⁰⁷²Gustave Clausse, op. cit., p. 96.

²⁰⁷³Voir Annexe 4.

²⁰⁷⁴Gustave Clausse, op. cit., p. 68.

le premier éloge est plus convenu, dans sa formulation, le second est remarquable, parce qu'il touche juste : Clausse a tout à fait compris que la schématisation de l'espace et la stylisation des formes, en ce qu'elles renvoyaient à une simplicité surnaturelle, loin d'être des éléments sclérosants de l'art byzantin, contribuaient à la présentation vivante d'un autre monde, d'une autre réalité, en ravissant littéralement le spectateur. C'est précisément ce que confirmera Grabar, étudiant ce panneau : le traitement de l'espace a été déterminé par « le sens religieux ²⁰⁷⁵ » seul, et non par l'attention à une construction en perspective ; c'est ce qui explique tous ces détails surprenants – pour un œil albertien : rapport entre la disposition de la ville et le piédestal, la descente de la procession, qui « n'est pas exprimée par l'emplacement des figures [...] mais par la crête des collines superposées », saint Pierre marchant sur deux collines tandis que le sabot de l'ânesse chevauche son pied, etc. C'est là la grande force de l'expressionnisme ²⁰⁷⁶ de l'art byzantin, et ce n'est pas un hasard si Grabar conclut son analyse de la scène en soulignant l'harmonie, par une synesthésie réjouissante : « Mais plus qu'ailleurs, on est frappé par l'intense chatoiement des couleurs : ces verts, ces ocres, ces tons de nacre et de perle, interrompus par le blanc ou par des étincelles d'or, s'harmonisent en accords sonores d'une grande beauté ».

Le « sens religieux » des mosaïstes byzantins parvient en effet à proposer une image de cet « univers transcendant que l'intelligence saisit ²⁰⁷⁷ » et le sentiment religieux est souvent exprimé en termes paroxystiques dans les journaux de voyage, comme un enthousiasme, dans le sens premier du mot, provoqué par l'animation des figures qui appelle la participation du spectateur et se prolonge dans l'écriture.

Ainsi Victor Fournel rapporte-t-il la singularité de cette expérience esthétique et spirituelle dans la basilique Saint-Marc : « L'œil éperdu, rassasié de formes, saturé de couleurs, empli d'un grand éblouissement vague et doux, étrange et mystique, ne sait où s'arrêter dans ce fouillis de matières précieuses, travaillées par un art plus précieux encore ²⁰⁷⁸ ». Et il ajoute : « Et l'on imagine sans peine l'effet que doivent produire, dans la perspective lointaine et mystérieuse, à la lueur des cierges, ces figures hiératiques noyées dans un flamboiement d'or et de pierreries ²⁰⁷⁹ ». Le voyageur souligne le caractère

²⁰⁷⁵ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 132 ainsi que pour les citations suivantes.

²⁰⁷⁶ C'est un terme élogieux souvent repris par Grabar dans *La Peinture byzantine*, avec celui de « compromis ».

²⁰⁷⁷ Paul Lemerle, op. cit., p. 54. Par « intelligence », il faut entendre le processus de conversion visuelle et non un acte intellectuel détaché de toute émotion.

²⁰⁷⁸ Victor Fournel, op. cit., p. 254.

²⁰⁷⁹ Victor Fournel, op. cit., p. 255.

propédeutique de l'art byzantin : le vertige esthétique semble bien la condition pour avoir accès à la *présence* du monde invisible, inscrit dans les mosaïques. Les couples d'épithètes rappellent tout à la fois l'apaisement et la désorientation provoqués par cet art qui procède intentionnellement par accumulation, variété des matériaux, dispersion des points de vue, en un mot c'est un asianisme conçu comme méthode que Fournel parvient à esquisser. Cette profusion artistique n'est pas vaine, elle prépare le regard à aller plus loin. C'est également le seul des voyageurs à se « projeter » dans les conditions d'éclairage des XII^e et XIII^e siècles, convaincu de l'intensité encore plus grande de l'émotion religieuse des fidèles, imaginant une procession du regard jusqu'à l'abside ²⁰⁸⁰. Une formule synthétique résume cette *grâce* byzantine : Fournel loue en effet le « génie à la fois sensuel et mystique ²⁰⁸¹ » des artistes byzantins qui se sont rendus à Venise, et c'est en termes audacieux qu'il constate le processus d'harmonisation artistique dans la basilique : « L'esprit de Dieu flotte sur ce chaos ²⁰⁸² ».

Rohault de Fleury confirme l'intensité de ce sentiment d'imprégnation et de participation religieuses au contact des mosaïques byzantines : « On se figurerait difficilement, sans l'avoir vu, l'effet profondément religieux de ces peintures de marbre, de ces poses si majestueuses, si larges, si fermes, de ces figures si graves et si imposantes, de cette mystique histoire si merveilleusement exposée aux yeux des fidèles ²⁰⁸³ ». La présence du mot « mystique », également rencontrée dans le texte précédent, atteste du caractère expérimental de l'art byzantin, celui d'une rencontre avec des formes artistiques nouvelles, des compositions stylisées conduisant vers un ailleurs transcendant. Le terme, conformément à son usage médiéval ²⁰⁸⁴, renvoie à ce qui est caché, ce que l'expérience va dévoiler, et l'analogie avec l'art byzantin peut être prudemment filée en ce sens. On peut en effet affirmer que l'art byzantin ne se laisse pas approcher aisément et requiert une expérience esthétique, souvent traversée de contradictions, et qui doit se tourner non seulement vers un asianisme méconnu, mais également, et à partir de ce premier pas, vers un univers transcendant. Louise Colet fait

²⁰⁸⁰ Peut-être doit-on cette remarque à la lecture de Goethe, écrivant, après avoir préconisé une « perception stroboscopique » du groupe du *Laocoon* : « Le même effet se produit lorsqu'on voit le groupe de nuit éclairé par une torche », « Sur Laocoon », 1798, *Ecrits sur l'art*, Klincksieck, 1983, p. 147, cité par Elisabeth Décultot dans *Winckelmann, De la description, op. cit.*, p. 159. L'expression « perception stroboscopique » est de la traductrice. Voir aussi le texte de Moritz, *Voyage d'un allemand en Italie*, 1787, cité p. 193.

²⁰⁸¹ Victor Fournel, *op. cit.*, p. 258.

²⁰⁸² *Ibidem*.

²⁰⁸³ Charles Rohault de Fleury, *op. cit.*, p. CVI

²⁰⁸⁴ Voir Vial, Marc. « THÉOLOGIE MYSTIQUE ET EXPÉRIENCE CHEZ JEAN GERSON. » *Revue De Théologie Et De Philosophie*, vol. 142, no. 3/4, 2010, pp. 229–243. JSTOR, www.jstor.org/stable/44360523. Accessed 15 June 2021, p. 130 et p. 230 et 231 sur l'équivalence « mysticus », « caché ». Par ailleurs, l'auteur rappelle à quel point le terme mystique est relié à une expérience, une connaissance expérimentale, « extatique » de Dieu.

le constat suivant « après un moment d'extase²⁰⁸⁵ » : « je reste béate devant cette basilique orientale ». L'extase correspond à cette expérience d'une déliaison, d'un abandon de l'imaginaire esthétique occidental, « nous devons faire violence à nos habitudes » recommande Lemerle, pour accueillir l'art byzantin et ses promesses d'une vision d'un au-delà. Il est d'ailleurs important de constater que cette expérience est souvent décrite comme provoquant une perte du langage, comme si le pli occidental de ce dernier n'était plus apte à *signifier* ce qui était perçu et contemplé, et comme si, de manière plus générale, les voyageurs éprouvaient la finitude du langage, confrontés à cette vision que propose l'art byzantin. Qu'on se rappelle les « ineffables harmonies » de Rohault de Fleury, la démarche apophasique de Pellechet, l'extase de Louise Colet qui reste « béate devant cette basilique orientale », et au Moyen-Age, du « plaisir indicible » évoqué par Théodore Métochite. Avec prudence, car le contexte spirituel est bien différent, nous pourrions néanmoins établir une analogie entre cette expérience esthétique et celle d'une ascèse qui, pour pouvoir accueillir la parole divine, doit faire la nuit en elle-même. Cette « nuit obscure » prônée par saint Jean de la Croix repose sur l'abandon des sens, puis des connaissances, et son caractère extatique est clairement affirmé, c'est « une sortie de soi qui est une purification de soi²⁰⁸⁶ » ; elle constitue en outre la promesse d'une autre plénitude, celle que signifie la métaphore de l'aurore qui vient éclairer cette nuit. Nous posons ce rapprochement dans la mesure où il s'agit d'un voyage, d'un itinéraire de l'esprit dont la conversion est indispensable pour accueillir l'infini et les voyageurs et les fidèles de notre corpus doivent se défaire de ce qui fait obstacle à l'appréhension de l'art byzantin, qu'on devrait entendre comme une empathie, et qui leur permet de pleinement participer²⁰⁸⁷ à la vision qu'il leur présente. C'est cette conversion qu'évoque Paul Lemerle : « En fait, devant une œuvre byzantine, il faut, et c'est un effort, essayer de penser comme l'artiste byzantin : de penser, plus que de sentir ». Il ajoute que :

« le rôle de l'artiste byzantin est d'exprimer ou plutôt de traduire, dans le langage des formes nécessairement humaines, ce qui dépasse l'homme. [...] Il n'a pas à nous émouvoir charnellement, mais à nous instruire, et à nous hausser au-dessus

²⁰⁸⁵ Louise Colet, *op. cit.*, p. 168.

²⁰⁸⁶ Gaston Berger, « Jean de la Croix, mystique et philosophie », repris dans Gaston Berger, Maurice Blondel, Louis Lavelle, *Chant nocturne*, Bruxelles, Editions universitaires, coll. Sagesse, 1991, p. 33.

²⁰⁸⁷ Gaston Berger ne cesse de rappeler que cette nuit obscure « n'est pas un engourdissement et un sommeil des puissances de la vie intérieure, mais c'est une nuit active ». Le rapprochement avec Plotin et la conversion du regard a été notamment établi par André Bord, *Plotin et Jean de La Croix*, Paris, Beauchesne, 1996.

de nous-mêmes, en vue d'un autre monde et d'une autre vie, seules réalités valables ²⁰⁸⁸».

Si Lemerle a raison de mettre en lumière la dimension propédeutique, pédagogique et même anagogique de l'art byzantin, nous trouvons que le choix des termes pour évoquer la conversion du spectateur peut présenter quelque ambiguïté. Certes c'est la référence plotinienne au regard de l'âme qui est sous-jacente dans ce texte, mais le verbe « penser » nous semble trop radical pour exprimer cette conversion car il intellectualise trop le processus, en l'opposant de surcroît, et de manière très catégorique au verbe « sentir ». Or les textes des voyageurs le prouvent, c'est une expérience sensitive, synesthésique *nouvelle* qui permet cette ouverture à l'univers transcendant, et s'ils doivent effectivement abandonner leurs habitudes visuelles héritées d'un imaginaire gréco-renaissant, c'est pour accueillir des formes nouvelles, une stylisation qui s'éloignent des « séductions charnelles » innervant cet imaginaire, mais qui n'en sont pas moins vivantes et tout aussi séduisantes pour les sens.

Nous retrouvons la plupart des thèmes que nous venons d'évoquer dans l'impression que Sébastien Herscher rapporte de sa découverte de Saint-Marc : « Alors seulement, on regarde Saint-Marc et l'esprit se perd dans une muette contemplation devant l'immortelle basilique où se dévoilent, dans le ciel de la légende chrétienne, les mondes visible et invisible tels qu'ils nous sont représentés par l'art ». Le voyageur met en valeur l'expérience de la révélation esthétique et spirituelle dans la basilique qui apparaît comme une libération : le « dévoilement » est précisément ce qui désoriente et réoriente l'esprit ; il est par ailleurs judicieux d'avoir retenu la formulation « les mondes visible et invisible », afin de montrer qu'un même élan de vie parcourt ces deux *réalités* et qu'elles se compénètrent, sur le plan artistique, plutôt qu'elles ne s'opposent. À la différence du jugement savant, et bien postérieur il est vrai de Lemerle qui dramatisait parfois l'opposition sens / intellect et son prolongement spirituel - « la vérité supérieure [est] celle du dogme ²⁰⁸⁹ », incarné par l'artiste byzantin - Herscher équilibre ces deux modes et reproche précisément à certains de ses illustres prédécesseurs, tels le Président de Brosse, Lalande ou Seignelay d'avoir « jugé avec leur esprit des choses qui se sentent avec l'âme. Critiquant les détails, ils n'ont pas compris la beauté de l'ensemble, cette beauté radieuse qui nous jette dans l'enthousiasme ²⁰⁹⁰ ».

²⁰⁸⁸ Paul Lemerle, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁸⁹ *Ibidem*.

²⁰⁹⁰ Sébastien Herscher, *op. cit.*, p. 129.

Alfred Driou donne une image singulière de cette compénétration des sens et du spirituel à Monreale : « Il semble que des voûtes tombe une pluie d'or : c'est la lumière réfléchie par les mosaïques des coupes qui descend vers vous et vous enveloppe de ses nimbos²⁰⁹¹ ». Cette *participation* du spectateur se double ici d'une véritable sanctification esthétique.

Enfin, l'expression de ce ravissement esthétique éprouvé par les voyageurs du XIX^e siècle rappelle les *ekphraseis* byzantines, l'admiration de Paul le Silencieux pour le naturalisme et la composition architecturale de Sainte-Sophie, « Et qui chantera à pleine bouche, avec les mots sonores d'Homère, les prairies de marbre rassemblés sur les murs si solides, et le sol si vaste du temple si haut²⁰⁹² », et de manière encore plus convaincante, celle de Théodore Métochite au sujet du monastère de Kariye Djami qu'il prétend avoir construit et restauré : « C'est une merveille et une joie de les voir, brillant en bas et sur le pourtour de marbres de toutes couleurs, bien polis et habilement assemblés, et plus haut recouverts de cubes d'or étincelants, qui éblouissent les yeux d'un plaisir indicible²⁰⁹³ ».

4.7.4 L'Ailleurs resplendissant

Nous avons pu constater, tout au long de notre étude, que l'expression d'un « univers transcendant », comme horizon de l'art byzantin, prenait des formes très variées. Si nous avons choisi dès le début de ce travail de retenir la formulation d'un « ailleurs resplendissant », et de la répéter lorsque le commentaire l'appelait, c'est parce que Tania Velmans a su trouver une expression remarquable, conciliant l'approche sensible, esthétique et spirituelle de l'art byzantin. Cette formulation a en outre le mérite de rappeler l'extraordinaire pouvoir des mosaïques, dans le jeu complexe de réflexion, de fragmentation, de fourmillement d'une lumière, accueillie par ces dernières, et qui permet, au spectateur de se projeter avec ravissement dans une *vision* spirituelle.

²⁰⁹¹ Alfred Driou, *op. cit.*, p. 210.

²⁰⁹² Fayant, Marie-Christine. « La création lexicale dans la *Description de Sainte-Sophie* de Paul le Silencieux », Danièle Auger éd., *Culture classique et christianisme. Mélanges offerts à Jean Bouffartigue*. Picard, 2008, pp. 275-283. §1. Il s'agit des vers 617- 620.

²⁰⁹³ Charles Diehl, « Les mosaïques de Kahrié-Djema », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1905, p.73. Citation de Théodore Metochite.

Nous étudierons les différentes dénominations de cet univers transcendant, sous forme de concepts ou de métaphores spatiales en montrant qu'il est essentiel de les considérer comme des expressions d'une *réalité*.

Les voyageurs du XIX^e siècle sont conscients d'observer, de contempler et de décrire un art éminemment religieux, ne soupçonnant pas l'existence d'un art byzantin profane, qui sera étudié plus tardivement ²⁰⁹⁴. Paul Lemerle rappelle encore en 1956 dans la conclusion de son article « Psychologie de l'art byzantin » ce lien consubstantiel, de manière péremptoire : « Il n'est pas l'interprète du terrestre et des sens ou des sentiments mais du supraterrestre et du spirituel. L'art byzantin est un art religieux, mais un art religieux à l'état pur, et dépouillé. C'est un art absolu ²⁰⁹⁵ ». Le ton ferme de cette conclusion s'explique par le fait que le byzantiniste est las de constater qu'à son époque, l'art byzantin est encore mal compris, peu apprécié des spectateurs prisonniers de « leur tradition classique et humaniste » qui persévèrent à vouloir chercher « l'homme » dans la représentation d'un « univers transcendant ²⁰⁹⁶ ». Clausse va insister sur ce rapport intime entre l'art et le sacré en soulignant l'opposition entre une création originale, qui tend vers l'« ailleurs resplendissant » et sa reproduction tardive, trop inscrite dans le temps ; il observe ainsi que les artistes de la Renaissance et du premier âge classique ont perdu la dimension anagogique attachée à l'art byzantin, un peu à la manière d'un commentaire laborieux qui néglige le texte. Il remarque : « Les peintres et les mosaïstes du XVII^e siècle ; quelque habiles qu'ils aient été, ont vu avec le sentiment et les yeux de leur époque, ils ont sans doute cru copier une mosaïque byzantine, mais en réalité, l'ont interprété à leur manière ²⁰⁹⁷ ». Le malentendu est donc artistique avant d'être esthétique. En ce sens, les artistes byzantins semblent jouir d'une place très singulière

²⁰⁹⁴ Voir Bréhier Louis. Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art Byzantin. In: *Journal des savants*. 12^e année, Janvier 1914. pp. 26-37. L'auteur souligne la plus grande rareté des « monuments profanes », « miniatures », « portraits », « bas-reliefs » par rapport aux « compositions religieuses », p. 30. Il nuance par ailleurs l'opposition art sacré/art profane soutenue par Théodore Schmitt – qu'il requalifie en « art aristocratique »/ « art populaire » – mais démontre à quel point ces deux formes artistiques étaient complémentaires et s'inspiraient l'une de l'autre.

www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1914_num_12_1_4169

On mesurera l'évolution du regard porté sur l'« art profane », en comparant le catalogue *L'art byzantin, art européen* (Palais du Zappeion, Athènes, 1964) dans lequel les « arts mineurs » figurent à la fin de l'ouvrage – David Talbot Rice soulignant l'importance des fouilles dans les premières décennies du siècle, dans le chapitre « La céramique byzantine » – avec la publication récente du livre de Véronique François, *La vaisselle de terre à Byzance* (Paris, Somogy, 2017). Elle met en lumière l'évolution de l'artisanat potier sur le territoire de l'empire byzantin à partir des résultats de plus d'un siècle de fouilles archéologiques.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01342042/document>

²⁰⁹⁵ Paul Lemerle, *op. cit.*, p. 58.

²⁰⁹⁶ *Ibidem*, les citations sont toutes extraites de la p. 57.

²⁰⁹⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 171.

dans l'histoire de l'art, comme s'ils connaissaient, dans leurs réalisations des moments de grâce, comme le rapporte subtilement Fœmina :

« Quoiqu'elles aient subi, les mosaïques donnent une émotion extraordinaire. Ce bleu obscur percé d'étoiles évoque les nuits d'été pleines d'une solitude et d'un silence absolus et un ciel que nul œil humain n'aurait regardé. Rien ne donne mieux le sentiment de l'infini que ce ciel enfermé dans une tombe ²⁰⁹⁸».

L'expression « un ciel que nul œil humain n'aurait regardé » témoigne de ce rapport essentiel, mais plus encore intime et privilégié que les artistes byzantins entretiennent avec le sacré , comme s'il leur était permis de restituer une vision ou une *atmosphère* émanant d'une transcendance. Fœmina, dans le cœur du mausolée de Galla Placidia a le sentiment de participer à un spectacle virginal qui confère à l'ensemble de l'édifice, une aura anagogique indéniable. Les rapprochements entre l'art byzantin et Le Greco datent, nous l'avons vu, des années 1880, et Jean Babelon souligne, comme le faisait Fœmina, cette grâce qui semble caractériser la *manière* du peintre de Tolède : « Ainsi le monde de Greco est moins encore dématérialisé que recréé en une substance inconnue de nos sens ²⁰⁹⁹». Ces deux exemples soulignent bien également la singularité de l'expérience esthétique byzantine, dans cette confrontation avec l'ineffable et l'inconnu.

Dès lors, comment nommer cette *qualité d'être* qui se libère de l'espace-temps, qui se déploie moins dans une représentation que dans une vision, et qui rend néanmoins sensible et ravissante, par la médiation du travail des artistes byzantin, cette transcendance ? Telle est la question que durent se poser les voyageurs pour exprimer au plus près cette *perception* de l'infini qui se manifestait devant eux. Le terme qui revient le plus sous leur plume est l'adjectif « surnaturel ». Lance loue ainsi les mosaïstes byzantins de Torcello, aussi bien dans la réalisation de l'abside que dans l'immense « tableau » du *Jugement dernier*, reconnaissant « les efforts de l'artiste pour arriver à rendre l'idéal surnaturel qu'il s'était proposé ²¹⁰⁰». Clausse quant à lui exprime l'apaisement provoqué par la *présence* de la Vierge dans l'abside de Torcello : « Le visage est d'une sérénité presque surnaturelle ; de ses grands yeux largement ouverts, le regard se pose sur le spectateur avec un calme et une douceur surprenants ²¹⁰¹». Jean Babelon, à partir de la proximité spirituelle qui réunit Le Greco et les

²⁰⁹⁸Fœmina, *op. cit.*, col. 5.

²⁰⁹⁹ Jean Babelon, *op. cit.*, p. 307.

²¹⁰⁰ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 161.

²¹⁰¹ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 156.

Byzantins, émet une hypothèse sur le sens de ce terme. Il relève tout d'abord « sa conception "surnaturelle" et abstraite de l'espace, analogue à celle des mosaïques à fond doré », et précise :

« Chez Le Greco, l'infini est abstrait, immatériel, l'atmosphère ne se sent pas ²¹⁰²[...] ainsi dans son art se crée une conception des distances fantastique, irréaliste [...] Même les figures influencées par Titien et Corrège sont modelées très différemment : elles perdent toute pesanteur et toute matière. Le geste est exagéré, l'expression parfois rigide, la lumière toujours intérieure ; c'est la figure qui est le centre lumineux, c'est elle qui éclaire le tableau, et elle ne reçoit elle-même aucune lumière extérieure ²¹⁰³»

La réflexion de Babelon rappelle les remarques de Grabar sur le sentiment religieux qui compose l'espace à sa manière, en s'émancipant de toute « doctrine » artistique, et il est important de relever le fait que la *manière* byzantine persiste chez Le Greco, même lorsque des influences renaissantes sont avérées dans le dessin et la composition de ses figures. Mais c'est l'expérience intime de la lumière que Babelon va mettre en valeur afin d'explicitier le terme « surnaturelle ». En effet, pour Le Greco, comme pour les artistes byzantins, c'est le personnage, projeté dans une dimension spirituelle, qui est la source de lumière, à la manière de celle qui semble *naturellement* émaner des mosaïques, ainsi que le rappelaient ces deux vers inscrits au V^e ou au VI^e siècle dans le vestibule de la Chapelle Archiépiscopale, rapportés par Bovini : « Aut lux hic nata est aut capta hic libera regnat » « Ou la lumière est née ici, ou alors, faite prisonnière, elle règne ici librement ²¹⁰⁴ ». C'est également une manière de souligner que le fond d'or n'est pas un décor accueillant une représentation, mais une lumière, témoin de l'infini et de l'éternité, dans laquelle se fondent les personnages, assimilés à des formes qui procèdent et participent de cette énergie lumineuse. Le terme « surhumain » et ses dérivés apparaissent également dans les textes, rivalisant avec l'épithète « surnaturel », tout en restant proportionnellement plus discrets. Relevons cette observation de Clausse sur les deux archanges Michel et Gabriel à Torcello : « sous leurs somptueux vêtements, ils sont de nature surhumaine ²¹⁰⁵ ». C'est également le terme qu'utilisera Grabar pour *qualifier* la représentation des empereurs sur les panneaux de Saint-Vital ²¹⁰⁶. Ce constat doit être relié à des

²¹⁰² M. J., « Le Greco et la tradition artistique orientale », *Gazette des Beaux-Arts*, rubrique « Revues », janvier 1930, p. 67.

²¹⁰³ *Ibidem*, p. 68.

²¹⁰⁴ Giuseppe Bovini, *op. cit.*, p. 6.

²¹⁰⁵ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 147.

²¹⁰⁶ André Grabar, *La Peinture byzantine*, *op. cit.*, p. 36. Il évoque leur « essence surhumaine ».

considérations stylistiques qui rappellent que l'univers transcendant présuppose des types psychologiques qui sont le gage d'une *vraisemblance* anagogique : « L'expression de la sainteté ne va pas sans un certain air morose, car on prend grand soin d'éviter d'éveiller l'idée du supra-terrestre à l'aide de formes classiques et antiques ²¹⁰⁷ ». La morosité, dont nous avons vu qu'elle était connotée très différemment par Burckhardt, est ainsi définie comme un trait psychologique qui ouvre vers une vision transcendante, tout à l'opposé de Taine qui la considérait comme un stigmate de dépression affectant l'art byzantin en général. Nous pourrions confronter ce passage avec une réflexion, certes plus réservée à l'égard de l'art byzantin, mais qui révèle néanmoins une compréhension plutôt fine de son rapport à l'infini. Il s'agit d'une remarque d'un érudit local sur l'église Saint-Trophime d'Arles :

« Ayant pour ainsi dire perdu le souvenir de l'idéal antique, elles s'arrêtèrent à ces types vulgaires qui portaient l'empreinte de la souffrance et de la persécution. C'est ce qui fait que ces figures de l'art byzantin, quoique représentant des individualités réelles, paraissent s'éloigner de l'expression et des formes naturelles que l'esthétique a toujours cherché à poétiser ²¹⁰⁸ ».

Le dernier terme est judicieusement choisi : les séductions de l'art gréco-renaissant ont contribué à une indéniable *diversion* spirituelle ; or ce même terme peut être retourné et rapporté, dans son sens premier, à l'art byzantin. En effet, les figures byzantines, qui sont manifestement des représentations de sarcophages paléochrétiens dans ce contexte, apparaissent, par leur rudesse – c'est ainsi qu'on peut interpréter le terme général de « vulgaires », qui leur est appliqué – et le dolorisme qui les caractérisent, comme le signe d'une autre poétisation de l'espace sacré ; c'est bien une création originale de l'art byzantin.

Nous retrouvons le lien entre l'expression de l'infini et sa réception tant esthétique que spirituelle. Nous nous référerons exceptionnellement au texte d'un voyageur à Rome qui relate en termes très convaincants l'expérience de cet « ailleurs resplendissant ». Charles de Moüy se montre tout d'abord circonspect à l'égard de la *manière* byzantine, en parcourant Saint-Paul-hors-les-Murs, notant la « décadence ignorante et sublime » de cet art, « qui arrive à des effets grandioses par des procédé enfantins ». Puis, conformément au schéma binaire et antithétique de la réception de l'art byzantin, il exprime sans détours sa fascination pour ces représentations, exhibant la capitulation de ses résistances esthétiques :

²¹⁰⁷ Jacob Burckhardt, *op. cit.*, tome 2, p. 492.

²¹⁰⁸ Louis Boucoiran, *Languedoc et Provence, guide historique et pittoresque de Nîmes et de ses environs*, Nîmes, Impr. de Lafare frères, 1888, p. 150.

« C'est en se plaçant en dehors de toutes les conditions du beau et du vrai, en traçant ses lignes non pas selon la nature, mais d'après une convention élevée à la hauteur d'une orthodoxie, en se condamnant à l'immobilité et à la symétrie, que ces maîtres ont créé un monde impossible, ni humain, ni divin, mais d'une étonnante majesté. Leur style absolu, abstrait, inexplicable, laisse dans l'âme le recueillement d'une contemplation mystique »

En dépit de l'expression « en se condamnant », qui rappelle toute une tradition critique déplorant le caractère tragique de l'art byzantin, l'auteur parvient à exprimer le pouvoir de cet art et son indéniable *présence* spirituelle ; l'expression « un monde impossible » traduit en termes très simples cette découverte soudaine d'une autre réalité, cette révélation qui « fait violence à nos habitudes » et « qui nous déroute ²¹⁰⁹ ». Cette prouesse de l'art byzantin appelait naturellement une figure imposée de la littérature de voyage, celle du *topos* de l'animation des formes selon le modèle de Gautier :

« Ces coupoles ont l'éclat d'une apparition prodigieuse, et quand, à la tombée du jour, les églises de Rome se remplissent d'ombre, ces personnages stupéfiés, debout dans leur atmosphère d'or, exercent sur le regard et la pensée une fascination irrésistible. Ce sont des êtres d'un autre monde, pareils à des spectres dans une clarté d'apothéose ²¹¹⁰ »

L'appartenance de ces figures à « un autre monde » résonne comme une promesse d'ascension spirituelle, de communion ineffable avec ce lieu céleste qui est représenté.

