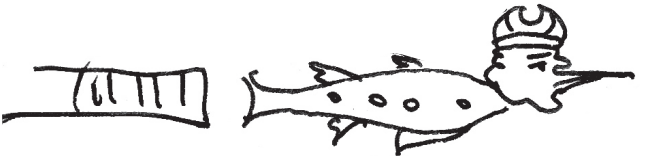
RESEARCH INTO MEDIEVAL ART AND FOLK ART



Dessiner la sculpture médiévale: procédés et enjeux de la «lecture graphique» chez Jurgis Baltrušaitis*

ANNAMARIA DUCCI

Accademia di belle arti, Carrara
annamaria.ducci@gmail.com

Jurgis Baltrušaitis a été l'un des historiens de l'art les plus prolifiques dans l'utilisation du dessin comme moyen d'étude. Pour lui, le dessin jouit d'une place à part entière, tout aussi importante que la lecture et l'écriture, comme le montrent clairement ses ouvrages, abondamment illustrés. Cet article se concentre sur la pratique du dessin chez Baltrušaitis, qui remonte à 1927 environ, année où il publia ses premieres études sur l'art roman, alors qu'il était l'éleve d'Henri Focillon. Par le biais d'un grand nombre de croquis, Baltrušaitis tente en effet de comprendre la « structure » interne des éléments architecturaux sculptés. Grâce à son style graphique fortement simplifié, limité à de simples lignes noires, pratiquement dépourvu de clair-obscur, il parvient à dévoiler la logique intrinsèque de l'ornement médiéval, ainsi que la manière particulière dont les formes élémentaires se combinent pour donner naissance à des images complexes (ce qu'il appelle la « stylistique »). Les sources d'inspiration de l'attitude graphique du Lituanien sont également étudiées. Si dans ses relevés la quête d'« objectivité » et de synthèse semble s'appuyer sur l'archéologie comparée française du début du XXe siècle, sa ligne sinueuse et sa préférence pour les images bidimensionnelles renvoient clairement à certaines expériences clés de l'avant-garde russe des années 1910 et 1920.

Mots-clés : Jurgis Baltrušaitis, dessin, sculpture médiévale, formalisme en histoire de l'art

Jurgis Baltrušaitis est assurément l'un des historiens de l'art les plus prolifiques pour ce qui est de la pratique du dessin en tant qu'outil d'étude[1]. Pour lui, le dessin jouit d'un statut scientifique autonome. Mastodontesque est l'oeuvre graphique de Baltrušaitis, en grande partie encore cachée dans son fonds d'archives, mais qui fait écho à ses publications, envahies d'illustrations. Celles-ci ne sont pas un simple complément à la lecture, puisque, par leur séquence enchaînée, elles fournissent la structure même du livre, ainsi que la visualisation directe des idées exprimées par l'auteur ; c'est que pour Baltrušaitis « la *lecture graphique* [est] encore plus démonstrative (...) que le texte »[2]. C'est grâce au procédé

* Je tiens à remercier Luana Danuser et Eva Renzulli pour leur relecture du texte.

1 En général voir Jérémie Koering, « Au moyen du trait : Meyer Schapiro et le dessin comme outil épistémologique », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 136 (2016), p. 74–98.

2 Jurgis Baltrušaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris : Leroux, 1931, p. XII (je souligne).

ISSN 2351-4728

de réplique synthétique d'une image, que l'historien de l'art parvient à la comprendre. D'autre part, toute l'œuvre de Baltrušaitis montre une imbrication profonde entre le monde des mots et celui des images. Le fait de rassembler un grand nombre de dessins est le reflet d'une méthode d'érudit, véritable technique de « collection » et « collation » des données, comme Jean-François Chevrier l'a très justement souligné[3].

Baltrušaitis dessine, en employant tous les supports, feuillets, cahiers, cartes postales; il utilise soit le crayon, soit l'encre, pour donner plus d'épaisseur à son trait. Ses dessins sont très simplifiés, élémentaires pourrait-on dire ; ils se réduisent à de simples traits tracés d'une façon sûre et soignée sur le blanc de la page, sans quasiment aucun ajout de clair-obscur. Baltrušaitis l'explique très bien dans son livre majeur de 1931, *La Stylistique ornementale dans la sculpture romane* : « nos dessins ne donnent pas le relief ou ne le suggèrent que lorsqu'il est nécessaire à notre démonstration. Ils sont conçus comme des plans »[4]. De ce point de vue, il faudrait plutôt parler de croquis, si l'on entend par ce terme une «représentation figurative (d'un sujet) réduite à ses éléments essentiels »[5]. D'autre part, la précision des contours et des proportions, permet de considérer que Baltrušaitis a obtenu ces dessins grâce à une véritable pratique de relevé, probablement à partir de photographies. En tout cas, la capacité d'analyse de son trait graphique est remarquable, à tel point qu'Odeta Žukauskienė l'a définie comme « une merveilleuse chirurgie visuelle »[6]. Or, c'est surtout à partir des dessins réalisés pour ses premières études consacrées à la sculpture romane, à la fin des années vingt et aux années trente, que l'on peut comprendre l'importance cruciale que Baltrušaitis accorde à cette "histoire de l'art dessinée".

