

REPRÉSENTATIONS DE CONSTANTINOPLE APRÈS LA CHUTE:
PROLONGEMENTS IDÉOLOGIQUES

Eugénie Drakopoulou

RÉSUMÉ: L'image de Constantinople, liée à son mythe et au mythe du dernier empereur, apparaît après la chute de la ville, dans l'iconographie tant occidentale qu'orthodoxe, sur des icônes portatives, des manuscrits et des fresques dans les églises et les demeures patriciennes. L'événement même de la prise de la ville, en tant que représentation indépendante ou incorporée à des cycles iconographiques existants, est représenté plusieurs fois, entre les premières années après la chute et le XIXe siècle, dans la peinture de l'Occident et de l'Orient orthodoxe. L'image de la ville de Constantinople, dans les années suivant sa chute, devient symbole de la supériorité et de la victoire du christianisme, symbole d'opulence, de prospérité et de vie cosmopolite, symbole de la libération de l'hellénisme asservi, mais aussi de la coexistence des mondes orthodoxe et musulman.

Dans ce travail, nous avons voulu repérer les différents messages, ethno-culturels, politiques et religieux dont sont chargées, selon les époques et les besoins, les représentations de Constantinople dans la peinture après sa prise par les Turcs.

La capitale de deux empires, symbole de puissance et de grandeur, devint pour les Grecs vaincus, dès sa prise définitive, le vivant souvenir national et religieux de la perte, mais aussi le symbole d'une revanche attendue: cinq siècles durant, Constantinople incarna les regrets, les sentiments de culpabilité, les désirs et les rêves du monde orthodoxe et occidental. Mais au-delà même de son sens politique et religieux, la charge émotionnelle qu'elle véhicule est demeurée intense jusqu'à nos jours: il n'est que de songer à un événement survenu l'an dernier encore, la demande officielle de pardon de l'Église romaine pour la prise de la Ville, huit cents ans après les faits de 1204.

L'image de la Ville, indissociable de son mythe, apparaît, après sa chute en 1453, dans l'iconographie tant occidentale qu'orthodoxe¹, porteuse, selon les époques et les nécessités du moment, de divers messages, d'ordre national, politique ou religieux.

Le mythe de la Ville avant la chute, au regard de la tradition littéraire, a créé une image fascinante moins de la ville idéale que de la ville désirable, à pénétrer,

¹ Une première forme de ce travail a été présentée sous le titre «L'image de la ville de Constantinople dans la peinture religieuse et laïque après la chute» au *Congreso Internacional ix Encuentro científico sobre Grecia, Constantinopla 550 años desde su caída*, Granada, 4-6 décembre 2003.

à posséder. Une cité emblématique d'un espace urbain où s'approprier toutes formes de richesse tout en remplaçant le merveilleux féerique par le merveilleux chrétien, en faisant donc œuvre pie.² Pour les Occidentaux du XIIe siècle, elle était la ville où «tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté»,³ et pour les musulmans de la même époque, «plus grande encore que sa renommée».⁴

L'image réelle de la Ville dans des dessins, cartes et vues, sa topographie et ses monuments ont été étudiés exhaustivement, avec un intérêt inaltéré jusqu'à nos jours.⁵

Dans le domaine de la peinture, la Ville sainte a été représentée de manière très variée en fonction des époques, de la représentation minimaliste du XIIIe siècle sur le pavement de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Ravenne (fig. 1) jusqu'au romantisme dynamique de Delacroix, inspiré des événements historiques, au XIXe siècle (fig. 2); elle a été peinte sous l'aspect d'une ville occidentale, avec des constructions gothiques fantaisistes, dans un manuscrit français du XVe siècle (fig. 3), ou semblable à la ville de Novgorod, avec la Grande-Église, les tours et les campaniles, dans un recueil manuscrit russe du XVIIe siècle (fig. 4), ou en un style plus réaliste dans un manuscrit grec du XVIe siècle, où l'on reconnaît les sept collines (fig. 5). Sur le plan de l'allégorie et du symbole, elle remplaça la ville de Jérusalem au XVe siècle dans un tableau à sujet religieux d'Andrea Mantegna (fig. 6), et dans une

² J. Grisward, «Paris, Jérusalem, Constantinople dans le Pèlerinage de Charlemagne. Trois villes, trois fonctions», *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, Colloque du Département d'Études Médiévales de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV), Paris, s.d., p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80. Voir aussi R. Macrides, "Constantinople: the crusaders' gaze", dans R. Macrides, éd., *Travel in the Byzantine World*, Papers from the Thirty-fourth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, April 2000, Ashgate: Variorum, 2002, pp. 193-212; M. Angold, "The decline of Byzantium seen through the eyes of western travellers", *Travel in the Byzantine World*, pp. 213-232.

⁴ J. Sourdel-Thomine, «Une image musulmane de Jérusalem au début du XIIIe siècle», *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, p. 218.

⁵ Voir à titre indicatif Giuseppe Gerola, «Le vedute di Constantinopoli di Cristoforo Buondelmonti», *Studi Bizantini e neoellenici* III (1931), pp. 247-279; R. Janin, *Constantinople Byzantine. Développement urbain et répertoire topographique*, Paris 1964; P. Sherrard, *Constantinople, Iconography of a Sacred City*, Londres 1965; R. Guiland, *Études de topographie de Constantinople byzantine*, Berlin-Amsterdam 1969; W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur topographie Istanbuls. Byzantion – Konstantinupolis – Istanbul bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts*, Tübingen 1977; C. Mango, *Le développement urbain de Constantinople (IVe-VIIe siècles)*, Paris 1985; G. Dagron, *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*, Paris 1974 pp. 56-60; E. Concina, *La città bizantina*, Roma-Bari 2003, pp. 3-46.

icône du XVIII^e siècle, elle fut substituée au pont du Tibre où Constantin le Grand avait eu la vision de la croix (fig. 7).

On tentera ici une présentation sélective, partie d'un matériel iconographique extrêmement riche, qui se distingue par la variété des représentations et par la complexité et l'ampleur des significations et des valeurs.