Les dénominations spatiales de ce monde transcendant sont plus limitées en regard du terme « surnaturel » et nous en relèverons deux qui nous semblent significatives de cette quête d'une formulation restituant l'émotion d'une vision. Claude Anet, dans ses considérations sur les mosaïques dans l'art chrétien affirme, au sujet des grandes basiliques : « Le Christ apparaît en gloire dans un lointain lumineux et, plus sacré et divin dans son attente conventionnelle, assiste impassible du fond des cieux à la renaissance quotidienne de sa chair et de son sang ²¹¹¹ ». L'image solennelle et plutôt statique d'un « lointain lumineux », associée à la qualité surhumaine d'« impassibilité » que les artistes byzantins se sont efforcés de reproduire

²¹⁰⁹ Paul Lemerle, *op. cit.*, p. 57. « La grandeur hautaine de cet art, profondément spirituel dans son inspiration et stylisé dans ses formes, nous déroute ».

²¹¹⁰ Charles de Moüy, *Rome, carnet d'un voyageur*, Paris, P. Ollendorff, 1890, p. 162-163.

²¹¹¹ Claude Anet, *op. cit.*, p. 70-71.

à travers des figures humaines, est tout à coup dynamisée par l'évocation d'un cycle eucharistique, qui scande le temps humain. Dès lors, ce « lointain lumineux » devient un foyer de création et de mise en scène de la transsubstantiation. René Kerviler choisit une métaphore plus explicite lorsqu'il évoque les processions le long des murs de Saint-Apollinaire-le-Neuf : « Cette majestueuse procession [...] semble une apparition céleste. [...] L'artiste a voulu représenter le Paradis entr'ouvert ²¹¹² ». Image judicieuse qui crée un rapport d'intimité avec le spectateur ou le fidèle en même temps qu'elle constitue une remarquable invitation à pénétrer dans ce lieu d'un temps hors du temps. C'est ce même « monde éternel » auquel nous avons accès que Clausse mentionne lorsqu'il décrit le dynamisme du sentiment du sublime, tel qu'il se révèle en Sicile : la mosaïque « enveloppe l'âme de ses auréoles lumineuses, l'exalte, lui fait quitter la terre que rien ne lui rappelle, et l'emporte dans un monde éternel sous le regard profond, immobile, d'une divinité immuable ²¹¹³ ».

Le traitement des figures assure ce passage vers un « autre monde », cette extase louée par Clausse. Ce dernier donne d'ailleurs l'exemple d'une représentation désastreuse, car trop prosaïque, des prophètes représentés par Ceccato sur les voûtes de Saint-Marc au XVI^e siècle : ce sont « de bien vilains prophètes ; ils sont laids, lourds et gesticulent d'une façon désordonnée ²¹¹⁴ ». À ce constat répond l'analyse de Babelon sur les personnages du Greco, hérités en grande partie de la *manière* byzantine. Il écrit : « Posés sur le sol, ces personnages n'y trouvent plus la condition de leur stabilité. Leurs pieds affleurent la terre, mais c'est une force céleste qui les met debout, une attraction cosmique plus forte que la pesanteur. [...] leur équilibre est inversé et vient d'en haut ²¹¹⁵ ». Ce renversement dans l'équilibre de la composition de l'espace, ainsi que la singulière inscription des personnages dans ce dernier participe de ce mouvement ascensionnel qui réunit spectateurs et figures bibliques. On pourrait voir une illustration de cette analyse de Babelon dans les remarques de Lance sur la *malléabilité* céleste du corps de la Vierge de Torcello. Ainsi remarque-t-il « Cette figure que la courbure de la voûte semble encore grandir ²¹¹⁶ ». Le fond d'or, dans sa concavité accueillante, emporte le corps de la Vierge et l'agrandit au rythme de la lumière du jour qui

²¹¹² René Kerviler, *op. cit.*, p. 138.

²¹¹³ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 100.

²¹¹⁴ *Ibidem*, p. 178.

²¹¹⁵ Jean Babelon, *op. cit.*, p. 306.

²¹¹⁶ Adolphe Lance, *op. cit.*, p. 156 -157.

vient composer avec les mosaïques. En outre, Grabar avait bien noté la discrète lévitation des figures byzantines du VI^e siècle, , qui « s'avancent donc sans s'appuyer sur le sol ²¹¹⁷».

Enfin, le dernier point que nous souhaitons aborder est celui du rapport entre cet « ailleurs resplendissant » et l'expression de la réalité.

Les termes « réel », « réalité », « réalisme » sont utilisés, sinon de manière ambiguë, souvent comme des concepts très généraux se rapportant aussi bien à la pratique artistique, qu'à la réception des œuvres ou à leur dimension spirituelle. Il a ainsi pu servir de repoussoir dans des réflexions soulignant l'émancipation de l'art byzantin à l'égard d'une quête illusionniste très clairement formulée depuis Pline, mais il a également pu être utilisé *a contrario* pour montrer que l'art byzantin n'était ni aussi inexpressif, ni aussi rigide qu'il pouvait le paraître. Nous avons étudié ce rapport du réalisme et de l'expression des figures byzantines dans un chapitre précédent.

Mais ce terme a également permis de donner du sens à une immobilité ou à une rigidité des formes, souvent relevées dans l'art byzantin, en rappelant sa nature profondément religieuse et en ouvrant la perspective d'un autre monde.

Lance, dans un bel éloge de l'art byzantin, souligne l'ambiguïté du mot « réel » :

« L'Eglise ne trouva jamais la décoration polychrome qui serve mieux ses intentions sacrées. Avec les fresques, nous nous rapprochons du réel. Ce que le Christ gagne en vérité plastique et humaine, il le perd en vérité divine et transcendante. De plus l'unité de la mosaïque, donnée par un fond uni est absolue [...]. La mosaïque ne connaît pas ses recherches [de recomposition d'une unité par les fresquistes] ; elle est avant tout décorative. C'est à tort qu'on lui reproche son manque de réalité, de pittoresque, d'invention. C'est précisément dans l'application de règles strictement décoratives qu'elle trouve sa raison d'être et sa grandeur ²¹¹⁸».

Le raisonnement est fort bien structuré : si le mot « réel » est tout d'abord critiqué en tant que représentation illusionniste concédant aux figures un *effet* de présence, mais négligeant leur dimension transcendante, dans un second temps, le terme de « réalité » est réhabilité dans un sens « byzantin », pourrions-nous dire. En effet, Lance n'a cessé de louer les innovations

²¹¹⁷ André Grabar, *La Peinture byzantine*, op. cit., p. 68.

²¹¹⁸ Adolphe Lance, op. cit., p. 71.

caractérisant la mosaïque byzantine, et il considère que l'unification spatiale qu'elle propose acquiert un sens spirituel. Il faut bien évidemment être extrêmement prudent lorsqu'on lit l'énoncé « elle est avant tout décorative », qui n'est pas une concession mais une affirmation de son pouvoir, décliné en trois points : elle révèle une autre réalité, un autre pittoresque et une autre invention. Il n'est pas anodin que le premier terme soit celui de « réalité », car c'est avant tout une réalité entendue comme présence spirituelle que la mosaïque sait *représenter*, à travers ce concept très volatil de « décoratif ». L'effet de réalité ou de présence qu'induit la mosaïque, dans la conception d'un programme iconographique, comme dans la technique de sa réalisation, n'est perceptible que pour un regard ayant opéré sa *mue* culturelle. L'« Orient décoratif » et les *topoi* asianistes qu'il charrie doivent être mis de côté pour saisir au contraire le caractère éminemment réel, spirituel de la puissance décorative orientale qui exhausse l'iconographie chrétienne.

Gautier avait déjà parfaitement compris, dans son article sur Troitza, cette singularité des représentations byzantines, d'un « art qui ne fait point de chaque personnage une étude d'après nature ²¹¹⁹ » mais qui suggère à partir de ses figures l'existence d'un autre monde. Ainsi écrivait-il, au sujet d'un personnage *traité* à la manière byzantine : « Il vit de lui-même, sans emprunts, sans perfectionnements, puisqu'il a du premier coup trouvé sa forme nécessaire, critiquable au point de vue de l'art, mais merveilleusement propre à la fonction qu'elle remplit ²¹²⁰ ». On n'a rarement fait un éloge plus intelligent de l'art byzantin : à rebours des critiques fustigeant le caractère impersonnel des figures byzantines, reproduites selon des types ainsi que des schèmes dogmatiques, Gautier présente ces figures comme une sorte de création spontanée, *informée* naturellement et spirituellement.

André Grabar avait résumé ce rapport singulier, essentiel à une réalité qui n'est plus inféodée à notre monde et au système de représentations qu'il impliquait : « C'est ainsi qu'un art de la couleur et des ligne, indifférent à l'expérience des visions optiques de la nature matérielle, crée sa réalité à lui et sait l'imposer au spectateur ²¹²¹ ». Peut-être serons-nous plus réservés sur l'évidence de la dernière proposition, tant les résistances esthétiques étaient coriaces au XIX^e siècle et nous semblent encore bien vives aujourd'hui. Prenant l'exemple des grands panneaux d'offrandes impériales de Saint-Vital, Grabar exprime en termes très concis

²¹¹⁹ Émile Bertaux, « La part de Byzance dans l'art byzantin » (premier article) *op. cit.*, p. 175.

La citation est de Diehl et se rapporte aux fresques de Daphni.

²¹²⁰ Théophile Gautier, « Troitza », *op. cit.*, p. 55.

²¹²¹ André Grabar, *La Peinture byzantine*, p. 35.

ce rapport au réel : « La peinture s'efforce d'exprimer ce qui y est essentiel et néglige le reste ». Le premier point se rapporte à la « nature surhumaine des empereurs » et au « caractère sacré de leurs actes rituels » et le second, à l'excès de matérialité, dans la composition de l'espace, comme dans la configuration des corps des personnages ; cela entraverait le caractère solennel et sacré de cette cérémonie, et l'intensité de cette « réalité-là »²¹²², comme Grabar aime à la nommer.

C'est très exactement l'idée qu'Eustache de Lorey exprime dans son étude sur les influences orientales dans l'œuvre de Picasso : « Les Byzantins cherchaient à atteindre une réalité qui interdisait tout réalisme ». Il poursuit :

« Pas plus que les Fauves, ils n'entendaient réduire l'art à des clichés pris sur le vif, il n'entrait dans leurs intentions de reproduire, même embellies et parfaites, les formes de la nature. Mais, à l'aide des riches techniques de l'Orient, ils s'efforçaient, par l'ambiance que créent les valeurs décoratives et aussi par la force de l'expression symbolique, de susciter la vive illusion d'un autre monde, la présence sensible du divin »²¹²³.

Ce paragraphe est une parfaite synthèse de réflexions des voyageurs du XIX^e siècle sur les caractères, les principes et les manifestations de l'art byzantin, entendu comme révélation spirituelle, et vivante. L'insistance sur les « valeurs décoratives » rappelle le raisonnement sur la réalité du spectacle des mosaïques esquissé par Claude Anet à partir du concept de « décoration » exhaussé par les Byzantins, et Eustache de Lorey perçoit clairement le prolongement de ce principe esthétique dans l'œuvre de Matisse²¹²⁴. Il précise la nature de ce rapprochement :

« Cet accord des préoccupations est confirmé par l'invention d'effets qu'on n'a pu s'empêcher de comparer aux plus modernes : le coloris éblouissant des tapisseries coptes, le chatoyement des pierreries byzantines, les lignes denses qui cernent les icônes schématiques et raidies, il n'est pas de spectacle qui puisse mieux préparer l'œil aux productions où un Matisse a enfermé les tons colorés les plus violents dans les limites d'un dessin précis et volontaire. Et, rassemblée en des orchestrations uniques, justifiée non point par la vraisemblance de ses harmonies, mais par l'équilibre et le pouvoir décoratif de ses combinaisons, la couleur, joyau

²¹²² *Ibidem*, p. 36.

²¹²³ Eustache de Lorey, *op. cit.*, p. 312.

²¹²⁴ Sur ce rapprochement, voir Rémi Labrusse, « Byzance et l'art moderne » dans Michel Spieser (dir.), *Présence de Byzance*, *op. cit.*, p. 70-81 notamment et notes 77 et 79, p. 164 – 165.

étincelant qui ne se retrouve nulle part dans la nature avec un tel éclat, appartient aux mosaïstes de Ravenne et de Salonique aussi bien qu'à Vlaminck et à Derain ²¹²⁵».

Eustache de Lorey rend un bel hommage croisé à l'art byzantin et à l'œuvre de Matisse, renversant habilement les perspectives historiques : c'est bien l'art copte et l'art byzantin qui permettent de regarder avec justesse les créations de Matisse, évitant à ces dernières les jugements hostiles qu'ils avaient endurés. La seconde partie du raisonnement souligne, avant l'influence des Fauves, l'héritage byzantin dans l'œuvre de Matisse, le peintre s'étant laissé imprégner des compositions spatiales et des fulgurances chromatiques de Ravenne. C'est donc un « sentiment » byzantin, pour reprendre l'expression de Grabar, qui semble animer l'œuvre de Matisse et la compénétration de ces deux *présences* artistiques montre à quel point la décoration est perçue et conçue comme une force agissante, une « énergie créatrice ²¹²⁶ ». Rémi Labrusse la considère comme « une arme majeure de déconstruction de la mimésis occidentale ²¹²⁷ » et c'est également une remise en question de la « révolution culturelle » apportée par la théorie d'une vision en perspective, telle qu'Hans Belting l'a formulée ²¹²⁸. Ce rapprochement souligne à la fois l'orientalisation des milieux artistiques du début du siècle, la vigueur de cette « semence orientale ²¹²⁹ » et plus spécifiquement le caractère *auratique* de l'art byzantin, qui agit comme une véritable libération formelle pour les artistes attentifs à cet « art nouveau » médiéval.

La libération à l'égard d'une représentation d'un espace en perspective constitue l'un des points majeurs de cette réaction de peintres qui, tel Cézanne, ouvrent l'espace en renouant avec des représentations pré-perspectives médiévales ²¹³⁰. Hans Belting a souligné la difficulté de trouver un vocabulaire adéquat pour évoquer cette contestation du réalisme

²¹²⁵ *Ibidem*, p. 313.

²¹²⁶ Rémi Labrusse, *op. cit.*, p. 78. L'historien de l'art évoque le pouvoir de ces « constructions formelles » que constituent les « décorations monumentales » ou les « objets d'usages » : ces images apparaissent « comme des surfaces de conversion capables de transférer une énergie créatrice vers le spectateur et de la faire rebondir vers le monde vécu », p. 77-78. Il montre en outre le sens de « l'effet décoratif global », dans son rapport avec « un nouveau traitement *expressif* de la figure humaine » chez Matisse, p. 79.

²¹²⁷ *Ibidem*, p. 73.

²¹²⁸ Hans Belting, *op. cit.*, p.11 et 27-32 notamment. : c'est à Florence « qu'a été inventé le concept d'image le plus important de la culture occidentale : la perspective », p. 11 et « L'invention d'images nommée perspective est une révolution dans l'histoire de la vision », p. 28.

²¹²⁹ Paul Radiot, « Notre byzantinisme », *Revue Blanche*, Paris ,1894, tome VI, cité dans Rémi Labrusse, *op. cit.*, p. 160, note 58.

²¹³⁰ Sur cette transgression du modèle perspectif, qui n'est pas sans rappeler les recompositions spatiales de Cézanne et des cubistes, voir Pavel Florenski, *La Perspective inversée*, Paris, Editions Allia, 2013, p. 7-8.

perspectif, dans la mesure où l'on reste prisonnier de ce noyau lexical ²¹³¹. Le terme « pré-perspectif » est à cet égard significatif puisqu'il désigne une période antérieure à la *norme* que constitue la perspective géométrique et sa diffusion, que Belting conçoit comme une « mondialisation ²¹³² ». Il rappelle l'un des arguments les plus utilisés pour dénigrer l'art byzantin, celui de « l'enfance de l'art ²¹³³ ». Une certaine condescendance se greffe en effet sur ce mot et l'on comprend aisément les critiques et l'incompréhension d'un large public portant sur la démarche « régressive » de ces peintres épris de tissus coptes, de mosaïques byzantines et de fresques siennoises dans ce *passage* du XIX^e au XX^e siècle.

Or il est intéressant de rappeler le nombre de remarques de voyageurs concernant l'évolution de l'art byzantin ou l'imitation d'un style ou d'un sentiment byzantin, qui faisaient l'éloge des plus anciennes créations, considérant que l'introduction conjointe d'une expression plus nuancée sur les visages des personnages, du mouvement plus souple de leurs corps et d'une représentation plus « réaliste » de l'espace constituait une dénaturation de l'art byzantin « primitif ». Qu'on se rappelle le jugement subtil de Gautier à Troitza ou l'appréciation esthétique des mosaïques les plus anciennes de la basilique Saint-Marc par Valery, Du Bois -Melly, Lance, Clausse, ou Ruskin notamment. Ayant déjà étudié la portée de ces jugements sur l'expression des visages, le regard et les mouvements des personnages, nous souhaiterions clore la réflexion générale sur la vie des formes et le rapport à la réalité en nous intéressant au traitement de l'espace dans l'art byzantin, à partir des réflexions de Tania Velmans. La byzantiniste constate en effet qu'à partir du XII^e siècle, une « nouvelle conception spatiale » apparaît dans l'art byzantin, incluant des détails pittoresques, et se conjuguant à une narration plus explicite des scènes bibliques ainsi qu'à une représentation du mouvement des personnages plus accentuée. Elle prend comme exemple le panneau de la *Cène* à Monreale qui montre à l'évidence la collaboration d'artistes italiens dans la représentation architecturale qui encadre la scène, et dont Duccio s'inspirera : l'édifice, ouvert, est construit selon une perspective rigoureuse qui détache deux avant-corps d'un fond et contraste avec la scène du repas, timide « relique » d'une *Cène* en perspective rayonnante,

²¹³¹ Hans Belting, *op. cit.*, p. 33. Il montre comment que les concepts d' *anti-perspective*. (Oskar Wulf) et de *perspective inversée* (Pavel Florenski) sont également perçus comme des *écarts* par rapport à une norme, arbitrairement posée dans le temps. Sur ce caractère arbitraire et absurde, voir p. 66-67 : c'est paradoxalement au moment où l'on remet en question le concept de perspective en Occident, qu'on introduisit, comme acquis de la modernité, le réalisme perspectif dans l'enseignement de certaines académies artistiques orientales, dont celle d'Istanbul en 1881.

²¹³² *Ibidem*, p. 62.

²¹³³ Pavel Florenski, *op. cit.*, p. 9 : Le raisonnement vaut pour les icônes dont Florenski déplore les jugements hâtifs qui les accablent : « Certains amateurs ont tendance à considérer les icônes comme un doux balbutiement de bébé ». Il fustige, quelques lignes plus loin, la naïveté de ces jugements.

telle qu'on peut la trouver à Saint-Apollinaire-le-Neuf. C'est surtout sous les Paléologues que l'espace représenté se modifiera de manière profonde, évoluant même vers un « style antiquisant » au XIV^e siècle, mais c'est alors « l'identité byzantine [qui] est menacée ²¹³⁴», au sens où le pittoresque, le réel *investissent* l'espace et rappellent, avec un plus grand dynamisme et un modelé plus précis des corps, le monde dans lequel nous vivons. Tania Velmans explique cette évolution en montrant très clairement comment la représentation du corps, sous les Paléologues va induire celle de l'espace. Elle rappelle l'opposition des traditions artistiques orientales et occidentales, à partir des textes et des commentaires bibliques : alors que l'Occident médiéval affiche un certain mépris pour la corporéité de l'homme ²¹³⁵, sa *charnure* aurait dit Montaigne ²¹³⁶, l'Orient se montre beaucoup plus ouvert à l'égard du corps en ce qu'il constitue le témoin précieux de l'Incarnation.

C'est ce que rappelait Méthode à l'empereur Léon III, vénérant « la vraie chair du Christ »; l'Incarnation « avait conféré au corps humain un prestige qui, depuis ce temps, lui resta acquis ²¹³⁷ ». Mais c'est surtout Grégoire Palamas qui, par l'expérience sensible et mystique de l'hésychasme ²¹³⁸, va souligner tout à la fois la « dignité ²¹³⁹», la spiritualisation du corps, et par conséquent, la réalité de l'Incarnation. Or ce corps plus humain, rendu plus expressif également - à Monreale, « le sentiment apparaît ²¹⁴⁰ »-va naturellement évoluer dans un espace et un cadre plus terrestres, et cette « contamination profane » regrettée par Meyendorff ²¹⁴¹, bouleverse la perception de la réalité. L'« ailleurs resplendissant » y est moins sensible et le chemin vers la Renaissance italienne s'entrouvre peu à peu.

Cette nouvelle conception spatiale, plus immanente, montre *a contrario* combien l'art byzantin antérieur à la période des Paléologues, et qui relève très largement de notre corpus, en dématérialisant l'espace et les corps, ouvrait, d'une autre manière, mais peut-être plus sûrement, « les yeux de l'esprit du spectateur » et dirigeaient « le regard vers le supra-

²¹³⁴ Tania Velmans, *op. cit.*, p. 169.

²¹³⁵ Elle cite notamment Grégoire le Grand, Odon de Cluny, et la délectation morbide du Pseudo-Bernard, p. 146-147.

²¹³⁶ Montaigne est cité par Louise Colet : « La veille de Pâques, je vis à Saint-Jean-de-Latran, les chefs de S. Paul et S. Pierre qu'on y montre, qui ont encore leur charnure, teint et barbe, comme s'ils vivaient », *op. cit.*, tome 4, p. 86.

²¹³⁷ *Ibidem*, p. 148.

²¹³⁸ L'auteur renvoie à la méthode de respiration prônée par Palamas qui permet de voir la lumière thaborique, par le contrôle du corps, p. 168-169.

²¹³⁹ *Ibidem*, p. 149. Le terme est utilisé par Grabar.

²¹⁴⁰ Georges Berger, « Lettre à M. le marquis Ph. De Chennevières, directeur des Beaux-Arts », *Bulletin de l'Union centrale*, 1874, N°19, p. 212.

²¹⁴¹ *Ibidem*, p. 169.

sensible, seul digne d'être contemplé et admiré²¹⁴²». Les byzantinistes sont tout à fait conscients de cette évolution qui est un signe de vitalité de l'art byzantin, comme le souligne Diehl évoquant la « suprême renaissance » des mosaïques de Karye-Djami : « c'est un art vivant, qui, comme tout organisme vivant, s'est transformé et a évolué de siècle en siècle, et qui a, comme l'empire byzantin lui-même, connu, au cours de sa séculaire histoire, bien des fortunes diverses, bien des renaissances imprévues et éclatantes²¹⁴³». Toutefois la différence stylistique des figures peut signifier un écart important avec l'univers transcendant des mosaïques de Ravenne ou de celles, d'un style byzantin, en Sicile et à Venise ; ainsi Emile Bertaux constate-t-il : « certains saints, ascètes, guerriers à Saint-Luc et Daphni : il en est qui ont *la vie des portraits*²¹⁴⁴», notant « un nez busqué », une « barbe touffue » qui les individualisent en affirmant leur rapport au monde, en regard de certaines représentations d'ascètes à la Chapelle Palatine notamment, qui ouvrent sur l'invisible, comme le montrait Grabar. Cette évolution peut également correspondre à un besoin de l'imagination, qui doit pouvoir jouir d'une image plus précise et plus vivante des figures jadis représentées sous la forme de portraits typologiques trop stylisés. Gilbert Dagron a montré l'importance de la vogue des *eikonismoi* attachées à donner un peu de chair aux apôtres dès les premiers siècles du christianisme, au point que saint Jérôme en vint à critiquer la vanité de ces trop nombreuses « *eikonismoi* recomposées²¹⁴⁵». Citons enfin la remarque d'Emile Mâle, qui montre à quel point les découvertes archéologiques déplacent les horizons d'attente esthétiques : « Depuis que l'on connaît les fresques de la Cappadoce, cet art du monde oriental, que l'on croyait tout intellectuel et de la plus hautaine sérénité, apparaît au contraire, au moins dans l'Orient asiatique, ardent, passionné, tout voisin du peuple²¹⁴⁶».

Or cette proximité n'était guère ressentie dans les journaux de voyage, car la multiplication des images théophaniques mises en scène dans un sens religieux qui excluait la *reconnaissance* de l'espace mondain, tout comme celle des corps et des expressions, projetait le spectateur dans une rêverie ou une vision transcendantes.

À la différence de la rêverie élégiaque attachée aux noms de Ravenne et de Torcello qui constituait un *topos* littéraire, encore entretenu par Barrès, la rêverie esthétique « qui fait quitter [l'âme] que rien ne lui rappelle²¹⁴⁷ » et qui s'apparente à un enthousiasme d'abandon,

²¹⁴² *L'art byzantin, art européen*, catalogue d'exposition, Athènes, Institut français d'Athènes, 1964, présentation « Le message de l'art byzantin » par André Grabar, p. 58.

²¹⁴³ Charles Diehl, « Les mosaïques de Kahrié-Djema », *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1905, p. 84.

²¹⁴⁴ Emile Bertaux, « La part de Byzance dans l'art byzantin », *op. cit.*, p. 311. C'est nous qui soulignons.

²¹⁴⁵ Gilbert Dagron, *op. cit.*, p. 151 et 154-155.

²¹⁴⁶ Emile Mâle, compte rendu de *L'Art chrétien* de Louis Bréhier, *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1908, p. 429.

²¹⁴⁷ Gustave Clausse, *op. cit.*, p. 100.

nous relie à une autre réalité, dont Suarès, comme Albert Gayet, ont révélé le pouvoir. C'est également cette rêverie provoquée par l'ornement, que Claude Anet et Bonnefoy ont mis en valeur dans leurs textes qui se croisent, nous l'avons vu. C'est enfin celle de l'*ekphrasis* telle que Gautier la pratique, qui emporte le lecteur dans un voyage sensoriel, dont les synesthésies sont *vécues* comme autant de reconquêtes harmonieuses, expressions d'un autre monde. Mais c'est une vision également que le poète déploie sous nos yeux, qui rappelle les « visions éclatantes » relevées par Victor Fournel, et dont le statut de véracité n'est pas discuté par les différents voyageurs qui l'éprouvent.

C'est en ce sens qu'il faut entendre la remarque de Duthuit, analysant l'inscription des images byzantines dans un « espace spirituel » vivant, *métamorphosant* : c'est une « contemplation qui n'est point un spectacle, mais une autre forme de vision ²¹⁴⁸ ». Au caractère de vraisemblance, plus ou moins bien affirmé par le « spectacle » des œuvres d'art, s'oppose un rapport dynamique à la réalité, construit et amené par une *vision*. C'est cette différence que Jean-Michel Spieser rappelait lorsqu'il évoquait l'évolution des décors d'absides au milieu du VI^e siècle : auparavant, le Christ représenté n'était pas un Christ *historique*, mais bien « une vision du Christ ²¹⁴⁹ » que la dimension performative de la liturgie rendait présent.

Nous pourrions enfin, en nous référant à la mystique iranienne, établir une analogie entre l'*effet* de présence rendu par la mosaïque et le baume évoqué par Sohrevardi, dans *L'Archange empourpré*. En effet, le mystique du XII^e siècle évoque le passage d'un monde à l'autre, recourant à la métaphore du baume qui « transpasse au revers de [la] main grâce à la vertu naturelle qui est en lui ²¹⁵⁰ » permettant de franchir les montagnes pour percevoir le monde en son endroit. Il s'agit bien alors de la révélation d'un autre monde. Si ce rapprochement peut sembler hardi dans la mesure où l'expérience intérieure décrite par Sohrevardi ne repose nullement sur une quelconque contemplation d'un support artistique, il nous semble néanmoins envisageable, dans la mesure où la spiritualité évoquée par le mystique, outrepassa la simple dualité du monde sensible et du monde céleste « des pures Intelligences archangéliques », proposant un monde intermédiaire, suprasensible, celui de l'Âme et des Cités mystiques qu'il nomme *imaginal*. Corbin justifie le choix de ce terme et de

²¹⁴⁸ Georges Duthuit, *op. cit.*, p. 159.