La découverte de l'art roman à l'aide des premiers dessins, 1927–1928

Pour Baltrušaitis la pratique de dessinateur débute à la fin des années vingt, à l'époque de sa formation auprès d'Henri Focillon (grand dessinateur lui aussi)[7], avec lequel le jeune Lituanien partage une analyse formelle de la sculpture romane qui trouve son pivot dans la notion de « structure »[8]. Les premières publications

3 Jean-François Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis & Art sumérien, art roman* par Jurgis Baltrušaitis. Paris : Flammarion, 1989, p. 99–102. Pour un regard critique sur Baltrušaitis voir aussi Odeta Žukauskienė, "Jurgis Baltrušaitis: Cross-cultural biography and cross-cultural art history", dans *History of art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, éd. J. Malinowski. Toruń : Society of Modern Art, Tako Publishing House, 2012, vol. 2, p. 27–34 ; Maddalena Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*. Milano: Mimesis, 1999, p. 9–14.

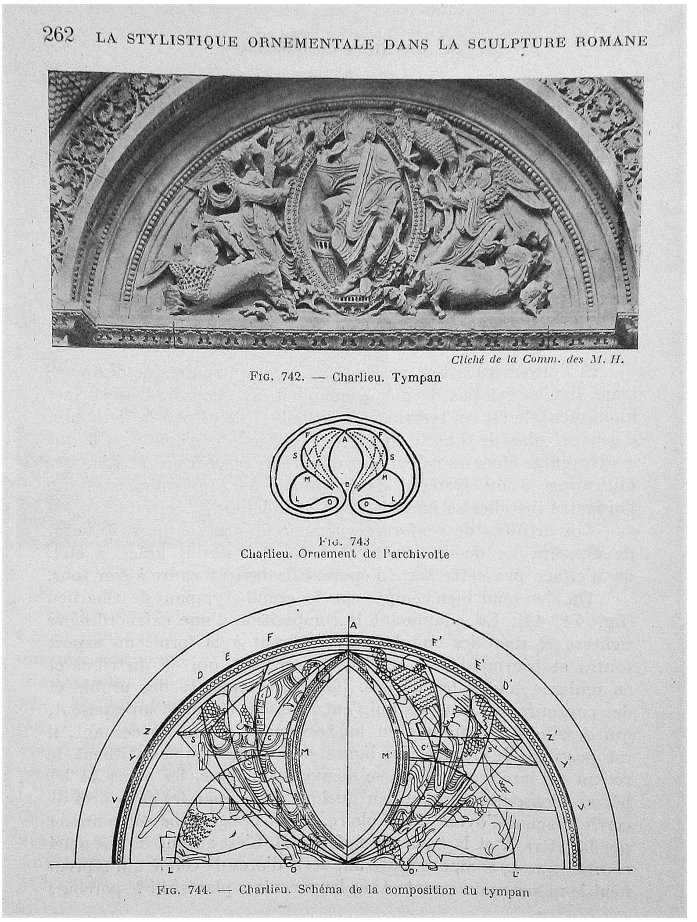
4 Baltrušaitis, *La stylistique*, p. XII.

5 TLFi – *Trésor de la Langue Française Informatisée*.

6 Odeta Žukauskienė, « About the work of Jurgis Baltrušaitis and the redemption of imagination. An exhibition for all and none », dans *Jurgis Baltrušaitis' Manuscripts. For All and None*, éd. O. Žukauskienė, G. Didžiapetris. Vilnius : Nacionalinė dailės galerija : 2016, p. 4.

7 Voir Annamaria Ducci, *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2021, p. 359–66.

8 Probablement influencés par les notions de *Strukturanalyse* (Sedlmayr) et de *Raumgestaltung* (Schmarsow). Voir Ducci, *Henri Focillon*, p. 91 ; Odeta Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra*.


262 LA STYLISTIQUE ORNEMENTALE DANS LA SCULPTURE ROMANE

Cliché de la Comm. des M. H.

FIG. 742. — Charlieu. Tympan

FIG. 743
Charlieu. Ornement de l'archivolte

FIG. 744. — Charlieu. Schéma de la composition du tympan

Fig. 1: illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale* (1931)

consacrées à l'art roman présentent déjà des croquis de sa main, alternés avec des photographies, les deux formes de visualisation s'attribuant des rôles bien spécifiques. La photographie montre le visible, dans sa matérialité extérieure et dans sa dimension environnementale ; elle rend la surface d'une œuvre sculptée, toutes ses nuances de texture, de technique, tous ses passages de clairs-obscurs. En revanche le dessin interprète cette apparence en s'efforçant de l'explorer en profondeur, de dévoiler la structure cachée de cet organisme qu'est l'œuvre d'art[9] (fig. 1).

