Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

19 | 2021

Images scientifiques / images artistiques :
croisements méthodologiques

Daniele Barbaro, Vitruve et deux icônes crétoises

Daniele Barbaro, Vitruvius and Two Cretan Icons

Maria Georgilaki

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/9545>

DOI : 10.4000/imagesrevues.9545

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Maria Georgilaki, « Daniele Barbaro, Vitruve et deux icônes crétoises », *Images Re-vues* [En ligne], 19 | 2021, mis en ligne le 30 juin 2021, consulté le 02 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/9545> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.9545>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mars 2022.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Daniele Barbaro, Vitruve et deux icônes crétoises

Daniele Barbaro, Vitruvius and Two Cretan Icons

Maria Georgilaki

Cet article est dédié à Sofia Charalambous Georgilaki, fille d'Emmanuel et d'Irini Patsourakis.

L'auteure souhaite remercier les membres du comité d'Images Re-vues pour leurs relectures et l'édition de l'article.

Introduction

- 1 L'histoire de l'art et de l'architecture interroge avec une attention particulière la manière dont l'architecture interagit avec sa propre représentation, avec ses références visuelles ou textuelles. Quand le *De architectura libri decem* de Vitruve, l'unique traité d'architecture et de théorie qui nous soit parvenu de l'Antiquité, est redécouvert sans dessins à la Renaissance, décrire les édifices vitruviens est un défi qui impose un travail d'interprétation philologique autant que schématique.

- 2 Les éditions vitruviennes¹ de Daniele Barbaro (1514-1570)², patricien, diplomate, humaniste, haut prélat catholique, collectionneur de manuscrits et mécène, sont réalisées à travers le prisme politique des cercles intellectuels romains, papistes, et comblent la distance entre l'abstraction conceptuelle et la forme matérielle de la construction grâce au savoir mathématique. Dans cet article, nous tenterons de montrer d'abord comment cette nouvelle proposition de concevoir et représenter l'architecture émerge à Venise dans le contexte des débats idéalisant la vie civique et ses structures, puis comment elle entre en tension avec la représentation alla greca telle que la politique culturelle vénitienne l'entend. Les modèles byzantins qui sont censés représenter des typologies sacrées immuables légitiment la mythologie du pouvoir étatique vénitien et renforcent son autorité originelle sanctifiée. On examinera de quelle manière les peintres candiotes de la deuxième moitié du xvie siècle seront appelés à négocier picturalement cette nouvelle expérience spatiale et à légitimer visuellement la politique d'appropriation de l'antiquité gréco-romaine.

Daniele Barbaro, le cercle vitruvien de Rome et l'image de la cité négociée au Sénat

- 3 Au début des années 1550, Daniele Barbaro est sans aucun doute déjà considéré par ses contemporains comme un expert en architecture et en arts figuratifs³. Le rôle joué par le fondateur de l'Académie vitruvienne de Rome, Claudio Tolomei, dans la décision de Barbaro d'entreprendre le travail colossal de traduire Vitruve a déjà été évoqué par Manfredo Tafuri⁴. Barbaro semble vouloir transposer⁵ à Venise le projet de Tolomei d'édifier une cité idéale selon les principes vitruviens⁶. La première édition du *De Architectura* traduit et commenté par Barbaro qui sort en 1556, est étroitement liée aux affaires politiques vénitiennes du moment et à la discussion au Sénat sur *l'imago urbis*⁷. Barbaro a rédigé une encyclopédie du savoir technique moderne et l'a offerte, comme l'avait fait Vitruve pour son empereur, à la classe patricienne de Venise. Son but est de promouvoir l'image de l'excellent patricien, législateur, juge et rettore savant, capable de connaître ce qui est difficilement accessible aux esprits communs⁸, dans une polémique dont l'argument principal défend le langage formel de l'érudit architectus contre le savoir empirique du proto (du chef du chantier) technicien sine scientia⁹. Barbaro fait appel à Andrea Palladio, qui a commencé sa carrière comme tailleur de pierres, sculpteur et chef de chantier, devenu disciple ensuite du noble feudataire de

Vicenza, humaniste et théoricien de l'architecture vitruvienne Giangiorgio Trissino¹⁰. Palladio a par ailleurs publié deux ouvrages qui témoignent de ses connaissances des ruines antiques de Rome¹¹ conjointement à son expérience de technicien et apportent aux commentaires du traité de Vitruve par Barbaro des reconstructions archéologiques sans précédent¹². Barbaro tisse une trame aristotelico-platonicienne autour du texte vitruvien qui propose une conception du Beau calculable et légitimé par voie métaphysique. Dans la traduction de Barbaro du texte de Vitruve, l'art est rendu légitime en même temps que l'architecture par le biais des mathématiques et du *disegno*.

- 4 Barbaro décide de restreindre la représentation en perspective aux besoins des scènes de théâtre et d'écrire un traité dédié à ces usages pour les peintres réservant ainsi la perspective à la représentation et non pas à la construction¹³. Palladio, qui est responsable des illustrations et du rapport image et texte dans le traité de Barbaro, évite le rendu en perspective dans les illustrations de Vitruve et dans son propre traité sur l'architecture¹⁴. Pour concilier la divergence fréquente entre la description textuelle, la représentation et la précision des chiffres que demande la tectonique, Palladio s'en réfère toujours à l'archéologie¹⁵.
- 5 La dialectique entre l'art et les mathématiques qu'établit Barbaro dans le cadre de l'architecture est également liée au travail d'un autre patricien mathématicien dont Barbaro était l'élève à Padoue et le dédicataire d'un de ses livres, Francesco Barozzi¹⁶. Dans sa traduction des commentaires de Proclus au Premier Livre des *Éléments* d'Euclide publié en 1560 (entre les deux éditions du Vitruve de Barbaro) il a pour sa part lié art et géométrie¹⁷. Francesco Barozzi, patricien, professeur à Padoue, natif de Crète, fondateur de la première Académie littéraire dans sa ville natale de Rethymno¹⁸, a entretenu une longue correspondance avec Daniele Barbaro et d'autres érudits mathématiciens et patriciens influents. Le débat scientifique, entamé par Daniele à Padoue dans les années 1550, sous les auspices du duc d'Urbino, débat auquel Palladio avait aussi assisté, a continué par correspondance entre les patriciens humanistes¹⁹. Barozzi, forçant le sens de Proclus, situe dans l'âme la double puissance qui lie l'intelligible au sensible, l'*ars dedala* (productif) et *docta* (savant), produit natif de l'âme humaine²⁰ et permet à Barbaro de proposer l'architecture comme la science qui normalise les mouvements du monde, les gouverne et leur impose un rythme selon la loi constante de la raison²¹.

Les symboles du pouvoir central et la possession maritime de Candie

- 6 Aux efforts du mathématicien candiotte, Niccolò Zen, ami et mécène de Sebastiano Serlio, peintre, architecte, théoricien et collaborateur de Sansovino, apporte une contribution rhétorique utile. Il publie en 1557 un traité qu'il dédie à Daniele Barbaro dans lequel il développe le mythe d'Entinope, l'architecte venu de Candie qui a construit les premières cabanes vénitiennes et l'église de San Giacomo sur le Rialto, sur les ruines de sa propre hutte²². Le nouveau récit qui place les origines antiques de l'architecture dans le territoire vénitien du royaume de Candie est déjà bien installé, quand un terrible incendie brûle une bonne partie du palais ducal de Venise en 1574²³. Cette catastrophe combinée à la conquête déjà achevée de Chypre par les Ottomans en 1571 et une épidémie dévastatrice dans la cité lagunaire exigent un projet de

restauration et de construction d'une nouvelle église, le *Redentore*. Daniele Barbaro, mort depuis 1570, avait laissé à son frère Marc'Antonio les outils rhétoriques pour défendre avec éloquence sa politique de restauration au Sénat. Celui-ci propose un projet de magnificence classiciste aussi bien pour l'église que pour le palais et Andrea Palladio comme architecte responsable du projet²⁴. Pour la restauration du palais, que Palladio entreprend en 1576, 26 tonnes de *spolia* sont amenées de Crète, du site romain de Gortyne, la carrière du dit « Labyrinthe » et du site de Tylissos à l'aide du *proveditor* de Candie Jacopo ou Giacomo Foscari²⁵, ami et collègue de Marc'Antonio Barbaro²⁶.

- 7 Foscari s'est beaucoup servi des connaissances archéologiques, philologiques et mathématiques de Barozzi qui, à la même époque, suite à l'encouragement de son ami de Padoue Jacopo Contarini (un autre patricien de la faction romaniste), travaille à une traduction du livre de Papus d'Alexandrie. Il gagne ainsi, pour lui et pour Contarini, les faveurs du duc d'Urbino pour son apport à la nouvelle science des machines de paix et de guerre²⁷. Foscari commande à son tour à Barozzi un livre sur la Crète qui relie le passé antique de l'île avec les antiquités tangibles de sa géographie²⁸ et un autre sur les *Prophéties de Léon VI le Sage*, afin de mobiliser les chrétiens contre les Turcs²⁹.
- 8 Après son service en Crète et l'exportation d'antiquités pour la collection du patriarche Giovanni Grimani³⁰ provenant du palais de Knossos, Foscari fonde sa propre collection d'objets antiques issus des sites gréco-romains de Crète. À son retour à Venise il devient *proveditore* responsable de la nouvelle réparation du palais ducal de 1578 dont Palladio est à nouveau responsable de projet³¹. Mais le courant politique a changé et le Doge Leonardo Donà qui s'oppose à Marc'Antonio au Sénat, appartenant à la faction conservatrice du patriciat, est formellement opposé à l'intervention papale dans les affaires de Venise et prêche l'humilité contre la magnificence du Temple classiciste que le cercle des « papistes » propose³². Les réparations du palais ducal se referont donc avec le plus grand conservatisme sur l'édifice existant³³.
- 9 Les trois dernières décennies du XVI^e siècle voient le climat politique changer à Venise. Les recherches scientifiques du cercle des mathématiciens romanistes dont faisaient partie Daniele Barbaro et Francesco Barozzi investis dans les publications d'anciens traités hermétiques, n'ont plus l'appui du Doge. L'époque du frère franciscain Francesco Zorzi³⁴ (auteur de l'*Harmonia Mundi*³⁵ qui fusionnait le mysticisme chrétien à la Kabbale) sous les ordres duquel travaillait Sansovino pendant la construction de San Francesco de la Vigna pour le doge Andrea Gritti dans les années 1530³⁶, est révolue. Les rapports toujours tendus avec la Papauté et l'Inquisition ont obligé Venise à composer sa propre magistrature contre l'hérésie qui contrôlait le comportement des patriciens³⁷. En 1587, Francesco Barozzi sera accusé et mis en examen pour ses recherches occultes et sera obligé de renoncer à ses convictions publiquement sur la place de Saint-Marc à Venise. Il sera condamné comme hérétique et fera de la prison³⁸. Venise conservera son mythe antique crétois jusqu'à 1669, quand l'île passera aux mains des Ottomans.
- 10 Les objets sculptés et les fragments architecturaux de la capitale romaine de Candie, (siège également de saint Tite, disciple de saint Paul, le premier évêque chrétien³⁹), s'intègrent à la structure du palais ducal et composent, avec les peintures, la preuve visible d'une continuité ininterrompue avec le passé. Les peintures détruites du palais ducal, reproduites selon la logique des modèles sacrés intemporels, fournissent le témoignage crédible du cours de l'histoire⁴⁰. Les épisodes significatifs repeints gardent la continuité de la tradition picturale et la preuve « concrète » que l'histoire a eu lieu ainsi. Les peintures opéraient comme des substitutions d'un modèle originaire qui

validait chaque nouvelle version comme « récipient » de l'autorité des événements significatifs du passé⁴¹. Elles suivent la règle des images byzantines, basées, d'après les historiens vénitiens, sur celles peintes par Bellini en 1474 « réalisées *alla maniera greca* » que des hommes nobles, témoins oculaires ont décrites de mémoire⁴². Le terme *alla maniera greca* comme référence d'autorité, renvoie autant aux fresques et mosaïques byzantines dont Venise possédait des splendides exemples sur les coupoles de Saint-Marc, qu'à l'antiquité classique, dans la fiction que les peintres, les historiens et le public vénitien créent ensemble à partir de l'amas d'objets et de légendes du passé⁴³.