²¹⁴⁹ Jean-Michel Spieser, « L'art impérial et chrétien, unité et diversités », *op. cit.*, p. 292.

²¹⁵⁰ Sohrevardi, *L'Archange empourpré*, Paris, Fayard, 1976, trad. Henry Corbin, VI, « Le récit de l'Archange empourpré », p. 204. Le symbole du baume évoque selon H. Corbin, « une transmutation de l'être par laquelle se déploie l'espace intérieur », p. 198. Sur le monde imaginal, voir Henry Corbin, *Face de Dieu, face de l'homme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 7-40.

l'expression « *mundus imaginalis* » en expliquant que si le mot « imaginal » relève bien de l'imagination, c'est en tant qu'elle est active et *créatrice*, médiatrice par conséquent, nous permettant d'accéder à un autre monde²¹⁵¹. Or, loin de se limiter à un monde *imaginaire* qui relève davantage d'une réception passive, le « monde imaginal » désigne le monde des visions célestes qui « est aussi réel ontologiquement que le monde des sens ». Or c'est l'une des promesses de l'art byzantin que celle de cette extase esthétique, spirituelle ou religieuse qui projette le spectateur dans « l'Ailleurs resplendissant », tout aussi réel que la discrète matérialité des tesselles. La métaphore du baume utilisée par Sohravardi pourrait, par son caractère actif, être rapprochée de la « diaphanie »²¹⁵² évoquée et revendiquée comme une *force* de l'art byzantin par Duthuit²¹⁵³. C'est aussi ce qui définit magistralement la *présence*— en termes esthétique et phénoménologique— de l'art byzantin, comme le souligne Maldiney, se référant à la *Hiérarchie céleste* de Denys :

« Byzance est un de ces hauts moments , pour Duthuit le plus haut, auquel il revient sans cesse. La "diaphanie" n'y est pas celle d'une profondeur vide, d'une absence sans absent. Elle est le lieu de la Toute Présence dont Denys compare le cheminement et la pénétration à la diffusion du rayon solaire qui traverse facilement la première matière plus translucide que les autres. Les traits *inouïs* du visible y sont ceux d'un visage intérieur à tous les visages et dont l'image du Pantocrator n'est qu'une épiphanie encore à demi-opaque. Tous les arts sont les intégrants de son apparaître. Tous les matériaux, toutes les techniques, toutes les fonctions (étoffes, émaux, ivoires, sculptures, mosaïques, architectures, rites et

²¹⁵¹Nous pourrions mentionner un exemple très singulier du pouvoir de l'imagination *créatrice* à partir de l'expérience ravennate de Jung. Lorsqu'il visite le Baptistère des Orthodoxes, il admire tout particulièrement une scène représentant « saint Pierre en train de sombrer dans les eaux ». Or cette scène n'existe pas ; il en prit conscience à son retour, interprétant cette vision comme une création de son *anima*, après qu'il avait lu l'histoire mouvementée de Galla Placidia et son sauvetage dans une mer en furie. Jung a donc projeté sur les mosaïques du Baptistère une vision intérieure qui a pris l'apparence d'une véritable mosaïque. L'intérêt de cette anecdote est la qualification du réel dans cette vision confuse : « « Les parois réelles du baptistère, que devaient voir mes yeux physiques, étaient recouvertes et transformées par une vision aussi réelle que les fonts baptismaux qui, eux, n'avaient pas été modifiés. A ce moment-là, qu'est-ce qui était réel ? ». Carl Jung, « *Ma vie* », *Souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, Folio, 2018, p. 449-455, « Ravenne et Rome ». Passage cité p. 454. Ce sont deux « effets de réel » qui se superposent dans cet extrait, mais l'art byzantin a rendu possible cette *rencontre*.

²¹⁵²Henri Maldiney choisit ce terme pour évoquer les « transparents » mentionnés par Duthuit. *Le Musée inimaginable*, op. cit., p. 155.

²¹⁵³Rappelons que Duthuit n'a cessé de reprocher aux historiens de l'art leur aveuglement sur la dimension anagogique et mystique de l'art byzantin : « On analyse les signes visibles d'une œuvre qui, par toutes ses fibres, s'attache à l'expérience mystique et on néglige les ressorts intérieurs qui lui ont permis de naître ». Georges Duthuit, « Structure de l'art byzantin », transcription d'un tapuscrit inédit et non daté de Georges Duthuit, dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne, Dossier Georges Duthuit*, op. cit., p. 108.

mouvements participent à la genèse d'un espace-temps où l'apparaître est fondamentalement métamorphosé ²¹⁵⁴».

Maldiney montre précisément que l'art byzantin se présente comme un espace d'expérience, celui d'une révélation d'une autre dimension, d'une autre réalité à laquelle certains voyageurs furent sensibles, et qu'ils exprimèrent à tâtons, éprouvant eux-mêmes les limites du langage à *représenter* des émotions confuses qui pouvaient prendre la forme d'un apaisement ou d'un ravissement esthétiques et spirituels. Aussi, cette mise en mots de l'art byzantin, si difficile fût-elle, contribua néanmoins à le reconsidérer, en ouvrant l'imaginaire byzantin du XIX^e siècle sur cet « Ailleurs resplendissant ».

²¹⁵⁴Henri Maldiney, « Une voix, un visage », *op. cit.*, p. 9.

CONCLUSION

Au terme de cette étude, nous avons montré à quel point la littérature de voyage, et les journaux écrits dans la seconde moitié du XIX^e siècle pouvaient éclairer, de manière pertinente, par un discours intuitif et parfois tâtonnant, la réception de l'art byzantin. Loin de constituer une marge *pittoresque* des études byzantines, les journaux de voyage nous semblent au contraire indispensables à ces dernières, en restituant des expériences esthétiques, souvent complexes dans leur manifestation comme dans leur reconfiguration scripturaire, mais qui permettent indéniablement de reconsidérer l'art byzantin. Cette complexité que nous évoquons relève de la poétique : par la mise en scène textuelle d'une conversion esthétique, l'écriture exhibe ses propres vacillements et elle montre également une certaine méfiance à l'égard d'une pensée conceptuelle, incapable de restituer cette vie de l'art byzantin qui tend à produire un *lieu* » nullement séparé « du flux de notre existence ²¹⁵⁵», comme le rappelle Yves Bonnefoy. Ainsi les voyageurs ont-ils tenté, par leur écriture, de « restituer la sensation du voir ²¹⁵⁶», et ils démontrent qu'un regard nouveau sur l'art byzantin s'incarne, *s'informe* dans une écriture dont il ne peut être dissocié. Il s'agit de retranscrire une expérience esthétique profonde et rare : celle de résistances vaincues, d'une libération esthétique : le *détour* par l'art byzantin est bien ce qui nous oblige à interroger l'impensé de nos habitudes visuelles, tel l'attachement à la perspective, au modelé ou à l'expression des visages.

Cheminement

Nous avons tout d'abord suivi l'épanouissement du mot « byzantin », ou son atrophie dans l'imaginaire culturel de la seconde moitié du XIX^e siècle en France. C'est notamment à travers la vogue des romans byzantins et le succès de la pièce de Sardou, *Théodora*, que l'on a pu parler de « byzantinomanie ». Cette ferveur populaire, proche dans son intensité de l'engouement pour les tissus coptes à la même époque, se délectait de l'imaginaire littéraire morbide des romanciers, ainsi que de leur grande érudition. Byzance revenait ainsi sur le

²¹⁵⁵ Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, op. cit., p. 79.

²¹⁵⁶ Edmond et Jules Goncourt, *Arts et artistes*, Paris, Hermann, 1997. Présentation de Jean-Paul Bouillon, p. 7. L'auteur redoute que les historiens de l'art sous-estiment ou nient la portée poétique du discours caractérisant la littérature d'art, privilégiant au nom d'une « transparence » « mythique » (p. 8) son seul contenu.

devant de la scène mais c'est sa dualité fantasmée qui était avant tout exaltée : sa grandeur et sa décadence consacraient sa puissance oxymorique. Nous avons en outre souligné que des controverses et des questionnements esthétiques sur l'origine ou la romanité de l'art byzantin se trouvaient exposés, et popularisés, dans des journaux de grande diffusion, ce dont témoignent certaines polémiques sur la pièce *Théodora*. Nous avons donc étudié plus précisément comment le mot « byzantin » était accueilli dans le champ de l'histoire de l'art, en suivant ses errances sémantiques : si la première description d'une église byzantine révèle des jugements antithétiques et repose sur des préventions visuelles fustigeant l'hubris de cet art composite, l'identité stylistique de l'art byzantin reste par la suite confuse. Dissimulé sous le mot « gothique », réduit à sa composante asianiste ou à sa voracité morbide, le terme « byzantin » peine à s'arrimer à une représentation artistique précise. C'est la raison pour laquelle nous avons été attentifs à la manière dont la première génération de byzantinistes a construit une périodisation de l'histoire de l'art byzantin, afin de lever, par cet effort pédagogique soutenu, quelques ambiguïtés. L'image véhiculée par l'« art byzantin » allait pourtant conserver, dans le milieu des historiens, une ambivalence portée par son asianisme : une somptuosité et un luxe de couleurs, mais également l'hubris d'une polychromie barbare qui semblait le rendre étranger, *inapte* à représenter l'iconographie chrétienne. Les débats des historiens vont dès lors se focaliser sur la dualité présence – absence propre à l'art byzantin. Or deux textes importants vont mettre en avant sa présence, tant sur le plan technique, iconographique, et spirituel que sur le plan historique.

Le premier ouvrage, qui connut un certain succès, est le *Manuel du peintre*, édité par Didron et Durand, en 1845. Il fut présenté comme la « mémoire de l'art byzantin », susceptible de servir de modèle au XIX^e siècle pour les restaurations d'édifices romans et gothiques en France. Le caractère atemporel et supraterrrestre de l'art byzantin devait être pensé comme une vertu artistique et Didron souhaitait que le *Manuel* pût dessiller l'Europe sur son propre passé médiéval, en reconnaissant notamment la *présence byzantine* dans l'art français. Ainsi les techniques et l'iconographie du mont Athos pouvaient-elles renouveler l'art au XIX^e siècle. Le second texte, commentant certains préceptes du *Manuel*, est l'article que Gautier consacre au monastère de Troitza, en 1866. Il montre, à travers une argumentation périlleuse, l'importance d'un art monastique atemporel, sa pureté anagogique et se montre plus réticent à l'égard des tentatives d'« humanisation » de l'art byzantin, sur le sol russe, soulignant ce paradoxe : l'art « néo-byzantin » est infiniment moins vivant, par sa revitalisation des formes, que l'art monastique, reproduisant des archétypes rigides. Cette

réflexion est à mettre en lien avec la fascination éprouvée pour l'art byzantin *originel*, tel qu'il se présente à Ravenne, comme nous l'avons rencontrée tout au long de notre étude. Nous avons enfin montré comment cette présence de l'art byzantin se manifestait dans l'école de peinture « néo-grecque », et la manière dont les peintres, tel Papety, à la suite des « Nazaréens », ont remodelé l'imaginaire byzantin.

Nous avons alors étudié comment les guides de voyage avaient à leur tour accueilli l'art byzantin. Après avoir souligné la stylomanie des auteurs et la logique énumérative, souvent fastidieuse, bien que correspondant au principe de *varietas*, qui présidait à l'écriture des guides, nous avons étudié les modalités de la présence de l'art byzantin en leur sein. La recherche de « caractères de tête » ou la reconnaissance d'une grammaire ornementale classique peuvent expliquer le silence ou la condescendance des guides envers l'art byzantin. Deux guides ont pourtant révélé une indéniable reconsidération de l'art byzantin : celui de l'abbé Moyne, dont l'intention pédagogique de réhabiliter l'art byzantin peut rappeler les prétentions des byzantinistes modernes et surtout celui de Valery, relatant une expérience *personnelle*, et mettant en scène un vertige visuel, celui d'un ravissement à Constantinople depuis Ravenne. Toutefois, dans leur grande majorité, les guides répètent leurs injonctions visuelles - la peinture de l'Ecole de Bologne est particulièrement louée- et leurs préventions esthétiques à l'égard de l'art byzantin. Le *Cicerone* de Burckhardt, que nous avons placé dans la catégorie des guides, puisqu'à l'instar des *Monuments inédits de l'Antiquité expliqués et illustrés*²¹⁵⁷, telle fut sa fonction pour les successeurs du Grand Tour, présente l'art byzantin de manière assez confuse, mais largement dépréciative, laissant les lecteurs du XIX^e siècles déconcertés.

Nous avons ainsi étudié la valeur auratique du mot « byzantin » dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en soulignant sa présence dans le champ de l'histoire de l'art, et en constatant combien il était difficile d'identifier l'« art byzantin », et de le considérer.

Nous avons alors cherché à démontrer quels étaient les rouages du discours hostile à l'art byzantin, qu'il se manifestât dans les journaux de voyage comme dans les écrits savants, afin de mieux mesurer l'ampleur de la tâche de réhabilitation de cet art.

²¹⁵⁷ Winckelmann, *Monuments inédits de l'Antiquité expliqués et illustrés*, Paris, David, 1808-1809. Il s'agissait d'un ouvrage richement illustré et proposant une synthèse de son *Histoire de l'art de l'antiquité* dans la première partie.

Le démon de l'analogie, avec l'art grec et renaissant, nous a semblé l'argument principal de ces attaques : la négligence coupable de l'art byzantin, présenté comme un art renégat, apatride, esseulé, enfermé dans une rigidité archaïque, s'inscrit dans la condamnation vasarienne de la *maniera greca*. Les grands thèmes retenus, motifs d'un rejet de l'art byzantin devenus *topoi* sont les suivants : c'est un art *barbare*, qui entretient une certaine confusion spirituelle avec le paganisme et qui crée des types « barbares ». La rigidité constitue indéniablement l'argument hostile le plus affiné et le plus répété, tant elle semble consubstantielle à cet art ; elle caractérise en outre, avec l'impassibilité et l'inexpressivité, la *dévitilisation* de l'art byzantin. Le regard absent, c'est-à-dire insignifiant sur le plan spirituel ou « barbare » et maladif, comme Taine et Mithouard se plaisent à le décrire, vient achever l'argumentaire, tout pénétré du poison vasarien. Cette force artistique mortifère que représente l'art byzantin fera même l'objet d'une discrète attention psychiatrique, esquisant les contours d'une névrose byzantine.

Notre attention s'est alors portée sur les lieux byzantins que nous avons retenus pour étudier la manière dont ce discours hostile et ce malentendu byzantins s'y étaient arrimés ; nous avons également observé, dans cette étude contextuelle des lieux, comment s'opérait une tension entre cette déconsidération de l'art byzantin et sa réhabilitation sporadique.

Si Ravenne reste prisonnière d'un mythe, celui d'une ville fantomatique contaminée par une rigidité morbide, elle est aussi la « Pompéi byzantine », digne d'étude, et une cité dont les racines européennes sont rappelées avec force au XIX^e siècle. Ainsi l'image de Théodoric, protecteur des arts, ardent défenseur de la romanité, vient-elle brouiller la perception d'une cité byzantine et de son emprise asianiste. Venise, dont la basilique est un « monument textuel » a été étudiée sous l'angle de sa réception contradictoire : nous avons suivi la complexité sémantique du mot « bizarre » appliqué à la basilique et souligné à quel point cette dernière constituait le lieu par excellence du *paragone* entre la mosaïque et la peinture. Les interrogations sur les restaurations de l'édifice ont révélé l'attention à la vie des formes. Enfin, nous avons analysé le sens de l'*Imitatio Byzantii* sur le sol sicilien, en insistant sur le syncrétisme culturel mis en avant par Burckhardt et son questionnement dans les études byzantines récentes.

Les libérations

Comme nous l'avons démontré, les journaux de voyage, avant la publication de la première grande synthèse de Bayet sur l'art byzantin s'avéraient l'une des sources principales de compréhension de cet art : certes l'art byzantin n'était pas absent des grandes synthèses historiques et des revues savantes, mais les guides de voyage, davantage diffusés, et d'un abord plus aisé, dissuadaient plutôt le voyageur, à l'exception notable du *Valery*, de se rendre à Ravenne. En ce sens, nous avons pu établir une analogie avec l'antériorité des romans byzantins sur certaines études savantes, concernant des personnages ou des grands événements relevant de l'empire byzantin, comme Olivier Delouis l'avait démontré.

En outre, nous avons souligné à quel point, de manière très ponctuelle il est vrai, le discours des premiers byzantinistes pouvait soudain révéler, tel un retour du refoulé, l'emprise esthétique gréco-romaine, contribuant à désarçonner le lecteur ainsi que le firent Bayet et Diehl, mais surtout Millet. Aussi les futurs voyageurs trouvaient-ils assurément dans la lecture des journaux de voyage des expériences introspectives, rapportées avec vivacité et qui s'harmonisaient avec le spectacle vivant, ou plutôt la vision de l'art byzantin qui se présentaient à eux.

Nous avons alors montré comment le concept de libération avait opéré, sur plusieurs plans. Tout d'abord, comme désengagement – qu'on peut entendre comme une *désillusion*, dans le sens premier du terme, d'un jugement esthétique, façonné par les guides de voyage, comprimé dans un discours souvent caricatural qui s'avérait aussi rigide que l'art byzantin qu'il pensait flétrir, et dont l'argumentaire n'a cessé d'être dénoncé, de Gustave Schlumberger à Jean-Michel Spieser.

Cette mise à distance des injonctions visuelles des guides de voyage doit s'entendre également comme une reconquête de l'écriture : l'expérience sensible et singulière de l'art byzantin a pu se déployer dans le cadre très mouvant du journal de voyage. Le contraste entre la concision sévère des guides et la tentation de l'*ekphrasis* dans les journaux témoigne de cette reconsidération de l'art byzantin. Il est en effet rare de constater dans les journaux de longs développements hostiles à l'égard de l'art byzantin, Taine s'avérant une exception.

Ajoutons que la forme du discours a pu opérer dans certains journaux de voyage comme une libération salutaire : nous avons souligné le caractère rédempteur de l'oxymore qui

dénoue le langage et qui rappelle toutes les dualités qui traversent l'art byzantin. Qu'il s'agisse de son origine, tiraillée entre l'Orient et les influences occidentales que la « question byzantine » met en exergue, comme celle, très tôt inscrite dans l'histoire de l'art, d'un art monastique, plus attentif au geste spirituel de la reproduction d'un prototype, opposé à un art de cour, plus sensible aux influences grecques et attaché à « humaniser » progressivement l'art byzantin. Sur un plan iconographique, on peut retrouver cette dualité dans l'équilibre de la représentation corporelle du Christ ou de la Vierge, ce dont témoigne l'image de la Vierge de Blachernes ²¹⁵⁸, ou dans son déséquilibre, comme l'ont fait avec une rare virulence Taine et Mithouard. Mais il importe de souligner qu'à la différence des romans byzantins, dans lesquels l'oxymore est devenu une figure conventionnelle, celui des journaux de voyages que nous avons étudiés dans cette seconde partie se révèle l'opérateur d'une conversion esthétique ; aussi loin d'enfermer l'imaginaire byzantin dans une délectation morbide, il va l'ouvrir. L'oxymore restitue le vacillement esthétique ressenti par le spectateur en transmuant un jugement dépréciatif, souvent sévère, en une reconnaissance de la dimension anagogique de l'art byzantin.

La liberté de composition peut également illustrer cette reconquête d'une écriture, comme nous l'avons démontré dans le cas de Gautier : son travail d'écriture, assemblant des fragments visuels, a pu être rapproché de celui des premiers mosaïstes de Saint-Marc, attachés à une certaine liberté et aux hasards du processus artistique. Ainsi avons-nous formulé l'hypothèse que Gautier concevait davantage l'écriture selon le mode de l'*opus vermiculatum*.

Nous avons alors montré comment la libération du regard impliquait une conversion esthétique, reposant sur plusieurs renoncements : celui de la reconnaissance de la perspective, l'espace de l'art byzantin s'émancipant du cadre traditionnel de la représentation pour s'*ouvrir* à la dimension sacrée de l'espace ; c'est le sens religieux qui détermine la composition de l'espace et qui lui confère une valeur épiphanique.

Nous avons porté notre attention sur la nouvelle signification des matériaux et sur leur réception. Une étude sur la dématérialisation de la mosaïque a montré comment cette dernière s'épanouissait dans l'oubli de sa matérialité : assimilée à un « transparent » par Duthuit, elle *préparait* le regard, le guidant vers un espace transcendant. Les voyageurs, tels Suarès ou Clausse, la considèrent en outre comme un organisme vivant, une force vitale élémentaire

²¹⁵⁸ Voir Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 202-203. « La Vierge sans contact est la figure dans laquelle se joue l'équivalence du dedans et du dehors, du proche et du lointain, elle est la *Vierge de l'oxymore* ».

dans l'espace sacré, concrétisée notamment par les ressauts émanant du travail de la première génération des mosaïstes byzantins. Il nous a semblé essentiel de rappeler les innovations apportées par les artisans mosaïstes byzantins dans la technique comme dans la pose des tesselles, afin de comprendre l'appréciation ruskinienne des restaurations de la basilique Saint-Marc et la sensibilité du regard tactile de certains auteurs, dont Suarès. Nous avons montré comment la lumière venait vivifier les mosaïques, à l'image de la « clarification progressive » du peintre d'icônes, et c'est à cette présence vivante des couleurs, bien différente de l'hubris polychromique dénoncée dans le catalogue accablant l'art byzantin, que sont sensibles certains voyageurs.

De même, alors que le fond d'or pouvait déconcerter par le spectacle statique qu'il offrait d'une vacuité lumineuse, les voyageurs, renouant avec les descriptions de Photius, le perçoivent *dynamiquement*, comme l'énergie d'une lumière à laquelle ils peuvent participer. La contemplation du fond d'or se mue donc en une union, comme le souligne Duthuit. Nous avons alors trouvé dans le terme « fourmillement », présent dans de nombreux textes, l'image synthétique de ces manifestations de la vie des formes.

Nous avons alors étudié la présence et le traitement du couple « décor » - « ornement » dans les journaux de voyage en montrant combien les voyageurs étaient sensibles à l'inscription du décor dans l'architecture, à cette compénétration formelle qui ne limitait plus l'ornement à un *supplément* de beauté, selon l'esthétique d'Alberti, mais qui le présentait comme un *kosmos* signifiant, déchiffrable et vivant. . Concernant la réception de l'espace, nous avons étudié la manière dont les voyageurs, loin de s'en tenir au modèle romain abstrait de la basilique, se laissent pénétrer par une architecture « organique », naturalisée, à laquelle participait pleinement le décor. C'est là l'un des apports essentiels des journaux de voyage : la saisie intuitive de l'unité de ce « lieu naturel » que constitue l'édifice sacré byzantin. Cette compénétration formelle qui relève autant de la couleur que de la lumière propose un espace spirituel uni, communicatif de surcroît. Nous avons souligné l'écart entre l'espace « conceptuel » des artistes de la Renaissance et l'« espace spirituel » des édifices visités et *vécus* du dedans par les voyageurs, grâce au caractère performatif et dynamique de l'ornement. Certains voyageurs semblent ainsi avoir compris intuitivement le « sens expressif » de l'ornement, devançant les études savantes sur ce sujet.

Ainsi, la possibilité de *s'abandonner* à la décoration, comme force agissante, unifiant l'espace sacré, nous semble éclairer pertinemment la réception de l'art byzantin. L'expérience

métaphysique de l'ornement éprouvée à Ravenne par Yves Bonnefoy s'accorde finement avec les intuitions synesthésiques des voyageurs, évoluant dans un espace de pierre, de marbres et de verre. Nous avons également décelé dans certains journaux la présence d'une rêverie induite par les matériaux et le décor, à laquelle Albert Gayet a su donner un sens dynamique et profond.

Le recours à l'*ekphrasis* peut enfin s'interpréter comme une libération, dans son processus d'écriture, comme dans sa portée. Cette opération linguistique par laquelle le texte devient image peut en effet, dans le temps même de sa réalisation, transformer le jugement esthétique du voyageur, emporté par le dynamisme d'une description attachée à rendre sensible et à révéler l'animation des formes. Nous avons pu l'observer par la présence de figures de contradiction dans certaines *ekphraseis* : elles libèrent le regard dans ce miracle de l'évidence proposé au lecteur. La portée de l'*ekphrasis* libère en outre le regard d'une vision trop séquentielle et métonymique, statique également des différentes parties ou des éléments architectoniques et décoratifs d'un espace sacré : la « vivacité vive » de cette écriture *déambulant* restaure ainsi une unité artistique. Ce trait a été particulièrement mis en valeur par l'*ekphrasis* de Gautier dans la basilique Saint-Marc dont on a rappelé la fortune littéraire. Il a en effet su représenter les métamorphoses successives, et parfois même concomitantes qui se présentaient à son regard et qu'il a représentées à son tour dans la texture de sa description. C'est la vie des formes, la résurrection des figures qui sont désignées au lecteur à travers sa lecture morphologique et synesthésique de l'édifice, et les interprétations syncrétiques de Gautier soulignent que l'art byzantin *dialogue* avec d'autres arts, sans être prisonnier d'un *paragone* artistique qui l'isolait ; Gautier suggère que sa portée spirituelle mérite d'être reconsidérée. Libéré d'une rigidité souvent présentée comme une fatalité et de son esseulement, l'art byzantin présente donc une image vivante de l'iconographie chrétienne et les auteurs des journaux de voyage ont, souvent de manière intuitive, resémantiser le concept très nébuleux d'« expression » en l'exhaussant.

En effet, cet art qui, tournant le dos à l'illusionnisme mimétique de l'Antiquité, prenait le risque d'un éloignement spirituel - l'imaginaire chrétien des fidèles ne pouvant plus s'arrimer à des images - va néanmoins parvenir à restituer une réalité spirituelle *expressive*. La difficulté que rencontraient les voyageurs consistait à évoquer, décrire un art d'origine orientale à partir d'un dispositif d'appréciation classique, occidentale, reposant précisément sur les séductions de l'illusionnisme mimétique. Il fallait, là encore, faire un pas de côté pour

reconsidérer cette stylisation formelle et expressive, susceptible de rendre sensibles l'invisible et le transcendant.

Nous avons ainsi pu établir un lien entre les différentes manifestations d'un sentiment de vie exprimées par les voyageurs avec les émotions qu'ils ressentaient, de manière à esquisser une psychologie de l'art byzantin témoignant d'un autre rapport à la réalité. Ainsi avons-nous pu relever l'expression d'un sentiment d'apaisement dans certains journaux qui a une valeur propédeutique, préparant le regard à s'ouvrir sur la réalité de l'art byzantin. Le sentiment du sublime, très clairement attesté dans les journaux, révèle une participation à l'unité anagogique d'un espace où se déploie l'art byzantin. L'enthousiasme enfin, entendu comme expérience mystique, souligne le caractère expérimental de cet ailleurs transcendant et nous comprenons pourquoi les voyageurs ressemblent à ces « contemplateurs » de l'art byzantin, s'unissant à un lieu, loin de l'image statique et abstraite du « passant », comme l'a montré Duthuit.

Nous avons alors pu démontrer comment les voyageurs révélaient leur sensibilité à cet « ailleurs resplendissant », promesse de l'art byzantin. L'analyse des différentes dénominations spatiales d'un espace transcendant et l'étude sémantique de l'expression de la *réalité* et du *réel* dans les journaux nous a permis d'établir un rapprochement avec le *mundus imaginalis*, tel que Sohrevardi l'avait conçu, dans sa réflexion de mystique. Ainsi, la perception, encore tâtonnante, d'un espace transcendant, à partir de la force agissante du décor, qui ressemble à une énergie créatrice, attestait d'une indéniable conversion du regard. L'art byzantin pouvait dès lors se concevoir comme un *espace d'expérience* esthétique, linguistique, spirituelle dans lequel évoluaient les voyageurs, dont les journaux constituent donc un témoignage vivant, éclairant avec vigueur la réception de cet art, et contribuant à le reconsidérer.