Nous rencontrons cette double voie d'exploration dans un article consacré à « La géométrie et les monstres », publié en 1928[10]. Si les photos montrent le « concret » des reliefs, leur masse plastique, les croquis qu'en tire Baltrušaitis révèlent l'articulation des

Vilnius: KFMI, 2006, p. 61.

9 Andrea Kantrowitz, *Drawing thought. How drawing helps us observe, discover, and invent*. Cambridge, Mass. ; London : The MIT Press, 2022.

10 Jurgis Baltrušaitis, « La Géométrie et les monstres d'après quelques chapiteaux du Midi de la France », *Gazette des Beaux-Arts*, 18 (1928), p. 49–57.

ISSN 2351-4728

contours dans l'espace clos du bloc architectonique. Cette forme de visualisation s'inscrit dans une noble tradition archéologique, remontant à Viollet-le-Duc et à sa discussion sur les profils des bases des piliers, qui est présentée dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture* (1854-1868) et illustrée par de clairs relevés graphiques. Déjà à cette date, les dessins de Baltrušaitis montrent une caractéristique qui sera largement adoptée dans le livre de 1931, c'est-à-dire la pratique de préciser la réduction graphique à l'aide de lettres alphabétiques qui désignent les points saillants des sculptures, ainsi que les points de jonctions de leurs lignes directrices. C'est le cas du chapiteau épannelé (fig. 2), dont la structure est expliquée par son rapport aux lignes de force de l'édifice, afin de garantir « l'impression de stabilité tectonique »[11]. Il s'agit évidemment d'une conduite empruntée à la géométrie, à son langage conventionnel, à ses modalités de représentation, les lettres alphabétiques étant alors comme un symptôme épistémologique, qui confirme l'inscription de l'œuvre du jeune Baltrušaitis dans la nébuleuse des études scientifiques de son temps.

Dans ce même article de 1928 l'auteur offre une déclaration de principe sur la nature de la ligne, la protagoniste incontestée de son investigation :

> toute ligne, qu'elle soit tracée au pinceau ou au ciseau, qu'elle traduise l'image de l'homme ou un ornement, peut être interprétée de deux manières. C'est d'abord une expression géométrique, une certaine organisation de l'espace, un rapport numérique de proportions, qui nous suggère une notion d'équilibre, d'harmonie et d'ordonnance. Et, d'autre part, la ligne a un sens, elle suit un contour, elle détermine une silhouette, elle reçoit une valeur narrative, elle devient un langage qui peut traduire des récits. Ces deux aspects peuvent trouver parfois un singulier accord.[12]

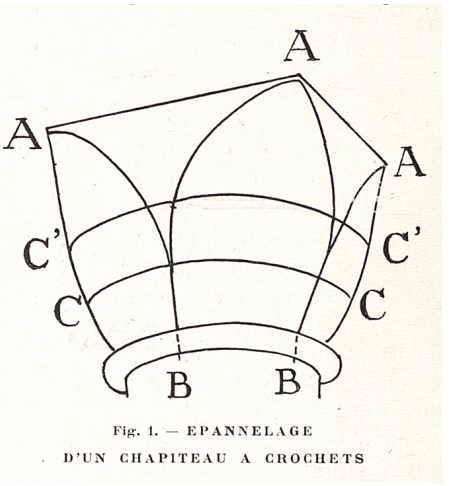


Fig. 1. — EPANNELAGE
D'UN CHAPITEAU A CROCHETS

Fig. 2 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, « La géométrie et le monstres » (1928)

La ligne est donc le signe pur et pour ainsi dire universel, où l'abstrait et le figuré s'unissent. La loi de la « stylistique » autorise l'historien de l'art à appliquer sa méthode géométrique aux compositions les plus élaborées, comme ce tracé fragmenté donnant l'ordonnance du chapiteau avec *Daniel entre les lions* de Saint-Sernin de Toulouse (fig. 3).