Scénographies, perspectives et le thème de la *Dormition*

- 11 Il est opportun de retourner à l'île vénitienne de Candie, la plus ancienne des possessions vénitiennes (1204-1669), le centre artistique de la production de la peinture *alla greca*, qui au moment de la publication du traité de Vitruve par Barbaro était déjà depuis un siècle le plus important emporium d'icônes du monde chrétien⁴⁴ et le lieu des fameux *scriptoria* des manuscrits grecs⁴⁵. Les artistes de cette île grécophone reproduisaient depuis longtemps les références figuratives et littéraires de l'hellénisme byzantin qui glorifiait les origines sacrées de Venise.
- 12 Les images de la deuxième moitié du XVI^e siècle produites à la manière byzantine en Crète ont été appelées à concilier les conventions de la représentation byzantine de l'espace avec celles des traités vitruvistes et les matériaux de l'archéologie avec l'iconographie dévotionnelle.
- 13 Nous proposons ici de voir comment la représentation de l'architecture s'effectue dans le travail de l'époque chez deux des meilleurs peintres d'icônes crétois de la deuxième moitié du XVI^e siècle :

d'une part Domenikos Théotokopoulos dit El Greco (1541-1614)⁴⁶ qui à l'âge de 26 ans a quitté la Crète définitivement et a passé dix ans entre Venise et Rome avant d'émigrer en Espagne. Les liens de l'artiste avec le cercle du Patriarche Giovanni Grimani, le plus savant et le plus respecté des collectionneurs de marbres antiques de Venise⁴⁷, lors de son séjour de trois ans à Venise, ont bien été établis⁴⁸. D'autre part, Georgios Klontzas (1530-1608)⁴⁹ qui n'a jamais quitté l'île mais dont un des principaux mécènes était Francesco Barozzi⁵⁰. Les deux peintres se connaissaient et se respectaient⁵¹. Klontzas (dont l'autorité professionnelle a été sollicitée pour évaluer le prix d'une icône de Théotokopoulos lors d'une vente aux enchères⁵²) a souvent partagé les mêmes choix dans les détails de ses icônes, comme on le verra.

Figure 1

El Greco, *La Dormition de la Vierge*, 1567. Détrempe sur bois. 62,5 x 52,5 cm. Syros, Église de La Dormition.

- 14 *La Dormition de la Vierge* de Syros (fig. 1) que le Greco a réalisée avant son départ pour l'Italie, donc avant 1568, est peinte selon un type iconographique⁵³ qui apparaît au XIII^e siècle. Il propose une hiérarchie ordonnée de la terre vers le ciel et sert comme modèle de congrégation tant ecclésiale que liturgique dans les icônes du XVI^e siècle. Il est employé pour des représentations telles que l'Assemblée des Apôtres et l'image des Conciles de Nicée et de Trente. Pour les peintres de l'école crétoise, il est le champ d'expérimentations variées.

Figure 2

Théophane Sterlitzas, dit le Crétois, Scène de Dodekaorton, *Dormition de la Vierge*, 1546. Fresque. Monastère de Stavronikita, Mont Athos.

Figure 3

Anonyme, *Dormition de la Vierge*, ca.1500. Détrempe sur bois. 57 x 39 cm. Athènes, Musée Benaki.

- 15 Dans le cas de l'icône de Théophane le Crétois (1546), le thème est traité avec la plus grande rigueur et le plus grand respect des conventions (fig. 2). Pour les besoins des peintures murales du monastère orthodoxe de Stavronikita au Mont Athos, Théophane a respecté la tradition la plus austère. L'espace polyédrique et non perspectif des édifices (très prononcé dans les directions des plans des toits) qui est le propre de la spatialité byzantine se rencontre aussi bien dans l'icône plus ancienne de la *Dormition* anonyme de Benaki (fig. 3) que dans la fresque de Théophane le Crétois⁵⁴ (fig. 2).

Figure 4

Georgios Klontzas, *Dormition de la Vierge*, dernières décennies du xvi^e siècle. Détrempe sur bois. 116 x 77,5 cm, Icône de taille « Despotique » pour Iconostase. Chapelle Épiscopale de l'Annonciation, Kos.

- 16 Il en est tout autrement pour la *Dormition* de Georgios Klontzas réalisée après 1550 (la datation est toujours incertaine) (fig. 4) : on remarque la plus grande minutie dans l'articulation de l'espace, selon les règles de la perspective. Les structures architecturales sont organisées géométriquement assimilant les représentations scénographiques vitruviennes de la scène comique et tragique du traité de Sebastiano Serlio⁵⁵ et les *vedute* de la cité idéale⁵⁶.
- 17 La succession des plans et des événements est articulée de façon détaillée, avec des « instantanés » d'événements simultanés à l'action principale assimilés dans la composition : la participation du peuple représenté sur les bâtiments en arrière-plan et les actes de dévotion.
- 18 La *Dormition* du Greco, d'un point de vue typologique, se rapproche de l'icône du Musée Benaki réalisée autour de 1500 et de la fresque de Théophane. On remarquera la même posture de Pierre et de Paul devant le cercueil, la même disposition des anges dans la mandorle, une assemblée de personnages similaires en nombre et en type. La mandorle de l'icône du Greco baignée de lumière, le placement de la colombe naturaliste dans

l'axe, le *contrapposto* des anges qui amènent la Vierge au ciel sur un nuage sont issus de gravures occidentales comme il a déjà été démontré⁵⁷. Dans la *Dormition* du Greco apparaît une tentative plus « rationaliste » de gérer le rendu des bâtiments et de l'espace mais qui n'est pas pour autant complètement cohérente. La disposition des seuls indices d'espace, les deux édifices même dans leur rendu perspectif, n'est pas frontale. Les plans des murs des immeubles sont disposés, semble-t-il, l'un du point de vue de Paul, penché aux pieds de Marie et l'autre du point de vue de la Vierge. Derrière la gloire, la courbe que forment les nuages des Apôtres ouvre un demi-cercle spatial. On remarque aussi une ligne incurvée au bord du cercueil de la Vierge. La ligne du cercueil tend vers le spectateur en bas, et se dirige vers l'intérieur de la scène en haut, relayée par les bâtiments. Cela produit ainsi un effet concave en haut de la représentation et un effet convexe en bas.

- 19 Le Greco délimite l'action terrestre par un mur et il dispose les bâtiments de la même manière⁵⁸. Il aborde avec une grande liberté la gloire dans le ciel. Non seulement il n'enferme pas la Vierge dans une mandorle mais il omet également les symboles des demi-cercles et des portes que les anges ouvrent au ciel. Theotokopoulos pose la Vierge au milieu des nuages « naturalistes », qui se perdent à l'infini. De cette manière, alors que les perspectives de sa *Dormition* sont multiples, dynamiques et désunies, il donne une cohésion d'ensemble grâce au « réalisme » des nuages peints qui se fondent dans le champ doré.

Figure 5

Georgios Klontzas *Dormition de la Vierge*, fin du xvi^e siècle. Détrempe sur bois, icône de taille inférieure à la précédente, Monastère du Mont Sinai.

- 20 Les personnages dans les icônes de la *Dormition* de Klontzas (fig. 4 et 5) ont un modelé plus homogène, par touches extensives fondues sous le vernis. Ils sont différents du

travail des rehauts du Greco, qui sont effectués avec une plus grande liberté de coups de pinceau autant dans la texture que dans la luminosité. Klontzas élabore également des multiples plis de tissus pour donner une impression de mouvement, qui accompagne les gestes et leur donne de l'intensité (comme la cape de l'ange à l'épée au premier plan). La composition est pourtant rigide et les acteurs forment un amas de corps empilés, indistincts devant l'espace perspectif que crée l'architecture. Les figures sont d'une typologie restreinte, canonique et répétitive qui varie simplement dans les différents degrés de modelé. Klontzas arrive ainsi à donner un sens d'évolution narrative à son image suivant le modèle perspectif. Il place les personnages qu'il veut mettre en valeur devant le cercueil et les autres en lignes bien distinctes en arrière-plan. Chaque « compartiment » est marqué par un contour. Ainsi la méthode byzantine de la « découpe » des figures est employée ici pour suggérer des espaces et des temporalités différentes. Cette uniformisation des figures leur donne un aspect rythmé et en même temps indistinct et nivelant.

- 21 Le Greco choisit de présenter la scène dans un espace moins rempli, qui accorde aux corps représentés plus d'impact significatif. L'action collective est accentuée par le « vide » qui entoure la composition lequel intensifie l'effet du rassemblement, comme si les personnages accouraient pour y assister. Chaque personnage est distingué et abordé différemment selon sa fonction. Anges, hommes, femmes, apôtres, hiérarques sont peints avec des légères déviations stylistiques et sont disposés de façon symétrique dans une pyramide sur laquelle trône la Vierge dans le ciel.
- 22 Alors que les modifications de la scène sont subtilement introduites, presque toutes les postures et la typologie des personnages sont conformes au modèle byzantin conventionnel. Les gestes sont les gestes classiques de lamentation, comme en témoigne la femme à gauche représentée fidèlement à la tradition, la main sous le menton. Mais il y a des visages comme celui, symétrique, de la femme à droite de profil qui met aussi la main sous le menton et celui du jeune homme, le dernier à gauche devant le bâtiment, ou les anges de profil dans la mandorle, qui semblent venir d'un tableau italien. Le modèle typique de la *Dormition* contient très peu de personnages représentés en entier, à part Pierre et Paul, les deux piliers de l'Église, la Vierge en gloire et certains anges. L'action est alors définie par la direction des regards et des visages. Chez Klontzas, le Christ, étant le centre de la composition, regarde directement le spectateur. Dans les versions plus conventionnelles, un ange ou un apôtre s'adresse au dévot avec le regard.
- 23 En employant les visages et les postures conventionnelles de ce thème, le Greco fait le choix de laisser les acteurs principaux absorbés dans l'événement mystique. Il place l'Apôtre regardant, qui implique directement le dévot⁵⁹, à côté de la pleureuse à gauche, conformément à une trajectoire de lecture de gauche à droite. En disposant différemment le vocabulaire pictural de la *Dormition*, reproduisant presque symétriquement les mêmes têtes des deux côtés de l'apparition, il établit également une continuité, une ouverture vers l'extérieur du cadre (ou vers l'extérieur de la scène principale, vers une direction ambiguë). Les regards de ces visages dans les autres images de *Dormition*, comme le visage de la femme au-dessus de la tête de celui qui nous regarde à gauche de la mandorle ou le visage barbu au-dessus de Paul sont en général « bloqués », tournés face à face l'un vers l'autre. Le Greco les oriente vers l'extérieur. Ainsi peut-on supposer une connexion soit avec le « contexte » de cette image, le reste des images de la série du *Dodekaorton* (les douze Fêtes, liées à la vie de la Vierge) posées

sur l'iconostase, soit avec le contexte matériel qui entoure cette image, son cadre et le dispositif qui le contient.

