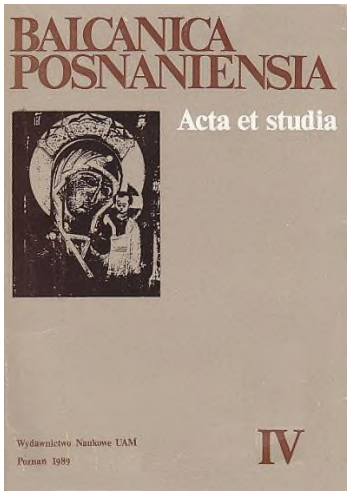


Ovtcharov Nicolas, *Pour les deux tendances fondamentales de l'art européen au Moyen Age*, „Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia" 1989, vol. 4, p. 257–264.

https://doi.org/10.14746/bp.1989.4.17

https://pressto.amu.edu.pl/index.php/bp/article/view/54788

Instytucją przechowującą materiały źródłowe jest Biblioteka Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
http://bch.amu.edu.pl

The institution storing the source materials is the Library of the Collegium Historicum of the Adam Mickiewicz University in Poznań.
http://bch.amu.edu.pl

Zadanie zostało zrealizowane w ramach konkursu „Społeczna odpowiedzialność nauki II – Wsparcie dla bibliotek naukowych". Projekt zatytułowany „Digitalizacja archiwalnych wydań czasopism naukowych zgromadzonych przez Bibliotekę Coll. Historicum UAM". Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa, przyznanych przez Ministra Nauki w ramach Programu Społeczna odpowiedzialność nauki II. Wsparcie dla bibliotek naukowych (umowa nr BIBL/SP/0092/2024/02 z dnia 05.12.2024). Całkowita wartość projektu: 247 236,00 zł. Kwota dofinansowania: 220 836,00 zł.

The task was carried out within the framework of the competition "Social Responsibility of Science II – Support for Scientific Libraries". The project entitled "Digitization of archival editions of scientific journals collected by the Library of the Coll. Historicum of Adam Mickiewicz University". The project was co-financed from state budget funds granted by the Minister of Science within the framework of the Programme Social Responsibility of Science II. Support for Scientific Libraries (agreement no. BIBL/SP/0092/2024/02 of 05.12.2024).
Total value of the project: PLN 247,236.00.
Amount of co-financing: PLN 220,836.00.



UNIWERSYTET
IM. ADAMA MICKIEWICZA
W POZNANIU





Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Społeczna
Odpowiedzialność
Nauki II

BALCANICA POSNANIENSIA IV
UAM Poznań 1989

POUR LES DEUX TENDANCES FONDAMENTALES DE L'ART EUROPÉEN AU MOYEN AGE

NICOLAS OVTCHAROV

ABSTRACT. Ovtcharov Nicolas, *On the two main lines of development of European art in the Middle Ages*. Balcanica Posnaniensia. Acta et studia, IV, Poznań 1989, Adam Mickiewicz University Press, pp. 257 - 263. ISBN 83-232-0231-1. ISSN 0239-4278. Text in French.

The article is a discussion of the way of development of art in Western Europe and in Byzantium. The author has been interested both in the differences and the similarities of both trends. The author discussed the role of antique tradition, with reference to Byzantine art in particular. There is also in the article an attempt at explaining the causes of an individual character of the development.

Nicolas Ovtcharov, Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria.

L'art byzantin est un phénomène millénaire, qui ne se laisse pas expliquer facilement même jusqu'à présent. Il ne resta jamais privilégié d'un seul peuple ni d'un seul Etat. C'est de là que provient la difficulté dans la définition de son caractère. Certains l'ont nommé orthodoxe, d'autres – art chrétien d'Orient. A. Grabar caractérise l'art byzantin comme „κοινέ" singulier du monde orthodoxe (différant de „κοινέ" de l'antiquité récente). Ce n'est pas un secret que l'art byzantin se distingue sensiblement de l'art d'Europe Occidentale par son sens et son style. Toutefois, dans la plupart des cas son fond reste incompréhensible pour les spectateurs (ce qui est dû surtout à son contenu, profondément philosophique et religieux, étant très éloigné de l'homme contemporain). Même ceux qui virent pour la première fois dans l'art byzantin un phénomène original, furent enclin d'admettre l'idée répendue d'une culture byzantine „mortnée" et sans perspective. En effet, il paraît que l'art chrétien d'orient constitue toute une étape de la culture mondiale, ayant laissé, d'une façon plus ou moins directe des traces considérables dans la civilisation contemporaine.