Or, de cette image d'un homme flanqué de deux fauves, Baltrušaitis avait fourni une analyse dans une étude de 1927, intitulée « Quelques aspects du personnage sculpté

11 Ibid., p. 50.

12 Ibid., p. 49.

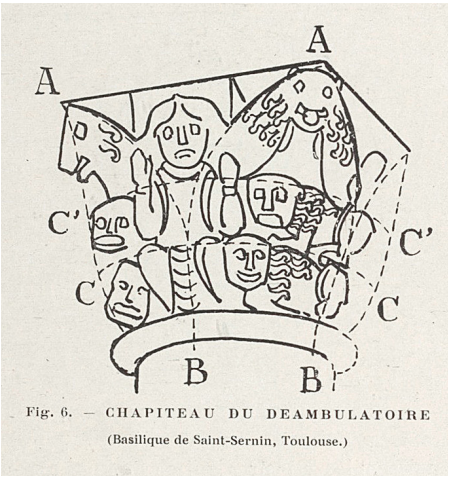


Fig. 6. — CHAPITEAU DU DEAMBULATOIRE
(Basilique de Saint-Sernin, Toulouse.)

Fig. 3 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, « La géométrie et le monstres » (1928)

en Transcaucasie »[13]. C'est dans cet essai qu'apparaît pour la première fois cette image-guide – ce *Leitfossil* pourrait-on dire – constituant un véritable paradigme des premières recherches de Baltrušaitis : Gilgamesh, le héros de la millénaire épopée mésopotamienne destiné à se réincarner dans des personnages différents, dont le Daniel de l'iconographie chrétienne, comme l'avait expliqué Émile Mâle[14]. Dès cette première étude le jeune historien de l'art adopte une méthode comparative inspirée par l'archéologie de l'époque, et qui a aussi été mise en relation avec les enquêtes sur les « structures permanentes » de la culture indo-européenne d'un Georges Dumézil[15]. Par le biais de ses croquis, Baltrušaitis montre que la fortune de cette image à travers les siècles réside dans sa forte empreinte décorative, sa symétrie héraldique, ce qui permet de l'adapter à des contextes architecturaux variés. Notons que c'est justement cette négligence du contenu dans la compréhension d'une image et de sa diffusion dans les milieux sociaux, que Meyer Schapiro contestera dans sa critique cinglante publiée en 1935, en accusant le Lituanien d'appliquer une méthode déductive et d'expliquer les images complexes par des schémas abstraits[16].

Le grand laboratoire caucasien

Le continent caucasien fait l'objet d'une étude systématique en 1929, lorsque Baltrušaitis publie ses *Études sur l'art médiéval*

13 Jurgis Baltrušaitis, « Quelques aspects du personnage sculpté en Transcaucasie », dans *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*. Paris : Institut d'Art et d'Archéologie, 1928, p. 22–26.

14 J.-F. Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, 43-46; Beatrice Spampinato, « Baltrušaitis e la leggenda della forma di Gilgamesh », dans *Testo e Immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo*, éd. M. Redaelli, B. Spampinato, A. Timonina. Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 133–49. Baltrušaitis reviendra plus spécifiquement sur ce thème : Jurgis Baltrušaitis, « Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'un forme) », *Revue d'art et d'esthétique*, I, 1-2 (1935), p. 101–11.

15 Notamment Georges Dumézil, *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indoeuropéenne*. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1929. Voir Annamaria Ducci, *Lietuvà : l'orizzonte lituano nell'opera di Jurgis Baltrušaitis*, dans *La favola dell'arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi*, éd. C. Baracchini. Pisa : ETS, 2008, p. 85–99 ; Adrien Palladino, « From desperate solidarity to dispassionate eye. Shifting French perspectives on Early Medieval Armenian art (ca 1894–1929) », dans *Re-thinking late antique Armenia : historiography, material culture, and heritage*, éd. A. Palladino, R. Campini, A. Moraschi, I. Foletti. Brno : Masarykova univerzita, 2023, p. 111.

16 Meyer Schapiro, « Über den Schematismus in der romanischen Kunst », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 5 (1935), p. 1–21.

ISSN 2351-4728

en Géorgie et en Arménie[17]. Comme on le sait, en 1927–1928 le jeune homme peut entreprendre ses missions dans la région grâce aux relations diplomatiques de son père. Quelques années plus tard, en 1931, au Musée des arts décoratifs de Paris se tient la grande exposition d'art byzantin[18], kermesse où une énorme quantité d'objets décorés est exposée, et pour laquelle Jurgis lui-même prête un certain nombre des photographies d'églises prises pendant ses voyages dans la région. La décision de consacrer une étude spécifique à l'architecture et à la sculpture de l'Arménie et de la Géorgie peut être lue comme une réponse précise à l'état des études en Russie, où, depuis la fin des années 1920, l'art chrétien du Caucase avait été délibérément ignoré[19]. L'aversion pour le régime soviétique, traversant toute la biographie de Baltrušaitis, peut également expliquer la décision de se pencher à nouveau sur l'art arménien à la fin de sa vie, avec une étude menée conjointement avec Dickran Kouymjian, consacrée au cimetière de Djulfa[20].