- 24 Dans sa *Dormition* du Mont Sinai (fig. 5), Klontzas fait référence aux cantiques qui sont chantés lors de la liturgie en représentant les deux poètes sur le premier plan. Il cite également le texte des hymnes à la Vierge sur le parchemin, « Mère de la Lumière Perpétuelle » au premier plan⁶⁰.
- 25 Le Greco, de son côté, préfère le montrer picturalement en asseyant la Vierge sur la lumière⁶¹. Ce sont les visages qui dirigent notre regard, vers le centre, avec les anges dans l'espace lumineux dont deux regardent le cercueil et deux la Vierge sur son trône de nuages. Majestueux mouvement de lumière et des yeux depuis la couronne lumineuse de la Vierge vers le Saint Esprit, puis vers la Vierge au ciel. Dans la lumière s'accomplit la phrase de l'union du Ciel et de la Terre, de l'union de deux Églises, chantée devant l'image pendant la messe, que Klontzas traduit en plans successifs par une quantité d'anges et de prélats.
- 26 La composition du Greco apporte des innovations au thème. Le Christ est rarement représenté plié pour récupérer l'âme de sa Mère, un détail que Mastoropoulos, l'archéologue qui a trouvé et présenté l'icône, interprète comme la descente vers la mort⁶². C'est une posture qui se remarque souvent dans les thèmes byzantins de *Threnos*, la mise au tombeau du Christ.
- 27 Le traitement de la couleur de la mandorle, le trône de lumière de Marie, les tons bleus pour la scène céleste, les tons verts pour la scène terrestre, restent l'invention personnelle du Greco.
- 28 La représentation du Saint Esprit en colombe à la place du chérubin culminant de la mandorle et la demi-lune aux pieds de Marie glorifiée sont des détails d'influence occidentale que le Greco a pu trouver dans les gravures facilement accessibles en Crète à l'époque⁶³. Les différentes représentations de la Vierge en tant que femme de l'Apocalypse⁶⁴ ne font pas partie de l'iconographie byzantine. Mais le peintre dissimule ingénieusement ses influences occidentales et l'impression globale reste fidèle aux modèles de la *Dormition* du xv^e siècle en Crète.
- 29 En regardant de plus près, le bout du mur imprécis à droite subsiste. Il se situe entre ornement, fragment de cadre dans le cadre et fragment d'édifice. De l'autre côté, à gauche, l'objet, sur le toit du bâtiment en-dessous du nuage des Apôtres, est-il une litière avec un bout de tissu qui dépasse du bord ? La taille du corps de Thomas, représenté toujours petit dans les autres Dormitions, est ici énorme, permettant d'avancer l'hypothèse qu'il s'agit d'une manière de figurer le chrétien qui doute. Le *contrapposto* exagéré des anges, qui donne l'impression qu'ils virevoltent, est une invention propre au Greco.

La rhétorique mariale de la lumière, Lucien et le collectionnisme vénitien

Figure 6

El Greco, *La Dormition de la Vierge*, (détail).

- 30 Le champ doré éclaire la scène, intelligemment délimité par le mur et les bâtiments. Ces édifices sont « éclairés » de telle manière qu'ils donnent l'impression de former une alcôve dans laquelle la scène est nichée. Ensuite le Saint Esprit, source de lumière et point de fuite apparent de la composition, éclaire la jambe et le genou de la Vierge au-dessus de Lui. Une petite partie de Thomas est éclairée alors que l'ange au-dessus de l'apôtre semble scintiller grâce à une autre source de lumière. Les autres apôtres sont éclairés par l'auréole de la Vierge morte qui illumine aussi par derrière les bougeoirs se trouvant au premier plan. Sur le gracieux chandelier aux caryatides, le peintre a signé : ΔΟΜΗΝΙΚΟΣΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣΟΔΕΙΞΑΣ (fig. 6).
- 31 En reculant d'un pas, on remarque que l'ensemble de la composition est réglé selon un axe horizontal au niveau du mur et un axe perpendiculaire qui lie le bougeoir portant le nom de l'artiste, au Saint Esprit et à la Vierge. Dans la logique « spirituelle » de la lumière de l'image, on ne peut ignorer le fait que la fonction réelle de l'objet sur lequel le peintre a inscrit son nom, éclaire, apporte de la lumière, permet de voir, illumine. Comme indique le sens du mot *deixas* – « celui qui a représenté, montré, figuré » qui est gravé sur la surface de l'objet, l'œuvre fait un commentaire sur la condition de sa création à deux niveaux : une référence à l'artiste qui fait apparaître l'invisible et une autre sur l'art de la peinture et sa surface, support matériel d'exception et d'éclat, le lieu où l'intelligence (artistique et divine) dépose sa marque.

Lucien de Samosate a utilisé la qualification *o deixas* pour parler de Phidias, le sculpteur des statues du Parthénon⁶⁵. Hatzidakis retrace cet emprunt du Greco à l'écrivain grec antique dans *Le Rêve* et *Les Portraits*, d'autant que dans la bibliothèque du peintre deux livres de Lucien sont inventoriés à la fin de sa vie⁶⁶. Employé par le peintre, aussi bien en Crète qu'en Espagne, cet usage unique du mot *deixas* est absent chez les autres

artistes de l'époque⁶⁷. Dans le contexte culturel et politique vénitien, rapprocher le livre d'un écrivain de la Grèce antique dont le titre est *Εἰκόνες* (*eikones*) dans une icône byzantine (peinte *alla greca*) est naturel. Le bougeoir traditionnellement posé devant le cercueil se trouve transformé en un objet précieux et distingué. Il est peint différemment du reste de l'image, avec détail pour la pierre précieuse et le travail du métal orné, mais en dissimulant habilement la nudité des figures féminines, par les tonalités de clair-obscur employées et les coups courts et fluides des pinceaux.

L'emplacement du bougeoir, dans l'icône de Syros, qui par son éclairage semble être devant la scène de la Dormition, est significatif du véhicule à travers lequel l'espace de l'autorité du modèle est envahi par l'autorité de l'artiste. La référence à la sculpture antique et à l'architecture dans cette icône évoque la légitimation en cours des arts comme professions libérales. Une référence visuelle aux chapitres vitruviens sur les ordres classiques et les dispositions des colonnes en forme de femme n'est pas exclue⁶⁸. L'image rappelle l'analogie du corps humain à l'édifice mais évoque aussi une rhétorique vitruvienne triomphaliste, la fonction d'assujettissement d'un porteur de poids⁶⁹. Les caryatides du bougeoir du Greco forment un X (l'initiale grecque du Christ), avec leurs bras entrelacés qui suggèrent une antiquité dé-paganisée au service de la chrétienté, signe peut-être que le destinataire de cette icône était un haut prélat collectionneur, humaniste. La mise en valeur des formes des *ornamenta* antiques que le commanditaire avait en sa possession est possible⁷⁰.

Figure 7

Kanto FATOUROU HESYCHAKIS, « Philosophical and cultural Interests of El Greco in Crete », dans Nikos HADJINIKOLAOU (éd), *El Greco of Crete*, actes de colloque, Iraklio, Municipalité d'Iraklion, 1995, p. 48-49.

Figure 8

Ianthi ASSIMACOPOULOU (éd.), Catalogue d'exposition *Echoes of Antiquity in the Œuvre of Domenikos Theotokopoulos* (Héraklion, Basilique de Saint-Marc septembre - octobre 2019), Héraklion, Municipalité d'Héraklion, 2019, p. 109.

Figure 9

Page de l'inventaire d'Enea Vico de la collection Grimani dans Marilyn PERRY « The Statuario pubblico of the Venetian Republic », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, t. 8, 1972, p. 249.

Figure 10

El Greco, *L'Allégorie de l'ordre de Camaldules* 1600-1607. Huile sur toile. 124 x 90 cm. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, (détail).

Figure 11

Une salle de la collection du Palazzo Grimani à Santa Maria Formosa, Venise.

Figure 12

Venise, Palazzo Grimani, détail du plafond de l'escalier de l'entrée.

- 32 On a retrouvé les sources de l'image de ce candélabre dans des gravures de Marcantonio Raimondi (fig. 7) et d'Enea Vico (fig. 8) que le Greco aurait pu se procurer⁷¹. C'était une pratique courante de se servir des gravures occidentales autant que des modèles byzantins pour un peintre crétois de l'époque⁷². Enea Vico (graveur, numismate, collectionneur et vendeur d'objets antiques, écrivain spécialiste des médailles antiques⁷³), a réalisé les dessins de toute la collection des antiquités du patriarche Giovanni Grimani (fig. 9), qui était le propriétaire d'un objet semblable à celui qu'on voit dans la *Dormition* du Greco⁷⁴. Que l'artiste ait vu l'objet ou sa « traduction » graphique, ou qu'il ait peint ce que son commanditaire lui a décrit, reste à prouver. Mais quiconque traverse l'entrée du palais du patriarche Grimani à Santa Maria Formosa (fig. 11) comme l'a fait le Greco pendant son séjour vénitien⁷⁵, ne pourra pas s'empêcher de faire le rapprochement formel entre le candélabre peint de la *Dormition* et un motif avec caryatides sur le plafond des escaliers (fig. 12) que le Greco a repris des années plus tard en Espagne pour son *Allégorie des Camaldules* (fig. 10) (de même pour l'*Esclave mourant* de cette collection [fig. 9 en bas, au milieu] qui inspirera le *Laocoon* à Tolède). Les *ornamenta* des Grimani ont laissé une empreinte visuelle profonde dans la mémoire du peintre candiotte qu'il utilisera plus tard dans sa carrière.

La symbolique des quelques mutations architecturales de la *Dormition*

Figure 13

Georgios Klontzas, Triptych, *Dormition de la Vierge*, 1580-1600. Détrempe sur bois. 45 x 30 cm. Monastère Saint Jean théologien, Patmos, (volet droit, détail).