L'art byzantin a ses origines dans l'esthétique du néoplatonisme, mais en réalité les deux phénomènes forment un maillon dans la chaîne d'un processus beaucoup plus long. Depuis la plus haute antiquité, l'Orient est porteur d'une étrange attitude spirituelle envers la vie. La notion de „vie spirituelle" y équivaut jusqu'à un très haut degré à la notion de „vie religieuse". On pourrait nommer cette attitude „idéalistique" tout en se rendant compte du caractère conventionel de ce terme par rapport à la

période observée. Les philosophies orientales de leur côté, dirigent un art qui est assez loin de la présentation réaliste des choses. Les deux dimensions sont très typiques, dites aussi projection orthodoxale, ou bien représentation déployée (on représente deux ou trois côtés de l'objet, l'un à côté de l'autre, disposés sur une même surface) et la perspective étagée (disposition des objets l'un au dessus de l'autre sans aucun changement de leurs formes). De cette façon la réalité se soumet au spirituel, à l'idée religieuse.

Pendant le premier millénaire avant notre ère, dans la région méditerranéenne se développe une conception de l'art, qui diffère de celles-là, citées ci-dessus. Le monde des Grecs anciens se distingue du monde de l'idée chez les peuples orientaux. Le thème prépondérant dans l'art devient la vie réele, terrestre (même quand on montre la vie des dieux). L'homme apprend à voir déjà autour de lui-même. C'est à époque classique que le peintre grec élève l'art du réalisme jusqu'à la perfection.

Il est également loin du naturalisme, de même que de l'abstractionnisme. Son but c'est de montrer l'idéalité de la forme réelle. De prime abord c'est un paradoxe, mais en effet c'est explicable — l'art s'éloigne de la personnification de l'idéal (chez les peuples orientaux), pour atteindre l'idéalisation de la forme.

C'est dans l'art hellénistique que la tendance idéaliste entre en grave collision avec la tendance réaliste. L'hellénisme développé connaît tous les courants du naturalisme extrême, jusqu'au mysticisme. Toutefois, en fin de comptes, cet art pris dans son ensemble gravite autour de l'idée de la présentation idéaliste, suggérée déjà par l'Orient. La proportion et la forme normales et réelles peuvent très bien ne pas être observées et même déformées, s'il s'avère la nécessité de montrer le fort intérieur, le monde l'ideé.

L'art est de nouveau soumis au spirituel. La définition de ces conceptions en train de formation a sa base dans l'esthétique néoplatonique. Le représentant le plus éminent de cette doctrine — Plotine, considère qu'une beauté surnaturelle ne peut être perçue de prime abord (comme croit Platon) que par les sens. Dans ce but, les objets doivent être représentés tels qu'on les voit de près, en pleine lumière et en couleurs vives et distinctes. Les lois de la perspective normale avec ses moyens d'expression — passages d'une nuance à une autre, profondeur de la composition etc. sont révoquées.

A part l'art hellénistique, on voit se développer aussi un autre courant qui lui emprunte vraiment beaucoup d'éléments, mais conserve et même élargit son originalité.

Le plus typique pour le portrait romain c'est d'abord une grande précision, un caractère terrestre, une sobriété inhabituelle et un prosaïsme qui va jusqu'à l'utilitarisme. Il est le résultat d'un réalisme extrême, avec l'emploi de tous les moyens possibles.

L'art byzantin est crée à la base de l'union des traditions gréco-romaines et orientales. Celles-ci sont beaucoup plus importantes. L'art chrétien ancien de la Byzance poursuit presque sans changement les traditions de l'art païen, ayant en vue que ses schémas et iconographies n'ont pas une provenance romaine, mais hellénistique. Telle est l'esthétique aussi qui emprunte la plupart des éléments fondamentaux à la

philosophie hellénistique et plus particulièrement — au néoplatonisme. Par exemple, un des principaux idéologues de l'esthétique byzantine, Pseudo-Dionissi Aréopagite remarque que la beauté du monde matériel est un reflet de la beauté divine. Par ce reflet on peut obtenir de l'information pour Dieu, lui-même. On voit sans aucune transformation la conception fondamentale du néoplatonisme par rapport à la perception sensorielle.

Pour l'art byzantin, la forme extérieure n'a pas une importance aussi grande que l'expression de la profondeur du sens intérieur de la dogme religieuse. Le peintre byzantin cherche l'idée, cet état psychique de l'homme qui pourrait exprimer de son mieux le divin.

