

CAHIERS DE LA
MÉDITERRANÉE

Cahiers de la Méditerranée

83 | 2011

Guerres et guerriers dans l'iconographie et les arts
plastiques

La métamorphose de la peinture vénitienne pendant les guerres d'Orient (XV^e-XVI^e siècles)

Camille Simone Faggianelli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6046>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2011

Pagination : 43-49

ISBN : 978-2-914-561-55-6

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Camille Simone Faggianelli, « La métamorphose de la peinture vénitienne pendant les guerres d'Orient (XV^e-XVI^e siècles) », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 83 | 2011, mis en ligne le 15 juin 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/6046>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© Tous droits réservés

La métamorphose de la peinture vénitienne pendant les guerres d'Orient (XV^e-XVI^e siècles)

Camille Simone Faggianelli

- 1 Si les guerres ont été en grande partie à l'origine de la fondation de Venise, dévastée en 452 par les Huns qui ont forcé les habitants des Terres du Nord à se réfugier dans les îles de la lagune¹, ce sont encore les guerres qui ont été un élément déterminant dans l'évolution de sa peinture. En équilibre instable entre Orient et Occident, Venise a été une province de l'Art byzantin pendant tout le Moyen Age ; ses contacts étroits avec l'Orient méditerranéen, à la fois grâce à ses marchands, marins, explorateurs et hommes d'affaires, ont fortement influencé ses représentations. Longtemps fidèle à l'art de cour byzantin, elle a importé de Byzance des modèles, des idées, des artistes et des textiles.
- 2 Dès le xv^e siècle, Venise va vivre trois siècles de guerre. La menace ottomane pèse non seulement sur le commerce mais aussi sur la chrétienté. L'union des deux Églises, catholique et orthodoxe, apparaît comme une nécessité. Le concile de Bâle, déjà considéré en 1428 comme une sorte d'assemblée de salut public, est suivi du Concile de Florence, en 1439. Le cardinal Bessarion, métropolite de Nicée, appelle à l'union les deux Églises. Le Pape Eugène IV, l'Empereur Jean VII et Joseph II, patriarche de Constantinople, siègent côte à côte. On parle dans les coulisses de la manière dont l'Occident pourrait venir en aide à l'Orient².
- 3 Les controverses portent non seulement sur les territoires, mais aussi et surtout sur les preuves à rassembler sur la vérité des dogmes de l'Église chrétienne face aux vérités coraniques, à savoir la double nature divine et humaine du Christ ; la question du *filioque*, c'est-à-dire l'unité de Dieu et de la Trinité ; le Purgatoire ; l'authenticité de la Bible ; la place de Marie dans le christocentrisme.
- 4 La religion musulmane n'étant pas une religion trinitaire il s'agit là pour la chrétienté d'une véritable hérésie qu'il faut combattre. La place de Marie dans l'Islam ne correspond pas à celle que les Chrétiens lui attribuent. Face au danger ottoman, l'accord est conclu

avec les Grecs sur la présence de Trois Personnes dans le baptême du Christ³ particulièrement représenté dans cette deuxième moitié du xv^e siècle. *Le Baptême* de Piero della Francesca, formé par Domenico Veneziano, est la matérialisation de ces débats théologiques en quête d'une union qui répond à un objectif militaire : Jean le Précurseur (*Prodromos*) avance un pied dans la source symbolique née des pieds du Christ, et dans laquelle, à l'arrière-plan, un autre catéchumène s'apprête à recevoir le baptême. La lumière verticale symbolise la fonction de régénération et de salut du sacrement. L'Ancien et le Nouveau Testament sont séparés par le chêne de Mambré, qui évoque Abraham (Genèse 18-33 : la xénophilie, les 3 personnages, Yahvé). La lunette et le ciel sont reliés au Christ par la Colombe de l'Esprit Saint : la Trinité. Les trois personnages ailés, à gauche, sont le symbole de la concorde entre les deux Églises, catholique et orthodoxe, sur le dogme trinitaire⁴.