- 33 La spatialité de la *Dormition* du Greco préserve le souvenir de la concavité des coupoles et murs byzantins⁷⁶ pendant que celle de Klontzas « se raidit » et s'ordonne. Chez Theotokopoulos, la représentation de l'architecture antique dans l'édifice du fond est faite de façon symbolique, une feuille d'acanthé remplace un chapiteau corinthien suivant la logique métonymique des modèles byzantins, selon laquelle un arbre est tout à la fois un indice de la nature, une forêt et l'espace extérieur. Klontzas a repris le modèle de son collègue dans une miniature de la *Dormition* à Patmos⁷⁷ (fig. 13) à un autre moment, mais il a également répété le modèle scénographique dans une *Dormition* qui se trouve au Monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinai⁷⁸ (fig. 5). Dans cette dernière, la forme qui signifie un édifice entier à droite chez le Greco, la représentation architecturale la plus détaillée de son icône, dans la scène urbaine très élaborée de Klontzas est employée comme un détail architectural, c'est-à-dire le portique du bâtiment à gauche depuis lequel sortent des anges auréolés.
- 34 Les deux versions de la *Dormition*, celle de Theotokopoulos avec le candélabre classiciste et celle de Klontzas avec l'architecture peinte rendue en perspective, comme si l'événement sacré avait lieu tel un spectacle dans l'espace civique, évoquent simultanément l'événement, son rituel et le spectacle du drame sacré tel qu'il se jouait publiquement à Venise⁷⁹. Le Greco intègre le modèle archétypal byzantin à la rhétorique étatique vénitienne de l'Assomption par sa somptuosité coloriste (surtout pour la partie de la Vierge glorifiée), conforme à l'expérience sensorielle de la peinture vénitienne afin d'ouvrir la représentation de la scène à de multiples temporalités, alors que Klontzas atteint cette actualisation par l'organisation de l'espace urbain. Les cérémonies des fêtes religieuses et civiques de Venise, reprises dans tous les centres

urbains de ses territoires⁸⁰, brouillent les distinctions entre l'expérience physique et sa représentation. Les cierges portés pendant les processions et financés par les ordres religieux, le clergé, les confréries, les *scuole* et d'autres collectivités de la ville, étaient offerts en tant que tributs de vassalité au Doge⁸¹. Ils étaient un élément cérémoniel indispensable du rituel vénitien. La *Dormition* du Mont Athos (fig. 2) n'a qu'un seul candélabre devant le cercueil⁸². Mais dans les icônes des deux peintres candiotes, on voit que les cierges devant la Vierge endormie se multiplient, ainsi que ceux dans les mains des prélats qui officient. Ils les mettent également dans les mains des anges dans la mandorle.

- 35 Les cierges dans les festivités mariales à Venise (la plus représentative étant la Chandeleur célébrée à Santa Maria Formosa), avaient une signification de lustration et symbolisaient la purification et la maternité divine⁸³. Venise qui s'était approprié l'image de la Vierge⁸⁴ avait inscrit son culte dans la cartographie de la ville. L'État désignait des itinéraires précis pour les processions de son culte, liant Santa Maria Formosa – le centre marial – avec la place Saint-Marc⁸⁵ – le centre politique de la ville.
- 36 Rappelons-nous le récit de Patricia Fortini Brown concernant la première commande d'art civique du XVI^e siècle à Venise, dévoilée lors de la célébration de l'Assomption de la Vierge sur la place Saint-Marc en 1505. Quatre poteaux en bronze en forme de candélabre aux reliefs classicistes ont été installés sur la place Saint-Marc pour y poser des étendards. Selon les chroniqueurs, les festivités inaugurales le jour de l'Assomption ont été précédées par une éclipse lunaire (symbole qui renvoie sans effort à la demi-lune sur les pieds de la Vierge de l'icône du Greco)⁸⁶.

Figure 14

Georgios Klontzas, *En toi se réjouit*, Détrempe sur bois. 71,5 x 47 cm. Venise, Institut Hellénique de Venise.

- 37 Les peintres d'icônes de Candie, habitués à la manière des byzantins en même temps qu'à la manière vénitienne contemporaine⁸⁷, traduisaient les convictions de leurs influents mécènes en matière d'image sacrale. Quand Foscarini quitte la Crète en 1577, Barozzi lui offre un manuscrit des *Prophéties de Leon VI le Sage* illustré par Klontzas, et une icône dédiée à la Vierge, le type pictural qui accompagne l'hymne ecclésiastique « *En toi se réjouit* » réalisé par Klontzas⁸⁸ (fig. 14).
- 38 L'icône est un éloge des hiérarchies céleste et terrestre et un ingénieux mélange de sources occidentales et de typologie byzantine⁸⁹ où on peut voir se refléter les mots du Cardinal Bessarion dans sa lettre au Doge léguant sa collection de manuscrits à Venise et décrivant ses premières impressions de la ville, comme *alterum Byzantium*, une nouvelle Byzance⁹⁰. Dans la *Dormition* du cycle de la vie de la Vierge, qu'on voit dans son *En toi se réjouit* (fig. 14), Klontzas semble avoir adopté la forme des figures du candélabre de son collègue Theotokopoulos, même si la reproduction ne permet pas l'examen minutieux de ce détail. Le cercle de la gloire de Marie au-dessus de l'image de Venise et de ses patriciens est encadré par un carré, une cosmographie mathématique gérant les proportions du cercle et du carré⁹¹. L'image de la façade de l'église peut être comprise aussi bien comme une traduction byzantiniste des façades existantes en Crète puisant dans les gravures de Vitruve de Barbaro et de Serlio⁹² que comme symbole qui condense l'antiquité chrétienne avec l'antiquité vitruvienne.

Figure 15

Image

10356CE40000AE3900005F4A617DFC16371F8D2F.emf

À gauche : Andrea Palladio, frontispice de l'édition de 1556 du *Vitruve* de Daniele Barbaro ; à droite : El Greco, Retable principal de Santo Domingo el Antiguo, Hopital Tavera, Tolède.

- 39 À la même époque où Klontzas achevait sa commande pour le cadeau de Foscarini, Theotokopoulos exécutait un retable à Santo Domingo El Antiguo à Tolède pour sa première commande en Espagne⁹³ (fig. 15), dont la partie centrale ressemble beaucoup aux bâtiments à gauche dans la *Dormition* de Kos de Klontzas (fig. 4) (et à l'église vitruvienne de son *En toi se réjouit*). Les fenêtres des bâtiments sont devenues les cadres des figures de saints, les transformant ainsi de spectateurs en protagonistes de l'espace sacré.

- 40 Quand il annote le livre de Barbaro et de Vasari, Le Greco, opposé à leur idéalisation du *disegno* et à sa conséquence, la légitimation de l'art par les mathématiques, fait appel à ses *padres griegos*⁹⁴. Le peintre candiote se sert de la « grécité » vénitienne qu'il a bien étudiée dans sa ville natale pour créer la fiction de sa propre distinction d'artiste.

Conclusion

- 41 Dans cet article, nous avons essayé d'exposer comment les débats intellectuels et artistiques autour de l'architecture à Venise concernent la fusion des héritages antiques, païens et chrétiens et comportent des enjeux politiques liés aux symboles du pouvoir central et aux possessions maritimes. Nous avons voulu mettre en évidence comment les peintres crétois réagissent ou participent à ces débats dans leurs représentations de l'architecture dans leurs travaux. Alors que la peinture florentine et romaine trouve plus facilement sa place aux côtés de l'architecture, grâce à la primauté qu'elles accordent au dessin, l'aboutissement de la nouvelle façon d'appréhender le visuel, issu des études vitruviennes, n'aurait peut-être pas été possible ailleurs qu'à Venise. Là où le séculaire et le sacré fusionnaient et où la ville entière se mettait en scène, les espaces civiques s'idéalisaient et tous les aspects de la vie urbaine étaient empreints de cérémonie rituelle et d'apparat.
- 42 Le portrait que Venise proposait d'elle-même reposait sur plusieurs récits afin de maintenir une ambiguïté toute diplomatique. Le respect du « mode antique » était une condition préalable pour la stabilité et la longévité de la sérénissime république. Mais cela pouvait signifier aussi bien le passé païen que chrétien, aussi bien grec, que gothique ou venant du proche orient (biblique). La notion du temps et de l'espace était malléable. « À la façon des Grecs » pouvait signifier celle des byzantins, de la Grèce antique ou des grecs modernes, sujets de la Sérénissime. En fonction des intérêts politiques du moment, les registres des données historiques étaient révisés, les objets du passé étaient recyclés, dupliqués, confondus avec les objets contemporains. Le respect des traditions et le plus grand conservatisme institutionnel allait de pair avec une opération dynamique d'invention et de réinvention du temps passé glorifiant le temps présent par l'entremise de l'apparente conventionalité des formes visuelles d'origine ancestrale.
- 43 À l'intérieur de cette société cloisonnée qu'était Venise et ses territoires, les peintres crétois produisaient massivement des images de culte pour un public en Crète, en Europe du Nord, ou dans l'Orient chrétien. Ils réalisaient des œuvres standardisées d'une typologie restreinte selon la manière byzantine des dernières dynasties constantinopolitaines avec la même efficacité technique qu'ils réalisaient des images cultuelles selon le style gothique tardif. Tous les aspects de la production de ces artefacts et l'organisation de la profession était gérée par l'État et selon les mêmes principes que les corps de métiers à Venise suivant les idéaux communaux et familiaux et l'effacement de l'ambition personnelle. À partir des premières décennies du XVI^e siècle, en maîtrisant parfaitement l'art de la contamination discrète d'un code pictural par un autre et sous couvert des figures de l'iconographie médiévale, les peintres candiotes investissaient les icônes avec d'autres fonctions, pour les besoins du mécénat privé. Les mêmes peintres étaient également capables de réaliser les portraits réalistes de leurs commanditaires sur un coin de ces icônes.