Véritable pays-charnière entre Orient et Occident, les richesses du Caucase avaient été dévoilées en France depuis 1830 par de nombreuses missions de savants[21]. Le livre de Nikodim Kondakov, *Rousskia Drevnosti* (Saint-Pétersbourg, 1889), dont la traduction *Antiquités de la Russie méridionale* parut en 1891 par les soins de Salomon Reinach, était un ouvrage de référence, riche en très belles gravures, reproduisant les monuments majeurs du Caucase et de la mer Noire, stèles, sculptures, peintures murales, objets métalliques[22]. Les études sur la région caucasienne étaient surtout emblématiques d'un débat savant qui visait à établir les origines de l'art médiéval, ainsi que la nature même de l'art byzantin, pour

17 Jurgis Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, préface par Henri Focillon. Paris: Leroux, 1929. Sur cette étude voir Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, p. 42–43, Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės*, p. 87–100, ainsi que Christina Maranci, *Medieval Armenian architecture : constructions of race and nation*. Leuven : Peeters, 2001, p. 178–94.

18 *Exposition internationale d'art byzantin*, cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, 28 mai-9 juillet 1931. Paris : Musée des arts décoratifs, 1931. Voir Rémi Labrusse, « Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris », dans *Le double voyage : Paris-Athènes (1919–1939)*, éd. L. Arnoux-Farnoux, P. Kosmadaki, S. Jollivet. Athènes : École française d'Athènes, 2018, p. 221–242.

19 Ivan Foletti, Stefano Riccioni, « Inventing, Transforming and Discovering Southern Caucasus. Some Introductory Observations », dans *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801-1945)*, éd. I. Foletti, S. Riccioni. *Venezia Arti*, 27, 2018, p. 10.

20 Jurgis Baltrušaitis, Dickran Kouymjian, « Julfa on the Arax and Its funerary monuments », dans *Armenian Studies/Études arméniennes in memoriam Haïg Berbérian*, éd. D. Kouymjian. Lisbon : Calouste Gulbenkian Foundation, 1986, p. 9–53. Voir Adrien Palladino, « Anglophone perspective », dans *The othering gaze : imperialism, colonialism, and orientalism in studies on medieval art in the Southern Caucasus (1801–1991)*, éd. I. Foletti, A. Palladino, R. Campini, K. Doležalová, A. Morasch. Rome : Viella, 2023, p. 180–185.

21 Béatrice André-Leicknam, Jean-Pierre Mohen, « Voyages archéologiques au Caucase à la fin du XIXe siècle », *Revue du Louvre*, 28 (1978), p. 313–322 ; Palladino, « From Desperate Solidarity », p. 98.

22 Ivan Foletti, « The Russian View of a 'Peripheral' Region. Nikodim P. Kondakov and the Southern Caucasus », dans *The medieval South Caucasus. Artistic cultures of Albania, Armenia and Georgia*, éd. I. Foletti, E. Thunø. Brno-Lausanne: Brepols, 2016, p. 20–35; Ivan Foletti, Pavel Rakitin, « From Russia with Love. The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus », dans Foletti, Riccioni, *Discovering the Art*, p. 15–33.

lequel l'alternative d'une souche orientale ou hellénistique était alors posée. L'un des premiers à aborder la question fut le chartiste Jules Quicherat, dont les cours, publiés en 1886, serviront de support aux investigations des archéologues et historiens de l'art du XXe siècle, parmi lesquels Baltrušaitis lui-même[23]. La « question des origines » prend de plus en plus des aspects idéologiques suite à la publication, en 1918, de l'ouvrage du viennois Josef Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*[24]. Illustré par un grand nombre de photographies des édifices de la région, ce livre présentait pour la première fois en langue occidentale et de manière exhaustive ce patrimoine d'exception. Développant les thèses déjà présentées dans son *Orient oder Rom* de 1901, Strzygowski cherchait à montrer les origines orientales de l'architecture arménienne, ainsi que le rôle joué par ce pays dans la diffusion de types architectoniques dans l'Europe médiévale : « son Orient était désormais moins générique, et prenait enfin la forme de l'Arménie »[25]. En ce faisant, Strzygowski s'opposait fermement aux thèses romano-centriques proposées par ses collègues rivaux viennois, Franz Wickhoff et Alois Riegl[26]. Par le biais d'une narration articulée qui trouvait dans l'Arménie son pivot, Strzygowski proposait donc une autre généalogie de la civilisation européenne[27], tout en soutenant ses théories sur les origines de l'art « aryen »[28]. Il est naturel que ses thèses provoquent un vif débat dans le milieu des byzantinistes français, par exemple, dès 1920, dans la *Revue des études arméniennes* fondée par Antoine Meillet[29].

23 Adrien Palladino, "From Desperate Solidarity", p. 112.

24 Sur cet ouvrage voir Klára Doležalová, Adrien Palladino, « Germanophone perspective », dans Foletti, Palladino, Campini, Doležalová, Moraschi, *The othering gaze*, p. 100–107.