- 5 Outre ces symbolisations catéchistiques, ce *Baptême* fait directement référence à l'histoire du moment : au fond, à droite, des personnages en costume oriental représentent des Arméniens, des coptes, des dignitaires et ecclésiastiques byzantins, venus eux aussi à Florence en 1439. Le cardinal Bessarion, Métropolitain de Nicée, l'un des personnages importants du concile, est nommé cardinal romain quand ses monastères grecs de la Basilicate et de la Sicile passent sous obédience romaine. Vittore Carpaccio représente *saint Augustin* (ca 1502) sous ses propres traits à la Scuola degli Schiavoni, avec le sceau épiscopal de Bessarion au premier plan, au-dessous de la figure du saint⁵.
- 6 La peinture à Venise est restée indifférente au paysage jusqu'au xv^e siècle, et ceci pour deux raisons essentielles : l'influence byzantine, certes, mais aussi l'organisation visuelle d'une ville sur l'eau.
- 7 La diffusion de récits de voyages, à cette époque, introduit le paysage, et pas seulement à l'arrière-plan. Le plus bel exemple en est *La Tempête* de Giorgione, le premier « tableau qui représente un paysage avec des figures et non des figures avec un paysage »⁶. Plus tard, son élève, Le Titien, va multiplier ces scènes historiques ou mythologiques sur des fonds de paysage. Pour *Noli me tangere* (ca 1510, Berlin, Gemäldsgalerie, Berlin), l'élève utilise la même diagonale qui met en place le ciel, les arbres, l'édifice.
- 8 Mais l'union des deux Églises a tardé à se concrétiser et ne suffit pas à repousser l'avance des Turcs. En 1452, nouvelle offensive des Ottomans à Constantinople. Giustiniani et 400 Génois arrivent en avril 1453, mais les Vénitiens, armés par le pape de trop de consignes de prudence, n'arrivent pas à temps. Constantin XI est assiégé. Les renforts arrivent trop tard. Péra, la colonie génoise, est reprise par les Turcs. La défaite est vécue comme une meurtrissure de la chrétienté. Le culte du sang du Christ se répand alors, les images du Christ souffrant se multiplient, et Giovanni Bellini peint une dizaine de toiles dont « Le sang du Rédempteur », conservé à la National Gallery. Andrea Mantegna réalise, lui, une véritable étude anatomique du Christ mort, conservée à la Pinacothèque de Brera⁷.
- 9 En 1459, le pape Pie II convoque un concile à Mantoue. Les conquêtes ottomanes ont progressé, et il est décidé d'organiser une nouvelle croisade. Les troupes de Mehmet sont sur les côtes de l'Adriatique et atteignent le Frioul. Pour sauver ses intérêts, Venise est obligée de signer un traité de paix à la hâte, en 1479, qui laisse aux Ottomans la voie libre sur le canal d'Otrante. Vingt mille soldats débarquent pendant l'été 1480. La razzia et le massacre sont exemplaires. « Les 800 martyres d'Otrante » sont les chrétiens décapités qui ont refusé de renier leur foi. Alphonse d'Aragon a rassemblé les crânes, exposés

aujourd'hui à la cathédrale d'Otrante. Les peintres multiplient alors les scènes de massacres, comme Bellini, avec le *Martyre de saint Pierre*, aujourd'hui à Londres. Et pourtant, au même moment, Mehmet II, grand amateur de peinture, demande à Gentile Bellini, le fils de Giovanni, de séjourner dans son harem, où il peint le célèbre portrait du sultan Mehmet II de la National Gallery. Bellini y restera un an et va aussi réaliser aussi le bronze de Mehmet II⁸.