La chute de Constantinople eut un énorme retentissement dans les consciences chrétiennes et s'exprima aussi bien dans la littérature, en Orient et en Occident,⁶ que dans l'iconographie.⁷ L'une des premières miniatures traitant ce sujet se trouve dans un manuscrit français du XV^e siècle conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris.⁸ La vue est prise, en gros, de l'ouest, c'est-à-dire de la rive européenne. Dans le fond, Constantinople a l'apparence d'une ville occidentale avec, à gauche, la Corne d'Or fermée par une barrière de bateaux, et sur la rive opposée de la Corne d'Or, le quartier de Pera ou Galata. On distingue le Bosphore et la mer de Marmara (fig. 3). Le manuscrit français est l'une des rares illustrations à montrer spécifiquement l'événement même de la prise de la Ville et à se référer au moment historique où elle survint réellement. C'est également le cas de la représentation de la prise de 1453 intitulée «La Guerre de Constantinople» dans le manuscrit du peintre et miniaturiste crétois Georges Klontzas,⁹ au XVI^e siècle.¹⁰ Dans le registre supérieur de l'image, à côté du Christ bénissant, le peintre a noté: «cette vengeance a été terrible», voyant dans la prise de la Ville un châtement divin. La Ville aux sept collines apparaît dans une conception panoramique, alors qu'elle est assiégée par terre et par mer (fig. 5). Dans une interprétation russe de la peinture du XVIII^e siècle qui contient des descriptions de dessins, modèles à

⁶ Voir A. Pertusi, éd., *La caduta di Costantinopoli: Le testimonianze dei contemporanei*, 2 Vol., Rome-Milan 1976; du même éditeur, *Testi inediti e poco noti sulla caduta di Costantinopoli*, Bologne 1983; M. Santucci, «Jérusalem, Rome et Constantinople dans l'œuvre de Molinet», *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, pp. 137-148; André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999, pp. 265-279. Voir aussi Pedro Badenas de la Pena, Inmaculada Perez Martin, éd., *Constantinopla 1453, mitos y realidades*, Madrid 2003.

⁷ Miltos Garidis, «Notes sur l'iconographie des sièges de Constantinople», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 22 (1973), pp. 99-123.

⁸ B. N. français 9087, fol. 207v. Manuscrit du *Voyage d'Outre-Mer* de Bertandon de la Broquière. Voir M. Garidis, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁹ Sur ce peintre, voir M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)* [Peintres grecs après la chute (1450-1830)], Athènes 1997, Vol. II, pp. 83-96.

¹⁰ Codex Marc. Gr. VII, 22, fol. 90r. Voir Ath. Paliouras, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1607) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού* [Le peintre Georges Klontzas (1540-1607) et les miniatures de son codex], Athènes 1977, p. 222, ill. 191.

l'usage des peintres, il est question d'un titre en rouge d'un texte descriptif de la prise de Constantinople le 29 mai de l'année 1453.¹¹ Le dessin représente une ville entourée de remparts et dont la Grande Église est en flammes, où les portes du ciel ouvertes sont gardées par un ange au-dessus des coupes, où le patriarche est en prière en dehors des murailles dans un faubourg séparé de la ville par un canal (fig. 4). Les caractéristiques de la ville rappellent tout à fait celles de Novgorod telle qu'elle est présentée dans le même manuscrit.

Bien que l'on ait pu naguère soutenir l'inexistence de représentations autonomes de la prise de Constantinople dans la peinture post-byzantine, la présence d'un sujet similaire, spécifiquement, dans une interprétation de la peinture russe suggère qu'une représentation iconographique indépendante avait bien été mise au point. Ce sentiment est renforcé par deux autres exemples: l'existence d'une icône russe du XVII^e siècle au musée de l'Hermitage, qui représente un cycle entier de quatre sièges de Constantinople,¹² que malheureusement nous n'avons pu localiser, et une autre icône, due à un peintre anonyme du XVIII^e siècle, conservée dans une collection particulière à Athènes,¹³ qui relate, d'après l'inscription qu'elle porte, le siège de Constantinople par les Avars en 626 (fig. 8). La Ville est assiégée par terre et par mer, tandis que sur les remparts, le patriarche entouré de son clergé promène en procession les icônes du Christ et de la Vierge. L'icône associe des réminiscences des prises ultérieures de la Ville, comme les physionomies arabes des assiégeants, qui renvoient au siège du début du VIII^e siècle, et une bannière turque, référence à la prise par les Ottomans. La création d'une nouvelle représentation iconographique dans la peinture post-byzantine reflète aussi la charge idéologique de cet événement historique pour l'Orthodoxie.

Mais le plus souvent, dans l'iconographie orthodoxe, les représentations de la chute de Constantinople sont intégrées à des thèmes iconographiques existants, tels le cycle de l'Hymne Acathiste ou celui des miracles de saint Michel Archange. C'est une manière qui convient mieux à l'art religieux de l'Orient, mais aussi à la nécessité pour les peuples assujettis des Balkans de trouver des moyens suggestifs d'exprimer leur opposition à l'occupant ottoman. Le cycle de l'Hymne Acathiste est associé au salut de Constantinople, sauvée des Barbares par l'intercession de la Vierge. Dans la première moitié du XVI^e siècle, la composition iconographique du Siège de Constantinople occupe une place de choix dans le programme des façades de la plupart des églises de Moldavie, et

¹¹ M. Garidis, *op. cit.*, p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 109.

¹³ *Greece and the Sea*, Athènes 1987, no. 222 (M. Vassilaki-Mavrakaki).

plus particulièrement celles qui furent décorées pendant le règne de Petru Rares.¹⁴ La composition accompagne toujours les peintures illustrant les 24 strophes de l'Hymne Acathiste, et est développée en frise, en bas des images de l'Hymne, à hauteur d'homme et dans des dimensions beaucoup plus importantes que chacune d'entre elles. Elle se présente donc comme étant le point culminant de l'illustration de cet hymne, une sorte de couronnement (fig. 9).