25 Ivan Foletti, Francesco Lovino, « Introduction. Orient oder Rom, and Josef Strzygowski in 2018 », dans *Orient oder Rom? Prehistory, history and Reception of a Historiographical Myth (1901–1970)*, éd. I. Foletti, F. Lovino. Roma: Viella, 2018, p. 12.

26 Maranci, *Medieval Armenian architecture*; Christina Maranci, « Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski », *Visual Resources*, 13 (1998), p. 363–380; Jaś Elsner, « The Birth of Late Antiquity. Riegl and Strzygowski in 1901 », *Art history*, 25 (2002), p. 358–379.

27 Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the age of empire : religion, race, and scholarship*. Washington D.C.: 2009, p. 408; Georg Vasold, « The revaluation of art history : an unfinished project by Josef Strzygowski and his school », dans *Art/Histories in transcultural dynamics. Narratives, concepts, and practices at work, 20th and 21st centuries*, éd. P. Bachmann, M. Klein, T. Mamine, G. Vasold. Paderborn : Wilhelm Fink, 2017, p. 119–138; Annamaria Ducci, « Strzygowski in Geneva circa 1933: Ideological and Political Use of Artistic Genealogies », dans *Politics of the arts and collective memory : a critical approach to «cancel culture»*, éd. I. Baldriga, M. Ruffini. Firenze : Edifir edizioni Firenze, 2025, p. 143–154.

28 Maranci, *Medieval Armenian architecture*, p. 72–175. Voir aussi Bettina Arnold, « 'Arierdämmerung': Race and Archaeology in Nazi Germany », *World Archaeology*, XXXVIII/1 (2006), p. 8–31.

29 Sur la reception de Strzygowski en France voir : Pierre Vaisse, « Josef Strzygowski et la France », *Revue de l'Art*, 146 (2004), p. 73–83; Jean-Michel Spieser, « Die Rezeption von Strzygowski (und Riegl) bei den französischen Byzantinisten zwischen 1900 und 1940 », dans *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge : Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, 2: *Menschen und Worte*, éd. F. Daim, D. Heher, C. Rapp. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018, p. 383–389; Adrien Palladino, « Gallien oder Rom? » : the «Italo-Gallic» school of early christian art, dans Foletti, Lovino, *Orient oder Rom?*, p. 51–64; Palladino, « From Desperate Solidarity ».

ISSN 2351-4728

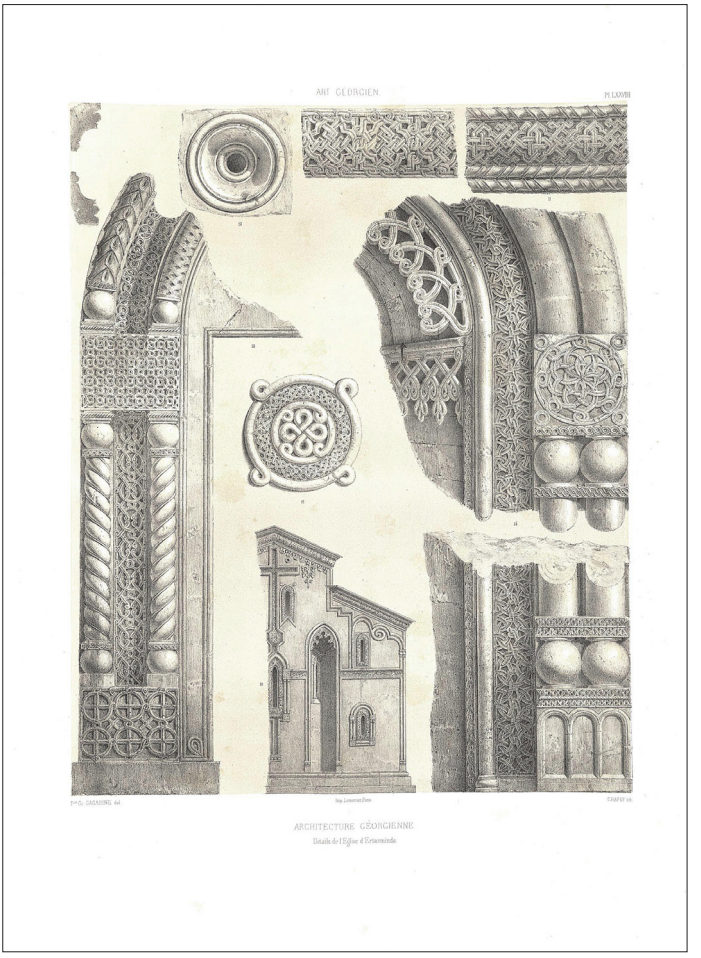


Fig. 4 : illustration tirée de *Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature par le Prince Grégoire Gagarine* (1847)