- 10 C'est alors que la peinture vénitienne met en scène, et pendant longtemps, une histoire sainte peuplée d'Ottomans enturbannés, combattants ennemis de la Foi. Au moment où Selim s'approprie l'Égypte et la Syrie, le monde grec et l'Orient évangélique s'ottomanisent. On assiste à une vision idéalisée d'un Empire ottoman cosmopolite, où l'on voit se côtoyer des voiles de femmes arméniennes, des turbans ottomans, des chapeaux byzantins. En témoignent les représentations du Tintoret (le *Miracle de saint Marc délivrant l'esclave*, à l'Accademia), de Mantegna, de Carpaccio. On voit aussi apparaître des villes fortifiées, hérissées de tours de garde, comme derrière le *saint Georges* de Mantegna, 1460, à l'Accademia, ou sur la prédelle du Retable de Pesaro, *Le Couronnement de la Vierge*, avec la recherche d'un espace réel et de la lumière, ou encore dans *La prédication de saint Etienne à Jérusalem*, au Louvre⁹.
- 11 Des minarets apparaissent au fond des scènes, témoignant de la réunification d'un islam qui règne sur trois continents, mais aussi, avec Khayredin Barberousse, sur la Méditerranée. Le langage de l'image traduit fidèlement cette fracture entre deux mondes, avec la différence entre l'icône et la peinture. La *maniera graeca* est devenue odieuse, et prend une connotation péjorative. Pour Vasari, en 1568, à la fin de la période qui nous intéresse, la *maniera graeca* est vieillie et dépassée, tandis que la *maniera latina* permet le développement de l'art moderne. Il oppose « la bonne manière de l'Antiquité » à celle des Grecs qui peignent « des figures avec des yeux de possédés, des mains ouvertes, sur la pointe des pieds »¹⁰. Par ailleurs, le peintre d'icône est avant tout un moine inspiré, alors que le peintre italien est un artisan à la tête d'une boutique. Le peintre qui donne son nom à l'œuvre donne plus un cachet d'atelier qu'une signature.
- 12 Pourtant l'art sacré byzantin, tellement proche des sources et des modèles antiques, continue de fournir aux latins les modèles de la peinture religieuse, qu'ils adaptent ou transforment. L'icône voyage facilement, elle se transporte, se transmet. On en retrouve sur les autels d'églises de pèlerinage, ou sur les autels de dévotion mariale, comme par exemple à la Salute, à la fin du XVI^e siècle. Le culte marial est devenu une arme de guerre contre ce qui est perçu comme la menace islamique. Marie, Meryem pour l'Islam, n'est citée qu'une seule fois dans le Coran, sourate 19. Et elle n'y est d'ailleurs citée qu'au titre de « sainte ».
- 13 Pour le christianisme, le culte marial s'est développé en parallèle avec le culte christocentrique depuis le XIII^e siècle, car Marie est l'une des structures essentielles de la chrétienté. Elle a acquis depuis François d'Assise une position étroitement subordonnée aux représentations christiques. Et elle est utilisée comme une véritable guerrière d'amour et de compassion dans cette lutte contre l'Islam. Elle est la jonction idéale entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Cet espace marial permet la synthèse œcuménique entre Orient et Occident.
- 14 Giovanni Bellini traduit cette tentative œcuménique avec *la Madone aux albereti*, à l'Accademia¹¹. La symétrie parfaite des deux arbres de l'arrière-plan symbolise la parfaite harmonie entre le Nouveau et l'Ancien Testament, toujours en allusion vétéro-

testamentaire au chêne de Mambré. Désormais Rome et Constantinople réservent à Marie une place de premier plan dans l'iconographie chrétienne, toujours en opposition avec l'Islam. L'iconographie mariale devient l'arme absolue des fidèles. Les laudes et les litanies mariales foisonnent. Et ces représentations mariales elles-mêmes évoluent, passant de l'icône à fond d'or à la peinture sur fond céleste ou paysagé. Il faut abandonner tout ce qui peut évoquer le côté oriental de l'image car l'on est en lutte contre l'Orient musulman !