- 44 Au milieu du XVI^e siècle la prospérité considérable de la classe citadine crétoise, la tolérance du gouvernement à la mixité ethnique et l'importance accordée à la défense de la Crète face aux menaces ottomanes ont créé un environnement de fusion entre les Crétois et les Vénitiens et un épanouissement culturel sans précédent. Les jeunes Crétois étudiaient dans les universités italiennes et revenaient avec une nouvelle conscience de leur identité crète-vénitienne. Dans les académies de l'île, les nobles vénitiens composaient des vers en grec vernaculaire, les lettrés échangeaient avec les peintres. De plus l'attitude des commanditaires envers les icônes avait changé : elles étaient désormais considérées comme des objets d'art. Les circonstances exceptionnelles permettaient une nouvelle conscience du statut social de cette nouvelle génération de bourgeois ainsi que des aspirations individualistes de distinction et de réussite. En participant à la création d'une nouvelle couche visuelle et idéologique pour la mythologie officielle vénitienne, les intellectuels comme Barozzi et les artistes comme Klontzas et Théotokopoulos se construisaient une identité selon les valeurs sociales qu'ils ont aidées à établir.
- 45 Le texte vitruvien basé sur un vocabulaire technique grec renforçait la fierté des grecophones habitant la Crète où l'enseignement du grec classique n'avait pas besoin de renaître car il a toujours été présent. D'autant plus que bien qu'il ait été écrit pour glorifier Rome, le traité de Vitruve ne parle pas des édifices romains de son temps. Nostalgique des accomplissements de la Grèce hellénistique, il fait référence à des édifices des cités grecques, lesquelles pour la plupart faisaient partie du territoire ou de la sphère d'influence vénitienne. Vitruve mentionne aussi Gortyne et Cnossos, où le récit vénitien a confondu volontairement les origines de l'architecture avec le premier évêque de Crète et ses ancêtres.
- 46 C'est avec cette fierté de la romanité chrétienne « véneto-crétoise », que le Greco a abordé Vitruve en Espagne, où le traité faisait partie de la doctrine du gouvernement. Dans ses annotations, l'artiste réfute la primauté de l'architecture comme science universelle et donne cette primauté à la peinture. Pour ce faire le Greco oppose l'autorité du peintre en tant qu'expert des images (une notion vénitienne du rôle du peintre) aux représentations graphiques commensurables de Barbaro. Il évoque également les autorités des écrivains grecs dont le traité de Vitruve et la traduction de Barbaro sont le fruit. Il croit que ceux (comme lui), qui étudient les lettres classiques dans le texte ont un accès privilégié aux trésors littéraires accumulés avec le temps. Pour le Greco la philologie est la base du savoir.
- 47 Le commentateur de Vitruve Daniele Barbaro, Patriarche élu d'Aquilée, était un acteur influent du Concile de Trente, comme l'était Antonio Covarrubias, ami et mécène du Greco à Tolède. Se présentant comme digne héritier du mot et de l'image d'une antiquité grecque dévote, ce peintre charismatique a pu tisser des liens avec les hellénistes dans les cercles les plus influents du catholicisme post-tridentin. Sa peinture évoluant beaucoup, elle n'a jamais cessé d'interpréter et de développer les possibilités qu'offrait l'icône byzantine et d'en exploiter ses effets. Ainsi la composition de *l'Enterrement du Comte d'Orgaz* est la même que celle de sa *Dormition* de Syros au service d'un autre sujet. Les opérations inventives qu'un peintre de génie a employées dans ses œuvres ne peuvent pas être seulement expliquées par les circonstances historiques de la création d'une peinture. Il est pourtant important de rappeler qu'il maîtrisait le principe qui gère la forme et la fonction de l'icône et il savait comment

exploiter son efficacité pour les besoins de sa peinture novatrice. Sa manière d'imbriquer les modèles et les influences n'a jamais cessé d'être vénitienne.

NOTES

1. Première édition Daniele BARBARO, *I Dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da Monsignor Barbaro eletto Patriarca de Aquileia*, Venise, Francesco Marcolini da Forli, 1556 ; deuxième édition Daniele BARBARO, *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, tradutti et commentati da Mons. Daniele Barbaro eletto d'Aquilegia, da lui riveduta et ampliati et hora in più comoda forma ridotti*, Venise, Franceschi et Criegher, 1567 ; et une troisième édition la même année en latin, Daniele BARBARO, *M. Vitruvii Pollionis de Architettura Libri Decem cum Commentariis Danielis Barbari, Electi Patriarchae Aquileiensis, Multis Aedificiorum, Horologiorum Descriptionibus et Figuris*, Venise, Franceschi et Criegher, 1567.
2. Peter J. LAVEN, *Daniele Barbaro, patriarch elect of Aquileia*, Thèse de doctorat, Londres, 1957 ; Pierre CAYE, Frédérique LEMERLE, Laura MORETTI, Vasco ZARA, (éds.) *Daniele Barbaro 1514-1570 : Vénitien, patricien, humaniste*, Turnhout, ^{Brepols}, 2017.
3. Daryl GREEN (éd.), *Daniele Barbaro. In and beyond the text. Exhibition of Printed Books*. Fascicule de l'exposition. Fife, Éditions de l'Université Saint Andrews (Bibliothèque de l'Université Saint Andrews), 2014, p. 7.
4. Manfredo TAFURI, « La norma e il programma : Il Vitruvio di Daniele Barbaro », dans *I Dieci Libri dell' architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, Milan, Il Profilo, 1967, p. xiii. Quand Daniele Barbaro (1514-1570) commence à étudier Vitruve en 1547, Claudio Tolomei vient de publier une lettre à l'ambassadeur du Pape à Venise qui évoque la perspective d'une nouvelle publication du traité de Vitruve. Voir Suzy MARCON et Laura MORETTI (dir.), *Daniele Barbaro. 1514-1570. Letteratura, scienza e arti nella Venezia del Rinascimento*, catalogue de l'exposition, Venise, Bibliothèque Marciana, Venise, Antiga Edizioni, 2015, p. 21.
5. Margaret MUTHER D'EVELYN, *Venise and Vitruvius : reading Venice with Daniele Barbaro and Andrea Palladio*, New Haven and London, Yale University Press, 2012, p. 301.
6. Voir le lemme par Francesco LUCIOLI, « Tolomei Claudio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, 2019, [http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-tolomei_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-tolomei_(Dizionario-Biografico)).
7. M. TAFURI, « La norma e il programma », *op. cit.*, p. xxxiv et Manuela MORRESI, « Le due edizioni dei commenti di Daniele Barbaro 1556-1567 », dans *I Dieci Libri dell'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, Milan, Il Profilo, 1967, p. xli- lvii.
8. Pierre CAYE, *Le savoir de Palladio*, *op. cit.*, p. 120 ; P. LAVEN, *Daniele Barbaro, patriarch...*, *op. cit.*, p. 417.
9. Manfredo TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Turin, Einaudi, 1985, p. 135.
10. Voir le lemme par Valentina GALLO, « Trissino, Giovan Giorgio », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 96, 2019, http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-giorgio-trissino_%28Dizionario-Biografico%29/ ; Rudolf WITTKOWER, *Architectural Principles in the age of Humanism*, Londres, Tiranti, 1952, p. 51-56.
11. Andrea PALLADIO, *L'antiquità di Roma*, Venise, Pagan, 1554 ; *Ibid.*, *Descrizione de le chiese, stationi, indulgenze & reliquie de corpi sancti, che sonno in la citta de Roma : brevemente raccolta da Andrea Palladio & novamente posta in luce*, Rome, Vicentio Lucrino, 1554.
12. M. TAFURI, « La norma e il programma... », *op. cit.*, p. xiv.

13. Daniele BARBARO *La pratica della prospettiva*, Venise, C. & R. Borgominieri, 1568. Voir Branko MITROVIĆ, « Paduan Aristotelianism and Daniele Barbaro's Commentary on Vitruvius' De Architectura », *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 1998), p. 667-688 et l'introduction par Pascal DUBOURG-GLATIGNY au facsimile du livre <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Notice/Barbaro1568.asp?param=>. Dans son livre sur la perspective, Barbaro a emprunté les illustrations des scènes de théâtres antiques du livre de Serlio sur la perspective (Sebastiano SERLIO, *Il secondo libro di prospettiva*, Paris, Jean Martin, 1545) et libéré des soucis techniques que son livre sur l'architecture lui imposait, il a changé leur contexte. Ce que Serlio a fait pour expliquer comment construire des modèles de bâtiments et les répartir sur la scène, Barbaro le propose comme scène peinte sur une surface plane. Voir les deux articles de Werner OECHSLIN, « 'Sciographia' die vierte Darstellungsform (species dispositionis) : Daniele Barbaro, Andrea Palladio und die Kodifizierung der Architekturzeichnung » et de Laura MORETTI, « Ancora sulla 'scenographia' : i manoscritti preparatori per la parte quarta de *La pratica della prospettiva* di Daniele Barbaro (1568-69) e i manoscritti preparatori conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia », les deux dans Pierre CAYE, Frédérique LEMERLE, Laura MORETTI, Vasco ZARA (éds.), *Daniele Barbaro 1514 -1570 : Venitien, patricien, humaniste*, Turnhout, *Brepols*, 2017, p. 221-252 et 199-220. Les études sur la scénographie et la skiagraphie sont un vaste domaine qui ne peut pas être abordé dans le cadre de cet article. À titre indicatif, voir le travail séminal d'Erwin Panofsky, Agnès Rouveret, David Summers, Eva Keuls, Marisa Dalai Emiliani. Pour les besoins de cet article voir Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. de l'anglais par G. Ballangé, précédé de « La question de la perspective » de Marisa DALAI EMILIANI. Paris, Minuit, 1976, p. 68-72 ; Rocco SINISGALLI (éd.), *Ut pictura poesis. Per una storia delle arti visive*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1984, p. 297-300 et pour la rupture entre la méthode illusionniste et les conventions antérieures au théâtre que Palladio a su concilier dans son Teatro Olympico, voir George KERNODLE, *From Art to Theater : Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, Chicago University Press, 1944, p. 176-186.
14. Andrea PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, Venise, D. de Francheshci, 1570.
15. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, op. cit., p. 129.
16. Ibid. ; Maria Teresa GIRARDI et Lucia SIGNORI, « Daniele Barbaro letterato e il Della Eloquenza », *Aevum*, t. 71, 3, 1997, p. 653.
17. Francesco BAROZZI, *Procli Diadochi Lycii, philosophi Platonici ac mathematici probatissimi, in primum Euclidis Elementorum librum Commentariorum ad universam mathematicam disciplinam principium eruditioni strudentium libri IIII*, Padoue, Perchacino, 1560.
18. Francesco BAROZZI, Stefanos KAKLAMANIS, *Descrittione dell'isola Di Creta*, (Περιγραφή της Κρήτης) 1577/8. Μια γεωγραφική και αρχαιολογική περιγραφή της Κρήτης στα χρόνια της Αναγέννησης [Description de la Crète 1577/8. Une description géographique et archéologique de la Crète au temps de la Renaissance.] Heraklion, Éditions de Bibliothèque Vikelea, 2004 p. 87 ; Eva STAMOULOU, *Candia and the Venitian Oltremare : Identity and visual culture in the early modern eastern Mediterranean*, thèse de doctorat en Art Histoire et Culture, Manchester, 2011, p. 85.
19. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, op. cit., p. 118-135.
20. « ...et quando suas promit rationes tune omnes patefacit scientias, atque virtutes » : Francesco BAROZZI, *Procli Diadochi*, op. cit. p. 9-10 ; Annarita ANGELINI, « "Un autre ordre du monde" : Science et mathématiques d'après les commentaires de Proclus au Cinquecento » *Revue d'histoire des sciences*, t. 59, 2, 2006, p. 265-283 ; ead., texte distribué à l'atelier Néo-platonicien, ENS-EHESS, Paris, 12 novembre 2012.
21. A. ANGELINI, texte distribué à l'atelier Néo-platonicien, op. cit. p. 20.
22. Niccolò ZEN, *Dell'origine de barbariche distrussero per tutto'l mondo l'imperio di Roma*, p. 194-195, dans M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, op. cit., p. 3 et p. 199.