Perspectives

Nous pensons, par notre travail, avoir contribué modestement à la réflexion sur la réception de l'art byzantin au XIX^e siècle, en montrant toutefois particulièrement la légitimité de la place des journaux de voyage dans les études byzantines. Nous souhaiterions que cette thèse essaime afin que des travaux sur la réception de l'art byzantin à Constantinople et plus

généralement en Orient, à travers les journaux de voyage français, puisse voir le jour. Parallèlement, un projet européen de recherche sur la présence de l'art byzantin dans les journaux de voyage anglais, allemands et italiens principalement, des XIX^e et XX^e siècles, pourrait s'avérer fécond.

Enfin, peut-être est-ce par le détour des journaux de voyage que la *rencontre* avec l'art byzantin s'avérerait la plus judicieuse pour le grand public, comme pour un public scolaire. Elle prendrait, dans le premier cas, la forme d'anthologies de voyages sur l'*aria* byzantine, d'une exposition sur le « sentiment byzantin », ou reposerait, dans le second cas, sur un dialogue entre les textes et les images ²¹⁵⁹ mettant en avant le décentrement du regard, comme promesse d'une jouissance esthétique *dans* l'art byzantin.

²¹⁵⁹Certes, le programme de l'option *Histoire des arts* en terminale comporte le thème suivant, « Arts, ville, politique et société : le voyage des artistes en Italie, XVII^e-XIX^e siècles », mais il n'est pas question d'art byzantin dans les ressources proposées aux enseignants et c'est avant tout l'aura artistique de Rome qui est mise en valeur.

INDEX NOMINUM

- Alberti, Leon Battista 53, 252, 370, 517
 Anet, Claude...15, 31, 169, 175, 288, 362, 363,
 375, 376, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401,
 402, 455, 456, 457, 458, 499, 503, 508
 Arétin, L'.....120, 254, 392, 393
 Aristote 379, 417, 446
 Asselineau, Charles 322
 Asthuc, Zacharie.....107, 108, 316, 317
 Athénée de Naucratis.....347
 Audin.....125, 126, 128
 Babelon, Jean.....173, 184, 190, 227, 323, 473,
 474, 496, 497, 500
 Bacci, Michele.....78, 248, 249
 Bachelard, Gaston 193, 439
 Baedeker, Karl.....15, 111, 136
 Barberot, Etienne.....262, 274, 275
 Barbey d'Aurévilly, Jules 46
 Barbier, Paul.....260
 Baroche.....122, 123, 126, 137
 Barrès, Maurice ..174, 255, 277, 282, 285, 286,
 288, 305, 321, 507
 Barthélémy, Antonin 393, 394, 457
 Barzilay, Jacques.....112, 115, 124, 125, 290
 Basch, Sophie.....57, 64, 179, 180
 Bastard, Georges 15, 342
 Baudelaire, Charles 210, 229, 331, 427
 Baxandall, Michaël.....321, 332
 Bayet, Charles 34, 38, 60, 77, 79, 80, 81, 84,
 85, 86, 87, 88, 205, 247, 393, 405, 406, 407,
 408, 426, 515
 Beaujour, Félix de 65, 66, 75, 90
 Becker, Georges 92, 129, 130, 161, 171
 Bélisaire.....24, 60, 68, 88, 246
 Bellanger, Alfred.....188, 257
 Belting, Hans 20, 322, 323, 394, 504, 505
 Berenson, Bernard 326, 390
 Berger, Georges.....56, 168, 397, 492, 506
 Bernhardt, Sarah.....57, 58, 62, 167, 478
 Bertaux, Emile.....23, 33, 34, 35, 58, 122, 166,
 446, 447, 466, 502, 507
 Berthoud, Frantz.....168, 260
 Bertrand, Gilles 14, 23, 108, 109, 110, 111,
 112, 113, 114, 119, 218, 235, 241, 290, 291,
 306, 317, 415, 459
 Bescherelle, Louis-Nicolas,.....238, 239, 240
 Bettex, Robert de.....56
 Blanc, Charles.....89, 259, 270, 271, 456
 Bloy, Léon 32, 50, 51, 56, 172
 Bœspflug, François 442, 445
 Bonne, Jean-Claude 28, 385, 386, 390, 400,
 406
 Bonnefoy, Yves 19, 38, 333, 336, 351, 353,
 399, 400, 401, 402, 403, 404, 508, 511, 518
 Borch, Michel-Jean.....291
 Boschini, Marco.....120
 Botticelli 192, 221
 Boucoiran, Louis 206, 498
 Boullier, Auguste.....50, 187, 318, 471
 Bourget, Paul 43, 446
 Bournand, François.....103, 454, 459
 Bourneville, Désiré-Magloire 199
 Bovini, Giuseppe ..29, 122, 236, 245, 246, 342,
 343, 352, 353, 360, 497
 Bréhier, Louis ...33, 50, 61, 78, 79, 87, 88, 389,
 410, 415, 447, 448, 449, 466, 487, 495, 507
 Brisac, Catherine.....351, 352
 Brodbeck, Sulamith .26, 27, 74, 290, 295, 296,
 301, 302
 Brosses, Charles de..8, 15, 121, 255, 264, 280,
 281, 339, 359, 388, 427
 Bruni, Leonardo.....42, 185
 Bruyère, André 339
 Buci-Glucksmann, Christine.....154, 311, 385
 Bülau, Théodor 72
 Bulteau, Augustine 327
 Burckhardt, Jacob ..3, 52, 76, 86, 98, 101, 112,
 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 149, 150, 155, 164, 171, 198, 285, 295, 296,
 297, 311, 392, 444, 450, 462, 463, 467, 498,
 513, 514
 Burke, Edmund.....350
 Butor, Michel.....14, 38, 339, 367, 368
 Cabanès, Jean-Louis 190, 194
 Caccia, Joseph 112, 137, 138, 139, 207
 Caran d'Ache.....56
 Carnoy 43
 Cassin, Barbara 270, 415
 Castiglione, Baldassare.....32, 240
 Cauderlier, Emile.....167, 299
 Caumont, Arcisse de.....18, 70, 102
 Caye, Pierre 252, 381, 382, 383, 397

- Chaix, Napoléon. 112, 130, 131, 135, 247, 297, 476
- Chapot, François.....106
- Charcot, Jean-Martin.....199, 227
- Chardin, Jean-Siméon 121, 367
- Charlemagne.....53, 105, 128, 238
- Chastel, André.....26, 99, 259, 393, 420
- Chateaubriand, Alphonse René de ...13, 14, 30, 90, 139, 260, 281, 300, 313
- Chevallier, Raymond.....236, 338, 339
- Cimabue ..22, 83, 112, 127, 140, 201, 207, 466
- Clairin, Georges.....52, 54
- Claretie, Jules 49
- Clausse, Gustave ..31, 157, 163, 202, 263, 284, 285, 297, 298, 301, 319, 321, 330, 337, 364, 375, 438, 446, 455, 456, 457, 459, 461, 462, 463, 468, 473, 474, 475, 482, 483, 485, 486, 489, 490, 495, 496, 497, 500, 505, 507, 516
- Clavaron, Yves.....255
- Clément d'Alexandrie 333
- Clément, Félix 164, 175, 176, 181, 333, 349, 430, 441, 444, 456, 475
- Cochin, Charles-Nicolas.....69, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 290, 318, 319, 395, 454
- Colet, Louise 30, 31, 86, 184, 185, 197, 278, 280, 282, 283, 298, 300, 324, 325, 338, 339, 363, 431, 432, 434, 444, 451, 466, 478, 489, 491, 492, 506
- Constant, Benjamin 52, 53
- Cordier, Alphonse 262
- Couchaud, André.....67
- Courajod, Louis.....71, 407
- Creuzé de Lesser, Auguste 22, 291, 294
- Crosnier, Augustion-Joseph ..16, 244, 245, 247
- Crouzet-Pavan, Elisabeth ...7, 23, 24, 109, 242, 250, 282
- Crue, Francis de.....47, 467
- D'Annunzio, Gabriele 277
- Dagognet, François.....69, 122, 314
- Dagron, Gilbert.....33, 59, 103, 159, 165, 198, 301, 333, 339, 394, 419, 441, 475, 507
- Dante 209, 358
- Darcel, Alfred.....58, 60, 168
- David-de-Palacio, Marie Françoise ..18, 44, 47, 49, 50, 190, 307, 327
- Debreyne, Pierre.....228
- Delacroix, Eugène 173, 209, 210, 418
- Delouis, Olivier ..18, 32, 41, 45, 46, 48, 50, 58, 129, 196, 225, 307, 515
- Delvoye, Charles .249, 274, 300, 301, 336, 358
- Desjardins, Tony..166, 168, 174, 178, 465, 466
- Diderot 307, 367, 472, 477
- Didi-Huberman, Georges..... 227, 229
- Didron, Adolphe-Napoléon . 33, 71, 76, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 101, 103, 105, 262, 300, 512
- Diehl, Charles 16, 21, 22, 23, 33, 34, 35, 38, 47, 50, 51, 52, 54, 57, 58, 60, 77, 79, 85, 87, 122, 127, 134, 135, 159, 170, 205, 207, 245, 262, 275, 296, 297, 301, 312, 320, 334, 347, 358, 382, 405, 407, 408, 409, 446, 453, 494, 502, 507, 515, 574
- Dom Leclercq 18, 33, 34
- Dondel du Faouëdic, Noémie 388
- Driou, Alfred 156, 364, 434, 468, 494
- Du Bois-Melly, Charles 168, 265, 335
- Du Bourguet, Pierre 55
- Du Cange, Charles Du Fresne 45, 60
- Dubois-Melly, Charles..... 427, 428
- Ducos, Basile-Joseph..... 339
- Dumas, Alexandre 22, 30, 208
- Durand, Paul 33, 95, 442, 512
- Duthuit, Georges.... 5, 209, 210, 285, 286, 333, 336, 343, 345, 346, 351, 353, 362, 369, 374, 375, 376, 380, 396, 406, 450, 451, 455, 465, 469, 477, 479, 480, 508, 509, 516, 517, 519, 574
- Eberarhard, Johann Jakob 93
- Edwards, Michael 136, 310
- Eglise des Gesuiti 91, 311, 354
- Eliade, Mircea..... 125, 442
- Espaulart, Adolphe d'. 75, 76, 91, 92, 107, 172, 391, 464
- Estienne, Charles 111
- Evdokimov, Paul 103, 346, 353, 361
- Farcy, Charles-François..... 68
- Farjasse, Denis-Dominique..... 281, 300
- Fayant, Marie-Christine 90, 369, 424, 494
- Féré, Charles 226, 228
- Fière, Zénon..... 176, 198, 464
- Florenski, Pavel 504, 505
- Floupette, Adoré 195, 196
- Focillon, Henri..... 150
- Fœmina 170, 171, 178, 183, 187, 190, 196, 197, 243, 348, 477, 496
- Foletti, Ivan..... 34, 88, 89, 246
- Fontaine, Prosper 352, 459, 460, 461
- Fontanier, Pierre 401, 417, 419
- Foucart, Bruno 154, 221, 466
- Fourier, Charles..... 186
- Fournel, Victor.....15, 121, 156, 158, 311, 314, 384, 434, 448, 449, 490, 491, 508

- Fra Angelico 140, 154, 221
- France 549
- France, Anatole 56
- François d'Assise, saint.....154
- Freud, Sigmund 62, 63, 111, 198
- Frolow, A. 271, 272
- Frugoni, Chiara.....154
- Fulchiron, Jean-Claude 162, 340, 342, 373, 374
- Galembert, Anne-Marie Charles de Bodin.462, 484, 485
- Galli, Giovanna ...341, 343, 348, 349, 351, 361
- Gascar, Pierre 368
- Gautier, Théophile.... 13, 14, 15, 18, 30, 31, 38, 45, 50, 69, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 124, 139, 140, 155, 157, 158, 164, 165, 166, 175, 190, 193, 196, 204, 207, 208, 230, 243, 255, 256, 258, 278, 286, 301, 312, 314, 321, 322, 331, 334, 338, 339, 340, 341, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 360, 364, 365, 366, 367, 368, 371, 372, 380, 384, 402, 411, 415, 418, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 461, 481, 483, 499, 502, 505, 508, 512, 516, 518, 574
- Gayet, Albert 55, 56, 57, 205, 249, 250, 251, 364, 382, 402, 410, 411, 412, 413, 445, 446, 508, 518
- Gérard, Auguste..109, 115, 141, 142, 143, 145, 149, 150, 311, 326, 463
- Gerspach, Edouard 60, 77, 160, 279
- Ghiberti, Lorenzo 22, 99
- Gibbon, Edward.....45, 237, 240
- Gilliéron, Alfred 165, 189
- Gilson, Etienne 42
- Giotto..140, 175, 207, 269, 319, 320, 321, 332, 461, 466
- Girard, Marie-Hélène ...13, 18, 45, 50, 69, 256, 341, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 432
- Goethe 3, 213, 356, 364, 365, 378, 481, 491
- Goncourt, Edmond et Jules de....15, 18, 19, 30, 44, 45, 67, 69, 155, 176, 188, 190, 191, 192, 193, 315, 329, 351, 426, 427, 428, 429, 432, 433, 511
- Gorguet, Auguste.....63
- Gouhier, Henri.....216
- Goujon, Alexandre 444
- Grabar, André...25, 27, 33, 48, 61, 78, 88, 106, 144, 158, 160, 171, 189, 251, 271, 272, 274, 275, 276, 277, 299, 300, 330, 331, 344, 345, 357, 370, 374, 383, 387, 394, 403, 445, 450, 455, 463, 464, 465, 469, 470, 471, 472, 473, 487, 490, 497, 501, 502, 503, 504, 506, 507, 574
- Grabar, Oleg .28, 383, 385, 386, 387, 398, 399, 407
- Greco, Le 173, 184, 227, 323, 426, 473, 474, 496, 497, 500
- Grégoire de Nazianze 300, 463, 473
- Guerchin, Le 242, 302, 394
- Guérin de Bouscal, Guyon..... 237, 240
- Guizot, François..... 45
- Guyot de Fère, François-Fortuné 89
- Hadot, Pierre 394, 417, 418
- Hanotaux, Gabriel..... 92, 454, 455
- Heather, Peter 241, 246
- Heitz, Jean 199, 200
- Henry, Georges 176, 177
- Hermogène..... 415, 417, 418
- Herscher, Sébastien..... 255, 387, 388, 493
- Honorius 104, 105, 236
- Hope, Thomas..... 138
- Hosstrup..... 177
- Hostein, Hippolyte 281
- Houssaye Arsène 260, 364
- Hugo, Victor 33, 96, 97, 101
- Huyghe, René 130
- Huysmans, Joris-Karl 46, 183, 331
- Jaccoliot, Louis..... 443
- Jankélévitch, Vladimir..... 184, 228, 470
- Jerphagnon, Lucien..... 43
- Jolivet-Lévy, Catherine..... 88
- Justinien 5, 55, 60, 61, 63, 70, 78, 79, 80, 84, 88, 128, 129, 130, 137, 138, 146, 167, 173, 226, 227, 239, 247, 248, 261, 391, 405, 467, 468, 476, 477, 478
- Kaplan, Michel 44, 61
- Kerviler, René..... 313, 477, 486, 487, 500
- Konrad 168, 169, 321, 322
- Krafft-Bucaille, Isabelle 258
- Krafft-Ebing, Richard von..... 176, 195, 197
- Labarthe Postel, Judith..... 419
- Labrusse, Rémi 34, 389, 407, 503, 504
- Lagrée, Jacqueline 442
- Lalande, Jérôme 15, 16, 69, 111, 112, 113, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 209, 254, 255, 290, 415, 493
- Lambelin, Roger 300, 301, 380, 431
- Lambert, Eugène..... 257, 488
- Lance, Adolphe...15, 18, 31, 70, 102, 170, 255, 265, 266, 273, 278, 279, 280, 288, 310, 312, 315, 316, 318, 319, 375, 384, 385, 388, 389,

- 395, 427, 431, 434, 447, 449, 471, 496, 500, 501, 505
- Lapierre, Ferdinand-Charles.....258, 262
- Laroche.....68, 102
- Laugel...31, 156, 157, 169, 175, 186, 208, 298, 299, 300, 311, 326, 335, 336, 435, 479, 480, 481
- Laurens, Jean-Paul.....63, 104
- Lavagne, Henri 265, 268, 273, 275, 346, 347
- Laval, Lottin de 161, 290, 299, 309, 310
- Lavater, Johann Kaspar 9, 20
- Lavaud, Martine 452
- Le Goff, Jacques.....74, 154
- Le Huenen, Roland.....11, 12, 13
- Le Roux, Hugues.....46, 49
- Lecomte, Georges.....15, 67, 155, 176
- Lecomte, Jules....252, 253, 257, 258, 262, 276, 279, 289, 422
- Lemerle, Paul....33, 36, 88, 135, 138, 159, 160, 236, 453, 465, 490, 492, 493, 495, 499
- Lenglet Du Fresnoy, Nicolas.....266, 395
- Léris, Gaston de..165, 189, 282, 284, 288, 312, 326
- Libera, Alain de.....43
- Lippi 140
- Logerotte, Jules 52, 157, 176, 309
- Lombard, Jean 46, 47, 48, 327
- Lombardo, Patrizia 126, 185, 220, 221, 242, 269
- Longin 416, 417, 486
- Lorey, Eustache de 503, 504
- Loudun, Eugène,.....238, 241, 242, 243, 364
- Loyson, Jules-Théodose 443
- Luciani, Gérard.....109, 115
- Luthereau, Jean.....167
- Maguire, Henry 420, 425
- Maillard, Adrien 255, 427
- Maldiney, Henri.....451, 454, 465, 509, 510
- Mâle, Emile 78, 172, 208, 314, 466, 507
- Malraux, André ..209, 210, 345, 346, 374, 376, 406, 479, 480
- Mantz, Paul.....63, 104, 105
- Maraval, Pierre 55, 130
- Marcel, Etienne ..174, 190, 243, 244, 269, 314, 346, 353, 360, 370, 469, 480
- Marcellus, Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac, vicomte de 301, 461
- Martin, Jean-Marie 24, 26, 294
- Masaccio.....140, 186, 192
- Massenet, Jules.....56
- Masson, José-René 161, 199, 226, 259
- Maupassant, Guy de... 30, 49, 57, 58, 298, 301, 313, 358, 359, 380
- Maxime le Confesseur 334
- Maximien.....84, 476
- Mazel, Henri 169, 307, 308
- Ménard, René.....244, 247, 468
- Mercey, Frédéric92, 93, 97, 171, 172, 208, 317
- Merle, Hugues 176, 198
- Merleau-Ponty, Maurice 326
- Mérot, Alain.....311
- Mesarites.....420, 425
- Métochite, Théodore.....334, 492, 494
- Michel, Christian 116, 117, 385, 386
- Michelet, Jules 15, 42, 121, 132, 193, 262, 267, 359, 360
- Michelis, Panayotis-Andreou69, 121, 251, 327, 337, 363, 369, 372, 373, 375, 486
- Migne, Jacques-Paul 115, 193
- Millet, Gabriel 33, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 197, 271, 515
- Misland, Joseph-Antoine 256
- Misson, Maximilien... 111, 112, 113, 114, 115, 116, 124, 241
- Mithouard, Adrien 178, 179, 180, 181, 182, 183, 282, 283, 286, 287, 288, 289, 454, 514, 516
- Mondzain, Marie-José 143, 157, 158, 379, 437, 439
- Montesquieu 45, 292
- Moreau, Gustave.....174
- Moro, Giovanni 279, 280
- Morris, William 257
- Morrisson, Cécile.....24, 182, 441, 453
- Moureau, François 11, 13, 14, 114
- Moïy, Charles de.....320, 498, 499
- Moyne, Joseph-Louis-Théodore 112, 132, 133, 135, 137, 254, 270, 422, 431, 513
- Mulliez, Maud 336
- Müntz, Eugène.....266, 267
- Nass, Lucien 196
- Nau, François.....56
- Nervo, Gonzalve de 297
- Nono, Luigi.....378
- Nordmann, Jean-Thomas... 194, 213, 215, 217, 218, 219
- Orazi, Manuel 63
- Pächt, Otto 386, 390
- Palamas, Grégoire.....205, 313, 361, 474, 506
- Paléologues 77, 88, 506
- Palma Le Jeune 120, 124, 269, 289
- Pansélinos 95, 101

- Papety, Dominique 70, 92, 93, 97, 98, 513
- Paphnuce 56
- Paul le Siléntiaire.. 90, 352, 362, 364, 369, 370, 405, 420, 421, 422, 424, 425, 494
- Pellechet, Jules 483, 484, 492
- Peters-Custot, Annick..... 27, 294, 307
- Pétrarque..... 42, 332
- Photius. 183, 362, 435, 436, 441, 451, 474, 517
- Pic, Marielle 8, 277, 279, 280, 284, 485
- Platon..... 26, 403, 446, 460
- Pline..... 109, 202, 216, 268, 343, 456, 501
- Plotin ... 144, 344, 345, 360, 394, 470, 472, 492
- Poirier, Jean-Louis..... 141, 145, 150, 463
- Polaco, Renato..... 437
- Pommier, Edouard..... 138
- Ponge, Francis 389, 440
- Poppe, Juste 72, 73
- Pressensé, Edmond de 391, 392
- Procope, .. 45, 52, 130, 215, 420, 421, 422, 423, 424
- Proust, Marcel 174, 313, 314, 346, 353, 360, 361
- Puaux, Franck..... 175
- Puvis de Chavannes..... 107, 317
- Radet, Edmond..... 288
- Rimbaud, Alfred 46, 50
- Raphaël..... 10, 240
- Rayet, Olivier 59
- Régnier, Henri de 251, 255, 282, 283, 288, 312, 347, 427
- Reinach, Joseph..... 5, 169, 188, 195, 197, 203, 204, 324
- Rémusat, Charles de 254, 260, 268, 312, 347
- Renan, Ary 153, 174, 319, 320, 461
- Renan, Ernest..... 297, 298, 301
- Reni, Guido 112, 117, 122, 125, 126, 137, 209, 242, 302
- Richard 55, 56, 113, 125, 195, 250, 426, 429
- Richer, Paul 199, 200
- Ricoeur, Paul 74
- Riegl, Aloïs..... 34, 375, 390, 407
- Ringgenberg, Patrick 220
- Rohault de Fleury, Charles.. 485, 487, 491, 492
- Roman, Joseph..... 57, 431, 476
- Rossi, Ferdinando..... 341
- Roudinesco, Elisabeth 197
- Rubens..... 173, 199, 204, 209
- Ruskin, John 254, 256, 257, 258, 260, 261, 264, 265, 272, 273, 299, 346, 349, 350, 355, 360, 361, 505
- Saint Guillaín..... 25
- Saint-Non, Jean-Claude Richard de... 291, 292, 293
- Salaberry, Charles-Marie d'Irumberry 90
- Salutati, Coluccio..... 42
- Salviati 124, 265, 280, 289, 348, 485
- Sand, George 5, 7, 8, 10, 11, 282, 396, 428
- Sansovino..... 120, 126, 253, 288, 393
- Sardou, Victorien 46, 47, 50, 51, 57, 58, 59, 60, 62, 197, 511
- Schlumberger, Gustave.. 16, 33, 50, 51, 57, 58, 159, 172, 453, 515
- Séroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges 201, 261
- Shalem, Avinoam 87, 337, 389, 396
- Sohravardi..... 363, 508, 519
- Sougères, Valentin de 156, 243
- Spieser, Jean-Michel.. 3, 21, 28, 45, 64, 65, 68, 138, 139, 159, 182, 407, 426, 441, 453, 473, 503, 508, 515
- Starobinski, Jean..... 472
- Stendhal 14, 15, 16, 116, 120, 139, 185, 186, 201, 213, 268, 269, 415
- Stern, Henri..... 21, 61
- Strzygowski, Josef 34, 35, 58, 78, 103, 407
- Suarès, André.... 28, 30, 37, 196, 199, 211, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 255, 328, 329, 339, 342, 343, 344, 357, 368, 377, 378, 379, 508, 516, 517, 574
- Taine, Hippolyte 14, 15, 30, 31, 37, 91, 98, 111, 139, 140, 156, 160, 161, 162, 163, 173, 176, 187, 188, 191, 194, 199, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 231, 256, 309, 347, 348, 354, 355, 356, 365, 366, 367, 372, 374, 414, 426, 479, 481, 498, 514, 515, 516, 574
- Talon-Hugon, Carole 184
- Thaïs 55, 56, 57
- Théodora... 5, 17, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 129, 130, 132, 135, 137, 138, 146, 167, 170, 173, 175, 178, 183, 190, 196, 197, 199, 211, 225, 226, 227, 228, 229, 231, 239, 247, 291, 300, 326, 328, 391, 395, 402, 406, 462, 467, 468, 475, 476, 477, 478, 511, 574
- Théodoric 24, 60, 129, 212, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 245, 246, 249, 373, 467, 468, 514
- Thiers, Adolphe 209
- Tintoret 124, 269, 289
- Tirolí, Francesco..... 112, 115, 123, 124

Titien 8, 9, 10, 118, 164, 207, 214, 265, 268, 269, 271, 391, 393, 497	Vontade, Jacques 327, 328
Töpffer, Rodolphe 204	Vouilloux, Bernard 3, 19, 20, 45, 129, 259, 305, 307, 329, 414, 416, 417, 418, 454, 478
Troelenberg, Eva-Maria 337, 389, 396	Wagner, Richard..... 301, 431
Valery, Antoine-Claude.....8, 18, 69, 112, 113, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 137, 254, 256, 278, 280, 281, 338, 426, 427, 475, 476, 505, 513, 515	Waterhouse 105
Vasari, Giorgio ...17, 22, 83, 92, 138, 140, 200, 201, 237, 413, 466	Webb, Ruth.....421, 422, 423, 425, 435, 460
Velmans, Tania.37, 42, 77, 121, 146, 158, 163, 205, 284, 313, 334, 361, 364, 379, 380, 441, 450, 473, 474, 494, 505, 506	Weber, Anne-Gaëlle 12, 13
Venturi, Adolfo 206	Winckelmann, Johann 9, 20, 65, 149, 150, 219, 338, 421, 491, 513
Verhoeren 108	Wishnou..... 157, 189, 431
Verneilh, Félix de 262	Wölfflin, Heinrich..... 326
Villon, François 43	Yriarte, Charles.....29, 157, 166, 189, 202, 204, 245, 256, 257, 258, 260, 312, 316, 327, 348, 349, 350, 351, 352, 361, 368, 447, 448, 466, 488, 489
Vio, Ettore 29, 118, 224, 251, 267, 366, 437	Zeri, Federico..... 162, 446
Viollet-le-Duc, Eugène.....31, 344, 362	Ziegler, Jules..... 98, 99
Vitruve.....257, 259, 337, 370, 381, 414	Zuccati 8, 267, 268
Voltaire.....45	Zuccato 118, 207
	Zumbo, Gaetano Giulio 193

INDEX LOCORUM

Calabre, 22, 23, 26, 291, 294, 301

Cefalù, 24, 148, 289, 290, 293, 297, 321, 446, 483, 485

Constantinople, 25, 41, 47, 53, 61, 65, 68, 70, 78, 79, 80, 88, 90, 91, 93, 104, 128, 129, 131, 132, 185, 196, 208, 211, 212, 222, 237, 243, 247, 248, 249, 259, 262, 272, 273, 294, 295, 315, 317, 322, 339, 370, 420, 421, 425, 475, 476, 477, 513, 519

'Constantinople

Basilique Sainte-Sophie', 61, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 80, 82, 90, 91, 106, 128, 133, 182, 183, 212, 222, 223, 254, 259, 261, 262, 273, 315, 337, 339, 352, 362, 366, 369, 370, 405, 415, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 451, 494

Eglise des Saints-Apôtres', 25, 127, 262, 273, 420, 425

Eglise Saint-Sauveur-in-Chora', 61, 127

Monastère Kariye Djami', 83, 127, 207, 334, 494, 507

Dapni, 83, 127, 166, 271, 502, 507

Florence, 21, 22, 29, 55, 127, 140, 177, 186, 193, 208, 224, 241, 242, 244, 290, 293, 323, 394, 414, 443, 504

Kiev, 182, 393

Monreale, 24, 26, 27, 29, 52, 74, 86, 148, 156, 157, 163, 167, 184, 185, 202, 203, 263, 289, 290, 292, 295, 297, 298, 300, 301, 302, 309, 324, 326, 330, 358, 363, 364, 388, 389, 435, 446, 462, 479, 481, 482, 485, 486, 489, 494, 505, 506, 574