Tout en faisant l'éloge du livre de Strzygowski et soutenant l'idée d'un apport essentiel de l'Arménie dans la formation de l'art roman occidental, Baltrušaitis reste quelque peu en dehors de ces controverses. Il choisit plutôt de mettre en valeur l'originalité et l'autonomie de l'architecture et de la sculpture médiévales d'une région disputée par des factions opposées. Les illustrations de son livre ont pour tâche de transmettre cette interprétation originale. Si le riche apparat de planches photographiques présente un grand nombre d'édifices parmi les moins connus à l'époque, les dessins dont le livre est parsemé se focalisent sur les détails des ornements : un souci d'exhaustivité qui représente une nouveauté pour les publications sur le Caucase, si l'on excepte quelques rares illustrations au ton « pittoresque » d'ouvrages de la moitié du XIXe siècle, par exemple le répertoire du prince Grégoire Gagarine[30] (fig. 4).

30 *Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature par le Prince Grégoire Gagarine, avec une introduction et un*

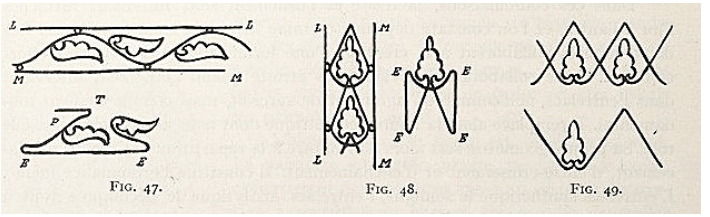


Fig. 5 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (1929)

D'après Baltrušaitis, c'est par l'ornement – et non pas par le bâti – qu'on peut saisir l'originalité des formes sculpturales de la Transcaucasie[31]. Tout en acceptant l'idée que la « loi de l'attraction du cadre », que son maître Focillon avait repérée deux ans auparavant dans la formation de la sculpture romane[32], inspire aussi les décorations des églises du Caucase, Baltrušaitis remarque dans celles-ci un esprit « logique » distinctif, un raisonnement géométrique aigu qui n'est pas dicté par les fonctions constructives des éléments architectoniques[33].

Cette règle géométrique travaille l'ornement d'une façon progressive, et les dessins de l'historien de l'art, rangés avec soin dans une mise en page bien réfléchie, veulent montrer les étapes de cette évolution formelle. Le motif élémentaire est la tige végétale, qui, par l'expérimentation raffinée des sculpteurs, se combinera en tresse, en as de cœur, en palmettes, en fleur des lys (fig. 5). C'est par un parcours à rebours que l'on peut saisir la logique de cet univers des formes. En essayant une remonte aux *Urformen*, dans son livre Baltrušaitis confie aux illustrations la tâche de montrer la méthode de connaissance globale qui caractérise toute son œuvre de savant : « J'ai une seule méthode de travail : aller à la source, chercher les vrais textes, au-delà des articles de synthèse qui présentent un certain état de la question. C'est en allant à la source qu'on arrive à une exacte vision des choses »[34].

Dans son ouvrage sur le Caucase, Baltrušaitis cite souvent Jean-Joseph Marquet de Vasselot, à l'époque directeur du Musée de Cluny[35]. Sous l'impulsion des leçons de Louis Courajod , dont il fut l'élève en 1905, Marquet de Vasselot avait consacré une étude aux « influences orientales dans l'art des époques mérovingienne et carolingienne », figurant dans l'*Histoire de l'art* dirigée par

texte explicatif par le Comte Ernest Stackelberg. Paris : Plon frères, 1847 ; voir Foletti, Rakitin, « From Russia with Love », p. 26–31.

31 Voir l'analyse approfondie de Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės*, p. 93–95.

32 Henri Focillon, « Apôtres et jongleurs romans. Études de mouvement », *Revue de l'art ancien et moderne*, 55 (1929), p. 13-28 ; voir Ducci, *Henri Focillon*, p. 101–114.

33 Voir Louis Bréhier, « Jurgis Baltrušaitis. — Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie », *Journal des savants* (Décembre 1930), p. 469–471 ; Patrick Donabédian, « Jurgis Baltrušaitis et la découverte de l'art chrétien de Transcaucasie », *Cahiers Lituaniens*, 4 (2003), p. 34–42 ; Maranci, *Medieval Armenian architecture*, p. 37–41.

34 Cité dans Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, p. 107.

35 Michele Tomasi, « Marquet de Vasselot, Jean-Joseph », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. P. Sénéchal, C. Barbillon. Paris : site de l'Inha, 2009.