23. Deborah HOWARD, « Architectural politics in Renaissance Venice », Ron JOHNSTON (éd), *Proceedings of the British Academy*, vol. 154, 2007, Oxford/New York, Oxford University Press, p. 45.
24. Ibid., p. 37.
25. Kostas TSIKNAKIS, « Μεταφορές αρχαιοτήτων και μαρμάρων από την Κρήτη για την επισκευή του Δουκικού Παλατιού της Βενετίας το έτος 1576 » [Transferts d'antiquités et des marbres depuis la Crète pour la restauration du palais ducal de Venise en 1576] dans Gogo VARZELIOTI et Kostas TSIKNAKIS (éd.) Γαληνοτάτη. Τιμή στη Χρύσα Μαλτέζου [Sérénissime. Études à l'honneur de Chryssa Maltezu], Athènes, Éditions de l'Université National Kapodistriako et du Musée Benaki, 2013, p. 759-782.
26. Deborah HOWARD, « Architectural politics in Renaissance Venice », *op. cit.*, p. 50.
27. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, *op. cit.*, p. 133.
28. Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (cod. Donà dalle Rose, 136 [fasc. 7], f. 98r-145r), Biblioteca Marciana di Venezia (Marcianus Ital., cl. VII, no. 914 [colloc. 8592], f. 153r-192r) et Bibliothèque Nationale de Paris, Parisinus, Fonds Italien, cod. 384 (olim 10.181), f. 1r-33r. Deux autres manuscrits existent au nom de Benetto Gatto : (BMV, Marcianus Ital. cl. VII, no. 363 [7873], f. 166r-233r ; BMV, Marcianus Ital. cl. VII, no. 569 [coll. 7946]). F. BAROZZI, S. KAKLAMANIS, *Descrittione dell'isola Di Creta*, *op. cit.*, p. 160-174.
29. Leonis sapientissimi Constantinopolitanae urbis imperatoris Vaticinia, voir E. STAMOULOU, *Candia and the Venitian Oltremare*, *op. cit.* p. 88 ; André DEISSER, « Les oracles de Léon VI le Sage, leurs origines et leur postérité », *Kernos* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 19 avril 2011, consulté le 30 avril 2019. URL : <https://journals.openedition.org/kernos/980> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/kernos.980>
30. E. STAMOULOU, *Candia and the Venitian Oltremare*, *op. cit.* p. 90.
31. K. TSIKNAKIS, « Μεταφορές αρχαιοτήτων και μαρμάρων από την Κρήτη... », *op. cit.*, p. 782.
32. D. HOWARD, « Architectural politics in Renaissance Venice », *op. cit.* p. 34.
33. Ibid., p. 45.
34. Frances YATES, *The occult philosophy in the Elizabethan age*, Londres/New York, 1999, p. 33-42. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, *op. cit.*, p. 109.
35. Francesco ZORZI, *De Harmonia Munditotius*, cantica tria, Venise, Bernardini, 1525.
36. L. HADERMANN-MISGUISH, « Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines... », *op. cit.*, p. 253-257
37. Alfredo VIGIANO, « Politics and constitution » dans Eric DURSTELER (éd.), *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, Leyden / Boston, Brill, 2013, p. 75.
38. E. STAMOULOU, *Candia and the Venitian*, *op. cit.*, p. 86. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, *op. cit.*, p. 109 ; Ibid., n. 157, p. 255.
39. Sur le rôle qu'a joué Saint Tite dans la création de l'identité vénéto-crétoise voir Maria GEORGOPOULOU, *Venice's Mediterranean colonies : architecture and urbanism*, New York, Cambridge University Press, 2001, p. 118-120.
40. Patricia FORTINI BROWN, « Painting and History in Renaissance Venice », *Art History*, 7 (1984), p. 272.
41. Christopher WOOD, Alexander NAGEL, « Interventions : Toward a New Model of Renaissance Anachronism », *Art Bulletin*, 87, no 3 septembre 2005, p. 412. Voir aussi des mêmes *Renaissance Anachroniste*, traduit de l'anglais par Françoise Jaouën, Paris, Presses du réel, 2015 [éd. or. *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.] p. 31 (la référence est de l'édition anglaise), et des mêmes, *The Controversy of Renaissance Art*, University of Chicago Press, 2011 p. 73-100.
42. Elsje VAN KESSEL, « Artist and knowledge in Sixteenth century Venice », dans Heiko DAMM, Michael THIMANN et Claus ZITTEL (eds.), *The Artist as Reader : On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden, Brill, 2012, p. 231-239 ; P. FORTINI BROWN, « Painting and History in Renaissance Venice », *op. cit.*, p. 271. Sur l'ambiguïté du terme *alla greca* qu'on a tendance à

associer au style byzantin et la complexité de ce que cela signifie dans le discours vénitien de la fin du XVI^e s., voir Anastasia DRANDAKI, « Piety, Politics and Art in Fifteenth Century Crete », *Dumbarton Oaks Papers*, (2017) 71, p. 371. Pour le problème de la *maniera greca* auquel l'histoire de l'art doit se confronter, voir André CHASTEL, *L'Italie et Byzance*, Paris, Éditions Le Fallois, 1999, p. 71, p. 76 et *passim*.

43. E. VAN KESSEL, « Artist and knowledge in Sixteenth century Venice », *op cit.*, p. 231.

44. Olga GRATZIOU, « Ζωγράφοι της Κρήτης προσαρμοσμένοι Δυτικά » [Peintres crétois orientés vers l'occident], *Deltion Christianikis Arhaeologikis Eterias*, 33 (2012), p. 358 ; Maryan WAINSWORTH, « “A la façon grecque” : The Encounter of Northern Byzantine Artists with Byzantine Icons » dans *Byzantium Faith and Power*, catalogue de l'exposition, New York (Metropolitan Museum), New Haven/ Londres, Yale University Press, 2014, p. 545- 556 ; Kim WOODS, « Byzantine Icons in the Netherlands, Bohemia and Spain during the Fourteenth and Fifteenth Centuries », dans Angeliki LYBEROPOULOU, Rembrandt DUTTS (éd.), *Byzantine Art in Renaissance Europe*, Londres et New York, Routledge, p. 151-155.

45. Nikos PANAGIOTAKIS, « Η Παιδεία κατά την Βενετοκρατία » [L'éducation durant l'occupation vénitienne] dans Nikos PANAGIOTAKIS (éd.), *Κρήτη, Παιδεία και Πολιτισμός*, [Crète, l'éducation et la Culture], Heraklion, *Syndesmos Topikon Enoseon Dimon kai Kinotiton Kritis*, 1988, p. 172-174 ; Johannes IRMSCHER, « La nouvelle latinité et la connaissance du grec », dans Tibor KLANICZAY, Eva KUSHNER, André STEGMAN (éd.), *Comparative history of literatures in European languages. L'Époque de la Renaissance (1400 1600)*, Tome I : L'avènement de l'esprit nouveau, Amsterdam / Philadelphie, John Benjamin Publishing, 1988, p. 117-125.

46. Fernando MARÍAS, *Le Gréco. Biographie d'un peintre extravagant*, Paris, Adam Biro, 1997 ; Harold E. WETHEY, *El Greco and his School*, Princeton, Princeton University Press, 1962.

47. Marilyn PERRY, « Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 41 (1978), p. 215-244.

48. La description d'une œuvre de Salviati au plafond du Palais Grimani à Santa Maria Formosa dans les annotations du Greco sur les Vies de Vasari (iii 597 ; v-m vi, 599) et son amitié avec Giulio Clovio qui travaillait pour le Patriarche sont les deux preuves principales. Voir Fernando MARÍAS, *El Greco y el arte de su tiempo - las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992, p. 94 ; Michiaki KOSHIKAWA, « Andrea Schiavonne, Batista Franco and the Grimani Family » et Fernando MARÍAS, « Miles Christi once again : El Greco and his clients in Venice », dans Nikos HADJINIKOLAOU, Panayiotis K. IOANNOU (éd.), *Perceptions of El Greco in 2014*, Athènes, Éditions du Musée Benaki, 2019, p. 213-230 ; José RIELLO, « El Greco and Giulio Clovio. Three Gazes » dans Richard LONG (éd.), *El Greco : Ambition and Defiance*, catalogue de l'exposition. Chicago, (Chicago Art institute), New Haven, Yale University Press, 2020, (p. 29-37), p. 36.

49. Athanasios PALIOURAS, *Μετα-βυζαντινή ζωγραφική* [Peinture post-byzantine], Ioannina, Éditions de l'Université de Ioannina, p. 59-108 ; Chrysovalando KOUTSOTOLI, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλώντζας (1530-1608) : Η τέχνη των εικόνων του*, [Le peintre Georgios Klontzas et l'art de ses icônes], Mémoire en archéologie, Université de Ioannina, 2012.

50. Voir A. PALIOURAS, *Μετα-βυζαντινή ζωγραφική*, *op. cit.*, p. 79, Lydie HADERMANN-MISGUISH, Jeannine VEREEKEN, *Les oracles de Léon le Sage, illustrés par Georges Klontzas. La version Barozzi dans le codex Bute*, Institut Hellénique de Venise et Bibliothèque Vikélaia d'Héraklion, Venise, 2000.

51. Maria KAZANAKI-LAPPA, « Georgios Klontzas and Domenikos Theotokopoulos : Parallel or counter itineraries ? », dans N. HADJINIKOLAOU, P. K. IOANNOU (éd.), *Perceptions of El Greco*, *op. cit.* p. 49-67.

52. Maria CONSTANDOUAKI-KITROMILIDOU, « Painting in 15th - 16th century Crete : The long path towards Domenikos Theotokopoulos and his early production », dans José ALVAREZ LOPERA, *Identity and Transformation*, catalogue d'exposition. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Rome, Palazzo

delle Esposizioni, Athènes, Galerie Nationale Musée Alexandros Soutzos, Milan, Skira, 1999, p. 89-99 ; « Cretan Painters and Their Workshops in 16th Century Candia : El Greco's Professional Environment », dans Nikos HADJINIKOLAOU (éd.), actes du colloque, *El Greco's Studio*, Heraklion, Crete University Press, 2007, p. 1-39. Nikos PANAGIOTAKIS, *Η Κρητική Περίοδος της ζωής του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου* [La Période Crétoise du Greco], Athènes, Trochalia, 1986, p. 77-100 ; Nikos HADJINIKOLAOU, « Early and Late El Greco », dans Anastasia DRANDAKI (éd.), *The Origins of El Greco Icon Painting in Venetian Crete*, catalogue d'exposition. New York, Onassis Cultural Center, New York, Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation (USA), 2009, p. 29-37 ; Fernando MARÍAS, *El Greco, biographie d'un peintre extravagant*, Adam Biro, Paris, 1997, p. 42.