La représentation apparaît au total dans dix monuments de Moldavie,¹⁵ pendant une période de dix ans située au milieu du XVI^e siècle. Le sujet se présente de manière presque identique dans toutes ces compositions: une ville conventionnellement représentée par sa puissante enceinte est assiégée sur mer et sur terre par la flotte et l'armée ennemies (fig. 10). Le fait que la ville soit représentée sous le même angle, c'est-à-dire vue du côté de la muraille terrestre, ouest-nord-ouest, que dans le manuscrit français précité incite à croire à l'existence possible d'un modèle occidental pour cette scène. Le rempart porte en haut l'inscription du nom de la ville, Carigrad (Constantinople en slavon), et à l'intérieur, on aperçoit parmi les autres bâtiments des églises de type moldave. Les assiégeants, cavaliers et fantassins, sont vêtus à la turque. Une pluie de feu, par son intervention miraculeuse, sauve la ville des assiégeants (fig. 11).

Ces représentations ont été interprétées à juste titre comme un message idéologique et politique, et mises en rapport avec la lutte contre les Ottomans menée par le prince moldave Petru Rares.¹⁶ De plus, dans un langage symbolique propre à l'art du Moyen Âge, le thème de l'Hymne Acathiste, lié au souvenir du salut de Constantinople lors du siège par les Perses et les Avars, évoquant l'aide miraculeuse accordée autrefois aux Byzantins, se transforme en une invocation pour la sauvegarde de la Moldavie contre le danger ottoman. Il est non moins significatif qu'après 1541, le thème ne réapparaît plus dans la décoration des églises de Moldavie. Il existe sur le mur extérieur d'une petite église sise sur l'île de Veliki Grad, sur le lac de Prespa, actuellement en territoire yougoslave, une scène de la prise de la Ville faisant partie de l'Hymne Acathiste. Malheureusement, cette peinture murale, datée, d'après le style, du XIV^e siècle, n'est que très partiellement conservée et en très mauvais état.¹⁷

¹⁴ M. Garidis, *op. cit.*, pp. 99-194. V. Graecu, "Eine Belagerung Konstantinopoles in der rumänischen Kirchenmalerei", *Byzantion* 1 (1924), pp. 273-291.

¹⁵ Hirslau, 1530; Probota, 1532-1535; Saint-Georges de Suceava, 1534; Coșula, 1536-1538; Saint-Démètre de Suceava, 1537-1539; Baia, 1535-1538; Bălinești, 1535-1538; Humor, 1535; Moldovița, 1537; Arbore, 1541.

¹⁶ S. Ulea, «L'origine et la signification idéologique de la peinture extérieure moldave», *Revue Roumaine d'Histoire*, Bucarest 1963, Vol. II, no. 1, pp. 29-71.

¹⁷ M. Garidis, *op. cit.*, p. 105, fig. 5.

Le cycle de l'Hymne Acatliste semble avoir été préféré pour intégrer des représentations de la prise de Constantinople, bien que l'une des scènes du cycle des miracles de l'Archange Michel, la Ville sauvée des Sarrasins, ait, elle aussi, fourni la possibilité de telles représentations et symbolismes.¹⁸

L'existence d'un passage à ce propos dans l'*Interprétation de la peinture*, texte du XVIII^e siècle de Denys de Fournà, intitulé «Michel libérant Constantinople de la captivité perse» qui évoque «une grande et belle forteresse avec en dessous des tentes et une multitude de soldats, fantassins et cavaliers égorgés, d'autres appuyant des échelles contre elle, et au-dessus, Michel dans les nuages, dans une lumière éblouissante, brandissant un glaive de feu», est manifestement signe de la consécration de ce thème iconographique dans le cycle de l'Archange Michel, en dépit de la rareté des représentations.¹⁹

La chute de la Ville marqua une rupture historique, qui alimenta des siècles durant l'imagination et la création artistique des peuples. Indépendamment même de ses prises, l'image de Constantinople avait en soi la force d'un symbole, repérable dans l'iconographie occidentale. Depuis longtemps qualifiée de Nouvelle Jérusalem,²⁰ elle se substitue à celle-ci, quelques années à peine après la chute, dans les tableaux religieux des peintres italiens Mantegna, Carpaccio ou Jacopo Bellini.²¹ Au XV^e siècle, les artistes se contentent de dessiner une ville occidentale à la place de Jérusalem, car les épisodes de l'histoire sainte étaient l'occasion de représenter des villes contemporaines avec leurs monuments,²² comme Rome, Florence, voire même Tolède, à l'arrière-plan des scènes sacrées. Au fond d'un tableau d'Andrea Mantegna, le *Christ au jardin des oliviers*, conservé à la National Gallery de Londres (fig. 6), les détails topographiques de la ville renvoient à Constantinople. L'église Sainte-Sophie, une tour devant les murs, la colonne de Justinien qui fut détruite après la prise par les Ottomans, et la statue équestre qui fut volée en 1204 par les croisés figuraient dans des topographies plus anciennes de la Ville que le peintre avait manifestement à sa

¹⁸ Voir S. Gabelić, *Le monastère de Lesnovo*, Belgrade 1998 (en serbe), p. 96, pl. XXI, 34.

¹⁹ A. Papadopoulos-Kerameus, éd., *Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἐρμηνεῖα τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης* [Denys de Fournà, *Interprétation de la peinture*], Saint-Pétersbourg 1909, p. 174.

²⁰ Voir P. Sherrard, *Constantinople, Iconography of a Sacred City*, Londres 1965. Voir aussi Chr. Angelidi, «Remarques sur la description de la Jérusalem céleste», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 32, 3 (1982), pp. 207-215.

²¹ M. Vickers, «Mantegna and Constantinople», *The Burlington Magazine* 883, CXVIII (1976), p. 687.

²² Fr. Robin, «Jérusalem dans la peinture franco-flamande (XIII^e-XV^e siècles). Abstractions, fantaisies et réalités», *Jérusalem, Rome, Constantinople. L'image et le mythe de la ville au Moyen Âge*, pp. 33-63.

disposition.²³ Les dessins de Cyriaque d’Ancône –bien que ce personnage soit vraisemblablement déjà disparu en 1453– sont sans doute une autre source.²⁴ Mais comme le tableau se situe, chronologiquement parlant, très près de la chute de Constantinople,²⁵ la question qui se pose est de savoir d’où viennent les minarets et les croissants de lune qui dominent dans les architectures de Mantegna. La nouvelle de la conversion des églises byzantines en mosquées était-elle donc parvenue si vite en Italie, ou bien est-ce la reprise d’un motif qui distinguait les représentations plus anciennes de Jérusalem elle-même?