- 15 Certes, l'on voit encore des madones comme la *Madone grecque* de Bellini, à la Pinacothèque de Brera de Milan, portant l'inscription en grec « Theotokos Maria » (« Marie, Mère de Dieu »)¹². Mais au xvi^e siècle, le style, la technique, les ors et la couleur, tout a changé. Même si l'inspiration est encore byzantine, si Marie est encore représentée à demi-figure en compagnie de l'Enfant, quelques exemples permettent de mesurer non seulement l'importance de l'espace marial au xv^e siècle, mais encore la distance prise avec l'icône traditionnelle orientale, en particulier par le mouvement, le naturel, la spontanéité. Une œuvre de jeunesse de G. Bellini, très proche du *Christ bénissant* du Louvre, est la *Vierge et l'Enfant bénissant debout sur un parapet sur bois*, conservée au Metropolitan Museum de New York, réalisée aux environs de 1460. On peut citer encore de Bellini *La Vierge du Louvre-Abou-Dhabi*, ca 1480-1485, ainsi que *la Madone au pouce*, vers 1475, sur bois, à l'Accademia. Avec une forte influence de Mantegna, ou encore de G. Bellini, *La Vierge et l'Enfant assis*, ou *Madone Rogers*, au Metropolitan, proche du retable du *Couronnement de la Vierge* du musée de Pesaro, dont la cimaise est à la pinacothèque du Vatican. Ici, on note l'influence des peintres du Nord, en particulier de Roger Van der Weyden.
- 16 Il faut souligner aussi le réalisme du *Christ mort soutenu par la Vierge et Jean l'Évangéliste* de l'Accademia Carrara à Bergame, car le thème du Christ mort à mi-corps entouré de deux pleurants est largement répandu dans la peinture italienne et byzantine aux xiv^e et xv^e siècles. Il en est de même pour la *Pietà* du Palazzo Ducale à Venise ou encore de G. Bellini la *Pietà* de la Pinacothèque de Milan. G. Bellini accorde un soin particulier à l'architecture fortifiée dans *La Madone des prés*, vers 1500 (National Gallery). La mise en place de l'architecture est soulignée pour *la Vierge à l'Enfant debout bénissant*, à Venise, à l'Accademia, avec une plaine fluviale, et à gauche, une ville avec un château et le Palazzo della Ragione, caractéristique de Vicence, que Palladio va transformer pour en faire sa Basilique.
- 17 La présence de Marie témoigne toujours du choix des peintres pour l'affirmation du christianisme combattant. Giovanni Bellini représente aussi *la Vierge et l'Enfant*, ou *Madone Booth*, conservée à la National Gallery de Washington. Une autre Madone de G. Bellini, *la Madone Morelli*, à l'Accademia Carrara à Bergame, est l'un des plus grands chefs d'œuvre de Bellini, un aboutissement dans sa carrière, un peu avant 1487, avec ce dialogue entre la mère et l'enfant, la beauté des formes, la luminosité du paysage très proche de Van Eyck. Bellini reprend la même formule avec *La Vierge à l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et saint Jérôme*, Avignon, musée du Petit Palais. Le ciel apparaît avec les paysages, et l'on est passé du profil au trois-quarts. Mantegna, avec *la Vierge des carrières*, aux Offices, vers 1485¹³, accorde également une large place au paysage.
- 18 Un tournant décisif dans la peinture est pris avec l'arrivée du Titien. Quand Bellini meurt en 1516, le Titien obtient en moins d'une semaine le poste de peintre officiel de la Sérénissime. Il reçoit la commande d'un retable représentant l'*Assomption* pour le grand autel de la Basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari. Le Titien maîtrise à la fois le coloris et

la vitalité des personnages. Sa carrière internationale commence, avec des séjours à la Cour des Este, à Ferrare, puis à la Cour d'Espagne. Il est le peintre du pouvoir. Ses tableaux des années 1530 sont marqués par des raffinements picturaux, comme pour la *Venus d'Urbino*, 1538, Florence, musée des Offices, ou encore pour les *Femmes jouant de la musique*, à la Gemäldegalerie de Dresde. Le renouveau de la peinture devient l'image officielle de l'État, l'image du pouvoir par le pouvoir de l'image.