Mont-Athos, 33, 79, 83, 95, 97, 99, 101, 166, 175, 207, 260, 448, 483, 512

Murano, 8, 23, 81, 127, 181, 182, 251, 277, 280, 288, 289, 311, 367, 388, 462, 474

'Murano

Eglise Santi Maria e Donato', 181, 277, 288, 289, 311, 474

Palerme, 15, 24, 124, 125, 175, 289, 290, 297, 301, 302, 312, 347, 358, 463, 484

'Palerme

Chapelle Palatine', 124, 125, 290, 291, 296, 297, 298, 299, 301, 313, 358, 365, 370, 380, 431, 435, 463, 465, 468, 479, 483, 484, 485, 489, 507

Eglise Santa Maria dell'Ammiraglio', 290, 463

'Paris

Sainte-Chapelle', 484

Saint-Esprit', 106, 379

Saint-Germain-des-Près', 68, 106

Saint-Gervais', 102

Saint-Vincent-de-Paul', 90

Pise, 119, 174, 175, 191, 241, 277, 286

'Pise

Campo-Santo', 119, 175, 191

Pouilles, 22, 23, 26, 301

Ravenne, 7, 16, 23, 24, 27, 28, 29, 34, 38, 49, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 60, 62, 68, 70, 83, 84, 86, 88, 89, 97, 104, 105, 110, 112, 113, 114, 118, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 133, 135, 137, 138, 146, 147, 156, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 177, 178, 180, 184, 187, 190, 194, 196, 197, 211, 212, 213, 218, 220, 223, 224, 225, 229, 231, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 259, 272, 275, 277, 282, 283, 288, 289, 291, 300, 302, 308, 320, 327, 344, 348, 360, 366, 370, 373, 376, 392, 396, 397, 399, 400, 401, 402, 404, 406, 423, 431, 462, 470, 471, 475, 476, 477, 478, 504, 507, 509, 513, 514, 515, 518, 574

'Ravenne

Basilique Saint-Vital', 5, 24, 29, 51, 52, 53, 60, 62, 63, 68, 69, 70, 80, 97, 115, 119, 122, 123, 125, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 138, 146, 148, 170, 173, 178, 183, 197, 201, 209, 212, 225, 226, 230, 239, 246, 247, 249, 259, 288, 291, 310, 312, 314, 315, 327, 328, 335, 343, 350, 352, 357, 364, 368, 378, 379, 380, 381, 391, 395, 405, 408, 412, 446, 465, 467, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 480, 487, 497, 502

Eglise Saint-Apollinaire-in-Classe', 24, 29, 48, 60, 122, 125, 133, 137, 138, 147, 170, 174, 176, 178, 183, 187, 189, 190, 243, 246, 250, 412

Eglise Saint-Apollinaire-le-Neuf', 29, 60, 85, 118, 129, 131, 133, 136, 137, 146, 187, 205, 211, 212, 214, 221, 230, 246, 249, 310, 330, 343, 406, 408, 432, 434, 462, 466, 467, 471, 500, 506

Mausolée Galla-Placidia', 123, 135, 146, 308, 313, 316, 459, 461

Rome, 14, 21, 23, 27, 42, 46, 50, 59, 73, 74, 78, 80, 83, 90, 105, 108, 115, 116, 147, 154, 162, 165, 177, 186, 193, 212, 222, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 249, 265, 273, 290, 291, 292, 301, 320, 327, 336, 339, 344, 369, 370, 373, 397, 414, 416, 498, 499, 509, 520

'Rome

Eglise Sainte-Praxède', 21, 145

Eglise Saint-Jean-de-Latran', 21, 506

Eglise Saint-Laurent-hors-les-Murs ', 21

Eglise Saint-Paul-hors-les-Murs ', 21, 498

Eglise Santa-Costanza', 249

Sicile, 22, 23, 26, 27, 29, 31, 74, 80, 87, 124, 147, 148, 149, 156, 157, 235, 260, 281, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 300, 301, 308, 311, 380, 408, 462, 482, 485, 500, 507

'Strasbourg

Cathédrale Notre-Dame', 17, 93, 354, 355, 356, 481

Torcello, 7, 8, 23, 24, 29, 81, 127, 128, 153, 170, 174, 178, 179, 180, 181, 182, 263, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 287, 288, 289, 310, 315, 316, 319, 321, 322, 396, 454, 461, 462, 471, 473, 474, 483, 485, 496, 497, 500, 507, 574

'Torcello

Eglise Santa Fosca', 277, 278, 281, 287, 288

Eglise Santa Maria Assunta', 7, 29, 128, 170, 182, 277, 278, 279, 281, 283, 285, 288, 289, 322, 471, 473

Troitza, 94, 97, 102, 157, 158, 164, 204, 207, 321, 426, 483, 502, 505, 512

Venise, 7, 8, 23, 24, 25, 26, 29, 69, 81, 91, 109, 113, 114, 116, 120, 123, 125, 127, 147, 149, 155, 156, 174, 175, 179, 180, 185, 204, 205, 224, 235, 241, 242, 248, 250, 251, 254, 255, 256, 260, 261, 262, 263, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 282, 283, 288, 290, 311, 322, 328, 341, 346, 350, 354, 361, 364, 372, 394, 410, 427, 428, 434, 437, 456, 457, 491, 507, 514, 574

'Venise

Basilique Saint-Marc', 7, 8, 15, 18, 22, 25, 26, 29, 38, 50, 69, 75, 91, 109, 112, 115, 117, 118, 120, 124, 126, 128, 129, 136, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 147, 148, 155, 156, 157, 165, 166, 170, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 196, 201, 207, 223, 224, 230, 241, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 286, 301, 309, 311, 312, 314, 315, 318, 322, 328, 334, 335, 338, 339, 341, 342, 347, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368, 372, 373, 377, 378, 380, 384, 385, 386, 388, 392, 395, 411, 415, 422, 423, 425, 426, 427, 429, 430, 432, 436, 437, 442, 443, 444, 448, 449, 451, 455, 460, 468, 471, 480, 488, 490, 493, 500, 505, 516, 517, 518

BIBLIOGRAPHIE

Corpus primaire

Journaux de voyage, de 1850 à 1906

Adert, Jacques (1817-1886), *En voyage : septembre-octobre 1879*, Genève, Schuchardt, 1880.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106410d>.

Aloysius. *Souvenirs d'un voyage à Rome et en Italie*, Annecy, F. Abry, 1887.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6538016k>.

Anet, Claude (1868-1931), *Voyage idéal en Italie : l'art ancien et l'art moderne* / Jean Schopfer, Paris, Perrin, 1899. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1064604>.

Asselineau, Charles. « L'Italie et Constantinople », *Revue de Paris*, 7 janvier 1865.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4243624>.

Barbier, Paul (1858-1944), *Italie, souvenirs et impressions de voyage*, Paris, Firmin-Didot, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106881f>.

Barrès, Maurice (1862-1923) *Amori et dolori sacrum. La mort de Venise*, Paris, Felix Juven, 1902. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k940131h>.

Barthélémy, Antonin (1832-1905), *Un philosophe en voyage*, Paris, Charpentier, 1864.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411232q>.

Bastard, Georges (1851-1914), *Cinquante jours en Italie*, Paris, E. Dentu, 1878.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105819s>.

Bellenger Alfred, *A travers l'Italie, souvenirs de voyage*, Paris, A. Roger et F. Chernowiz, 1882. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207327k>.

Berthoud, Fritz (1812-1890), *Un hiver au soleil : croquis de voyage*, [s.l.], Fleurier-Fleurier, 1882. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2081154>.

Borch, Michel-Jean (1751-1810 ; comte de), *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe. T. 2 / de M. le Cte de Borch à M. le C. de N., écrites en 1777 pour servir de supplément au « Voyage en Sicile et à Malthe » de M. Brydonne...*, Turin, [s.n.], 1782.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1074803>.

Brosses, Charles de (1709-1777), *Le président de Brosses en Italie : lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740. T. 2*, Paris, Didier, 1858.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39896t>.

- Cambry, Jacques (1749-1807), *Voyage pittoresque en Suisse et en Italie. Tome 2*, Paris, H.L. Jansen, 1800. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65376919>.
- Cauderlier, Émile (1846-1923), *Du St-Gothard à Syracuse : voyage en Italie et en Sicile*, Paris, E. Dentu, 1882. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061742>.
- Chateaubriand, François-René de (1768-1848), Saint-Germain-Leduc (1799-18) Antoine-Élisabeth-Cléophas (1820-1882), Darest de La Chavanne, Denis-Dominique (1801-1879), Farjasse, Denis-Dominique (1801-1879), Farjasse, Hippolyte (1814-1879), Hostein, Hippolyte (1814-1879), *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc... : sites, monumens, scènes et costumes.... [III]. Sicile et Malte, par M. D.-D. Farjasse - 1835, paginé 271-370 / d'après les inspirations, les recherches et les travaux de MM. le vicomte de Chateaubriand, de Lamartine, Raoul-Rochette... [et al.]*, Paris, Audot fils, 1834. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075825>.
- Clausse, Gustave (1833-1914), *Les monuments du christianisme au moyen-âge. Tome 2*, Paris, E. Leroux, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9819371x>. et Tome 3 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k36429v>.
- Colet, Louise (1810-1876), *L'Italie des italiens. Italie du sud*, Paris, E. Dentu, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105897s>.
- Cordier, Alphonse (1819-18), *A travers la France, l'Italie, la Suisse et l'Espagne*, Paris, Vermot et Cie, 1866. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1070597>.
- Creuzé de Lesser, Auguste (1771-1839), *Voyage en Italie et en Sicile, fait en MDCCCI et MDCCCII*, Paris, Didot, 1806. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105894n>.
- Custine, Astolphe de (1790-1857), *Mémoires et voyages ou Lettres écrites à diverses époques pendant des courses en Suisse, en Calabre, en Angleterre et en Ecosse*, Paris, C. Ladvocat et Cie, 1839. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k854145h>.
- Desjardins, Tony (1814-1882), *Ravenne*, Lyon, C. Riotor, 1876. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208315r>.
- Dondel Du Faouëdic, Noémie (1834-1915), *A travers la Provence et l'Italie : souvenirs de voyage*, Paris, Hachette, 1875. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102824d>.
- Driou, Alfred (1810-1882), *Voyage pittoresque à Venise*, Limoges, Marc Barou et Cie, 1882. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9321852>.
- Du Bois-Melly, Charles (1821-1905), *Voyages d'artiste en Italie, 1850-1875*, Genève, H. Georg, 1877. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1058247>.
- Ducos, Basile-Joseph (1767-1836), *Itinéraire et souvenirs d'un voyage en Italie en 1819 et 1820. T. 2*, Paris, Dondey-Dupré, 1829. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106432v>.
- Dumas, Alexandre (1802-1870), *Le capitaine Aréna*, Paris, Dolin, 1842. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105901q>.

- , *Une année à Florence*, Paris, Au bureau du « Siècle », 1851.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206818w>.
- Flandin, Charles (1803-1887), *Études et souvenirs de voyages en Italie et en Suisse*, T. 1, Paris, [s.n.], 1838. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2068206>.
- Focillon, Henri. *Lettres d'Italie: correspondance familiale, 1906-1908*, Paris, Gallimard, 1999.
- Foemina, « Un voyage à Ravenne ». *Le Figaro*, 02 1914.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k273274f>.
- Foresta, Marie Joseph (1783-1858 ; marquis de), *Lettres sur la Sicile : écrites pendant l'été de 1805*. T. 1, Paris, 1821. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106487g>.
- Fournel, Victor (1829-1894), *A travers l'Espagne et l'Italie*, Tours, A. Mame et fils, 1900.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106491j>.
- Fournier, Fiorillo, *Notes et souvenirs. La vallée du Pô*, Paris, C. Unsinger, 1882.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1064952>.
- Fulchiron, Jean Claude (1774-1859), *Voyage dans l'Italie.... Rome et ses environs. 1841. 2e partie*, Paris, Pillet aîné, 1843. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106499k>.
- Galembert, Anne-Marie-Charles de Bodin (1819-1880), *Souvenirs d'un voyage en Sicile*, Autun, M. Dejussieu, 1861. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065058>.
- Gasparin, Valérie de (1813-1894), *Voyage d'une ignorante dans le midi de la France et l'Italie*, Paris, Paulin, 1835. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35012s>.
- Gautier, Théophile, *Italia: voyage en Italie*, Paris, La Boîte à documents, 1997.
- Gilliéron, *Grèce & Turquie : notes de voyage : L'Épire, Janina, Ithaque, Delphes, le Parnasse, Athènes, Grecs et Turcs*, Paris, Sandoz, 1877.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65289617>.
- Ginko et Biloba (1862-1925), *Le voluptueux voyage, ou Les pèlerines de Venise*, Paris, 1906.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106831q>.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Voyage en Italie*. 3e éd. revue et Corrigée. Omnia. Paris: Bartillat, 2011.
- Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt. *L'Italie d'hier: notes de voyage, 1855-1856*. Le regard littéraire 47. Bruxelles [Paris]: Éd. Complexe, 1991.
- Herscher, Sébastien (1855-1931), *Souvenirs et impressions : mon voyage en Italie*, Paris, Langres, Imprimerie et librairie Rallet-Bideaud, 1888.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075181>.

- Hosstrup, *L'Italie septentrionale et centrale : un journal de voyage*, Montauban, Orphéus, 1907. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106719r>.
- Houssaye, Arsène (1814-1896) *Voyage à Venise*, Paris, F. Sartorius, 1850. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k105906m>.
- Kerviler, René (1842-1907), *Trente jours à travers la Savoie, la Suisse et l'Italie*, Saint-Nazaire, Fronteau, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1070906>.
- Krafft-Bucaille, Isabelle (1840-19), *Un tour dans l'Italie du nord : loisirs de septembre*, Paris, Didier, 1878. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108078t>.
- Lambelin, Roger (1857-1929), *La Sicile, notes et souvenirs*, Lille, Desclée, de Brouwer, 1894. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107487r>.
- Lambert, Eugène (1803-1879), *Voyage en Italie, lettres écrites d'Italie*, Nantes, Vve C. Mellinet, 1876. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207243f>.
- Lance, Adolphe (1813-1874), *Excursion en Italie : Aix-les-Bains, Chambéry, Turin...*, Paris, Bance, 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1064248>.
- Lapierre, Charles-Ferdinand (1828-1893), *Deux hivers en Italie*, Paris, [s.n.], 1861. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107025p>.
- Laugel, Auguste (1830-1914), *Italie, Sicile, Bohême : notes de voyage*, Paris, Plon, 1872. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1064303>.
- Léris, Gaston de, *Le monde pittoresque et monumental*, Paris, Quantin, 1889. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107268t>.
- L'Italie sans la politique : dédié à tous les voyageurs pressés et curieux : par une voyageuse du Nord*, Paris, E. Dente, 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209333z>.
- Logerotte, Jules (1823-1884), *Six mois en Italie, en 1863 : de Palerme à Turin : lettres à un ami*, Paris, Michel Lévy frères, 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1075482>.
- Lottin de Laval, Victor (1810-1903), *Un an sur les chemins : récits d'excursions dans la Sicile, T. 1*, Paris, Masson et Duprey, 1837. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1068972>.
- Maillard, Adrien (1814-1896), *Quatre semaines en Italie*, Paris, J. Baudry, 1876. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207247z>.
- Mallet, George (1787-1865), *Voyage en Italie dans l'année 1815*, Paris, A. Sautet, 1817. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208400t>.
- Marcellus, Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac (1795-1865 ; comte de), *Vingt jours en Sicile*, Paris, Debécourt, 1841. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065202>.

- Maupassant, Guy de. *La Vie errante*, Paris, Louis Conard, 1909.
- Michelet, Jules, *Journal*, Paris, Gallimard, 1959.
- Moüy, Charles de (1834-1922), *Rome : carnet d'un voyageur*, Paris, Ollendorff, 1890.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107301d>.
- Nervo, Jean-Baptiste Rosario Gonzalve de (1810-1897), *Un tour en Sicile*, 1833, [s.n.]1834.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107241g>.
- Pellechet, Jules (1829-1903), *Lettres d'Italie : 1856-1857*, Paris, Marie et Catherine Pellechet, 1894. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073035>.
- Pressensé, Edmond de (1824-1892), *Le pays de l'Évangile : notes d'un voyage en Orient*, Paris, C. Meyrueis, 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5787050z>.
- Puaux, Frank (1844-1922), *Notes de voyage. Deux mois en Italie*, Nîmes, Clavet-Ballivet, 1872. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106615x>.
- Radet, Edmond (1843-1911), *Visions brèves : notes d'art et de voyage en Italie*, Paris, Plon-Nourrit, 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108102f>.
- Régnier, Henri de. « L'Altana ou la vie vénitienne 1899-1924: IV ». *Revue des Deux Mondes* (1829-1971) 41, n° 2 (1927): 285-314.
- Reinach, Joseph (1856-1921), *Voyage en Orient. La Grèce, la Grèce contemporaine, l'Adriatique, la question d'Orient en Orient*, Paris, G. Charpentier, 1879.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5453483x>. (Les premières stations, le Danube, le Bosphore: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5452986k>.)
- Rémusat, Charles de, « Un Voyage dans le nord de l'Italie : seconde partie. », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971) 11, n° 4, 1857, 705-46.
- Renan, Ernest, « Vingt jours en Sicile : le congrès de Palerme », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971) 12, n° 2, 1875, 241-65.
- Roman, Joseph (1840-1924), *Impressions de Ravenne*, Grenoble, Allier frères, 1899.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080715>.
- Saint-Non, Jean-Claude Richard de (1727-1791), Sébastien-Roch-Nicolas de (1741?-1794), Chamfort, et Déodat de (1750-1801), Dolomieu. *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile... Premier [- Quatrième] volume.... Vol. 4, partie 1*, Paris, 1781. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106182n>.
- Salaberry, Charles-Marie d'Irumberry (1766-1847 ; comte de), *Voyage à Constantinople, en Italie, et aux îles de l'Archipel, par l'Allemagne et la Hongrie*, Paris, 1798.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1072738>.
- Sand, George, *Lettres d'un voyageur*, Nouv. éd. rev. et Corr. GF Flammarion 1193, Paris, Flammarion, 2004.

Sayve, Auguste de (1790-1854), *Voyage en Sicile fait en 1820 et 1821. T. 2*, Paris, 1822.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107015b>.

Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, La Découverte 27-29, Paris, F. Maspero, 1981.

Suarès, André, *Voyage du Condottière*, Paris, Emile-Paul, 1956.

Taine, Hippolyte-Adolphe (1828-1893), *Voyage en Italie*, Nouvelle éd. Paris, Bartillat, 2018.

Taine, Hippolyte-Adolphe (1828-1893), *Voyage aux Pyrénées (3e édition)*, Paris, Hachette, 1860. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103134v>.

Töpffer, Rodolphe (1799-1846), *Voyages en zigzag. Voyage à Venise, précédé d'une not. par Léon Chauvin*, Limoges, Eugène Ardant, 1900.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1072997>.

Vontade, Jacques (pseud.), Augustine Bulleteau ou Fœmina, *Un Voyage : Belgique, Hollande, Allemagne, Italie*, Paris, Grasset, 1914.

Yriarte, Charles (1833-1898), *Les bords de l'Adriatique et le Monténégro. Venise, l'Istrie, le Quarnero, la Dalmatie, le Monténégro et la rive italienne*, Paris, Hachette, 1878.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106870q>.

Guides de voyage du XIX^e siècle

Audin, Jean-Marie-Vincent (1793-1851), *Guide classique du voyageur en Europe. T2.*, Paris, Audin, 1828. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4323170>.

Barzilay, Jacques, *Dictionnaire géographique et descriptif de l'Italie, servant d'itinéraire et de guide aux étrangers*, Paris, Truchy, 1823.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5800790r>.

Burckhardt, Jacob (1818-1897), *Le Cicerone : guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie, VOL2, traduit par Auguste Gérard ; sur la 5e édition, revue et complétée par le docteur Wilhelm Bode*, Paris, Firmin-Didot, 1885.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1171736>.

Caccia, Joseph (1842-1876), *Nouveau guide général du voyageur en Italie : indiquant les faits historiques, les illustrations locales, les plans de ville*, Paris, Garnier frères, 1873.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208116h>.

Chaix, Napoléon, *Nouveau guide en Italie*, Paris, N. Chaix, 1864.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2091777>.

Cochin, Charles-Nicolas (1715-1790), *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie. T. 1* Paris, 1758. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106464n>.

Delpuech de Comeiras, Victor (1733-1805), *Abrégé de l'histoire générale des voyages faits en Europe...*, Paris, Moutardier, 1803. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2082778>.

Estienne, Charles (1504?-1564), *La guide des chemins de France*, Paris, C. Estienne, 1552. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102662d>.

Guide officiel des chemins de fer de la Haute-Italie, Paris, Lubin, 1876. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2085051>.

La Lande, Jérôme de (1732-1807), *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les années 1765 et 1766. T. 1, contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulières de l'Italie, & sa description, les moeurs, les usages...*, Venise, Chez Desaint, 1769. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1063451>.

Loudun, Eugène (1818-1898), *L'Italie moderne*, Paris, Retaux-Bray, 1886. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106953g>.

Misson, Maximilien (1650?-1722), *Voyage d'Italie. T. 1, Edition augmentée de remarques nouvelles et intéressantes*, Amsterdam, 1743. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106193c>.

Moyne, Joseph Louis Théodore (1820-1873), *Italie : guide du jeune voyageur (Nouvelle édition)*, Rouen, Mégard, 1878. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9632339m>.

Niké, Marcel, *Un essai d'itinéraire d'art en Italie : les architectes, les sculpteurs, les peintres*, Paris, Firmin-Didot, 1900. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1073069>.

Polonceau, Émile, *Itinéraire descriptif et instructif de l'Italie en 1833. T. 2*, Paris, A. Pougin, 1835. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208299q>.

Tirolì, François, *La vera guida per chi viaggia in Italia...*, Rome, 1775. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107403g>.

Valery, Antoine-Claude (1789-1847), *Voyages historiques, littéraires et artistiques en Italie : guide raisonné et complet du voyageur et de l'artiste. Tome 2*, Paris, Le Normant, 1838. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5696145q>.

Articles de revues et périodiques, XIX^e siècle

Asthuc, Zacharie, « Puvis de Chavannes », *L'Echo des beaux-arts*, 19 juin 1870. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5786157w>.

Berger, Gaston, « Lettre à M. P. de Chennevières », *Bulletin de l'Union centrale*, 1 août 1874. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65810992>.

Bettex, Robert de, « Les Légendes de Thaïs », *Comœdia*, 6 juillet 1908. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7645935t>.

- Bilson, John, « Un bas-relief du XIIe siècle représentant des scènes de l'enfer, trouvé à York », *Bulletin Monumental* 72, n° 1 (1908): 442-54.
<https://doi.org/10.3406/bulmo.1908.11462>.
- Boué, Gustave. « Les Jeunes Anacharsis anglais chez les Vieux Russes ». *L'Ecrin : moniteur de la bijouterie et de la joaillerie* (45), 1 juin 1865.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54242755>.
- Carnoy, Henri, « Traditions napolitaines », *La Tradition*, 15 novembre 1889.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58335220>.
- Chapot, François, « L'Art chrétien au village », *Bulletin du Comité de l'art chrétien – Diocèse de Nîmes*, Tome 4 (25), 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5688760t>.
- Clément de Ris, Louis « Musée de Nancy », *Revue universelle des arts*, Paris, 1864, Tome 19, 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5408647x>.
- Clément, Félix, « Des formes hiératiques et de leur influence sur le progrès des arts », *Annales de la Société libre des beaux-arts*, 27, 1875.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5426974s>.
- Clergion, Henri de, « Salon de 1870 », *Paris illustré*, 15 mai 1870.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9801160p>.
- Courajod, Louis, « Les Origines de l'art gothique, Leçon d'ouverture du cours d'histoire de la sculpture française, Ecole du Louvre, 10 décembre 1890 », *Bulletin monumental*, 57, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k310731>.
- Darcel, Alfred, « Une Encyclopédie des arts industriels », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1865. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2030833>.
- Dauriac, Philippe, « rubrique "Revue littéraire" », *Le Monde illustré*, Paris, 26 juin 1869.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6448943m>.
- De Crue, Francis, « Villes byzantines », *La Semaine littéraire*, Genève, 08 septembre 1894.
- Dufay, Pierre, « Les bords de Loire - de Beaugency à Amboise », *Union vélocipédique de France : bulletin officiel*, 5 décembre 1895.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54139327>.
- Espaulart, Adolphe d', « Réflexion sur l'ornementation intérieure et l'ameublement des églises ». *Les Veillées chrétiennes*, 16 juillet 1863.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234174d>.
- Farcy, Charles-François, « De l'architecture religieuse », *Journal des artistes* (10), 6 mars 1836. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6182321g.item>.
- Fièvre, Zénon, « Hugues Merle », *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, septembre 1879.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9763156t>.

- Fournier, Hippolyte, « La peinture murale en France du XIème au XVIème siècle », *La Nouvelle revue* (Tome 82), mai 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k359902>.
- Gautier, Théophile, « Troitza », *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*, Paris, mars 1866. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6360773w>.
- Gerspach, Edouard, « L'expression "les peintres primitifs" », *L'Intermédiaire des chercheurs et curieux*, juillet 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k734080>.
- Guyot de Fère, François, « Nouvelle des arts », *Annuaire des artistes*, 1er janvier 1834. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6215662p>.
- J. P. [initiales seules], rubrique « Archéologie », *Journal des Beaux-arts*, Paris, 11 février 1838 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5429224d>.
- Konrad, « Le Cabinet de curiosités ou le Kunstkammer à Berlin », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, Tome IV, 1845. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55508930>.
- Legrand, Maurice, « Chronique », *La Province nouvelle*, janvier 1897. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54137062>.
- Luthereau, Jean. « La plus ancienne Estampe connue », *La Célébrité*, 2 avril 1865. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5539232g>.
- M. de B., « rubrique "Par-ci par-là" », *Le Voleur illustré*, 19 février 1885. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62483892>.
- Mantz, Paul, « Le Bas-Empire de Jean-Paul Laurens », rubrique « Le Salon », *Le Siècle*, 8 mai 1880. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k735597t>.
- Marcel, Etienne, « Deux villes mortes », *La Semaine des familles*, 8 janvier 1870. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5519851b>.
- Marsuzi de Aguirre, Camille, « Sur L'Histoire de l'art – À propos du livre de M. de Mercey », *Revue Universelle des arts*, Tome 3, 1856. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5415542v>.
- Mercey, Frédéric, « L'art moderne en Allemagne », *Revue des deux mondes*, janvier 1842. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86880r>.
- Parent, P.-C., « Nouvelles études sur les Œuvres et la vie d'Eugène Delacroix », *Le Courrier artistique*, 18 septembre 1864. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6223615p>.
- Pératé, André, « Etude sur la peinture siennoise : Duccio », *Gazette des beaux-arts*, juillet 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031376>.
- Rayet, Olivier, « Les figurines de Tanagra au musée du Louvre », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1875. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9792574n>.

Reinach, Théodore, « Milliet (J. Paul). La dégénérescence bachique et la névrose religieuse dans l'antiquité. » *Revue des Études Grecques* 14, n° 59 (1901): 407-8.

Richer, Paul, « Dialogue sur l'art et la science », *La nouvelle revue*, juillet-août 1897.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k360152>.

Rosenthal, Léon, « Jean Schopfer. — Voyage idéal en Italie. L'art ancien et l'art moderne. Paris. Librairie académique Perrin et Cie, 1899 », *Revue internationale de l'enseignement* 39, n° 1 (1900): 465-66.

Sardou, Victorien, « Lettre du 25 janvier 1885 », publiée dans *La Chronique des arts et de la curiosité : supplément à la Gazette des beaux-arts*, 7 février 1885.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6344065m>.

[s.n.], « L'Eglise Saint-Vincent-de-Paul », *Le Charivari*, rubrique « Beaux-Arts », 24 août 1845, [n.p.]. [ark:/12148/bpt6k30475685](https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30475685).

———, « Notice des tableaux composant le musée du Mans, précédée d'une notice historique par M. C. Dugasseau », 1870. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424180b>.

———, « Salle 20 », *Le Voleur illustré*, 1 juin 1877.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6456175g>.

———, « Séances de la Sorbonne » *Bibliothèque de l'École des chartes* 42, n° 1 (1881): 501-2.