Dans ses recherches il ne pourrait trouver rien d'autre que des états purement humains, qu'il va interpréter à travers son imagination créatrice comme surnaturels. Dans ses oeuvres le réel domine l'irréel, car autrement ils resteraient incompréhensibles pour le large public. Toutefois, dans son ensemble cet art est sans doute idéaliste, parce que l'impulsion essentielle vire la représentation de l'invisible et tout le répertoire de moyens d'expressions lui est soumis. Les éléments réalistes n'ont une valeur indépendante qu'à un tel point, où ils éclaircissent d'une manière accessible les particularités du divin.

Après l'épanouissement de la Haute Byzance (IV^{e} - VI^{e} s.) l'art byzantin continue d'être spécifique et original. Les éléments spirituels, liés à la perception de l'idée immatérielle y deviennent de plus en plus forts. Le but consiste en l'élargissement du cadre restreint de la pensée humaine et de plus, en pénetration au fond même de cette idée. En conséquence, on voit se former la théorie de la fantaisie et le plus caractéristique et intéressant c'est qu'à l'Occident elle manque. Il se crée l'opinion que la fantaisie est une faculté cognitive, „une des cinq forces de l'âme". (Théodore Stoudite). Les recherches, par rapport à la perception sensorielle, de même que par rapport à ses possibilités de retransmettre la complexité des idées religieuses et philosophiques continuent. Au XI^{e} s. Michaël Psel remarque: „Je ne suis pas sûr, que cette (icone — rem. de l'auteur) est un reflet fidèle au prototype, mais elle me suggère l'ideé du tonnerre ... parce que le mélange des couleurs reflète la nature de la chair".

Toutefois, l'essentiel de l'art byzantin et de son développement resteraient incompréhensibles si on ne pénètre pas dans son argumentation philosophique. Et celle-ci correspond presque complètement à l'argumentation théologique par suite de l'unité existante entre religion et philosophie, bâtie sur les principes de la sincérité et du monothéisme. Ici apparaissent clairement les contrastes entre l'Orient et l'Occident, qui créent deux courants différents dans l'art. On sent très bien la différence dans la question concernant la place de l'homme dans l'art.

La place de l'homme dans la théologie orthodoxe est strictement déterminée. D'après le métropolitain de Moscou Philarète „l'homme avait été introduit au monde de la nature comme pope et prophète, pour que la lumière et la grâce purrent se répandre à travers lui sur toutes les créatures: Dans son état primitif lors de la création du monde et la mise au paradis, et après être tombé dans le péché, l'homme est por-

teur de l'image divine". Le péché obscurcit l'image de Dieu en l'homme, mais ne l'anéantit pas. Une fois tombé dans le péché, l'homme se détache de l'image de Dieu, étant le fond, sans que l'existence périsse comme image (!).

Le Bien puise ses forces à l'image de Dieu, dans l'homme qui n'est pas anéantie et ne peut pas être anéantie et existe indépendamment du Mal. L'incarnation divine elle-même élève le coprs humain et celui-ci devient „temple du Saint-Esprit" (Apôtre Paul). Après elle se rétablit l'union la plus étroite entre Dieu et le monde des gens.

Comme on le voit, l'homme dans la religion orthodoxe est toujours beau, parce que lui-même il est porteur de ce qui est nommé divin. A la différence de cette thèse, le catholicisme admet que l'homme n'est pas crée idéal. La source de l'imperfection c'est son corps (!). Par consequent, le corps humain, non seulement ne doit pas être idéalisé, mais au contraire — qu'il soit montré tel qu'il est, avec tous ses défauts, dans toute son impuissance terrestre.

Le reflet de l'idée de l'homme dans l'art est directe. Dans l'art byzantin, l'homme est présenté comme un être spirituel et matériel et en même temps son image renferme la combinaison harmonieuse entre l'esprit profond et l'existence matérielle. On est souvent en présence de mysticisme dans cet art mais il est toujours loin du naturalisme grossier. Inversement-ce qui est typique pour l'art occidental c'est l'humiliation de la chair humaine signalée par des moyens naturalistes évidents. Cette partialité envers les détails, envers tout ce qui est lié à la terre chez l'homme accumule le matériel de base pour le réalisme de la Renaissance.

Les courants cités obtiennent une formule plus nette au cours de XIII^{e} - XV^{e}s. Comment est-ce qu'il se passe que l'art occidental, après avoir demeuré des siècles dans l'ombre de la Byzance, commence sa Renaissance et que représente à ce moment là, l'art byzantin lui-même.