53. Antoine WENGER, « Un nouveau témoin de l'Assomption : une homélie attribuée à saint Germain de Constantinople », *Revue des études byzantines*, tome 16, 1958, p. 43-58, url : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rebyz_0766-5598_1958_num_16_1_1171 ; Actes des Apôtres, 8 :1, THEODORE STUDITE, Panégyrique sur la Dormition, JEAN DAMASCÈNE, Homélies sur la Vierge Marie, ROMANOS LE MÉLODE, Hymnes, JEAN LE THÉOLOGIEEN Homélie de la Dormition de la mère de Dieu, EPIPHANE DE CALLISTRATE, Vie de la Vierge. Voir Blundell JONES, Tom DEVONSHIRE, Linda MURRAY et Peter MURRAY (éd.), *The Oxford Dictionary of Christian Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 155.

54. Clemena ANTONOVA, « On the Problem of "Reverse Perspective : Definitions East and West », *Leonardo*, Vol. 43, No. 5, 2010, p. 464-469 ; ead., *Space, time, and presence in the icon : Seeing the world with the eyes of God*, Ashgate Publishing, Ltd., 2010, p. 38-39. Erwin PANOFKY, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit. Voir également Pavel FLORENSKY, *La perspective inversée*, traduit du russe par O. Kachler, Paris, Allia, 2013.

55. Voir le chapitre "Serlio's theorization of ornament" dans Alina PAYNE, *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 113-143.

56. André Chastel a démontré à quel point la fonction théâtrale naissante a influencé l'architecture des palais et des villas dans lesquels on jouait les spectacles. Les besoins du théâtre façonnent les constructions des édifices et l'architecture se met en scène. Une production étendue d'un nouvel espace de représentation donne des entrées rituelles lors des fêtes, des vues urbaines peintes, des décorations à l'occasion des cérémonies, des lieux solennels, des fragments de la cité. Les tableaux des peintres participent à cette façon de conférer une valeur scénique à l'action. André CHASTEL, « Cortile et Théâtre », dans Sydney ANGLO et. al., *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, Paris, 1964, p. 45-47.

57. Pour le rapprochement de cette figure ainsi que celle de la Vierge avec les figures Italiennes de la Renaissance, les gravures de Marcantonio Raimondi et la statue de la Nuit de Michel-Ange, voir les articles de Myrtali ACHEIMASTOU POTAMIANOU, « The Dormition of the Virgin », Kanto FATOUROU HESYCHAKIS, « ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ » et M. CONSTANDOUKAKITROMOLIDES, « Italian Influences in El Greco's early work », dans Nikos HADJINIKOLAOU (éd.), *El Greco of Crete*, actes du colloque, Heraklion, Municipalité d'Heraklion, 1995, p. 29-74 et p. 97-118. Voir aussi Kanto FATOUROU HESYCHAKIS, Minos HESYCHAKIS, *Cretan Sources of Theotokopoulos' (El Greco's) Humanism*. Athènes, National Bank of Greece, 2004.

58. Sur ce dispositif narratif, voir Louis MARIN, « Autre solution, présente également dans la colonne Trajane comme dans ses dessins (Poussin) consiste à neutraliser d'un dispositif quelconque – mur, tenture, accident de terrain, colonnades – l'espace profond derrière un groupe de figures placés au premier plan, autrement dit à faire coïncider le fond de taille du bas-relief avec le fond de l'espace représenté » : Louis MARIN « Visibilité et lisibilité de l'histoire : à propos des dessins de la colonne Trajane », dans *Caesar Triumphans: rotoli disegnati e xilografie cinquecentesche da una collezione privata parigina*, catalogue de l'exposition, Florence, Institut français, 1984, p. 33-44. [Repris dans *De la représentation*, recueil établi par Daniel Arasse, Alain

Cantillon, Giovanni Careri, Danièle Cohn, Pierre-Antoine Fabre et Françoise Marin, Paris, Gallimard-Le Seuil, coll. « Hautes Études », 1994, p. 219-234.]

59. Louis Marin appelle figure pathétique de l'encadrement le personnage qui, « tout en participant à l'action, à l'histoire "racontée, représentée", énoncera par ses gestes, sa posture son regard, moins ce qui est à voir, ce que le spectateur doit voir que la manière de le voir », dans Louis MARIN, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 1988, n°24 : *Art de voir, art de décrire II*, p. 62-81, ici, p. 70, repris dans *De la représentation*, op. cit., p. 342-363.

60. Myrtali ACHEIMASTOU POTAMIANOU, « Η κοίμηση της Θεοτόκου σε δυο κρητικές εικόνες της Κω » [La dormition de la Vierge dans deux icônes crétoises à Kos] Δελτίον ΧΑΕ 133 (1985-1986), Περίοδος Δ, στη Μνήμη Μαρίνου Καλλιγά (1906-1985) [Deltion Chriastianikis Archeologikis Eterias, 133, (1985-1986) Période Δ, À la mémoire de Marinos Kalligas (1906-1985)], Athènes, 1988, p. 125-156.

61. Il ne faut pas exclure la possibilité que cela soit aussi un emprunt occidental. André Chastel a montré que le changement de la forme du trône de la Vierge était un sujet de débat théologique au début du XVI^e siècle, période qui a marqué un changement de représentation dans les retables italiens. Voir André CHASTEL, « Fra Bartolomeo's Carondelet altarpiece and the theme of the 'Virgo in nubibus' in the High Renaissance », dans Peter HUMFREY, Martin KEMP (éd.), *The Altarpiece in the Renaissance*, New Haven, Yale University Press, 1990, p. 129-142.

62. Voir le texte de la notice de la Dormition de Syros rédigé par Giorgos MASTOROPOULOS, le byzantinologue qui a découvert le tableau, « Ι. Η Κοίμηση της Θεοτόκου » [I. La Dormition de la Vierge], dans J. ALVAREZ LOPERA, *Identity and Transformation*, op. cit., p. 357-358.

63. Maria CONSTANDOUAKI-KITROMILIDIS, « Italian influences in El Greco's early work. Some new observations » dans N. HADJINIKOLAOU, P. K. IOANNOU (éd.), *Perceptions of El Greco*, op. cit., p. 97-132 ; Alexander XYDIS, « El Greco's iconographical sources » dans *ibid.*, p. 141-159.

64. Apocalypse, livre 12 : « Un signe grandiose apparut au ciel : une Femme ! Le soleil l'enveloppe, la lune est sous ses pieds et douze étoiles couronnent sa tête ». À Byzance, le livre a été reconnu durant le VII^e siècle mais n'a pas été inclus à la liturgie ecclésiastique jusqu'au XI^e siècle et n'a été pleinement consolidé et reconnu dans le culte que trois siècles plus tard. En revanche, en Occident, le texte est déjà illustré dans des manuscrits datant de la fin du IX^e siècle. Ces illustrations atteignent l'imagerie orthodoxe par le biais des gravures. Voir Démétrios N. KONSTANTIOS (éd.), *Ο κόσμος του Βυζαντινού Μουσείου*. [Le monde du Musée Byzantin], Athènes, Éditions du Ministère Grec de la Culture, 2004, p. 509.

65. LUCIEN DE SAMOSATE, *Le Songe*, paragraphe 8, *Œuvres complètes*, traduits par E. Talbot, Paris Hachette, 1912, vol 1, p. 3 : « μή μυσσυχθῆς δέ τοῦ σχήματος τό εὐτελές μηδέ ἥς ἐσθῆτος τό πιναρόν ἀπό γάρ τοιούτων ὀρμώμενος καί Φειδίας ἐκεῖνος ἔδειξε τόν Δία καί Πολύκλειτος ἦν Ἥραν εἰργάσατο καί Μύρων ἐπηνέθη και Πραξιτέλης ἐθαυμάσθη προσκυνοῦνται γοῦν οὗτοι μετὰ τῶν θεῶν. Εἰ δὲ τούτων εἷς γένοιτο, πῶς μὲν οὐ κλεινός αὐτός παρά πάσοι ἀνθρώποις δόξεις. » [Ne dédaigne pas la négligence de mon extérieur, ni la malpropreté de mes vêtements : c'est de cette poussière que l'illustre Phidias a fait sortir son Jupiter, et Polyclète sa Junon, c'est ainsi que Myron et Praxitèle ont mérité l'admiration et les louanges. On les adore aujourd'hui avec les dieux qu'ils ont créés. Si tu deviens semblable à l'un d'eux, comment ne serais-tu pas célèbre parmi tous les hommes ?] ; Les portraits, paragraphe 9, op. cit., p. 6 : « Ταῦτα μὲν οὖν πλαστῶν καί γραφῶν και ποιητῶν παῖδες ἐργάσσονται. Ὁ δὲ πάσιν ἐπανθεί τούτοις ἡ χάρις, μάλλον δὲ πάσαι ἄμα ὅποσαι Χάριτες καί ὅποσοι Ἔρωτες περιχορεύοντες, τίς ἂν μιμήσασθαι δύναιτο ; » [Voilà ce que peuvent faire les enfants de la sculpture, de la peinture et de la poésie. Mais ce qui fleurit surtout parmi tant d'attraits, je veux dire la grâce, ou plutôt toutes les Grâces réunies au chœur des Amours qui pourrait se flatter de l'exprimer ?].