- 19 Mais Venise n'en a pas fini d'en découdre avec les Turcs, car en 1526, la guerre reprend avec la Hongrie. Soliman est défait par la flotte chrétienne équipée par Venise, l'Espagne et le pape Pie V. Il n'échappe que quarante galères musulmanes, et trente mille Turcs périssent dans ce carnage. Venise a bien rejoint la Sainte Ligue. Elle a fait alliance contre la France et les Turcs, en 1511, mais l'avancée de Soliman le Magnifique jusqu'aux portes de Vienne, en 1532, lui fait craindre de subir le même sort que Constantinople.
- 20 En 1565, Soliman attaque l'île de Malte, occupée par les Chevaliers. Du 18 mai au 7 septembre Malte est assiégée, comme en témoigne la fresque du xvi^e siècle par Matteo Perez d'Aleccio : *l'Arrivée de la flotte turque*, et la prise de Saint-Elme, ou encore par Le Tintoret avec la *Bataille entre les Turcs et les Chrétiens*, au Prado. Venise se tourne vers la Terre Ferme, à mesure que s'estompe sa puissance maritime. En 1566 commence la construction de la basilique San Giorgio Maggiore par Andrea Palladio. À la mort de Soliman, Selim II règne jusqu'en 1574. Les relations commerciales ne cessent pas pour autant. Les mosquées construites par Sinan, le grand architecte turc au xvi^e siècle, à Istanbul, ont des vitraux de verre fabriqués à Murano.
- 21 Pendant le rude hiver 1570, Chypre est isolée. Cette île est précieuse à l'économie vénitienne, car c'est une économie qui évolue vers la plantation de la canne à sucre¹⁴. Un ambassadeur du sultan, Lala Mustapha, arrive à Venise, porteur d'un ultimatum réclamant la restitution de Chypre. Alors, une fois encore, Venise se prépare à la guerre. Les autres nations chrétiennes répondent avec tiédeur. Famagouste est prise après un long siège : 6 000 soldats de la Ligue ont à affronter 200 000 Turcs. C'est le martyr de Marco-Antonio Bragadino, le dernier gouverneur vénitien de Chypre, dépecé vif. Les seigneurs vénitiens ont fui dans les montagnes et ont fait allégeance. Ils se convertissent à l'islam ou à l'orthodoxie, seule tolérée. Les Grecs ont tacitement aidé les Turcs¹⁵. Une nouvelle expédition est entreprise. Le 9 septembre 1570, les Ottomans débarquent à Chypre, prennent Nicosie. L'expédition chrétienne rebrousse chemin sans avoir vu l'ennemi. Et Venise perd Chypre après dix-huit ans de contrôle. Les Turcs se sont alliés au roi d'Alger, Eudj Ali. C'est une menace pour Venise, mais aussi pour les possessions espagnoles en Méditerranée, de Gibraltar à Naples, à travers un chapelet d'îles : Baléares, Sardaigne et Sicile.
- 22 La prise de Nicosie a obligé les chrétiens à réagir. Le pape Pie V redonne vie à l'idéal de croisade et sert d'intermédiaire entre Venise et l'Espagne pour reconstituer la Sainte Ligue. Début 1571, l'accord est fait : le Saint-Siège, Venise et l'Espagne rassemblent leurs forces pour lutter contre la puissance navale de l'Empire ottoman. À Messine, au cours de l'été 1571, les navires arrivent les uns après les autres : au total, 200 bâtiments et 30 000 hommes de combat. Le 7 octobre 1571, c'est la bataille de Lépante, près de Patras. Les Ottomans d'Ali Pacha Moezzin, le général de Selim II, sont défaits par la flotte de la Sainte Ligue, dirigée par Don Juan d'Autriche. C'est la fin de la puissance maritime ottomane en Europe. Venise signe le 7 mars un traité avec le sultan de l'Empire ottoman par lequel elle s'engage à payer 100 000 ducats pendant trois ans et renonce à ses revendications sur Chypre. La bataille est une lourde défaite pour les Ottomans, qui perdent une grande

partie de leur marine et près de 30 000 hommes. C'est la première fois depuis le xv^e siècle qu'un coup d'arrêt est porté à la suprématie ottomane en Méditerranée, et plus généralement à l'expansionnisme ottoman.