L'art occidental parcourt un long chemin de développement. Tandis que l'art des Carolinguiens est tout à fait sévère et primitif (un naturalisme barbare), le style gothique se forme au cours de XII^{e} - XIII^{e} s. comme un courant mûr. D'après Köchler, deux idées révolutionnaires, apportées de l'Orient contribuent à ce fait — idées par rapport à la peinture correcte du corps et à la spiritualité de la figuration. Toutefois, en principe c'est un art original, qui a ses propres sources. On n'a pas observé par hasard l'art romain. Tout en parlant du portrait romain, O. Waldgauer constate „que l'on sent des éléments de ce style qui va être la source des portraits exceptionnels des églises en France et en Allemagne". C'est une deuxième particularité (après la spécificité du catholicisme) qui repose dans la base des courants occidentaux.

En Italie, la situation est plus différente. Au XIII^{e} s. les peintres italiens sont attirés encore plus fortement dans la sphère byzantine (l'ainsi-dite „maniera graeca"), mais restent éloignés du sens profond de cet art. Dans une grande mesure, on crée un style hybride avec un grand nombre d'éléments de la Gothique, devenant très bien

visible dans l'oeuvre des peintres comme Cavalini, Tchimaboué et Duccio. Chez Giovanni Pisano et Giotto ce style se développe au début de la Renaissance.

Est'ce qu'il y a besoin d'un pareil processus en Byzance?

Dernièrement, il est devenu une tendance de masse de faire ressembler les deux arts, de chercher les racines de l'un dans celles de l'autre, de les observer comme un phénomène indivisible. Le point d'appui c'est le fait qu'au XIII^e - XIV^e s. la Byzance marque aussi un apogée — l'ainsi-dite „renaissance de Paléologue". V. Lasarev fait la critique d'une pareille comparaison, mais son argument est que si la Renaissance italienne ouvre une nouvelle époque, la Renaissance de Paléologue est une étape de clôture. Il nous semble que le point de vue du chercheur Géorgien P. Charia soit plus précieux, surtout par la remarque que la transformation de la notion de „Renaissance„ en une notion commune, non limité par le cadre historique et chronologique: ni par le développement social et économique est très erronée. Si le seul critère soit l'intérêt envers l'homme on pourrait très bien proclamer les sagas scandinaves comme „appartenant à la »Renaissance«".

Ce problème est d'une importance particulière, car après la recherche de l'orientation idéaliste de l'art byzantin et de son développement original séculaire il est difficile d'accepter la thèse de la dépendance mutuelle des deux processus. Si étrange qu'il puisse nous paraître, l'art Paléologue, qui renferme un grand nombre d'éléments réalistes est un apoguée de l'art byzantin idéaliste.

Parlons de la peinture par exemple. Giotto y introduit une série de nouveaux moments — la conception antique de la composition équilibrée par les forces naturelles la conception antique du volume par rapport au problème statuaire. Tout cela — uni dans l'état psychique. Giotto est le premier qui réussisse d'élever le réalisme au niveau nécessaire en le combinant avec la spiritualité. En même temps la peinture byzantine, ayant passée à des différentes étapes de son développement à travers la perspective déployée et la projection oblique, arrive au large emploi de la perspective renversée au XIII^e s. C'est la figuration la plus abstraite dans l'art byzantin — chaque objet différent a son point de vue (il y manque un point d'appui commun), les figures ne touchent pas la terre, les peintres ne sont pas du tout attirés par la présentation réelle des choses. Ainsi on résoud des problèmes de composition de plus grande complexité — moyennant l'influence rythmique et la mise des détails dans la position nécessaire on cherche la force maximale de l'idée. En même temps les figures concrètes sont représentées d'une manière très réaliste. Cet art est un processus complètement indépendant, basé sur les conquêtes de l'hellénisme et du développement propre de l'art byzantin, qui n'obtient aucune influence considérable de l'Occident et diffère de lui dans les éléments fondamentaux.

La première moitié du XV^e s. est un des plus intéressant moments de la vie en Byzance. La catastrophe politique inévitable, non seulement n'affaiblit pas les forces spirituelles du pays, mais au contraire — elle les stimule. Le bas art Paléologue cherche d'une manière presque fièvreuse dans le peu d'années restant libres la décision

du problème fondamental de l'art byzantin millénaire – la présentation du fort intérieur, du monde de l'idée. Cette présentation est étroitement liée avec la philosophie la plus répandue de cette période – hesychasme.

C'est ainsi que surgit le style, dit spirituel, dont on découvre les éléments dès le XIV^{e} s., mais qui voit son épanouissement au cours du XV^{e} s. La lumière intérieure a une nature indépendante et peut être vue. C'est pourquoi les peintres se proposent pour but de la montrer. Les jaillessements blancs des idées brillent sur la couleur obscure des corps humains. Un maître, sans égal à cet égard, reste Théophan Grec, ayant trouvé un milieu convenable pour son oeuvre en Russie.