66. Manolis HATZIDAKIS, « Παρατηρήσεις στις υπογραφές του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου », [Observations sur les signatures de Dominikos Theotokopoulos], dans id., *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρης. Κείμενα 1940-1994*, [Dominikos Theotokopoulos Crétois. Textes 1940-1994], Athènes, Morfotiko Idryma Ethnikis Trapezis, 1995, p. 153 ; Juan-Carlos GALENDE DIAZ, « En Torno en la Escritura y Escritos de Domenico Theotokopuli, El Greco », *Archivo Secreto* 4, 2008 ; lemme « δείκνυμι » dans Henry LIDDELL, Robert SCOTT, Henry S. JONES, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Oxford University Press, 1996. Pour les lectures du Greco en Crète voir K. FATOUROU HESYCHAKIS, M. HESYCHAKIS, *Cretan Sources of Theotokopoulos*, *op. cit.*, p. 29 ; et pour sa bibliothèque en Espagne José M. RIELLO VELASCO (éd.), *La biblioteca del Greco*, catalogue de l'exposition. Madrid, (Prado), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
67. Olga GRATZIOU, « ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΤΟΚΟΠΟΥΛΟΣ Ο ΔΕΙΞΑΣ », dans Nikos HADJINIKOLAOU (éd.) *El Greco of Crete*, catalogue d'exposition. Héraklion (Basilique de Saint Marc), Héraklion, Municipalité d'Héraklion, 1990, p. 70.
68. Branko MITROVIĆ, « Palladio's theory of the classical orders in the First Book of I quattro libri Dell'Architettura », *Architectural History*, 42, 1999, p. 110-140 ; Michel WEIMANS, Walter MELION Bret ROTHSTEIN, *The Antropomorphic Lens : Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts*, Leyden /Boston, Brill, 2015 ; Idris K. MCEWEN, *Vitruvius : Writing the Body of Architecture*, Cambridge, MIT Press, 1993.
69. Kathleen CHRISTIAN, « Architecture and antique sculpture in early modern Rome », dans Alina PAYNE (éd.), *The Companion to the History of Architecture*, Volume I, Renaissance and Baroque Architecture. Wiley and Sons, 2017, p. 21.
70. Marilyn PERRY, « Wealth, Art, and Display : The Grimani Cameos in Renaissance Venice », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 56, 1993, p. 271.
71. Kanto FATOUROU HESYCHAKIS, « Philosophical and cultural Interests of El Greco in Crete », Athènes, National Bank of Greece, 2004 ; N. HADJINIKOLAOU (éd.), *El Greco of Crete*, catalogue d'exposition. *op. cit.*, p. 138, p. 145 *et passim*. Pour les sources antiques de cette forme voir aussi Ianthi ASSIMAKOPOULOU, « Memories of Antiquity in the visual idiom of Theotokopoulos », dans Ianthi ASSIMAKOPOULOU (éd.) *Echoes of Antiquity in the Oeuvre of Domenikos Theotokopoulos*, catalogue d'exposition. Héraklion, (Basilique de Saint-Marc), Municipalité d'Héraklion, Héraklion, 2019, p. 109.
72. Voir note 112.
73. Marilyn PERRY, « Wealth, Art, and Display... », *op. cit.*, p. 270.
74. Marilyn PERRY, « The Statuario publico of the venetian republic », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, t. 8, 1972, p. 75-150, 221-253.
75. Ceci a été prouvé par la description que fait le Greco d'une œuvre de Salvati sur le plafond d'une des salles du Palazzo Grimani dans ses annotations sur les Vies de Vasari. (iii, 626 ; v-m, vii ; 7). Voir Fernando MARÍAS, Xavier DE SALAS, *El Greco y el arte de su tiempo*, *op. cit.*, p. 95. Voir aussi MISHIAKI KOSHIKAWA, « Andrea Schiavonne, Batista franco and the Grimani Family », dans N. HADJINIKOLAOU, P. K. IOANNOU (éd.), *Perceptions of El Greco*, *op. cit.*, p. 213-230 ; Fernando MARÍAS, « Miles Christi once again... », *op. cit.*, p. 231, l'article a été publié en espagnol dans *Goya* 358, 2017, p. 30-45.
76. Victor STOICHITA, *L'instauration du tableau : métapeinture à l'aube des temps modernes*. Genève, Droz, 1999, p. 103.
77. Myrtali ACHEIMASTOU POTAMIANOU, « The Dormition of the Virgin », *op. cit.*, p. 40.
78. Myrtali ACHEIMASTOU POTAMIANOU (éd.), *From Byzantium to El Greco - Greek Frescoes and Icons*, catalogue de l'exposition, Londres, (British Museum), Athènes, Musée Byzantin, Édition du Ministère grec de la Culture, p. 189-191 ; N. HADJINIKOLAOU (éd.) *El Greco of Crete*, *op. cit.*, p. 114-117

et 142-145 ; id., « DomenikosTheotokopoulos. 'The Dormition of the Virgin'a work of the painter's cretan period », dans *ibid.*, p. 29-44.

79. Edward MUIR, *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 152.

80. M. GEORGOPOULOU, *Venice's Mediterranean colonies*, *op. cit.*, p. 242.

81. E. MUIR, *Civic ritual*, *op. cit.*, p. 85.

82. Pour les processions en Crète et les financements de cierges par les confréries crétoises, voir Angeliki PANOPOULOU, *Συντεχνίες και Θρησκευτικές αδελφότητες στην Βενετοκρατούμενη Κρήτη* [Corporations et confréries religieuses en Crète Vénitienne], Athènes / Venise, Institut Hellenique d'Études Byzantines et Post-Byzantines de Venise, 2012, p. 176.

83. *Ibid.*, p. 140.

84. David ROSAND, *Myths of Venice*, Chapel Hill/Londres, The University of North Carolina Press, 2005, p. 13 ; E. MUIR, *Civic ritual...*, *op. cit.*, p. 139.

85. *Ibid.*, p. 154.

86. Patricia FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian sense of the past*, New Haven/ Londres Yale University Press, 1996, p. 265 ; voir aussi E. MUIR, *Civic ritual...*, *op. cit.*, p. 141.

87. Manolis CHATZIDAKIS, « Les débuts de l'école Crétoise et la question de l'école dite italogrecque », dans Μνημόσυνο Σοφίας Αντωνιάδη [In memoriam de Sophia Antoniadis], Venise, Helleniko Institutouto Venetias Vyzantinon kai metavyzantinon spoudon, 1974, p. 211 ; id., « La peinture des « Madoneri » ou vénéto-crétoise et sa destination », dans Hans G. BECK, Manousos MANOUSAKAS, Agostino PETRUSI (éd.), actes du colloque, *Convegno Internazionale di Storia della Civiltà Veneziana : Aspetti e problemi*, Florence, Fondazione Giorgio Cini Civiltà veneziana Studi, (32), 1977, p. 674-690.

88. A. DRANDAKI (éd.), *The Origins of El Greco Icon Painting*, *op. cit.*, p. 92.

89. Lydie HADERMANN-MISGUISH, « Estampes des Pays-Bas et icônes post-byzantines : le zodiaque gravé par Jean Sadeler, dans des illustrations d'hymnes à la Vierge », dans Joost VANDER AUWERA (éd.), *Miscellanea Neerlandica xxiv*, Liber Amicorum Raphaël de Smedt, Louvain, Peeters, 2001, p. 253-257.

90. Dino GEANAKOPOULOS, *Byzantine East & Latin West : Two Worlds of Christendom in Middle Ages and Renaissance*, New York, The Academy Library Harper & Row Publishers, 1966 ; Henri Omont, « Inventaire de manuscrits grecs et latins donnés à Saint-Marc de Venise (1468) », *Revue des bibliothèques*, 5, 1894, p. 139.

91. VITRUVIUS, *De architectura*, *op. cit.*, iii, 1.2-3 ; I. K. MCEWEN, *Vitruvius : Writing the Body of Architecture*, *op. cit.*, p. 39.

92. Joëlle DALÈGRE, *Venise en Crète. Civitas Venetiarum apud Levantem*, Paris, Presses de l'Inalco, 2018, p. 89-142, sur les façades de Serlio en Crète, p. 114-115 ; M. GEORGOPOULOU, *Venice's Mediterranean colonies*, *op. cit.*, p. 15-74 ; Kanto FATOUROU HESYCHAKI, *Η Ροτόντα της Κρήτης, Η χρήση ενός αρχιτεκτονικού θέματος του Palladio εις έπαυλιν της Κρητικής Αναγεννήσεως*, [La Rotonda de Crète, l'utilisation d'un thème architectural de Palladio dans un palais de la Renaissance crétoise] Athènes, Université nationale Capodistria d'Athènes, bibliothèque Sofia Stavropoulou, 1972.

93. Maria CONSTANDOUAKI-KITROMILIDES, « Notes on El Greco's Resurrection in Santo Domingo el Antiguo » dans Nikos HADJINIKOLAOU (éd.), *El Greco. The first twenty years in Spain*, actes de colloque, Rethymnon, Université de Crète, 1999, p. 17-52 ; voir aussi David DAVIES, Keith CHRISTIANSEN, Gabriele FINALDI, Xavier BRAY (éd.), *El Greco*, catalogue de l'exposition. New York, Metropolitan Museum, Londres, National Gallery, Londres, Yale University Press. 2003, p. 17-20.

94. « [...] e dotrinās que es menester guastar lo meyor de la vida para aprenderr la linguas ajenas pues que en ellas están la clichas doctrinas donde mis padres greci yn so misma lingua las aprenevan e desta manera paresse que nos tanevan éste avantayo a las literas che los modernos tienen a ellos l architectura de aver a lado come o dechio più sobrado yl tiempo por los travillos

ajenos.» (Il y a des sciences pour lesquelles celui qui les étudie doit dépenser la plus grande partie de sa vie pour apprendre des langues étrangères, puisque ces sciences sont écrites en ces langues. Les sciences en question mes pères (ancêtres) grecs les étudiaient dans leur langue et il semble que c'est à cause de cela qu'ils excellent dans les lettres, tout comme nos contemporains sont supérieurs dans l'Architecture parce qu'ils profitent des accomplissements des anciens accumulés avec le temps.) Fernando MARÍAS, Agustín BUSTAMANTE, *Las ideas artísticas del Greco (Comentarios a un texto inédito)*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 151. Pour Vasari, voir Fernando MARÍAS, Xavier DE SALAS, *El Greco y el arte de su tiempo*, op. cit. et l'introduction de Nikos HADJINIKOLAOU à l'édition grecque : Heraclion, Panepistimiakes Ekdoseis Critis [Crete University Press], 2001, p. ζ-νδ.

RÉSUMÉS

L'objectif de cet article est de montrer l'adéquation entre les théories vitruviennes de la deuxième moitié du XVI^e siècle à Venise et les collections d'objets de l'antiquité classique arrivant des territoires vénitiens d'outremer. La nouvelle conception de l'architecture qu'une faction du patriciat tente d'établir est fondée sur l'idée du projet réalisé par le seul entendement des calculs mathématiques et aucunement sur le jugement de l'œil. Cette théorie qui, par le biais du *disegno*, accorde aux arts le même statut de noblesse que les lettres, fournit un modèle artistique qui est très différent de la tradition artistique vénitienne. À partir d'un modèle iconographique byzantin, on va tenter de montrer comment les formes de représentation architecturale et les objets réels de l'antiquité sont mis en tension avec cette nouvelle proposition de spatialité dans les structures d'une société dont les institutions de la vie civique et leurs origines sont sacrées.

This article seeks to contextualize Vitruvian theories developed in mid-to-late 16th century Venice and connect those theories with Venetian collections of objects of classical antiquity brought from Venice's overseas territories. At that time, a faction of the patrician class was promoting a new approach to architecture where a construction would be designed solely through mathematical concepts rather than aesthetic perception. This theory elevated the visual arts to the same status as the literary arts through drawing. It led however, to a very different artistic teaching method than the one used by Venetian artistic conventions at that point in time. Using the iconographic model in two Byzantine icons, we will demonstrate the tensions this new spatial conception created between older forms of architectural representation and extant antique *spolia* within the structures of a society whose civic institutions and their origins were regarded as sacred.

INDEX

Mots-clés : Le Greco, Vitruve, Andrea Palladio, Daniele Barbaro, peinture, architecture, Italie, Venise xvi^e siècle, collectionnisme

Keywords : El Greco, Vitruvius, Antonio Palladio, Daniele Barbaro, painting, architecture, Italy, Venice, xvi century, antiquarian collections

AUTEUR

MARIA GEORGILAKI

Maria Georgilaki est diplômée en Théorie de Communication et du Visuel et Philosophie, Histoire de l'Art (Queens College, New York, EHESS, Paris). Sa thèse porte sur les aspects théoriques des annotations du Greco sur la première édition du *De architectura* de Vitruve, (1556) traduit et commenté par Daniele Barbaro (sous la direction de Giovanni Careri à l'EHESS). Elle est chercheuse sur la plateforme *Blind Date* pour les pratiques sociales et l'art contemporain depuis 2008.