Sougères, Valentin de, « Tyrol et Ombrie », *La Semaine des Familles*, 10 novembre 1894.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55290706>.

Versnaeyen, Karl, « L'art ancien au Trocadéro », *Revue photographique : organe officiel de la Société française des archives photographiques, historiques et monumentales et de l'Union photographique de France*, 15 octobre 1878.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5401153r>.

Etudes byzantines et médiévales de 1850 à 1910

Barberot, Étienne (1846-1920), *Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours*, Tome 2, Paris, Baudry, 1891.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6562417b>.

Bayet, Charles (1849-1918), *Précis d'histoire de l'art*, Paris, Quantin, 1886.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k938286d>.

Beaujour, Louis-Auguste-Félix de (1765-1836), *Tableau du commerce de la Grèce : formé d'après une année moyenne, depuis 1787 jusqu'en 1797*, Tome 2, Paris, A.A. Renouard, 1800. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853448>.

Bertaux, Émile, « La part de Byzance dans l'art byzantin. (deuxième et dernier article) ». *Journal des Savants* 9, n° 7 (1911): 304-14.

- , « La part de Byzance dans l'art byzantin (premier article): Charles Diehl. Manuel d'art byzantin. » *Journal des savants*. 9^e année, Avril 1911.
https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1911_num_9_4_3707.
- Bescherelle, Louis-Nicolas (1802-1883), et Joseph Bertal. *Méthode synchronique pour l'étude de l'histoire des principaux États de l'Europe*, Paris, Chez l'Auteur, rue du Cherche-Midi, 1857. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k432455x>.
- Blanc, Charles (1813-1882) (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles.... Tome 12, « École vénitienne »*, Paris, Veuve Renouard, 1861-1876.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9738986f>.
- Bloy, Léon, « L'Épopée byzantine », *La Nouvelle Revue*, tome 43, novembre 1906.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k360690>.
- Boucoiran, Louis (1813-1895), *Languedoc et Provence. Guide historique et pittoresque dans Nîmes et ses environs*, Nîmes, Imprimerie des Lafares frères, 1884.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092099d>.
- Boullier, Auguste (1832-1898), *L'art vénitien : architecture, sculpture, peinture*, Paris, E. Dentu, 1870. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110579s>.
- Bournand, François (1853-1911), *Histoire de l'art chrétien des origines à nos jours (architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs, mobilier, musique)*, Tome 2, Paris, Bloud et Barral, 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1478220>.
- Bréhier, Louis, *La Civilisation byzantine*, Paris, Albin Michel, 1970.
- , *L'Art byzantin*, Paris, H. Laurens, 1924.
- , « L'art du Moyen Age est-il d'origine orientale ? », *Revue des deux mondes*, mars 1909. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431822q>.
- , « Une nouvelle théorie de l'histoire de l'art Byzantin: Théodore Schmitt. Qu'est-ce que l'art byzantin ? » *Journal des savants*. 12^e année, Janvier 1914.
https://www.persee.fr/doc/jds_0021-8103_1914_num_12_1_4169.
- Caumont, Arcisse de (1801-1873), *Cours d'antiquités monumentales : histoire de l'art dans l'Ouest de la France, depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle. Partie 4*, Paris, Lance, 1831. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1146927>.
- Clément, Joseph-Henri-Marie (1860-1927), *La représentation de la Madone à travers les âges*, Paris, Bloud et Cie, 1909. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k91685x>.
- Cloquet, Louis (1849-1920), [s.d.], *L'art monumental romain, latin et byzantin*, Lille, Desclée de Brouwer, 1884. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6158694f>.
- Couchaud, André (1813-1849), *Choix d'églises byzantines [sic] en Grèce*, Paris, Lenoir, 1842. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5629812r>.
- Crest, Xavier du, « II. Peinture de cour et cours de peinture : Pierre Désiré Guillemet (1827-1878) : un peintre oublié à Constantinople (1865-1878) », *De Paris à Istanbul, 1851-1949 : Un siècle de relations artistiques entre la France et la Turquie*, 53-75, Sciences

- de l'histoire, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019.
<http://books.openedition.org/pus/13594>.
- Crosnier, Auguste-Joseph, « Ravenne et ses monuments », *Bulletin monumental*, Tome V, 1859. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31045s>.
- Diehl, Charles (1859-1944), *Manuel d'art byzantin*, Paris, A. Picard, 1910.
 ———, « Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre », *Mélanges de l'école française de Rome* 10, n° 1 (1890): 284-302. <https://doi.org/10.3406/mefr.1890.6643>.
 ———, *Palerme et Syracuse*, Paris, H. Laurens, 1907.
 ———, « Peintures byzantines de l'Italie méridionale », *Bulletin de Correspondance Hellénique* 12, n° 1 (1888): 441-59. <https://doi.org/10.3406/bch.1888.3967>.
 ———, « Théodora », *La Revue de Paris*, janvier 1902.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17463v>.
 ———, *Théodora, impératrice de Byzance* ([3e édition]), Paris, Edition H. Piazza & cie, 1904. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9321941>.
 ———, *Impératrices de Byzance*, Max Leclerc & Cie, 1959.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3323103c>.
 ———, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, Paris, Librairie de l'Art 1894.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1421342c>.
- Fontaine, Prosper (1830-1905), *L'art chrétien en Italie et ses merveilles. 1ère partie : Gênes, Pise, Rome* [préf. par E. Puffeney], Lyon, E. Vitte, 1898.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106884k>.
- Gailhabaud, Jules (1810-1888), *L'Art dans ses diverses branches, ou l'Architecture, la sculpture, la peinture, la fonte, la ferronnerie, etc., chez tous les peuples et à toutes les époques jusqu'en 1789, 1re partie*, Paris, 1863.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5820491p>.
- Gayet, Albert (1856-1916), *L'art byzantin d'après les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie. Torcello et la Dalmatie, l'église du Dôme et Zara Nona*, Paris, L.-H. May et E. Gaillard, 1901. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9721835b>.
- H. de B. [initiales seules], « Cours d'archéologie chrétienne par Renoir et Didron », *L'Etudiant : journal des Ecoles*, 25 juillet 1838.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567943w>.
- Hope, Thomas. *Histoire de l'architecture*, Bruxelles, Cans et Cie, 1839, Consulté le 14 septembre 2021. https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001101405996?pid=BML:BML_00GOO0100137001101405996&pg_titre=.
- Lacroix, Paul (1806-1884), *Bords de la Charente. Le château de Jarnac, ses barons et ses comtes. Bataille de Jarnac*, Cognac, 1855.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6529004d>.
- Levallois, Jules (1829-1903), *Les Maîtres italiens en Italie*, Tours, A. Marne et fils, 1887.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9610235f>.

- Mâle, Emile, « compte rendu de L'Art chrétien de Louis Bréhier », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1908. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203172p>.
- , « Les origines de la sculpture française du Moyen Age », *La Revue de Paris*, septembre 1895. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k207976s>.
- Michel, André, « Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de André Michel : Tome I, première partie : Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane », Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1 janvier 1905. <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/10482>.
- Molinier, Emile, « Compte-rendu du livre de Diehl, Ravenne, études archéologiques », *Gazette archéologique*, 1886. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5730056w>.
- Pavlovsky, A, « Iconographie de la chapelle palatine », *Revue Archéologique* 25, 1894, 305-44.
- Popp, Juste, et Bülow, Theodor, *L'Architecture du moyen âge à Ratisbonne*, Paris, Bance aîné, 1839. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5427348j>.
- Renan, Ary, « Torcello », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1888. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203126g>.
- Schlumberger, Gustave, « Un triptyque byzantin en ivoire », *Gazette des beaux-arts*, janvier 1891. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2031329>.
- Ségur, Louis-Philippe de (1753-1830), *Histoire universelle, ancienne et moderne, Tome 8*, Bruxelles, Arnold Lacrosse, 1821. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9816184x>.
- Seroux d'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges, « Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XIV^e : Tome premier », Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art, collections Jacques Doucet, 1 janvier 1823. <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/idurl/1/12655>.
- Sougères, Victor de, « Ravenne et les restes de l'Antiquité romaine », *La Semaine des familles*, 10 novembre 1894. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5513623g>.
- Denys de Fourny (1670?-1745?), *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine / avec une introduction et des notes par M. Didron,...* ; traduit du manuscrit byzantin « Le Guide de la Peinture », Paris, Adolphe-Napoléon Didron éd., 1845. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k112062s>.
- Verneilh, Félix de (1820-1864), *L'architecture byzantine en France : Saint-Front de Périgueux et les églises à coupoles de l'Aquitaine*, Paris, Didron, 1851. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96818810>.
- Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel (1814-1879), *L'art russe : ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, A. Morel, 1877. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048184>.

X.B. de M. [initiales seules], « Les mosaïques des églises de Ravenne », *Revue de l'art chrétien*, tome VII, mars 1896. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k124598f>.

Yriarte, Charles, « Les restaurations de Saint-Marc de Venise », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971) 38, n° 4, 1880, 827-56.

Corpus secondaire

Auteurs antérieurs au XIX^e siècle

Alberti, Leon Battista, *De pictura*, trad. Danielle Sonnier, 3e éd, Paris, Éditions Allia, 2014.
———, *L'art d'édifier*, trad. Pierre Caye et Françoise Choay, Paris, Seuil, 2004.

Aretino, Pietro. *Lettres de l'Arétin: 1492 - 1556.*, éd. André Chastel, Paris, Scala, 1988.

Boivin, Jean (1663-1726), *Apologie d'Homère ; et Bouclier d'Achille*, Genève, François Jouenne, 1715. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8111f>.

Dante Alighieri, *La Divine comédie*, trad. Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1990.

Diderot, Denis, *Ruines et paysages: salons de 1767*, Salons 3, Paris, Hermann, 1995.

Gibbon, Edward (1737-1794), *Histoire de la décadence et de la chute de l'empire romain*, T. 7, Paris, 1828. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k364662>.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Maximes et réflexions*, Rivages poche, Paris, Payot & Rivages, 2001.

Guérin de Bouscal, Guyon (1617-1664), *Le fils desadvoüé, ou Le jugement de Théodoric, roy d'Italie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1692.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k727495>.

Lenglet Du Fresnoy, Nicolas (1674-1755), *Méthode pour étudier la géographie*, Paris, N.M. Tilliard, Tome VI, 1768. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785520r>.

Longin, *Du sublime*, Rivages poche, Paris, Payot et Rivages, 1993.

Philostrate de Lemnos, *La galerie de tableaux*, La roue à livres, Paris, les Belles lettres, 1991.

Platon, *Phèdre*, GF 488. Paris, Flammarion, 1989.

Pline l' Ancien, *Histoire naturelle*, Collection des universités de France, Paris, les Belles lettres, 1985.

Plotin, *Du beau: Ennéades I, 6 et V, 8*. Agora 69, Paris, Presses pocket, 1991.

Procopé, *Histoire de Constantinople, depuis le règne de l'ancien Justin, jusqu'à la fin de l'Empire. Traduite sur les originaux grecs par M. Cousin*, Paris, Chez Damien Foucault, 1685. https://numelyo.bm-lyon.fr/f_view/BML:BML_00GOO0100137001101743800?pid=BML:BML_00GOO0100137001101743800&pg_titre=.

Raphaël, et Baldassare Castiglione, *La lettre à Léon X*, Collection Tranches de villes, Besançon, les Éd. de l'Imprimeur, 2005.

Sohravardi, *L'Archange empourpré*, Henry Corbin, Paris, Fayard, 1973.

Athénée, *Les quinze livres des deipnosophistes d'Athénée ,... traduit pour la première fois en françois... sur le grec original apres les versions latines de Natalis Comes de Padouë, & de Jacques d'Alechamp, de Caen...*, 1680.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1230239>.

Vasari, *Vie des grands artistes*, Paris, Le Club français du Livre, 1954.

Villon, François, *Oeuvres poétiques de François Villon*, Collection nationale des grands auteurs de la Nouvelle librairie de France, Paris, Nouvelle librairie de France, 1999.

Winckelmann, Johann Joachim, *De la description*, La littérature artistique, Paris, Macula, 2006.

Œuvres et articles du XXème siècle : histoire du voyage

Bertrand, Gilles, « Chapitre 1. Les raisons du voyage », *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*, 23-70, Rome, Publications de l'École française de Rome, 2013.
<http://books.openedition.org/efr/1997>.

———, « Chapitre 3. Les guides et l'expérience géographique de la péninsule ». In *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*, 177-213. Collection de l'École française de Rome. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2013.
<http://books.openedition.org/efr/2000>.

———, « Chapitre 4. L'approche de l'autre italien ». In *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*, 217-47. Collection de l'École française de Rome. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2013. <http://books.openedition.org/efr/2002>.

———, « En marge du voyage des élites dans l'Italie des Lumières. Du peuple regardé au peuple voyageur », *Mélanges de l'école française de Rome* 111, n° 2 (1999): 847-81.
<https://doi.org/10.3406/mefr.1999.4672>.

- . *Le Grand Tour revisité : Pour une archéologie du tourisme : le voyage des Français en Italie, milieu XVIIIe – début XIXe siècle*. Collection de l'École française de Rome. Rome: Publications de l'École française de Rome, 2013.
<http://books.openedition.org/efr/1974>.
- . « Voyage et lectures de l'espace urbain. La mise en scène des villes renaissantes et baroques dans les guides en langue française pour l'Italie au XVIIIe siècle ». *Histoire urbaine* n° 13, n° 2 (2005): 121-53.
- Brilli, Attilio, *Le Voyage d'Italie: histoire d'une grande tradition culturelle du XVIe au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 1989.
- Brizay, François, *Touristes du Grand siècle: le voyage d'Italie au XVIIe siècle*, Histoire & société, Paris, Belin, 2006.
- Hauville, Frédérique, Emmanuel Jaslier, et Claire Simon, « Voyage de Constantinople (Le) », Bibliothèque numérique de l'enssib, 2003.
<https://isidore.science/document/10670/1.lvx062>.
- Hersant, Yves, *Italies: anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles*, Bouquins, Paris, R. Laffont, 1988.
- Liaroutzos, Chantal, « Les premiers guides français imprimés », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 15, 13 avril 2011, <https://doi.org/10.4000/insitu.486>.
- Luciani, Gérard, « Les voyageurs français et les musées italiens », *Dix-Huitième Siècle* 27, n° 1, 1995, 99-107. <https://doi.org/10.3406/dhs.1995.2036>.
- Magne, Matthieu, « « Mon Dieu que ce Vésuve est beau ! » Le récit de l'ascension dans le journal d'un aristocrate de Bohême au cours de son voyage de 1816 », *Cahiers de la Méditerranée*, n° 89, 1 décembre 2014, 265-94. <https://doi.org/10.4000/cdlm.7829>.
- Martinet, Marie-Madeleine, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Presses Universitaires de France, 1996. <https://doi.org/10.3917/puf.marti.1996.01>.
- Mascoli, Laura, « Le Journal du voyage en Italie de l'abbé de Saint-Non (1759-1761) », *Dix-Huitième Siècle* 21, n° 1, 1989, 423-38. <https://doi.org/10.3406/dhs.1989.1718>.
- Moureau, François, présentation du séminaire *L'Europe du Grand Tour : la relation de voyage à la découverte du vieux continent, de la Renaissance au Romantisme*, (10 février 2009), <https://crlv.org/conference/pr%C3%A9sentation-du-s%C3%A9minaire-et-bibliographie-1>
- Rauch, André, « Le voyageur et le touriste », *In Situ*, n° 15, 13 avril 2011.
<https://doi.org/10.4000/insitu.533>.
- Said, Edward W., *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Nouv. éd. augm. La couleur des idées, Paris, Éd. du Seuil, 1997.

Sénéchal, Philippe, « Christian Michel, Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758), édité en fac-similé avec une introduction et des notes (Collection de l'École française de Rome, 145), Rome, Ecole française de Rome, 1991, 510 p. » *Bulletin Monumental* 151, n° 3, 1993, 541-42.

Venayre, Sylvain, « La ville mourante du voyageur européen, 1770-1830 », *Hypotheses* 19, n° 1, 13 octobre 2016, 365-76.

Verhoeven, Gerrit, « L'influence des guides imprimés aux Pays-Bas sur la construction et l'évolution de l'espace touristique européen (XVIIe et XVIIIe siècles) », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 83, n° 2, 2005, 399-423.
<https://doi.org/10.3406/rbph.2005.4929>.

Œuvres du XIX^e siècle: littérature

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy, 1868.
———, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976.

Ber, F.-J., *Méthode d'analyse grammaticale, réduite à sa plus simple expression*, Metz, Thomas et Roy, 1863. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6101562k>.

Chateaubriand, François-René de (1768-1848), *Génie du christianisme, ou Beautés de la religion chrétienne. Tome 3*, Paris, Migneret, 1802.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1054582c>.

Delacroix, Eugène (1798-1863), *Journal de Eugène Delacroix*, Paris, Plon, 1893.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k480222s>.

Fourier, Charles (1772-1837), *Oeuvres complètes*, tome 5, Théorie de l'unité universelle, vol. 4, Paris, Société pour la propagation et la réalisation de la théorie de C. Fourier, 1841.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5484d>.

Gautier, Théophile (1811-1872), *Caprices et zigzags*, Paris, Hachette, 1856.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k102024x>.
———, *Poésies complètes. 1, Premières poésies, 1830-1832, Albertus, 1832, Poésies diverses, 1833-1838, éd. par Maurice Dreyfous, 1884.*
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62191411>.

Goncourt, Edmond de, et Jules de Goncourt, *Arts et artistes*, Collection Savoir, Paris, Hermann, 1997.

Huysmans, Joris-Karl (1848-1907), *Trois églises et Trois primitifs*, Paris, Plon, 1908.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34125376>.

Lecomte, Georges, « Les Goncourt critiques d'art », *La Revue de Paris*, juillet 1894.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2079741>.

Lecomte, Jules (1810-1864), *Œuvres de Jules Lecomte, L'Italie des gens du monde*, tome XXVIII, Paris, 1844. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106360t>.

Mazel, Henri (1864-1947), *Théâtre 1890-1897. Le Khalife de Carthage*, La Province nouvelle, Auxerre, Librairie A. Lavier, janvier 1897 ou 1933. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3401386d>.

Proust, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.

———. *Correspondance*, Paris, Plon, 1981.

Ruskin, John, *Les pierres de Venise: [version abrégée] avec l'index vénitien*, Collection Savoir, Paris, Hermann, 1983.

Ruskin, John, et Marcel Proust, *La Bible d'Amiens*, 10-18, Paris, Union générale d'éd, 1986.

Stendhal, *Ecoles italiennes de peinture*, Paris, Le Divan, 1932.

———, *Histoire de la peinture en Italie*, Folio essais 297, Paris, Gallimard, 1996.

Œuvres et articles du XX^e siècle : littérature, poétique

Antoine, Philippe, « Une rhétorique de la spontanéité : le cas de la Promenade ». In *Voyager en France au temps du romantisme : Poétique, esthétique, idéologie*, édité par Alain Guyot et Chantal Massol, 131-46. Bibliothèque stendhalienne et romantique. Grenoble: UGA Éditions, 2019. <http://books.openedition.org/ugaeditions/3672>.

Aquien, Michèle, *Poétique et psychanalyse: l'autre versant du langage*, Investigations stylistiques 5, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Bains, Christopher, « Rencontres vénitiennes : l'héritage esthétique de Gautier », *Études littéraires* 42, n° 3 (2011): 83-92. <https://doi.org/10.7202/1012019ar>.

Barbaud, Philippe, « L'opérateur de restriction ne... que et l'argumentation », *Revue québécoise de linguistique* 15, n° 1 (1985): 153-70. <https://doi.org/10.7202/602552ar>.

Barnaud, Jean-Marie, « La communication impossible (sur le style d'André Suarès) », *Littératures* 19, n° 2 (1972): 73-89. <https://doi.org/10.3406/litts.1972.1052>.

Basch, Sophie, « Vers un nouveau classicisme? Noir et blanc contre polychromie, art gothique et art impressionniste : la revue "L'Occident" (1091-1914) face à l'antique. » *Revue d'Histoire littéraire de la France* 107, n° 2 (2007): 449-68.

Béhar, Roland, « Garcilaso de la Vega et l'« invention » de l'ekphrasis par Leo Spitzer (1952-1955) ». *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, n° 37 (15 octobre 2020). <https://doi.org/10.4000/e-spania.36427>.

Bonnefoy, Yves, « La parole poétique », Consulté le 17 juillet 2021. https://www.canal-u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs/la_parole_poetique.1174.

———, *Le nuage rouge dessin, couleur et lumière*, Folio 345, Paris, Gallimard, 1999.

- , *L'improbable* suivi de *Un rêve fait à Mantoue: et autres essais*, Nouv. éd. Collection Folio 203, Paris, Gallimard, 1992.
- Breuer, Roland, « La synesthésie, un effet de matière », *Actes Sémiotiques* 1 (2013): XX-XX.
- Bruni, Chiara (1989-...), « Stendhal peintre de Venise », 27 juin 2014.
<http://dspace.unive.it/handle/10579/4677>.
- Butor, Michel, *Description de San Marco*, Paris, Gallimard, 1963.
 ———, *Répertoire*, Paris, Editions de Minuit, 1974.
- Cabanès, Jean-Louis, « Les Goncourt et la morbidité, catégorie esthétique de «L'Art du XVIIIe siècle» », *Romantisme* 21, n° 71 (1991): 85-92.
<https://doi.org/10.3406/roman.1991.5736>.
- Caramaschi, Enzo, « Stendhal précurseur », *Littératures* 9, n° 1 (1984): 123-30.
<https://doi.org/10.3406/litts.1984.1275>.
- Cassin, Barbara, *L'effet sophistique*, NRF essais, Paris, Gallimard, 1995.
- Clavaron, Yves, « Déterritorialisations de Venise dans la littérature du premier XXe siècle », *KulturPoetik* 6, n° 2 (2006): 189-99.
- « Conférence Stendhal par Philippe Berthier », Consulté le 20 juillet 2021. https://www.bm-lyon.fr/spip.php?page=video&id_video=512.
- David-de-Palacio, Marie-France, *Reviviscences romaines: la latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Bern, Lang, 2005.
- Dross, Juliette, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas, Revue d'études antiques*, n° 93 (1 novembre 2013): 269-79. <https://doi.org/10.4000/pallas.1513>.
- Drost, Wolfgang, « Pour une réévaluation de la critique d'art de Gautier », *Cahiers de l'AIEF* 55, n° 1 (2003): 401-21. <https://doi.org/10.3406/caief.2003.1509>.
- Duncan, Alastair B., « La description dans Leçon de choses de Claude Simon », *Littérature* 38, n° 2 (1980): 95-105. <https://doi.org/10.3406/litt.1980.2126>.
- Edwards, Michael, *De l'émerveillement*, Paris, France, Fayard, 2008.
- Faggion, Lucien, « Laetitia Levantis, Venise, un spectacle d'eau et de pierres. Architecture et paysage dans les récits de voyageurs français, 1756-1850 », *Rives méditerranéennes*, n° 57 (10 décembre 2018): 241-43.
- Foro, Philippe, « Marie-France David-de Palacio, Reviviscences romaines. La latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle », *Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité*, n° 4 (1 octobre 2006): 304-6.

- Girard, Marie-Hélène, « “La trop grosse matérialité de Gautier” », *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* 1, n° 6 (1998): 48-73. <https://doi.org/10.3406/cejdg.1998.1599>.
- Harkness, Nigel, « Les Lettres d’un voyageur. Entre fiction et autobiographie, entre quête et apprentissage », *Recherches & Travaux*, n° 70 (15 avril 2007): 95-104. <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.187>.
- Heneveld, Amy, « Concordia discors : l’harmonie de l’écriture médiévale », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire* 66, n° 66 (30 juin 2014): 25-41. <https://doi.org/10.4000/medievales.7183>.
- Jeune, Simon, « Un réquisitoire inédit de Taine contre Pline le Jeune », *Revue des Études Anciennes* 70, n° 3 (1968): 353-59. <https://doi.org/10.3406/rea.1968.3823>.
- Jouan, Pascal, « Victorien Sardou - Sardou et le mélodrame romantique - Presses universitaires de Rennes », *Presses Unoversitaires de Rennes*, 2011. <https://books-openedition-org.accesdistant.sorbonne-universite.fr/pur/81309?lang=fr>.
- Kremer-Marietti, Angèle, « Sur l’esthétique de Taine », *Romantisme* 11, n° 32 (1981): 23-29. <https://doi.org/10.3406/roman.1981.4489>.
- Lavaud, Martine, « A propos des "Grotesques" (1844) : Gautier et l’échec littéraire », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2003, n°55, pp. 441-458. www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2003_num_55_1_1511.
- , « Grotesque XIXe siècle : le vertige relativiste des exhumations littéraires », *Romantisme*, 2001, n°114, pp. 41-49. www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2001_num_31_114_1045
- Le Bozec, Yves, « L’hypotypose : un essai de définition formelle », *L’information grammaticale* 92, n° 1 (2002): 3-7. <https://doi.org/10.3406/igram.2002.3271>.
- Lecoq, Anne-Marie, « Poésie et peinture : le bouclier d’Achille », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 148, n° 1 (2004): 11-42. <https://doi.org/10.3406/crai.2004.22686>.
- Le Huenen, Roland, « George Sand et l’écriture du voyage : à propos des Lettres d’un voyageur », In *George Sand : Pratiques et imaginaires de l’écriture*, édité par Brigitte Diaz et Isabelle Hoog-Naginski, 203-14. Colloques de Cerisy. Caen, Presses universitaires de Caen, 2017. <http://books.openedition.org/puc/9820>.
- Levantis, Laetitia, « Découvrir Venise : De l’entrée dans les lagunes au bassin de Saint-Marc », In *Venise, un spectacle d’eau et de pierres : Architectures et paysage dans les récits de voyageurs français (1756-1850)*, 25-39. Italie plurielle, Grenoble, UGA Éditions, 2017. <http://books.openedition.org/ugaeditions/297>.
- Lombardo, Patrizia, « Hippolyte Taine ou la critique sans l’art », *Cahiers de l’AIEF* 37, n° 1 (1985): 179-91. <https://doi.org/10.3406/caief.1985.1954>.

- Monferran, Jean-Charles, et Hélène Védérine, éd. *Le XIXe siècle, lecteur du XVIe siècle*. Rencontres, Série Devenir de la Renaissance française et européenne, 473. 3. Paris, Classiques Garnier, 2020.
- Mozet, Nicole, « Femmes de lettres au XIXe siècle, éd. R. Bellet », *Romantisme* 17, n° 57 (1987): 125-125.
- Moussa, Sarga, & Antoine, Philippe, "Le Récit de voyage au prisme de la littérature", in Compte-rendu du livre de Roland Le Huenen (2017), *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, (4), 1003-1006. Retrieved August 22, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26368928>.
- Nordmann, Jean-Thomas, *Taine et la critique scientifique*, Presses Universitaires de France, 1993. <https://doi.org/10.3917/puf.nordm.1993.01>.
- , « Taine et la décadence ». *Romantisme* 13, n° 42 (1983): 35-46. <https://doi.org/10.3406/roman.1983.4675>.
- Prunghaud, Joëlle, « Chapitre I. Un modèle esthétique », In *Figures littéraires de la cathédrale 1880-1918*, 19-43, Littératures. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion, 2017. <http://books.openedition.org/septentrion/16404>.
- Rasongles, Marie, « L'artifice de l'écrivain », 2014. <http://www.theses.fr/2014LORR0279/document>.
- Rosenthal, Victor, « Synesthésie en mode majeur une introduction », *Intellectica* 55, n° 1 (2011): 7-46. <https://doi.org/10.3406/intel.2011.1160>.
- Rougé, Bertrand, « Oxymore et contrapposto, Maniérisme et Baroque : sur la figure et le mouvement, entre rhétorique et arts visuels », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVIe – XVIIIe siècles)*, n° 9 (1 avril 2006). <https://doi.org/10.4000/episteme.2543>.
- Simon, Claude, *Leçon de choses: roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- Simon, Pierre-Henri, « La raison classique devant le "je ne sais quoi" », *Cahiers de l'AIEF* 11, n° 1 (1959): 104-17. <https://doi.org/10.3406/caief.1959.2141>.
- Tinguely, Frédéric, « Forme et signification dans la littérature de voyage ». *Le Globe. Revue genevoise de géographie* 146, n° 1 (2006): 53-64. <https://doi.org/10.3406/globe.2006.1514>.
- , «La relation littéraire», *Viatica* [En ligne], n°7, mis à jour le : 17/03/2021, URL : <https://revues-msh.uca.fr:443/viatica/index.php?id=1314>.
- Vouilloux, Bernard, « Flaubert et Taine devant l'image », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 11 (17 octobre 2014). <http://journals.openedition.org/flaubert/2311>.
- , *L'art des Goncourt: une esthétique du style*, Collection Esthétiques, Paris, France, L'Harmattan, 1997.
- , *Le tableau vivant: Phryné, l'orateur et le peintre*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 2002.