Doit-on supposer que le peintre, qui réalisa ce tableau très peu de temps après la chute de la Ville, était sous le choc de l’événement et voulut ainsi représenter la ville sainte turquisée, au lieu d’une autre ville sainte, Jérusalem?

Dans un autre schéma allégorique et symbolique, l’image de la Ville est associée aux figures des deux Constantin,²⁶ premier et dernier empereurs de Byzance.

Dans un manuscrit du XVI^e siècle,²⁷ le fameux peintre crétois Georges Klontzas illustre les oracles de Léon le Sage,²⁸ texte hermétique et de ce fait énigmatique, qui exerça par son allure prophétique et l’illustration de ses figures une influence considérable sur l’eschatologie politique de Byzance avant et après la chute de la capitale. Une scène du manuscrit montre la ville de Constantinople en deux registres, sans détails topographiques, tandis que dans le registre central de l’image on distingue le premier et le dernier empereurs de Byzance représentés en majesté, en couples avec leurs mères respectives, toutes deux prénommées Héléne (fig. 12).²⁹ Les feuillets suivants recèlent les représentations de Constantin

²³ M. Vickers, “Mantegna and Constantinople”, pp. 680-687.

²⁴ Voir Chr. Patrinelis, «Κυριακός ο Αγκωνίτης; Η υπηρεσία του εις την αυλήν του σουλτάνου Μωάμεθ του Πορθητού και ο χρόνος του θανάτου του» [Cyriaque d’Ancône: son service à la cour du sultan Mahomet le Conquérant et la date de sa mort], *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* XXXVI (1968), pp. 152-162.

²⁵ Sur la datation du tableau de Mantegna, voir M. Vickers, *op. cit.*, p. 684.

²⁶ Sur la figure de Constantin le Grand dans l’iconographie, voir M. Restle, “Konstantins- und Herakleiosbilder in Ost und West”, *Geschichte und Kultur der Palaiologenzeit*, Vienne 1996, pp. 197-204. Pour Constantin Paléologue, voir M. Carroll, “Constantine XI Palaeologus: Some problems of Image”, dans A. Moffatt, éd., *Maistor, Classical, Byzantine and Renaissance Studies for Robert Browning*, Canbetta 1984, pp. 329-343.

²⁷ Voir notes no. 9, 10.

²⁸ K. Kyriakou, *Οι ιστορημένοι χρησμοί του Λέοντος ΣΤ΄ του Σοφού, Χειρόγραφη παράδοση και εκδόσεις κατά τους ΙΕ΄-ΙΘ΄ αιώνες* [Les oracles de Léon VI le Sage illustrés, tradition manuscrite et éditions aux XV^e-XVIII^e siècles], Athènes 1995.

²⁹ Ath. Paliouras, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1607) και αι μικρογραφίαι του κώδικος αυτού*, ill. 180, 181, 179.

Paléologue en compagnie de Charon ainsi que la dépouille du dernier empereur, qui, selon une légende vivace dans l'espace grec, n'est pas mort mais seulement pétrifié. Il est intéressant de noter que les scènes précitées, dans le manuscrit de Klontzas, sont précédées de la Vision de la Croix par Constantin le Grand.

À Byzance et durant les siècles suivants en général, l'eschatologie de l'Apocalypse joue en faveur du pouvoir impérial, et la figure de Constantin Paléologue passe dans la tradition populaire grecque d'une façon analogue aux souverains européens du Moyen Âge. Tous les espoirs de renouveau de Byzance et, à partir du XIXe siècle, de libération des Grecs asservis, reposent sur l'heure tant attendue du retour de l'empereur «endormi». L'intérêt de la mise en œuvre post-byzantine du thème de l'empereur pacifique réside dans le fait que la légende de Constantin Paléologue est liée à la quête d'indépendance nationale et non à la tentative d'assainissement moral du monde chrétien, comme dans le cas des chefs chrétiens d'Occident.

Ce même thème, la Vision de la Croix, est représenté sur une icône portative du XVIIIe siècle conservée au Musée Byzantin d'Athènes (fig. 7, 13).³⁰ Dans notre image, le peintre post-byzantin Stylianos Stavrakis³¹ dessine à la place du pont une ville qui rappelle Constantinople, Constantin le Grand sous les traits de Constantin Paléologue, le Mauritanien comme un chrétien, son fez rouge portant une croix en or; enfin, l'ange rappelle fortement celui qui, selon la légende de l'empereur pétrifié, descendra pour le réanimer quand Dieu le voudra: Constantin entrera alors dans la Ville et chassera les Turcs.

On rencontre une autre dimension du sens des représentations de Constantinople pour l'hellénisme moderne dans la décoration de maisons patriciennes dans l'espace grec et balkanique aux XVIIIe et XIXe siècles. Dans ces représentations, Constantinople est symbole d'opulence, de prospérité et de vie cosmopolite. C'est l'époque où une conjoncture politique favorable et l'essor économique permettent à certains Grecs d'entrer en contact avec l'Occident: une émigration nombreuse partie de Thessalie, d'Épire et surtout de Macédoine occidentale vers les nouvelles possessions des Habsbourg en Serbie, en Hongrie, puis vers l'Europe centrale, suscite des ouvertures qui ne pouvaient pas ne pas laisser de traces dans l'art, l'architecture et la peinture. Cette fois, le principal matériel iconographique que sont les gravures occidentales³² viendra entre les

³⁰ *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο* [Ports et Bateaux au Musée Byzantin], Athènes 1997, no. 9 (Chryssanthi Baltogianni).

³¹ Sur ce peintre, voir M. Chatzidakis, E. Drakopoulou, *Έλληνες Ζωγράφοι μετά την Αλωση (1450-1830)*, Vol. II, pp. 376-377.