- 23 Même si l'inquiétude persiste depuis la perte de Chypre, même si l'austérité religieuse s'affirme avec les principes stricts de Charles Borromée, l'artiste est plus libre. Mais cette liberté a ses limites : l'Église, l'État et les Scuole sont les principaux mécènes. L'artiste est sous contrôle permanent. Ainsi en témoigne Paolo Caliari dit Véronèse avec *Le Triomphe de Venise*, 1584. Cet « art dirigé » est le reflet d'une pensée esthétique¹⁶, mais aussi un outil au service des choix de la politique étrangère. Les inspirations se sont nourries de ces terres lointaines qui portent elles-mêmes l'empreinte du génie vénitien, comme les grandes villes de Crète ou de Chypre, avec leurs fortifications qui rappellent que le bon gouvernement de Venise a été leur rempart contre les attaques turques. Venise devient l'un des lieux essentiels de la Renaissance, comme en témoigne le faste de la Salle du Sénat du Palais Ducal, réalisé par Tintoret. Les commanditaires sont fortunés, riches sont les coloris. Le décor de la ville, une ville idéale, le monde, la société sont représentés sur la toile. Et l'homme est au centre de cette représentation. C'est ainsi que Venise, au fil de ses guerres, est passée du ciel d'or byzantin au ciel bleu de la Terre, pour reprendre la jolie métaphore d'Albert Croué. On ne parle plus désormais de peinture byzantine à Venise mais de peinture vénitienne.

NOTES

1. . À Malamocco sur le Lido, où est établie la capitale, et à Torcello, qui devient un comptoir du commerce byzantin. L'eau salvatrice entourant Venise l'a protégée par un réseau complexe et indétectable pour un étranger, de chenaux de navigation, pendant les siècles à venir et jusqu'à sa chute en 1797.
2. . François Becheau, *Histoire des Conciles*, Vieille Toulouse, Source de Vie, 1993, p. 102-103.
3. . Matth., 3, 13-17.
4. . Ce projet d'union des Églises avait été fortement soutenu par Ambrogio Traversari, Général des Camaldules, mort en 1439, et dont l'abbaye de Sansepolcro avait abrité le tableau dans un premier temps.
5. . <http://www.abcgallery.com/C/carpaccio/carpaccio23.html>, Vittore Carpaccio, « Saint Augustin », Scuola degli Schiavoni, Venise.
6. . Lionello Venturi, *Le Seizième siècle*, Genève, Skira, p. 175.
7. . G. Bellini, *Le sang du Rédempteur* (1460), Londres, National Gallery : <http://www.insecula.com/oeuvre/O0028347.html> ; A. Mantegna, *Le Christ mort*, Milan, Pinacoteca di Brera : http://aparences.net/wp-content/uploads/mantegna_christ_mort.jpg.
8. . L'ensemble de cette collection de Bellini a été dispersée par le fils de Mehmet, Bayazid II (Bajazet), vainqueur en 1500 d'une guerre parmi tant d'autres contre Venise, qui perd alors Lépante, Coron, Modon et Durazzo.
9. . Carpaccio, *Prédication de saint Etienne à Jérusalem* (1514), Paris, Musée du Louvre : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-predication-de-saint-etienne-jerusalem>.

10. . Giorgio Vasari, *Le vite*, Florence, 1550, complété en 1568, cité par André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris, De Fallois, 1999, p. 72-76.

11. . <http://www.steveartgallery.se/france/picture/image-05061.html>.

12. . G. Bellini, *Madone grecque* (1460), Milan, Pinacoteca di Brera, http://books.google.fr/books?id=ac_Bbk8dLXUC&pg=PA222&lpg=PA222&dq=madonna+greca+bellini&source=bl&ots=S6f6UktbEL&sig=fBD43eXRfDNgiVM_Ys1BSZMhApg&hl=fr&ei=gMyvTvzTAo7GswbjvIBW&sa=X&oi=book_result&resnum=1&start=100
%20greca%20bellini&f=false.