Yagoubi, Amina, « Le mythe de Venise », *Societes* n° 109, n° 3 (30 novembre 2010): 41-53.

Zilberberg, Claude, « Synesthésie et profondeur », *Actes Sémiotiques* 1 (2013): XX-XX.

Œuvres et articles du XX^e siècle : histoire

Arnaud, Pascal, « L'image du globe dans le monde romain » *Mélanges de l'école française de Rome* 96, n° 1 (1984): 53-116. <https://doi.org/10.3406/mefr.1984.1404>.

Audier, Serge, *Les théories de la République*. Nouvelle éd. Repères 399, Paris, la Découverte, 2015.

Bara, Olivier, « "Le Paria" de Casimir Delavigne (1821). Libéralisme et romantisme mêlés ? » In *Casimir Delavigne en son temps. Vie culturelle, théâtre, réception*, édité par Sylvain Ledda Florence Naugrette, 267-81. Eurédit, 2012. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00910217>.

Bonnan-Garçon, Camille, « Au-delà du casque à cornes : Théodoric, monarque parfait et ami des poètes », *Interférences. Ars scribendi*, n° 11 (26 juillet 2018). <https://doi.org/10.4000/interferences.6531>.

Bresc, Henri, « La Sicile et le Maghreb : relations politiques, migrations, transmissions culturelles ». In *Villa 4. Histoire et archéologie de l'occident musulman (viie-xve siècle) : Al-Andalus, Maghreb, Sicile*, édité par Philippe Sénac, 201-19. Méridiennes. Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020. <http://books.openedition.org/pumi/25318>.

Chevallier, Raymond, « A la recherche des ports antiques de Ravenne. Pour une définition de la topographie historique », *Revue belge de Philologie et d'Histoire* 41, n° 1 (1963): 92-109. <https://doi.org/10.3406/rbph.1963.2454>.

Courtine, Jean-Jacques, et Haroche, Claudine, *Histoire du visage: exprimer et taire ses émotions, XVIe-début XIXe siècle*, Rivages/histoire, Paris, Rivages, 1988.

Crouzet-Pavan, Élisabeth, « Jalons pour une histoire de l'environnement vénitien : la lagune de Torcello ». In *Milieux naturels, espaces sociaux : Études offertes à Robert Delort*, édité par Franco Morenzoni et Élisabeth Mornet, 85-92. Histoire ancienne et médiévale, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019. <http://books.openedition.org/psorbonne/27554>.

———, *La mort lente de Torcello: histoire d'une cité disparue*, Paris, Fayard, 1995.

———, *Les villes vivantes: Italie, XIIIe-XVe siècle*, Paris, Fayard, 2009.

Demoule, Jean-Paul, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? le mythe d'origine de l'Occident*, Éd. revue et Augmentée. Points 525. Paris, Éditions Points, 2017.

Eckstein, Ferdinand, « Recherches historiques sur l'Humanité primitive », *La Revue indépendante*, mai 1847. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9657710m>.

- Frétygné, Jean-Yves, *Histoire de la Sicile : des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2009.
- Frugoni, Chiara, *Le Moyen âge par ses images*, Histoire 130, Paris, les Belles lettres, 2015.
- Gabert, Pierre, « Le port de Ravenne et sa zone industrielle, un exemple de l'essor économique italien », *Méditerranée* 4, n° 1 (1963): 67-82.
<https://doi.org/10.3406/medit.1963.1066>.
- Goff, Jacques Le, « Rire au Moyen Age », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, Archives*, n° 3 (15 avril 1989). <https://doi.org/10.4000/ccrh.2918>.
- Gonzales, Antonio, « Autour d'Isis : acquis et nouvelles perspectives », *Dialogues d'histoire ancienne* 22, n° 2 (1996): 153-64.
- Heather, Peter J., et Dalarun, Jacques, *Rome et les barbares : histoire nouvelle de la chute d'un empire*, Paris, Alma éditeur, 2017.
- Hubscher, Ronald, « Historiens, géographes et paysans », *Ruralia, Sciences sociales et mondes ruraux contemporains*, n° 04 (1 janvier 1999).
<https://journals.openedition.org/ruralia/87>.
- Joye, Sylvie, « Les idées de germanité et de romanité dans l'historiographie française du XIXe siècle », *Mélanges de l'école française de Rome* 119, n° 2 (2007): 279-96.
- Laurent, François (1810-1887), *Études sur l'histoire de l'humanité. tome 1*, Gand, H. Hoste et Paris, A. Durand, 1855. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5626235r>.
- Laurent, Vitalien, « L'œuvre canonique du concile in Trullo (691-692), source primaire du droit de l'Église orientale », *Revue des études byzantines*, tome 23, 1965.
<https://doi.org/10.3406/rebyz.1965.1339>.
- Martin, Jean-Marie, *Italies normandes, XIe-XIIe siècles*, La Vie quotidienne, Paris, Hachette, 1994.
- Martin, Michaël, « « Que la Colchidienne fasse bouillir le chaudron d'airain » : rôles et fonctions du chaudron de Médée », *GAIA, Revue interdisciplinaire sur la Grèce ancienne* 16, n° 1 (2013): 171-89. <https://doi.org/10.3406/gaia.2013.1605>.
- Ménard, René (1827-1887), *Le monde vu par les artistes : géographie artistique*, Paris, C. Delagrave, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6549169n>.
- Milza, Pierre, *Histoire de l'Italie: des origines à nos jours*, Paris, Fayard, 2005.
- Pastoureau, Michel, « Quel est le roi des animaux ? », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 15, n° 1 (1984): 133-42.
<https://doi.org/10.3406/shmes.1984.1442>.
- Saint-Guillain, Guillaume, « 30. Les Vénitiens et l'État byzantin avant le XIIe siècle ». In *Économie et société à Byzance (viie-xiie siècle) : Textes et documents*, édité par Sophie

Métivier, 255-62. *Byzantina Sorbonensia*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017.
<http://books.openedition.org/psorbonne/6460>.

Servan-Schreiber, Catherine, et Vassoodeven Vuddamalay, « Les étapes de la présence indienne en France », *Hommes & Migrations* 1268, n° 1 (2007): 8-23.
<https://doi.org/10.3406/homig.2007.4624>.

Veyne, Paul, « La prise de Rome par Alaric en 410 », In *Dossier : Alexandre le Grand, religion et tradition*, 201-18. Métis, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2017. <http://books.openedition.org/editionsehess/2113>.

Etudes byzantines postérieures à 1910

Andreescu, Irina, « Torcello. I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement Dernier: Têtes Vraies, Têtes Fausses », *Dumbarton Oaks Papers* 26 (1972): 183-223.
<https://doi.org/10.2307/1291318>.

Bacci, Michele, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 2 (15 décembre 2012): 347-64. <https://doi.org/10.4000/perspective.158>.

Becker, Audrey, « Dieu et le couronnement des empereurs protobyzantins », In *Les dieux et le pouvoir : Aux origines de la théocratie*, édité par Marie-Françoise Baslez et Christian-Georges Schwentzel, 143-56, Histoire, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.
<http://books.openedition.org/pur/44926>.

———, « Théodora. De la femme de l'empereur à la conseillère du prince », *Dialogues d'histoire ancienne. Supplément n°17*, 2017. *Conseillers et ambassadeurs dans l'Antiquité*, 2017. https://www.persee.fr/doc/dha_2108-1433_2017_sup_17_1_4455.

Bovini, Giuseppe, Ravenne, Paris, Plon, 1957.

Brodbeck, Sulamith, « Le souverain en images dans la Sicile normande », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2012): 167-72.
<https://doi.org/10.4000/perspective.616>.

Byzance: Blaise Cendrars ; Chroniques. L'Arc. Paris: Librairie Duponchelle, 1990.

Caillet, Jean-Pierre, éd., *L'art du Moyen Age: Occident, Byzance, Islam*, Collection Manuels d'histoire de l'art, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 1995.

Carsow, Michel, « La peinture byzantine, deuxième et dernier article », *Journal des Savants* 4, n° 1 (1953): 164-86.

———, « La peinture byzantine. Premier article », *Journal des Savants* 3, n° 1 (1953): 120-37.

Chastel, André, *L'Italie et Byzance*, Paris, Editions De Fallois, 1999.

- Courtillé, Anne, « Byzance, Italie, une méridionalité exclusive dans la peinture murale ? Quelques exemples en Auvergne, Bourbonnais ou Velay », *Siècles. Cahiers du Centre d'histoire « Espaces et Cultures »*, n° 15 (1 juin 2002).
<http://journals.openedition.org/siecles/3146>.
- Creissen, Thomas, « Architecture religieuse et politique. À propos des mosaïques des parties basses de l'abside dans la cathédrale de Cefalù », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 46, n° 183 (2003): 247-63. <https://doi.org/10.3406/ccmed.2003.2859>.
- CRHIA Laboratoire d'histoire. Annick Peters-Custot / Séminaire CRHIA M2 RIHMA 2016-2017. Consulté le 12 juillet 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=n2rpQxJphek>.
- Cutler, Anthony, et Spieser, Jean-Michel, *Byzance médiévale: 700-1204, L'univers des formes*, 41. v. Paris, Gallimard, 1996.
- Dagron, Gilbert, « Chapitre VI - Le récit sur la construction de Sainte-Sophie. Présentation, traduction et notes ». In *Constantinople imaginaire*, 191-264. Bibliothèque byzantine, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 1984.
<https://www.cairn.info/constantinople-imaginaire--9782130385813-p-191.htm>.
- , *Décrire et peindre : essai sur le portrait iconique*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, Gallimard, 2007.
- David, Massimiliano, *Ravenne*, Malakoff, Hazan, 2013.
- Delouis, Olivier, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », In *Byzance en Europe*, édité par Marie-France Auzépy, 101-51. Presses Universitaires de Vincennes, 2003. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00261533>.
- , « Expérience de l'icône et preuve par l'image chez Théodore Stoudite », In *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, édité par Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, 151-70. Byzantina Sorbonensia, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019. <http://books.openedition.org/psorbonne/39797>.
- Delvoye, Charles, *L'Art byzantin*, Paris, Arthaud, 1967.
- Ducellier, Alain, *Byzance et le monde orthodoxe*, 2e éd. U 216. Paris, A. Colin, 1996.
- Durand, Jannic, *L'art byzantin*, Paris, Terrail, 1999.
- Duthuit, Georges, *Byzance et l'art du XII^{ème} siècle*, Paris, Stock, 1926.
- , *Dossier Georges Duthuit*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne. Hors-série 2015. Paris, Centre Pompidou, 2015.
- , *Le Musée inimaginable*, Paris, Corti, 1956.
- Fayant, Marie-Christine, *La création lexicale dans la Description de Sainte-Sophie de Paul le Silenciaire*, Picard, 2008. <https://www.cairn.info/culture-classique-et-christianisme--9782708408142-page-275.htm?contenu=resume>.
- Flusin, Bernard, *La civilisation byzantine*. 2e éd. mise à jour, 5e mille. Que sais-je ?, n° 3772. Paris, PUF, 2009.

- Frolow, A. « La date des mosaïques de Daphni », *Revue Archéologique* 2 (1962): 183-208.
- Grabar, André. *La Peinture byzantine*. Genève, Skira, 1953.
- , *La Peinture romane du XI^e au XII^e siècle*, Genève, Skira, 1956.
- , *Les origines de l'esthétique médiévale*, La littérature artistique, Paris, Macula, 1992.
- , *Les voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen âge*, Champs, Paris, Flammarion, 2008.
- Grigoriadou, Léna, « Tradition et Création : Notes sur le système figuratif byzantin », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 29, n° 2 (1974): 337-48.
- Guillou, André, *La civilisation byzantine*, Collection Les grandes civilisations, Paris, Arthaud, 1990.
- Hanotaux, Gabriel, « Les Primitifs siennois et l'art byzantin », *La Revue de Paris*, janvier 1933. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k17649v>.
- Heliot, Pierre, « La cathédrale de Cefalu, sa chronologie, sa filiation et les Galeries murales dans les églises romanes du midi », *Arte Lombarda* 10, n° 1 (1965): 19-38.
- INHA. « BAYET, Charles ». Text, 3 mars 2020. <https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/bayet-charles.html>.
- Jolivet-Lévy, Catherine, « L'art byzantin au fil des siècles », *Histoire antique et médiévale* 38 (2014).
- Jurasz, Izabela, « Sainte-Sophie de Constantinople dans l'ekphrasis poétique de Paul le Siléntaire : entre l'histoire et l'idéologie », *Images de la cathédrale dans la littérature et dans l'art*. Actes du colloque de Tours (5-7 octobre 2006), *Cahiers de Rencontre avec patrimoine religieux*, coll. Art sacré 26, Tours 2008, p. 75-89 s. d. Consulté le 16 juillet 2021.
- Kaplan, Michel. *Pourquoi Byzance ? un empire de onze siècles*, Folio 252, Paris, Gallimard, 2016.
- Kontouma-Conticello, Vassa, « Sulamith Brodbeck, Les saints de la cathédrale de Monreale en Sicile. Iconographie, hagiographie et pouvoir royal à la fin du XII^e siècle (Collection de l'École française de Rome 432), 2010 », *Revue des études byzantines* 70, n° 1 (2012): 266-69.
- Labarthe, Judith, « Hommes et dieux dans les ekphraseis des romans byzantins du temps des Comnène », *MOM Éditions* 29, n° 1 (2001): 347-71.
- and Convention in Byzantine Descriptions of Works of Art », *Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974): 111-40. <https://doi.org/10.2307/1291357>.
- Maraval, Pierre, *Justinien: le rêve d'un empire chrétien universel*, Paris, Tallandier, 2016.

- Martin, Jean-Marie, « L’empreinte de Labrusse, Rémi, « Délires anthropologiques : Josef Strzygowski face à Alois Riegl », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, n° 1 (10 juillet 2009). <https://doi.org/10.4000/actesbranly.268>.
- Laurent, Vitalien, « Bulletin de numismatique byzantine (1940-1949). Dix années de trouvailles et d’études », *Revue des études byzantines* 9, n° 1 (1951): 192-251. <https://doi.org/10.3406/rebyz.1951.1046>.
- Lemerle, Paul, « Bovini (Giuseppe), Catalogo della mostra dei mosaici con scene cristologiche di S. Apollinare Nuovo di Ravenna », *Revue des études byzantines* 15, n° 1 (1957): 255-56.
- , « Bulletin archéologique IV : 1952-1954 », *Revue des études byzantines* 13, n° 1 (1955): 197-278.
- , *Le style byzantin*, Paris, Larousse, 1943.
- , « Psychologie de l’art byzantin », *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 1, n° 1 (1952) : 49-58. <https://doi.org/10.3406/bude.1952.6685>.
- Leroy, Maurice, « Charles Diehl. Theodora, Impératrice de Byzance », *L’Antiquité Classique* 7, n° 2 (1938) : 432-33.
- Lowden, John, *L’art paléochrétien et byzantin*, Paris, Phaidon, 2001.
- Magne, Matthieu, « Olivier Delouis, Anne Couderc et Petre Guran (dir.), Héritages de Byzance en Europe du Sud-Est à l’époque moderne et contemporaine, Athènes, École Française d’Athènes, 2013, 528 p. » *Cahiers de la Méditerranée*, n° 90 (1 juin 2015) : 297-301. <https://doi.org/10.4000/cdlm.8028>.
- Maguire, Henry, « Truth Byzance dans l’Italie normande », *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 60e année, n° 4 (1 août 2005): 733-65.
- Melmoth, François, et Lontcho, Frédéric, *Ravenna : splendeur de la mosaïque du paléochrétien au byzantin*, Vol. L’Archéologie. Lacapelle-Marival (Lot), Archéologie nouvelle, 2015.
- Michelis, Panayotis-Andreou, *Esthétique de l’art byzantin*, Paris, Flammarion, 1959.
- Morrisson, Cécile, éd., *Le monde byzantin*, 2e édition, Nouvelle Clio, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- Nef, Annliese, « Imaginaire impérial, empire et œcuménisme religieux : quelques réflexions depuis la Sicile des Hauteville », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, n° 24 (30 décembre 2012): 227-49. <https://doi.org/10.4000/crm.12922>.
- , « Préambule. La conquête de l’espace insulaire par les Hauteville : Les faits et la geste », In *Conquérir et gouverner la Sicile islamique aux xie et xiiie siècles*, 21-63, Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome, Rome, Publications de l’École française de Rome, 2019. <http://books.openedition.org/efr/5358>.
- Pentcheva, Bissera V., « Hagia Sophia and Multisensory Aesthetics », *Gesta* 50, n° 2 (2011): 93-111. <https://doi.org/10.2307/41550552>.

Pesenti Rosi, Erik, « Le voyage en Calabre (N. Douglas, G. Gissing et A. Dumas) », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques* 130, n° 2 (2008): 47-54.

Peters-Custot, Annick, « Construction royale et groupes culturels dans la Méditerranée médiévale : le cas de la Sicile à l'époque des souverains normands », *Le Moyen Âge* CXVIII, n° 3-4 (2012): 675-82. <https://doi.org/10.3917/rma.183.0675>.

Pic, Marielle, « Un fragment de mosaïque byzantine de Torcello récemment retrouvé au musée national de Céramique de Sèvres », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 2009, n° 1 (2012): 292-308. <https://doi.org/10.3406/bsnaf.2012.11099>.

[s.n.], *L'art byzantin, art européen*, Catalogue d'exposition, Athènes, 1964.

Spieser, Jean-Michel, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », In *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*, édité par Michel Balard, Élisabeth Malamut, et Paule Pagès, 271-88. Byzantina Sorbonensia, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016. <http://books.openedition.org/psorbonne/1874>.

———, « Décor et pratiques culturelles dans les églises byzantines », In *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, édité par Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, 45-60. Byzantina Sorbonensia, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019. <http://books.openedition.org/psorbonne/39757>.

———, *L'art impérial et chrétien, unité et diversités*, Vol. 2^e éd. Presses Universitaires de France, 2012. <https://www.cairn.info/le-monde-byzantin-I--9782130595595-page-281.htm>.

———, *Présence de Byzance*, Grèce, Rome, Byzance, Gollion (Suisse) [Paris], Infolio, 2007.

Stern, Henri, *L'Art byzantin*, 2 éd. Quadrige 32, Paris, PUF, 1982.

Stierlin, Henri, *Ravenne: capitale de l'empire romain d'Occident*, Arles, Actes sud, 2014.

———, « Ravenne était-elle byzantine? », *Le Temps*, 12 janvier 2015. <https://www.letemps.ch/culture/ravenne-etaitelle-byzantine>.

Talbot-Rice, David, *L'art de l'empire byzantin*, L'Univers de l'art 51, Londres Paris, Thames & Hudson, 1995.

Tomekovic, Svetlana, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Byzantina Sorbonensia, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2016. <http://books.openedition.org/psorbonne/2306>.

Toubert, Hélène, « André Grabar (1896-1990) », *Revue de l'Art* 97, n° 1 (1992): 96-97. <https://doi.org/10.3406/rvart.1992.348009>.

Trevisan, Gianpaolo, François Arnould, et Éliane Vergnolle, « L'art roman en Vénétie aux XI^e et XII^e siècles. État des questions », *Bulletin Monumental* 174, n° 1 (2016): 89-104. <https://doi.org/10.3406/bulmo.2016.12752>

Tronchin, Lamberto, et David J. Knight, « Revisiting Historic Buildings through the Senses Visualising Aural and Obscured Aspects of San Vitale, Ravenna », *International Journal of Historical Archaeology* 20, n° 1 (2016): 127-45.

U, Maréva, « Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine ». In *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental*, édité par Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré, 303-27. Byzantina Sorbonensia, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019.

<http://books.openedition.org/psorbonne/39842>.

———, « Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial - Images et passages dans l'espace ecclésial à l'époque médiobyzantine - Éditions de la Sorbonne ». Consulté le 12 juillet 2021. <https://books.openedition.org/psorbonne/39842>.

Velmans, Tania, *L'image byzantine, ou, La transfiguration du réel*, L'espace, le temps les hommes, la mort, le péché, les doctrines, Paris, Hazan, 2009.

———, « Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XIIe siècle », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 22, n° 87 (1979): 217-33. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2111>.

Webb, Ruth, « The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in "Ekphraseis" of Church Buildings », *Dumbarton Oaks Papers* 53 (1999): 59-74. <https://doi.org/10.2307/1291794>.

Œuvres du XX^e siècle : esthétique, art

Arnaud, Pascal, « L'image du globe dans le monde romain », *Mélanges de l'école française de Rome* 96, n° 1 (1984): 53-116. <https://doi.org/10.3406/mefr.1984.1404>.

Babelon, Jean, « Greco », *Gazette des Beaux-arts*, janvier 1937. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6111423d>.

Baxandall, Michael, *Giotto et les humanistes: la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*. Points H478. Paris, Éd. du Seuil, 2013.

Bazin, Germain, *Dictionnaire des styles*, Paris, Somogy, 1987.

———, *Histoire de l'art*, 5e éd. rev. et Compl. Paris, Massin, 1986.

———, *Le Message de l'absolu*, Paris, Hachette, 1964.

Belting, Hans, *Faces : une histoire du visage*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, Gallimard, 2017.

———, *Florence et Bagdad : une histoire du regard entre Orient et Occident*, Le Temps des images, Paris, Gallimard, 2012.

Berenson, Bernard, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1953.

Bertelli, Carlo, Fayt, Joëlle et Merleymont, Raoul de, *Les mosaïques*, Civilisations, Paris, Bordas, 1993.

- Bonne, Jean-Claude, Martine Denoyelle, Christian Michel, Odile Nouvel-Kammerer, et Emmanuel Coquery, « Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 27-42.
<https://doi.org/10.4000/perspective.1206>.
- Boucher, Jules-Valentin, « Construire l'écoute. Architecture & Musique : influences réciproques », 2017, 227.
- Bréhier, Louis (1868-1951), *L'art en France : des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, La Renaissance du Livre, 1930. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k33689988>.
- Brisac, Catherine, *Le Vitrail*, Bref 24, Paris [Montréal], Cerf Fides, 1990.
- Bruyère, André, *Venise, Saint-Marc*, sols. 2. éd., Paris, Impr. nationale, 1990.
- Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir : de l'esthétique baroque*, Débats, Paris, Galilée, 1986.
———, *Philosophie de l'ornement : d'Orient en Occident*, Collection Débats, Paris, Galilée, 2008.
- Burckhardt, Jacob, Matthias Waschek, Maurizio Ghelardi, et Musée du Louvre, éd. *Relire Burckhardt: cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 25 novembre au 16 décembre 1996 sous la direction de Matthias Waschek*. Louvre conférences et colloques, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1997.
- Caianiello, Silvia, « L'enjeu épistémologique de la notion d'époque entre organisme et système au XIXe siècle », *Annales, Histoire, Sciences Sociales* 64e année, n° 1 (1 mars 2009): 111-39.
- Calament-Demerger, Florence, « La révélation d'Antinoé par Albert Gayet: histoire, archéologie, muséographie », Institut français d'archéologie orientale diff. AFPU, 2005.
- Cassegrain, Guillaume, « “Une histoire débonnaire”. Quelques remarques sur l'aria », In *La notion d'« école »*, 203-17. Sciences de l'histoire, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019. <http://books.openedition.org/pus/13156>.
- Caye, Pierre, *Architecture et rhétorique : approche cicéronienne de leur identité et de leur différence*, Presses Universitaires de France, 2011. <https://www.cairn.info/la-rhetorique-des-arts--9782130584971-page-73.htm>.
- Caye, Pierre, et Didier Laroque, *Empire et décor: l'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Philologie et mercure, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1999.
- Chevallier, Raymond, « Les chevaux de Saint-Marc, ou la vie aventureuse de l'œuvre d'art », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1978-1979, 1982., 1982.
<https://doi.org/10.3406/bsnaf.1982.8608>.
- Clavière, Jean, « L'audition colorée. Extrait de la revue « L'année psychologique », (Paris), volume 5, 1898, pp. 161-178. » Consulté le 16 septembre 2021.

<http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/j-claviere-laudition-coloree-extrait-de-la-revue-lanee-psychologique-paris-volume-5-1898-pp-161-178>.

Coste, Bénédicte, « “No disciple of mine” : une étape de la réception française de John Ruskin », In *Traduire : transmettre ou trahir ? : Réflexions sur la traduction en sciences humaines*, édité par Jennifer K. Dick et Stephanie Schwerter, 131-45. Colloquium, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2019.
<http://books.openedition.org/editionsmsmh/13447>.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: logique de la sensation*, L’ordre philosophique, Paris, Éd. du Seuil, 2002.

Deonna, Waldemar, « Les yeux absents ou clos des statues de la Grèce primitive », *Revue des Études Grecques* 48, n° 225 (1935): 219-44. <https://doi.org/10.3406/reg.1935.4952>.

Deschamps, Paul, « L’art mérovingien et carolingien », *Journal des Savants* 9, n° 1 (1930): 396-409.

Du Bourguet, Pierre, *Les Coptes*, 2e éd. corr., Que sais-je ? 2398, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

Durliat, Marcel, « L’acanthé dans la sculpture monumentale de l’Antiquité à la Renaissance [Actes du colloque de Paris, 1990, publiés sous la direction de L. Pressouyre], Paris, 1993, 400 p., (Comité des Travaux Historiques, Mémoires de la section d’archéologie et d’histoire de l’art, IV, Histoire de l’art, VI) », *Bulletin Monumental* 152, n° 3 (1994): 389-90.

Ehrhart, Liliane, « Microcosme et immersion : Les teatrini de Gaetano Giulio Zumbo », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 32 (31 décembre 2018): 53-79. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.2297>.

« Empereur en majesté - Musées de Strasbourg », Consulté le 27 mars 2021.
<https://www.musees.strasbourg.eu/oeuvre-musee-oeuvre-notre-dame/-/entity/id/672918>.

Evdokimov, Paul, *L’art de l’icône, Théologie de l’icône*, Paris, Desclew De Brouwer, 1972.

Florenski, Pavel Aleksandrovič, *La perspective inversée: Florenski et les forces symboliques*, Paris, Éd. Allia, 2013.

Foucart, Bruno, « Saint François d’Assise et l’art français du XIXe siècle », *Revue d’histoire de l’Église de France* 70, n° 184 (1984): 157-66.
<https://doi.org/10.3406/rhef.1984.3326>.

Foy, Danièle, et Souen D. Fontaine, « Diversité et évolution du vitrage de l’Antiquité et du haut Moyen Âge: Un état de la question », *Gallia* 65 (2008): 405-59.

Fuhring, Peter, Andrea Pinotti, Gilles Sauron, et Patricia Falguières, « Interroger l’ornement après Riegl », *Perspective. Actualité en histoire de l’art*, n° 1 (30 juin 2010): 43-55.
<https://doi.org/10.4000/perspective.1212>.