³² Voir M. Garidis, «Καινούρια χαλκογραφικά πρότυπα για την κοσμική ζωγραφική

maines des peintres locaux pour se mettre au service du désir des bourgeois enrichis de faire représenter dans leurs demeures la Reine des Villes, sujet de prédilection parmi un ensemble de grandes villes européennes comme Vienne, Marseille, Venise. De Kastoria, Siatista et Ioannina jusqu'à Hydra ou Patmos, les négociants et les armateurs rapportent d'Occident des idées, des dessins et des gravures, et les peintres, libérés des contraintes de la peinture sacrée, vont adopter un style populaire, terrestre et plaisant, rendant en couleurs vives et brillantes les paysages des contrées plus avancées où les bourgeois émigrés avaient fait fortune. Les paysages de Constantinople occupent une place de choix dans ces représentations, souvent avec des influences des styles baroque et rococo. Sur une peinture représentant Constantinople dans une maison de Siatista en Macédoine occidentale, datant de 1752-1759 (fig. 14),³³ l'auteur reproduit un schéma général déjà fixé et répandu concernant la représentation de cette ville, dont l'origine doit remonter, pour le noyau central, à des gravures et des cartes topographiques du XVe et XVIe siècle, comme celles qui se trouvent à la Bibliothèque Nationale de Paris (fig. 15, 16). Des gravures du XVIe siècle peuvent de même être comparées aux fresques de Constantinople dans deux maisons patriciennes du XVIIIe siècle, celle de Georges Schwarz à Ambelakia³⁴ et celle de Triantaphyllou à Drakia dans le Pilon (fig. 17, 18, 19, 20). Dans la maison de Triantaphyllou, la représentation, l'une des plus détaillées de la Ville avec ses 16 mètres de long, surprend par le nombre de minarets qui se dressent vers le ciel et par la restitution soignée du paysage, des bateaux et des maisons, magnifiquement rendus sur le plan pictural et chromatique.³⁵

En ces temps d'apogée et de prospérité de l'élément grec et d'ouverture vers la peinture profane, un sujet profane avec un paysage du Bosphore ornera le réfectoire du monastère Prodromou à Serrès en 1795 (fig. 21).³⁶

Le climat de coexistence des chrétiens et des conquérants ottomans s'exprimera aussi dans la peinture à travers un thème qui se déroule dans la Ville. Dans la salle de réception de l'hôtellerie du monastère Agiou-Lavrentiou dans le Pilon, une scène aujourd'hui détruite montrait le cortège qui se formait lorsque

των 18ο και 19ο αιώνα» [Nouveaux modèles gravés sur cuivre pour la peinture profane aux XVIIIe et XIXe siècles], *Μακεδονικά* 22 (1982), pp. 1-15.

³³ M. Garidis, *Διακοσμητική Ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία 18ος-19ος αιώνας* [La Peinture ornementale, Balkans – Asie Mineure, XVIIIe-XIXe siècles], Athènes 1996, ill. 47.

³⁴ M. Garidis, *op. cit.*, ill. 114.

³⁵ K. A. Makris, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου* [L'art populaire du Pilon], Athènes 1976, pp. 166-171, ill. pp. 172, 181, 183.

³⁶ M. Garidis, *op. cit.*, ill. 96.

le patriarche se rendait au palais du sultan à Constantinople pour le «baiser de main», c'est-à-dire recevoir l'agrément de son élection par le sultan, en déclarant l'acceptation du pouvoir ottoman et en faisant sa soumission. Ensuite, il revenait au patriarcat, accompagné d'une brillante escorte de dignitaires turcs, de prélats et de gens du peuple, pour son intronisation.³⁷ L'œuvre était fondée sur un récit en vers du patriarche Kallinikos, natif du Pilion, qui, après un séjour de quelques mois sur le trône patriarcal, revint à Zagora où il mourut en 1791. Cette marche triomphale du patriarche, du palais au patriarcat de Constantinople, fut relatée par le peintre à la fin du XVIIIe siècle dans une représentation unique et jamais reprise dans la peinture byzantine.

Alors que les représentations de Constantinople dans la peinture profane reposent sur les vues des gravures occidentales sans insister particulièrement sur les détails topographiques, on remarque sur des icônes en papier, qui connurent une large diffusion dans le monde orthodoxe à partir du XVIIIe siècle, l'estompement du sujet religieux au profit de la topographie de la Ville. Une icône en papier, une lithographie avec des inscriptions grecques et russes, représente la Réception de la vénérable Ceinture de la Mère de Dieu à Istanbul en 1871. Ici, le sujet religieux est visiblement laissé de côté au profit de la mise en valeur de détails intéressants de la vie quotidienne à Constantinople et de l'importance de ses gens de métier à une époque où les Grecs y prospéraient.³⁸ En dehors de la foule des prêtres et des laïcs, nous remarquons les bâtiments à trois étages, avec deux inscriptions professionnelles: celle du Dr F. Babilon, dentiste, et celle du dépôt de tabac Thomas Phenerli. À gauche, la mosquée turque imposante avec le minaret, probablement le Gjalj' Kjo'sk (fig. 22).³⁹

Une vue de Constantinople gravée à Vienne à la fin du XVIIIe siècle (fig. 23), proche des gravures du XVIIe (fig. 24, 25), figure à la première page d'un texte révolutionnaire capital pour l'hellénisme, la *Charte de la Grèce*, Vienne 1796-1797, qui connut de nombreuses rééditions et est dû à Rigas Velestinlis, l'une des figures les plus significatives dans la pensée politique néo-hellénique et sud-est européenne.⁴⁰ En août 1796, il se rend à Vienne où il entame une activité

³⁷ K. A. Makris, *Λαϊκές ζωγραφίες στο Αρχονταρίκι του Απ Λαυρέντη στο Πήλιο* [Les peintures populaires de l'hôtellerie du monastère Aï Lavrenti dans le Pilion], Volos 1947.

³⁸ Voir *Η καθημερινή ζωή στην Κωνσταντινούπολη στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα* [La vie quotidienne à Constantinople à la fin du XIXe siècle et au début du XXe s.], Athènes 1999.

³⁹ D. Papastratou, *Χάρτινες Εικόνες, Ορθόδοξα Θρησκευτικά Χαρακτικά 1665-1899* [Icônes de papier, Gravures religieuses orthodoxes 1665-1899], Athènes 1986, Vol. II, no. 616.