Avec la conquête de la plupart des pays orthodoxes par les Turcs ottomans, le problème de l'art byzantin s'avère pratiquement résolu. Restés sans organisation d'Etat et sans leur centre culturel – Constantinople, les pays orthodoxes se trouvent en état d'un brusque déclin culturel. Ainsi donc, par force on barre le route d'un art dont les résultats éventuels, personne n'aurrait pu prévoir.

Toutefois il faut marquer un nom – Doménico Théotocopulos (El Greco), dont les oeuvres, présentants un mélange des vieilles idées de l'art byzantin, imposées sur le réalisme italien, restent incompréhensibles pour l'Occident et dans une certaine mesure pour notre contemporain.

Durant des siècles, les conceptions de la Renaissance dominent dans l'art mondial pour arriver jusqu'à nos jours, quand l'art moderne détruisit de nouveau l'unité homme – milieu et multiplia les points de vue dans une même oeuvre. Les impressionistes sont les premiers qui font un pas dans cette direction. On connaît les mots célèbres de P. Gauguin: „L'art est une chose abstraite, puisez-le au naturel, tout en rêvant auprès de lui et réfléchissez plus sur cette oeuvre qui surgit – c'est le seul moyen de s'élever jusqu'à la divinité – d'agir comme notre maître divin!" Et plus tard P. Picasso expliqua son art: „Je présente le monde non pas tel que je le vois, mais tel que je le pense!" Dernièrement on essaya de définir théoretiquement le „réalisme, dit subjectif", chez lequel la réalité du figuré manque, mais la présence de ce qui est perçu y est sensible.

On est loin de croire faire une analogie directe entre ces courants et l'art byzantin. Il est évident qu'en des époques différentes, le créateur concentre son attention et celle du spectateur sur des idées concrètes (personnelles ou sociales).

Par conséquent, il compose son oeuvre de manière à faire ressortir ces idées par tous les éléments qu'il emploie. Très souvent dans un tel cas, la réalité extérieure de ce qui est figuré se perd, mais l'idée poursuivie devient plus réelle, plus claire.

Le chemin des arts orthodoxes est très intéressant. Leurs oeuvres contemporaines originales sont souvent plus proches, par le coloris et la forme du Moyen Age que de l'Art d'Europe occidentale (malgré l'influence puissante de celui-ci pendant les deux derniers siècles). Les idées anciennes sont bien sûr disparues, mais la forme et les couleurs évoquent un certain souvenir d'elles.

BIBLIOGRAPHIE

Ajnalov D., *Ellinističeskie osnovy vizantijskoj živopisi*, Sankt Peterburg 1900.
Alpatov M., *Istorija na izkustvoto*, I, Sofija 1974.
Andronikova M., *Portret. Ot naskalnych risunok do zvukovogo filma*, Moskva 1980.
Dalton O., *Byzantin art and archaeology*, Oxford 1911.
Dvoržak M., *Istorija italjanskogo isskustva v epochu Vozraždenija XIV - XV vv.*, I, Moskva 1978.
Grabar A., *La peinture byzantine*, Génève 1953.
Hubenčev A., *Svetite tajnstva i obnovata na svete*, Duhovna kultura, 10, 1980.
Jakovlev E., *Isskustvo i mirovye religii*, Moskva 1977.
Kondakov N., *Pamjatniki hristijanskogo isskustva na Afone*, Sankt Peterburg 1902.
–, *Ikonografija Bogomaterii*, Petrograd 1915.
Lazarev V., *Istorija vizantijskoj živopisi*, Moskva 1947.
Lifsič M., *Mifologija drevnaja i sovremennaja*, Moskva 1980.
Majorov G., *Formirovanije srednovekovnoj filozofii*, Moskva 1979.
Sarija P., *Tvorčestvo Rustaveli na fone tvorčestva ego velikih sovremennikov*, dans *Problemi estetiki i teorii literatury*, Tbilisi 1979.
Talbot-Rice D., *Byzantine painting. The last phase*, Frankfurt am Main 1968.
Tatarkevič V., *Antičnaja estetika*, Moskva 1977.
Udalcova Z., *Nekotorye problemy vizantijskoj kultury*, Vizantijskij Vremennik, 44, 1980.
Valdgauer O., *Rimskaja portretnaja skulptura v Ermitaže*, Moskva 1923.
Zegin L., *Jazyk živopisnogo proivedenija*, Moskva 1979.