- Gaborit, Jean-René, « Le trône de la Vierge : essai de typologie ». In *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne : Mises en perspectives. Suivi du Corpus des Vierges à l'Enfant (xiiie-xve s.) des Pyrénées-Orientales*, édité par Jean-Bernard Mathon et Marie-Pasquine Subes, 147-62. Histoire de l'art, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2019. <http://books.openedition.org/pupvd/7269>.
- Galli, Giovanna, *L'art de la mosaïque*, Paris, A. Colin, 1991.
- Gascar, Pierre, *Saint-Marc*, Paris, Delpire, 1964.
- Gasquet, Lawrence, « Venise comme si vous y étiez : The Ethics of the dust, de John Ruskin à Jorge Otero-Pailos ». In *L'art de très près : Détail et proximité*, édité par Marie-Dominique Popelard et Anthony Wall, 149-63. Interférences, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019. <http://books.openedition.org/pur/54242>.
- Gayet, Albert (1856-1916), *L'art copte : école d'Alexandrie, architecture monastique, sculpture, peinture, art somptuaire*, Paris, Ernest Leroux, 1902. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98168598>.
- Golsenne, Thomas, « L'ornemental : esthétique de la différence », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 11-26. <https://doi.org/10.4000/perspective.1200>.
- Gouëssan, Antony, « La τρυφή ptolémaïque royale », *Dialogues d'histoire ancienne* 39, n° 2 (2013): 73-101.
- Grabar, Oleg, « De l'ornement et de ses définitions », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 5-7.
- Gros, Pierre, « La notion d'ornamentum de Vitruve à Alberti », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 130-36. <https://doi.org/10.4000/perspective.1226>.
- Labrusse, Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 97-121. <https://doi.org/10.4000/perspective.1222>.
 ———, « Théories de l'ornement et « Renaissance orientale » : un modèle ottoman pour le XIXe siècle ? » *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 154, n° 1 (2010): 301-36. <https://doi.org/10.3406/crai.2010.92808>.
- Laroche, Claude, « Les enjeux multiples de l'architecture religieuse du second XIXe siècle en France : un essai de litanies », *In Situ, Revue des patrimoines*, n° 11 (22 juillet 2009). <https://doi.org/10.4000/insitu.4422>.
- Laurencin, E., *La mosaïque*, Paris, H. Gautier, Bibliothèque scientifique des écoles et des familles, 1897. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5518483m>.
- Lavagne, Henri, « À propos du deuxième colloque international sur la mosaïque antique (Vienne, 1971) : bilan des travaux et perspectives de recherches », *Mélanges de l'école française de Rome*, 1971, 405-22.
 ———, « Histoire de la mosaïque », *Annuaire de l'École pratique des hautes études* 110, n° 1 (1978): 431-45.

- Lazarev, Victor Nikititch, « Regard sur l'art de la Russie pré-mongole [II, Le système de la décoration murale de Sainte-Sophie de Kiev] », *Cahiers de Civilisation Médiévale* 14, n° 55 (1971): 221-38. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1971.1893>.
- Letalle, Abel, *Les Fresques du Campo Santo de Pise*, Paris, E. Sansot, 1914.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3414488s>.
- M. R. C. et A. M. C. [initiales seules], « Réflexions par mode d'introduction », *L'Art sacré* 1-2 (09 1956).
- Mérot, Alain, *Généalogies du baroque*, Paris, Promeneur, 2007.
- Michel, Paul-Henri, *La Fresque romane*, Paris, Gallimard, 1966.
- Milsand, J., « Une nouvelle théorie de l'art en Angleterre : M. John Ruskin », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)* 28, n° 1 (1860): 184-213.
- Monciatti, Alessio, et Nadine Blamoutier, « Le baptistère de Florence. «Ex musivo figuravit». Dessin, texture et interprétations de la mosaïque médiévale », *Revue de l'Art* 120, n° 1 (1998): 11-22. <https://doi.org/10.3406/rvart.1998.348383>.
- Mondzain, Marie-José, *Image, icône, économie: les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, L'Ordre philosophique, Paris, Editions du Seuil, 1996.
———, *Le commerce des regards*, L'ordre philosophique, Paris, Seuil, 2003.
- Mouny, Sandrine, et Bruno Maimbourg, « Les carreaux de pavement ». *Revue archéologique de Picardie* 1, n° 1 (2012): 195-205. <https://doi.org/10.3406/pica.2012.3274>.
- Mulliez, Maud, « Chapitre 2. Couleur et trompe-l'œil : l'invention du luxe », In *Le luxe de l'imitation : Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, 29-78, Collection du Centre Jean Bérard, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2020. <http://books.openedition.org/pcjb/5854>.
———, « Chapitre 3. Marbre feint : signe de luxe », In *Le luxe de l'imitation : Les trompe-l'œil de la fin de la République romaine, mémoire des artisans de la couleur*, 79-122, Collection du Centre Jean Bérard, Naples, Publications du Centre Jean Bérard, 2020. <http://books.openedition.org/pcjb/5857>.
- Müntz, Eugène, « La peinture en mosaïque dans l'Antiquité et au Moyen-Age », *Revue des Deux Mondes (1829-1971)* 52, n° 1 (1882): 162-83.
- Murano, Michelangelo, et André Grabar, *Les Trésors de Venise*, Genève, Skira, 1963.
- Nerlich, France, « La peinture en Allemagne au XIXe siècle. Religion et politique : les Nazaréens et l'école de Düsseldorf », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 2 (30 juin 2008): 307-36. <https://doi.org/10.4000/perspective.3433>.
- Panofsky, Erwin, Henri Joly, et Jean Molino, *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Collection Tel 146, Paris, Gallimard, 1989.

- Payne, Alina, « L'ornement architectural : du langage classique des temps modernes à l'aube du xxe siècle », *Perspective, Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 77-96. <https://doi.org/10.4000/perspective.1220>.
- Pommier, Edouard, *Comment l'art devient l'art dans l'Italie de la Renaissance*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, Gallimard, 2007.
- Prévost, Bertrand, « De l'expressivité des pierres », *Postface à : Au coeur des pierres, photos R. Salzedo, Ed. Fage, Lyon*, Consulté le 16 juillet 2021. https://www.academia.edu/43155420/DE_LEXPRESSIVIT%C3%89_DES_PIERRES.
- Prigent, Pierre, « Deux ouvrages sur l'iconographie des catacombes », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses* 68, n° 3 (1988): 327-43. <https://doi.org/10.3406/rhpr.1988.4978>.
- Rannou, Fabienne Colas, et Marianne Jakobi, « Introduction. La transmission des techniques, des images, des théories dans le processus de création artistique », s. d., 14.
- Rathé, Alice, « Le Capriccio dans les écrits de Vasari », *Italica* 57, n° 4 (1980): 239-54. <https://doi.org/10.2307/478742>.
- Renard, Thomas, « « Le Mythe de La Cabane Ou l'origine Primitive de l'architecture », 303 Arts, Recherches, Créations, N° 141, Mai 2016 », Consulté le 16 juillet 2021. https://www.academia.edu/34230170/Le_mythe_de_la_cabane_ou_l'origine_primitive_de_l'architecture_303_arts_recherches_cr%C3%A9ations_N_141_mai_2016.
- Richard, Nathalie, « Les fantômes d'Antinoé. Rêves, archéologie et résurrection des morts autour de 1900 », *Romantisme* n° 178, n° 4 (2017): 62-73.
- Rimli, Eugène, et Charles Fischer, *Histoire universelle de l'art*, Paris, Editions Stauffacher, 1965.
- Ringgenberg, Patrick, *L'art chrétien de l'image: la ressemblance de dieu*, Paris, Deux océans, 2005.
- Rivière-Adonon, Aurélie, « Les “Grands Yeux” : une mise en scène visuelle ». In *Dossier : Émotions*, 245-77. Métis, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2017. <http://books.openedition.org/editionsehess/2615>.
- Rossi, Ferdinand, *La Mosaïque, peinture de pierre*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1970.
- Rutschowskaya, Marie-Hélène, *Tissus coptes*, Textures, Paris, A. Biro, 1990.
- Salet, Francis, « Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle conservées au Musée de Cluny », *Bulletin Monumental* 109, n° 2 (1951): 135-56. <https://doi.org/10.3406/bulmo.1951.8585>.
- Sas-Zaloziecky, Wladimir, *L'Art paléochrétien*, Paris, Payot, 1965.
- Sers, Philippe, *Ikônes et saintes images: la représentation de la transcendance*, Paris, Belles lettres, 2002.

Shalem, Avinoam, et Eva-Maria Troelenberg, « Au-delà de la grammaire et de la taxinomie : l'expérience cognitive et la responsivité de l'ornement dans les arts de l'Islam », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2010): 57-76.
<https://doi.org/10.4000/perspective.1217>.

Sot, Michel, « Aix-la-Chapelle au miroir de Constantinople », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public* 36, n° 1 (2005): 203-26.
<https://doi.org/10.3406/shmes.2005.1896>.

Talon-Hugon, Carole, *Moyen âge et Renaissance*, Une histoire personnelle et philosophique des arts, Paris, PUF, 2014.

Tchernia-Blanchard, Marie, « D'une "famille chien" au "sens humain de l'art" : René Huyghe et la chaire de Psychologie des arts plastiques au Collège de France (1951-1976) », In *Louvre : Le Collège de France et le musée du Louvre*, édité par Jessica Desclaux, Passage des disciplines, Paris, Collège de France, 2020.
<http://books.openedition.org/cdf/10249>.

Tissot-Gaucher, Micheline, *L'Eglise du Saint-Esprit à Paris*, Le Mée-sur-Seine, Lys éd. Amatteis, 2005.

Vio, Ettore, *La Basilique Saint-Marc à Venise*, Bergame, Scala, 1999.

Vouilloux, Bernard, « La description du tableau : la peinture et l'innommable », *Littérature* 73, n° 1 (1989): 61-82.
———, « La description du tableau : l'échange », *Littérature*, n° 75 (1989): 21-41.

Wind, Edgar, *Mystères païens de la Renaissance*, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, Gallimard, 1992.

Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art: le problème de l'évolution du style dans l'art moderne*, Paris, G. Monfort, 1994.

Zeri, Federico, *Conversations avec Federico Zeri*, Collection Galerie, Marseille, Rivages, 1989.

———, *Qu'est-ce qu'un faux ?* Manuels Payot, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2013.

Œuvres du XX^e siècle : philosophie

About, Jean-Pierre, *Plotin*, Seghers, Paris, 1973, s. d.

Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974.

———, *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*, Le livre de poche 4161, Paris, Librairie générale française, 1992.

Dagognet, François, *Le trouble*, 1re éd., Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1994.

- , *Nature, Problèmes et controverses*, Paris, J. Vrin, 1990.
- Dumont, Jean-Paul, *Eléments d'histoire de la philosophie antique*, Paris, Nathan université, 1993.
- Gilson, Etienne, *La Philosophie au Moyen âge*, Petite bibliothèque Payot, 274-275, Paris, Payot, 1976.
- Gobry, Ivan, *Pythagore*, Paris, Seghers, 1974.
- Gouhier, Henri, *L'anti-humanisme au XVIIe siècle*, Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Paris, J. Vrin, 1987.
- Hadot, Pierre, *Plotin ou La simplicité du regard*, Folio 302, Paris, Gallimard, 1997.
- Jerphagnon, Lucien, *Histoire de la pensée*, Approches, Paris, Tallandier, 1989.
- Libera, Alain de, *Penser au Moyen âge*, Points, Paris, Éd. du Seuil, 1996.
- Longhi, Vivien, « L'amour médecin de l'âme dans le Phèdre de Platon (250e1-252c3) : rapprochements avec la Collection hippocratique », *Études platoniciennes*, n° 10 (1 janvier 2013). <https://doi.org/10.4000/etudesplatoniciennes.376>.
- Maldiney, Henri, *Art et existence*, Collection d'esthétique 46, Paris, Klincksieck, 1985.
- , « Une voix, un visage Henri Maldiney ». Consulté le 22 juillet 2021. <https://docplayer.fr/25356419-Une-voix-un-visage-henri-maldiney.html>.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Collection Tel 4, Paris, Gallimard, 1976.
- Romilly, Jacqueline de, *Petites leçons sur le grec ancien*, Le livre de poche 31628, Paris, Librairie générale française, 2009.

Œuvres et articles des XIX^e et XX^e siècles : religion, histoire des religions

- Berger, Gaston, et Maurice Blondel, éd., *Chant nocturne : Saint Jean de la Croix, mystique et philosophie*, Collection Sagesse, Paris, Editions universitaires, 1991.
- Bochet, Isabelle, « Augustin disciple de Paul », *Recherches de Science Religieuse* 94, n° 3 (2006): 357-80. <https://doi.org/10.3917/rsr.063.0357>.
- Boespflug, François, « D'Isis lactans à Maria Lactans », *Le myrte et la rose. Mélanges offerts à Françoise Dunand par ses élèves, collègues et amis*, dir. Gaëlle Tallet et Christiane Zivie-Coche, Montpellier, Cahier « Egypte nilotique et méditerranéenne » 9, 2014.
- , « Le syncrétisme et les syncrétismes. Périls imaginaires, faits d'histoire, problèmes en cours », *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 90, n° 2 (2006): 273-95. <https://doi.org/10.3917/rspt.902.0273>.

Causse, Jean-Daniel, « Il n'y a de grâce qu'insensée », *Études théologiques et religieuses* 85, n° 3 (2010): 359-69. <https://doi.org/10.3917/etr.0853.0359>.

Clément, Olivier, « Chapitre V - La Trinité et l'anthropologie trinitaire », 9e éd.:50-59, *Que sais-je ?*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2020.
<https://www.cairn.info/l-eglise-orthodoxe--9782715404229-p-50.htm>.

Corbin, Henry, *Face de Dieu, face de l'homme: herméneutique et soufisme*, Idées et recherches, Paris, Flammarion, 1983.

Devriendt, Jean, « L'imitation de Jésus Christ de Tauler à Thomas A. Kempis », *Revue des sciences religieuses* 75, n° 4 (2001): 503-15. <https://doi.org/10.3406/rscir.2001.3602>.

Du Manoir, Hubert, *Maria, Etudes sur la Sainte Vierge*, Paris, Beauchesne, 1952.

Eliade, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, Paris, Payot, 1974.
———, *Le mythe de l'alchimie suivi de L'alchimie asiatique*, Le livre de poche 4157, Paris, Librairie générale française, 1992.

Goujon, Alexandre (1770?-1823), *Hymne à la Vierge d'août*, Paris, Daubrée, 1821.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6121321h>.

Jaccoliot, Louis (1837-1890), *Christna et le Christ*, Paris, Flammarion, [s.d.],
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58045798>.

Lagrée, Jacqueline, *La religion naturelle*, Philosophies 32, Paris, Presses universitaires de France, 1991.

Le Maistre de Sacy, Isaac-Louis, *La Bible*, Bouquins, Paris, R. Laffont, 2008.

Loyson, Jules-Théodose, « La Bible dans l'Inde, Vie de Iesus Christna », *Revue moderne*, janvier 1869. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9660745x>.

Maraval, Pierre, « Chapitre V. Le débat sur l'Être du Fils : la crise christologique du concile de Chalcédoine au viie siècle », *Nouvelle Clio* 3e éd., (2005): 393-432.

Vial, Marc, « Théologie mystique et expérience chez Jean Gerson », *Revue de Théologie et de Philosophie* 142, n° 3/4 (2010): 229-43.

Œuvres des XIX^e et XX^e siècles : psychiatrie-nosographie-psychanalyse

Anzieu, Didier, *Créer, détruire*, Nouvelle éd. Idem, Paris, Dunod, 2012.

Assoun, Paul-Laurent, « L'« effet Baedeker » : note psychanalytique sur la catégorie de guide de tourisme », *In Situ. Revue des patrimoines*, n° 15 (13 avril 2011).
<https://doi.org/10.4000/insitu.582>.

- Charcot, Jean-Martin (1825-1893), et Paul Richer (1849-1933), *Les démoniaques dans l'art*, Paris, Macula, 1887. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6492840j>.
- Dargentas, Magdalini, « La psychologie de la religion : courants de recherche et perspectives théoriques », *Archives de sciences sociales des religions*, n° 172 (1 octobre 2015): 25-44. <https://doi.org/10.4000/assr.27216>.
- Debreyne, Pierre Jean Corneille (1786-1867), *Des Vertus thérapeutiques de la belladone*, Paris, 1852. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61383120>.
- Didi-Huberman, Georges, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, Macula, 1982.
- Féré, Charles, *Epilepsie*, Paris, 1893. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k76756d>.
- Freud, Sigmund, *L'Avenir d'une illusion*, Paris, PUF, 1971
- Heitz, Jean, *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière*, s. d.
 ———, *Les démoniaques et les maladies dans l'art byzantin [Partie I]*, Paris, 1901.
<http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/les-demoniaques-et-les-maladies-dans-lart-byzantin-partie-1-par-jean-heitz-1901>.
- Henry, Georges, *Essai sur l'expression et l'esthétique oculaire, au point de vue normal et pathologique*, Montpellier, Hamelin frères, 1894.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6319633f>.
- Jung, Carl Gustav, *Ma vie: souvenirs, rêves et pensées*, Collection Folio 2291, Paris, Gallimard, 1991.
- Kaufmann, Vincent, « Dolorisme (Duhamel, Teppe) », In *Ménage à trois. littérature, médecine, religion*, 159-70, Perspectives, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017. <http://books.openedition.org/septentrion/13886>.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia sexualis: étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, Psychopathia sexualis 1, Paris, Presses Pocket, 1999.
- Milliet, Paul (1844-1918), *La Dégénérescence bachique et la névrose religieuse dans l'antiquité, études médico-psychologiques tirées des chefs-d'oeuvre de la poésie, de l'histoire et de philosophie: la Bible, Homère, Hésiode,... avec commentaires de Pascal, Voltaire, Michelet...*, Paris, Edition de "Pages Libres", 1901.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12689835>.
- Nass, Lucien (1874-1933), *Les névrosés de l'histoire*, Paris, Librairie Universelle, 1908.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55043044>.
- Paicheler, Geneviève, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du « labyrinthe inextricable » à l'impasse (Commentaire) », *Sciences Sociales et Santé* 6, n° 3 (1988): 133-44. <https://doi.org/10.3406/sosan.1988.1107>.

Roudinesco, Elisabeth, *La part obscure de nous-mêmes: une histoire des pervers*, Bibliothèque Albin Michel idées, Paris, Albin Michel, 2007.

Terrier, François, *De l'Épilepsie, de l'hystérie ou attaques de nerfs, et d'une nouvelle médication de ces maladies*, Paris, 1838.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57342043>.

Thuillier, Jean, *La folie: histoire et dictionnaire*, Bouquins, Paris, Laffont, 2002.

Table des matières

Remerciements	3
INTRODUCTION	7
La littérature de voyage	11
Le journal de voyage et la folle intertextualité	14
L'aria byzantine	17
Le corpus : justification et perspectives	17
Les textes	30
Intentions	35
PREMIÈRE PARTIE : L'aria byzantine	39
1.1 L'aura populaire et littéraire du mot byzantin	41
1.1.1 Le mot « byzantin »	41
1.1.2 La vogue des « romans byzantins »	46
1.1.3 Une puissance oxymorique séduisante	49
1.1.4 Coptomanie et byzantinomanie	55
1.1.5 <i>Théodora</i> , reflet de Byzance et de Ravenne	57
1.2 Le mot « byzantin » dans le champ de l'histoire de l'art	64
1.2.1 Les origines	64
1.2.2 Une approximation et une ambiguïté sémantique	67
1.2.3 Préparer son regard, périodisation de l'art byzantin par Bayet, Millet, Diehl	77
1.2.4 L'art byzantin dans ses rapports à l'architecture	89
1.2.5 La vogue du néo-byzantinisme	91
1.2.6 L'esprit de l'art byzantin selon Gautier et la renommée du <i>Manuel</i> de Denys de Fournier	94
1.2.7 L'imaginaire byzantin pictural	104
1.3 L'art byzantin dans les guides de voyage	108
1.3.1 L'expérience du guide de voyage	108
1.3.2 Etude de la présence de l'art byzantin dans les guides de voyage	114
DEUXIÈME PARTIE : L'hostilité à l'art byzantin : une figure imposée, non exempte d'ambiguïté	151
2.1 Une absence constatée	153
2.1.1 Un art « barbare » : entre négligence et grandeur paradoxale	153
2.1.2 « Un air farouche et grognon » (Burckhardt)	154
2.1.3 Raideur, rigidité	158
2.1.4 L'asservissement aux dogmes	163
2.1.5 Un art distant, absent, étranger	170
2.2 Le regard « byzantin »	175

2.2.1 Un regard absent.....	175
2.2.2 Un regard qui menace et ébranle l'architecture	178
2.3 La tragédie de l'art byzantin	188
2.3.1 Une force artistique mortifère : Reinach et les Goncourt.....	188
Un regard tératologique : Taine	194
2.3.2 La névrose byzantine.....	195
2.4 L'enfermement.....	200
2.4.1 Dans les rets de la comparaison : une dénomination difficile et une imposture	200
2.4.2 Le démon de l'analogie	202
2.4.3 Une négligence coupable	206
2.4.4 Un art sclérosé en attente d'une rédemption artistique	208
2.5 Vacillements	211
2.5.1 De l'aveuglement au <i>sentiment</i> de l'art byzantin : Taine.....	211
2.5.2 Suarès, lecteur de Taine	224
TROISIEME PARTIE : Les lieux byzantins comme espaces de débats stylistiques	233
3.1 Ravenne	235
3.1.1 Théodoric : le Sauveur épris de romanité	237
3.1.2 Le préambule de Ravenne.....	241
3.1.3 Le fantôme de Ravenne.....	243
3.1.4 Les édifices	245
3.1.5 Ravenne, relique byzantine, paléochrétienne ou ravennate ?	247
3.2 Venise	250
3.2.1 Une redoutable description	250
3.2.2 « Une macédoine de styles ».....	257
3.2.3 Art, inspiration, style, esprit, caractère, sentiment byzantins à Venise.....	270
3.3 Torcello, Murano	277
3.3.1 L'esseulement de Torcello.....	277
3.3.2 Torcello mise en scène	281
3.4 Palerme – Cefalù – Monreale	289
3.4.1 L'aventure sicilienne.....	289
3.4.2 Le caractère « byzantin » en Sicile	295
QUATRIEME PARTIE : L'expérience vivante de l'art byzantin	303
4.1 La révélation de l'écriture	305
4.1.1 Les valeurs de l'oxymore	305
4.1.2 L'omniprésence oxymorique.....	307
4.1.3 La lumière reconnue.....	310

4.1.4 L'oxymore et l'antithèse, figures stylistiques d'une rédemption.....	314
4.1.5 Des synesthésies libératrices.....	325
4.1.6 Un écart stylistique.....	329
4.2 La vie des matériaux.....	332
4.2.1 Ressentir les « effets de matière ».....	332
4.2.2 Le marbre. Des colonnes aux placages : une présence vivante dans sa <i>varietas</i>	335
4.2.3 La mosaïque, « fidèle compagne de l'architecture » (Fulchiron) : une méthode pour l'appréhender.....	340
4.2.4 La matérialité des mosaïques et l'aura de la grotte.....	342
4.2.5 La mosaïque perçue et conçue comme un style	348
4.2.6 Mosaïque et vitraux : une analogie vivante	351
4.3 L'harmonie dynamique de l'espace sacré	357
4.3.1 La lumière vivante	357
4.3.2 La vie des fonds d'or : l'énergie de la lumière.....	361
4.3.3 « Fourmillement » : une présence radieuse.....	365
4.3.4 Architecture : entre naturalisation et simplicité, l'expression d'une vive harmonie.....	369
4.3.5 Une architecture musicale	377
4.4 L'ornement byzantin et la vie des formes : Un « espace communicatif » (Duthuit).....	381
4.4.1 Décor et ornement : un statut ambigu.....	381
4.4.2 Regarder l'ornement, ressentir l'ornemental	385
4.4.3 Le sens expressif de l'ornement byzantin	390
4.4.4 L'expérience métaphysique de l'ornement	399
4.4.5 Bayet et Diehl aux prises avec l'ornement.....	405
4.4.6 La rêverie d'Albert Gayet	410
4.5 L'opération de l' <i>ekphrasis</i>	414
4.5.1 L' <i>ekphrasis</i> ou les promesses d'une « vivacité visuelle ».....	414
4.5.2 Revisiter l' <i>ekphrasis</i> byzantine	419
4.5.3 Un monument gautiériste : le description de Saint-Marc.....	425
4.5.4 Le naturalisme	436
4.5.5 La fête syncrétique	441
4.6 La présence de l'art byzantin.....	453
4.6.1 Un art vivant	453
4.6.2 La réhabilitation de l'expression comme affirmation d'un art vivant.....	458
4.6.3 Le pouvoir des mots	467
4.6.4 « Un mouvement secret, irrésistible » G. Duthuit	469
4.6.5 Un voyage vivant	475

4.7 Une psychologie de la réception	478
4.7.1 L'apaisement	479
4.7.2 Le sentiment du sublime	484
4.7.3 L'harmonie.....	487
4.7.4 L'Ailleurs resplendissant.....	494
CONCLUSION	511
Cheminement.....	511
Les libérations.....	515
Perspectives.....	519
INDEX NOMINUM.....	521
INDEX LOCORUM.....	527
BIBLIOGRAPHIE.....	529
Corpus primaire.....	529
Journaux de voyage, de 1850 à 1906	529
Guides de voyage du XIX ^e siècle	534
Articles de revues et périodiques, XIX ^e siècle	535
Etudes byzantines et médiévales de 1850 à 1910	538
Corpus secondaire.....	542
Auteurs antérieurs au XIX ^e siècle	542
Œuvres et articles du XX ^e siècle : histoire du voyage	543
Œuvres du XIX ^e siècle: littérature.....	545
Œuvres et articles du XX ^e siècle : littérature, poétique	546
Œuvres et articles du XX ^e siècle : histoire	550
Etudes byzantines postérieures à 1910.....	552
Œuvres du XX ^e siècle : esthétique, art	557
Œuvres du XX ^e siècle : philosophie	563
Œuvres et articles des XIX ^e et XX ^e siècles : religion, histoire des religions	564
Œuvres des XIX ^e et XX ^e siècles : psychiatrie-nosographie-psychanalyse	565

La vie des formes dans l'art byzantin : réception de l'art byzantin sur le sol italien dans les journaux de voyage français de la seconde moitié du XIX^e siècle

Résumé

Nous avons voulu, par ce travail de thèse, montrer l'importance que représentait la littérature de voyage dans la réception de l'art byzantin sur le sol italien en soulignant combien sa place était légitime dans les études byzantines. A partir d'un corpus de 80 journaux de voyage datant de la seconde moitié du XIX^e siècle, nous avons montré comment ces derniers avaient contribué à dévoiler, à révéler l'art byzantin, en se libérant des préventions esthétiques d'un discours qui avait enfermé cet art dans les rets vasariens du *paragone*, niant sa vitalité et son originalité. Or, le journal de voyage est bien ce *lieu* rhétorique où se déploie l'expérience sensible de la conversion du regard, laquelle repose sur un processus complexe de libérations successives réhabilitant la vie et la *présence* de l'art byzantin et permettant d'ouvrir les yeux du lecteur sur sa dimension anagogique et cet « ailleurs resplendissant ». Ce travail vient donc combler deux lacunes en proposant une étude esthétique et littéraire sur la réception de l'art byzantin dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ainsi qu'une étude synthétique sur la présence de l'art byzantin dans les guides de voyage français de la même époque.

Mots-clés : art byzantin ; réception ; journaux de voyage ; XIX^e siècle ; Ravenne ; Venise ; Torcello ; Monreale ; Chapelle Palatine ; André Grabar ; Charles Diehl ; Georges Duthuit ; Théophile Gautier ; André Suarès ; Hippolyte Taine ; Théodora ; ekphrasis ; oxymore ; ornement ; mosaïques

The life of forms in Byzantine art: reception of Byzantine art on Italian soil in French travel journals, the second half of the 19th century

Summary

We wanted, through this thesis work, to show the importance that travel literature represented in the reception of Byzantine art on Italian soil by emphasizing how legitimate its place was in Byzantine studies. From a corpus of 80 travel diaries dating from the second half of the 19th century, we have shown how they had contributed to unveiling, to revealing Byzantine art, by freeing themselves from the aesthetic prejudices of a discourse that had enclosed this art in the vasarian nets of the *paragone*, denying its vitality and originality. However, the travel journal is indeed this rhetorical place where the sensitive experience of the conversion of the gaze unfolds, which is based on a complex process of successive liberations rehabilitating the life and the *presence* of Byzantine art and making it possible to open the reader's eyes on its anagogical dimension and this "resplendent elsewhere". This work therefore fills two gaps by proposing an aesthetic and literary study on the reception of Byzantine art in the second half of the 19th century, as well as a synthetic study on the presence of Byzantine art in French travel guides from the same period.

Keywords : byzantine art ; reception ; travel journals ; XIXth century ; Ravenna ; Venice ; Torcello ; Monreale ; Palatine Chapel ; André Grabar ; Charles Diehl ; Georges Duthuit ; Théophile Gautier ; André Suarès ; Hippolyte Taine ; Theodora ; ekphrasis ; oxymoron ; ornament ; mosaics

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED 019 : Littératures françaises et comparée

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Littérature et civilisation française