⁴⁰ P. M. Kitromilidès, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός, Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*, [Les Lumières néohelléniques. Les idées politiques et sociales], tr. Stella Nikoloudi, Athènes

éditoriale inouïe, avec la *Planigraphie* (επιπεδογραφία) de Constantinople. Dans l'inscription qui l'accompagne, la ville est qualifiée de «Reine aux sept collines qui souffre de l'occupation ottomane».⁴¹

Une peinture sur bois datée de 1830 environ, qui se trouve aujourd'hui au Musée Benaki à Athènes⁴² et qui représente la Renaissance de l'Hellénisme, relève de la même orientation idéologique. Dans le registre inférieur du tableau apparaît Mahomet qui, stupéfait, laisse son yatagan lui échapper des mains; dans le registre supérieur, Hellas en gloire et au centre une vue de Constantinople (fig. 26). Cette image subit dans la peinture murale aussi une interprétation trahissant des intentions idéologiques bien précises: le peintre y introduit –outre des éléments formels légués par le baroque et le rococo– des détails symboliques nouveaux qui modifient le contenu de la composition traditionnelle en la chargeant d'allusions et de signes qui laissent transparaître des aspirations à la libération nationale, à la victoire finale sur les Turcs, à la réalisation des vœux de revanche de l'Hellénisme et de la Chrétienté.

Cette modeste évocation d'un sujet énorme a entendu en montrer les différentes approches à partir de la représentation d'une ville et en effleurer simplement les prolongements variés dans l'art et l'idéologie. L'art connaissant lui aussi des retours en arrière, le non-respect de la stricte suite chronologique dans le développement de l'exposé était non seulement opportun mais même nécessaire, car dicté par les va-et-vient, sur le plan de l'idéologie et des moyens d'expression, des artistes qui traitèrent le thème de Constantinople.

1996, surtout pp. 288-335, et du même, *Ρήγας Βελεστινλής. Θεωρία και πράξη* [Rigas Velesinlis. Théorie et pratique], Athènes 1998; L. Vranoussis, «Ρήγας» [Rigas], *Βασική Βιβλιοθήκη*, no. 10, Athènes 1954; du même, «Ρήγας Βελεστινλής-Φερραίος» [Rigas Velesinlis Pheraios], *Απαντα των Νεοελλήνων Κλασικών*, Athènes 1968, Vol. I, p. 2. Voir D. Karamberopoulos, éd., *Η «Χάρτα» του Ρήγα Βελεστινλή* [La Charte de Rigas Velesinlis], Athènes 1998, notamment pour la «επιπεδογραφία» [planigraphie] de Constantinople, pp. 39-41. Voir aussi Alexis Politis, «La conquista di Costantinopoli. Un caso particolare della ricezione di Bisanzio nell'ideologia neogreca», *Niccolo Tommaseo: Popolo e nazioni*, Atti del Convegno internazionale, a cura di Francenco Bruni, Roma-Padova 2004, pp. 415-433.

⁴¹ La *Ἐπιπεδογραφία τῆς Κωνσταντινουπόλεως τοῦ κόλπου τῆς τοῦ καταστένου τῆς ἀπὸ τὸσταυροδρόμι θέας τῆς περὶ αὐτὴν καὶ τοῦ σεραγίου μὲ τὰς παλαιὰς καὶ νέας ὀνομασίας, παρὰ τοῦ Ρήγα Βελεστινλή Θετταλοῦ*, 1796 [Planigraphie de Constantinople, de son golfe, de son détroit, depuis le carrefour, vue sur elle et sur le sérail avec les anciennes et les nouvelles appellations, par Rigas Velesinlis de Thessalie, 1796] a été gravée chez François Muller à Vienne.

⁴² A. Delivorrias, D. Fotopoulos, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* [La Grèce du Musée Benaki], Athènes 1997, pp. 426-427.

Nous concluons par l'évocation des œuvres de deux peintres encore proches de la chute de Constantinople, qui abordent de manière différente l'avenir de la Ville qu'ils représentent: il s'agit des œuvres du peintre italien du XVe siècle Gentile Bellini et du peintre crétois du XVIe siècle Georges Klontzas.

Georges Klontzas a livré une scène très éloquente, inspirée du texte énigmatique mentionné plus haut des oracles de Léon le Sage.⁴³ Elle représente, accompagnée de l'inscription AIMA («sang»), la Reconquête de Constantinople par les chrétiens (fig. 27). Le sang de l'oracle VII est donc celui du combat qui mettra fin au règne des Ottomans, et la tête coupée emblématique des illustrations traditionnelles devient une allusion à l'espoir de voir mourir Murat III. Dans ce codex, la représentation de la ville est tout à fait imaginaire. Des bannières chrétiennes flottent sur les toitures tandis que les hampes portant un croissant sont brisées. Devant la muraille principale, lézardée par de nombreux boulets, sur une terrasse dallée, a lieu un terrible massacre de Turcs. La tête enturbannée de l'un d'eux –le sultan évidemment– est déposée dans une large coupe et ostensiblement présentée par un soldat. Cette image, œuvre d'un peintre grec du XVIe siècle dont le caractère polémique et l'engagement politique sont immédiatement évidents, constitue une approche de la coexistence des Grecs et des Turcs diamétralement opposée à celle du peintre italien du XVe siècle: Gentile Bellini, envoyé à Constantinople après la chute de la Ville,⁴⁴ a représenté avec naïveté et dans un esprit de conciliation la rencontre de Mahomet et du patriarche grec Gennade Scholarios devant Constantinople (fig. 28). Notons qu'il existait une copie de ce tableau dans la vaste salle capitulaire qui a brûlé dans le grand incendie de 1941. Une petite copie de la copie est conservée aujourd'hui à la bibliothèque patriarcale.⁴⁵

La présence dans la peinture de l'image de la ville qui fut jadis la capitale de l'univers, une Ville-monde, «le glorieux temple de Constantin le Grand qui surpasse toute autre ville, tout comme le ciel étoilé surpasse la terre»,⁴⁶ est un symbole qui dialogue avec les cultures, les politiques et les religions, des premières années ayant suivi la chute jusqu'au XXe siècle.