13. . Le panneau sur bois (32 cm x 29,6 cm) est réalisé pendant le séjour de Mantegna à Rome pour les fresques des appartements du pape Innocent III de sa villa Belvédère du Vatican.

14. . L'île exporte les ortolans par milliers de barils, conservés dans du vinaigre avec des herbes, le vin sucré, les fruits secs, la Malvoisie, qui est très appréciée sur les grandes tables d'Occident. Les grandes familles comme les Lusignan (à Paphos), ou les Hospitaliers (à Kolossi) ou les Cornaro (Episkopi) ont investi des sommes colossales dans les plantations de canne à sucre ; cf. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, éd. Armand Colin, 1990.

15. . Bragadino, le défenseur de Famagouste, sera mutilé et empaillé, emporté à Constantinople où un de ses compagnons survivant subtilise sa peau. Ses restes sont déposés à l'Église San Zanipolo, à Venise, avec l'inscription : « Venezia all'eroe di Famagosta ».

16. . Voir François Boespflug, *Le Dieu des peintres et des sculpteurs*, Paris, Hazan, 2010.

RÉSUMÉS

Lors du Concile de Florence, en 1439, le Pape Eugène IV, l'Empereur Jean VII et Joseph II, patriarche de Constantinople, siègent côte à côte pour définir les moyens de lutte contre la menace ottomane en Méditerranée. Malgré les controverses portant essentiellement sur la nature du Christ, le *filioque* et la place de Marie, les deux Églises parviennent à s'unir. Les peintres abandonnent peu à peu les fonds dorés byzantins et les paysages apparaissent à arrière-plan. Marie devient la figure de proue de la lutte contre l'Islam, encore en demi-figure, certes, mais de trois-quarts ou de profil, sur fond paysagé où apparaissent les symboles néo et vététotestamentaires, en opposition avec l'Islam. Les images du Christ souffrant se multiplient, avec le culte du sang du Christ, ainsi que les scènes de bataille avec des Turcs enturbannés. Les ateliers des Bellini, de Mantegna, puis celui du Titien, peintre du pouvoir, s'appliquent à un « art dirigé », reflet d'une pensée esthétique et aussi véritable outil au service des choix de la politique étrangère. La peinture vénitienne s'est alors affranchie de la peinture byzantine.

During the Council of Florence, in 1439 Pope Eugene IV, Emperor John VII and Joseph II, patriarch of Constantinople, sat side by side to define the means of fighting against the Ottoman threat in the Mediterranean Sea. In spite of controversies about the nature of the Christ, the *filioque* and Mary's place, both Churches reached unity. Painters progressively neglected the Byzantine golden background and landscapes appeared in the background. Mary became the figurehead of the fight against Islam, still represented in half-figure, but in three quarter view or in profile. Behind her, symbols of the New and Old Testaments appeared in the landscape, in opposition to Islam. Images of the suffering Christ were more numerous, with the cult of Christ's blood, as well as stages of battle with turbaned Turks. The workshops of Bellini, Mantegna, and later Titien, painter of the power, shared a "managed art". It constituted both an aesthetic

thought and a real tool in the service of foreign policy commitments. The Venetian painting thus freed itself from the Byzantine influence.

INDEX

Mots-clés : Bellini, Islam, Mantegna, modèle byzantin, Peinture vénitienne, représentation du Christ, Titien

Keywords : Byzantine model, representations of Christ, Titian, Venetian painting

AUTEUR

CAMILLE SIMONE FAGGIANELLI

Camille Simone Faggianelli est docteur en médecine (spécialité Rhumatologie) et docteur en Histoire de l'Art de l'Université Paris IV - Sorbonne. Parmi ses publications récentes, figure notamment : *Les fresques de la Corse génoise entre 1386 et 1513*, Stantari, 2008.