Institut de Recherches Néohelléniques / FNRS

⁴³ J. Vereecken, L. Hadermann-Misguich, *Les oracles de Léon le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version dans le codex Bute*, Venise 2000, pl. XIII, fig. 7 (fol. 10v).

⁴⁴ Voir le Chapitre «Gentile Bellini chez le sultan» dans André Chastel, *L'Italie et Byzance*, Paris 1999, pp. 289-291.

⁴⁵ Ath. Paliouras, éd., *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία* [Le patriarcat œcuménique. La Grande Église du Christ], Athènes 1989, p. 151, ill. 167.

⁴⁶ Grégoire de Nazianze, *Poèmes, Patrologia Graeca*, col. 1027.

Crédits Photographiques

Histoire de la Nation Grecque, Vol. 9, pp. 41, 212, Vol. 10, p. 163: ill. 1, 3, 24; Miltos Garidis, «Notes sur l'iconographie des sièges de Constantinople», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 22 (1973), fig. 7: ill. 4; Ath. Paliouras, *Ο ζωγράφος Γεώργιος Κλόντζας (1540-1607) και οι μικρογραφίες του κώδικος αυτού* [Le peintre Georges Klontzas (1540-1607) et les miniatures de son codex], Athènes 1977, fig. 191, 180, 181: ill. 5, 12; B. Berenson, *Les peintres italiens de la Renaissance*, Londres: Gallimard, 1953, pl. XIV: ill. 6; *Λιμάνια και Καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο* [Ports et bateaux au Musée Byzantin], Athènes 1997, pp. 31-32: ill. 7, 13; *Greece and the Sea*, Athènes 1987, no. 222: ill. 8; M. Garidis, *Διακοσμητική Ζωγραφική, Βαλκάνια – Μικρασία, 18ος-19ος αι.* [La Peinture ornementale, Balkans – Asie Mineure, XVIIIe-XIXe s.], Athènes 1996, fig. 47, 114, 120, 96: ill. 14, 19, 20, 21; *Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία* [La marine marchande grecque], Athènes 1972, fig. 240, 241: ill. 15, 16; Ath. Paliouras, éd., *Το Οικουμενικό Πατριαρχείο. Η Μεγάλη του Χριστού Εκκλησία* [Le patriarcat œcuménique. La Grande Église du Christ], Athènes 1989, fig. 167, 367: ill. 28, 17; W. Muller Wiener, *Bild Lexikon zur Topographie Istanbul*, Tübingen 1977, fig. 8, 611: ill. 18, 25; D. Papastratou, *Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτηριστικά 1665-1899* [Gravures religieuses orthodoxes 1665-1899], Athènes 1986, Vol. II, no. 616: ill. 22; V. Panayotopoulos, éd., *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού* [Histoire de l'hellénisme moderne], Athènes 2004, annexe I: ill. 23; A. Delivorrias, D. Fotopoulos, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη* [La Grèce du Musée Benaki], Athènes 1997, fig. 426: ill. 26; J. Vereecken, L. Hadermann-Misguich, *Les oracles de Léon VI le Sage illustrés par Georges Klontzas. La version dans le codex Bute*, Venise 2000, pl. XIII, fig. 7: ill. 27. Les autres photographies appartiennent à l'auteur.



Fig. 1. *La Prise de Constantinople par les croisés*, mosaïque, XIIIe s., Saint-Jean l'Évangéliste, Ravenne.



Fig. 2. *La Prise de Constantinople par les croisés*, tableau d'Eugène Delacroix, 1852, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 3. *La Prise de Constantinople par les Turcs*, manuscrit français no. 9087, fol. 207r, XVe s., Bibliothèque Nationale, Paris.

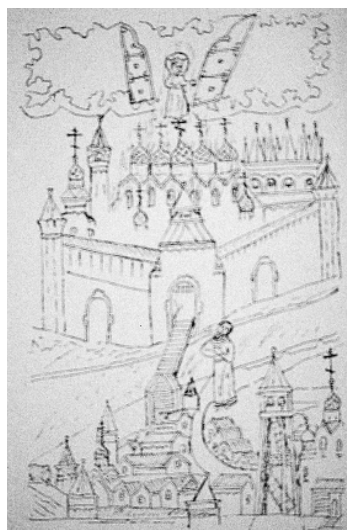


Fig. 4. *La Prise de Constantinople par les Turcs*, manuscrit no. 6888, Bibliothèque Saltykon-Chtchedrine, Saint-Petersbourg (dessin Nelly Garidis).

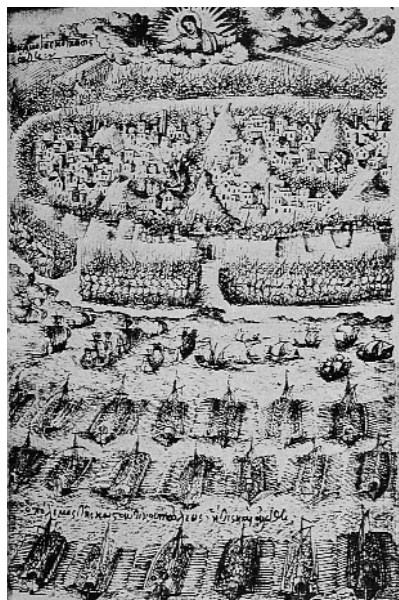


Fig. 5. *La Prise de Constantinople par les Turcs*, codex Marc. Gr. VII, 22, fol. 90r, miniature de Georges Klontzas, 1590-1592, Bibliothèque Marcienne, Venise.



Fig. 6. *Le Christ au Jardin des oliviers* (détail), tableau d'Andrea Mantegna, XVe s., National Gallery, Londres.



Fig. 7. *La Vision de la Croix*, icône portable, XVIIIe s., Musée Byzantin, Athènes.



Fig. 8. *Le Siège de Constantinople par les Avars*, icône portative, XVIIIe s. Collection particulière, Athènes.



Fig. 9. *L'Hymne Acathiste et le siège de Constantinople*, fresque, monastère Humor, 1535, Moldavie.



Fig. 10. *La Prise de Constantinople*, fresque, monastère Moldovița, 1532, Moldavie.



Fig. 11. *La Prise de Constantinople*, fresque, monastère Moldovița, 1532, Moldavie.

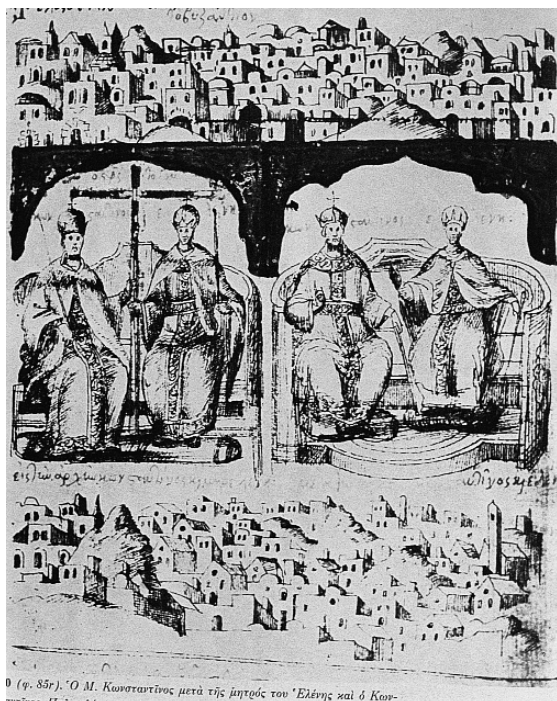


Fig. 12. *Constantin le Grand avec sa mère Hélène et Constantin Paléologue avec sa mère Hélène et esquisse de Constantinople*, miniature de Georges Klontzas, codex Marc. Gr. VII, 22, fol. 85r, 1590-1592, Bibliothèque Marcienne, Venise.



Fig. 13. *La Vision de la Croix*, icône portative (détail), XVIIIe s., Musée Byzantin, Athènes.



Fig. 14. *Constantinople*, fresque, maison Poulkidis, 1752-1759, Siatista, Macédoine occidentale.

Fig. 15. *Plan de Constantinople*, miniature, début du XVe siècle, tirée du "Liber Insularum Archipelagi", Bibliothèque Nationale, Paris.



Fig. 16. *Constantinople, vue générale*, gravure sur cuivre du XVIIe s. d'après S. Münster (1579) Bibliothèque Nationale, Paris.



Fig. 17. Constantinople, vue générale de la partie orientale de la Corne d'Or, gravure, XVIe s., Bibliothèque Nationale, Paris.

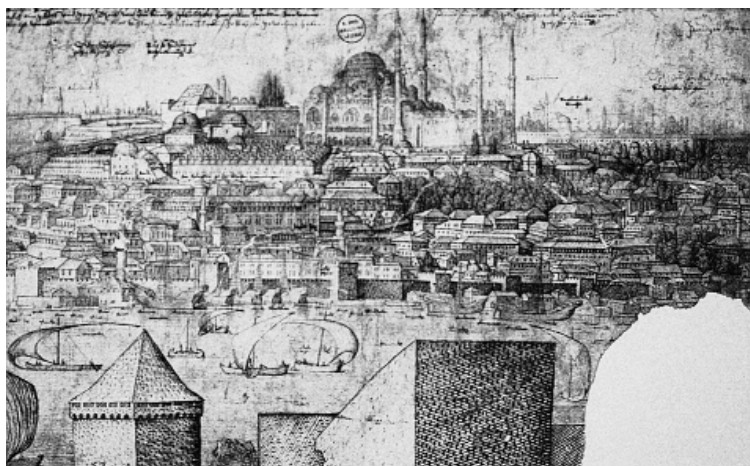


Fig. 18. Vue de Constantinople depuis Galata, gravure, XVIe s., Bibliothèque de l'Université de Leiden.



Fig. 19. Constantinople, fresque, maison de Georges Schwarz, 1798, Ambelakia, Thessalie.



Fig. 20. *Constantinople*, fresque, maison de Triantaphyllou, XVIIIe s., Drakia, Pilon.



Fig. 21. *Paysage du Bosphore*, fresque, 1795, Réfectoire du monastère Prodromou, Serrès.

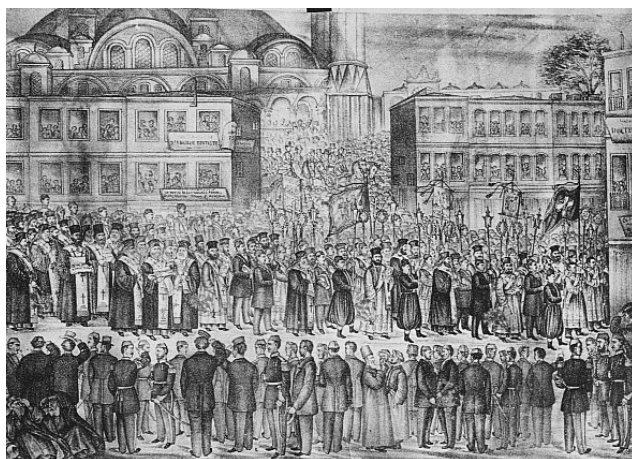


Fig. 22. *Réception de la Sainte Ceinture à Constantinople*, lithographie, 1871, Musée de la Culture Byzantine, Thessalonique.



Fig. 23. *Constantinople*, Charte de Rigas Velestinlis, 1796.



Fig. 24. *Constantinople*, gravure sur cuivre, XVIe-XVIIe s., Bibliothèque Gennadios, Athènes.



Fig. 25. *Constantinople*, vue du sérail depuis la Corne d'Or, gravure, seconde moitié du XVIIe s.



Fig. 27. Constantinople attaquée par une flotte, miniature de Georges Klontzas, XVIe s., codex Bute fol. 10v, collection particulière, Paris.



Fig. 26. *La Renaissance de la Grèce*, couronnement en bois provenant de la décoration intérieure d'une demeure insulaire, 1830, Musée Benaki, Athènes.



Fig. 28. *La Rencontre du patriarche et de Mahomet le Conquérant à Constantinople*, copie d'un tableau de Gentile Bellini, Bibliothèque Patriarcale, Constantinople.