ISSN 2351-4728

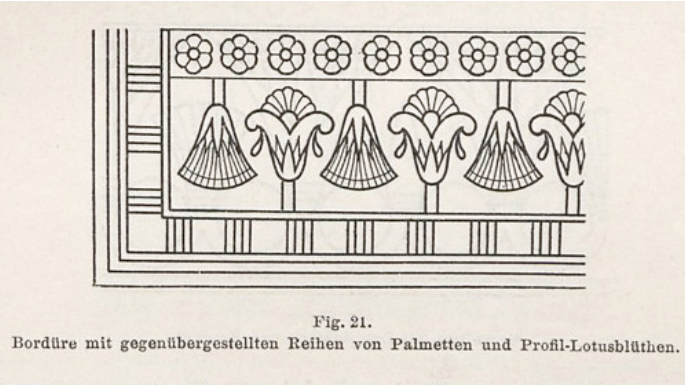


Fig. 6 : illustration tirée de Alois Riegl, *Stilfragen* (1893)

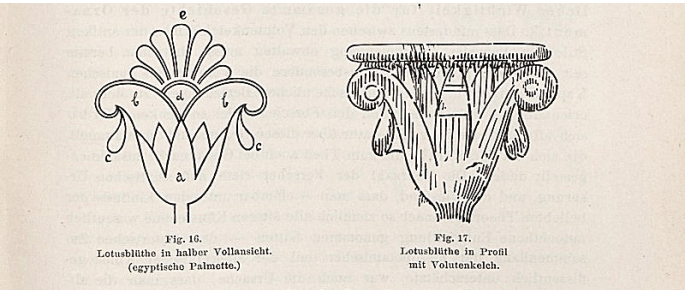


Fig. 7 : illustration tirée de Alois Riegl, *Stilfragen* (1893)

André Michel. L'auteur y expliquait que certains motifs végétaux d'origine asiatique ont attiré les « décorateurs » romans par leur stylisation « très prononcée », fondée sur une disposition symétrique « qui n'exigeait, pour être compris, presque aucun effort d'imagination »[36]. Ne pouvant pas accepter une telle simplification, Baltrušaitis s'empresse de montrer le magnifique pouvoir générateur propre à l'ornement géométrique le plus rigoureux : répété et organisé, ce dernier engendre des formes très complexes[37]. L'ouvrage de référence ouverte de Marquet de Vasselot est *Stilfragen* d'Alois Riegl, auxquelles il s'inspire aussi pour les illustrations de son texte. Baltrušaitis, quant à lui, passe sous silence l'ouvrage du Viennois, malgré le fait que Riegl fut sans aucun doute une de ses lectures les plus méditées[38]. Dans le chapitre de *Stilfragen* consacré à l'ornement végétal (« Die Schaffung des Pflanzenornaments »), les illustrations ont la fonction de visualiser les mécanismes de formation des motifs élémentaires ; au trait épuré et net, elles se déroulent sur un plan bidimensionnel[39] (fig. 6), selon un modèle visuel évidemment emprunté aux tissus et aux tapis,

36 Jean-Joseph Marquet de Vasselot, « Les influences orientales », dans *Histoire de l'art*, éd. A. Michel, I, 2. Paris : A. Colin, 1905, p. 882–898, en particulier p. 896–897.

37 Baltrušaitis, *Études sur l'art médiéval*, chapitre II (« L'ornement géorgien »), p. 22 ss.

38 Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės*, passim.

39 Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin : G. Siemens, 1893, p. 48 ss.

premier sujet d'étude du Viennois[40]. Parfois Riegl a, lui aussi, recours aux lettres alphabétiques, comme c'est le cas pour la fleur du lotus[41]. Mais, alors que pour le Viennois ces symboles ont la fonction de désigner les composantes du motif botanique (fig. 7), chez Baltrušaitis ils construisent plutôt un réseau géométrique-spatial dynamique. Le différent horizon épistémologique des deux historiens de l'art ressort ainsi : sciences naturelles et botanique d'une part, géométrie de l'autre. Par le biais des illustrations nous comprenons à quel point la recherche de Baltrušaitis, quoi qu'elle dépende de celle de Riegl, s'en sépare.

Visualiser la stylistique de l'art roman

La démarche formaliste empruntée par Baltrušaitis, anime surtout son ouvrage-manifeste de 1931, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Pour le Lituanien (mais aussi pour Focillon)[42], les ornements jouissent d'une vie propre, se propageant dans l'espace selon des lois précises. Les différents morphèmes décoratifs, comparables aux « éléments du raisonnement mathématique », ne sont pas des monades, au contraire ils s'enchainent selon une « dialectique » intellectuelle[43]. C'est ainsi que l'élève partage l'idée de « stylistique » proposée par Focillon toujours en 1931[44], présentée ensuite dans *Vie des formes* par ces mots : « La stylistique se définit comme un procédé logique qui vit, avec une force et une rigueur surabondamment démontrées, à l'intérieur des styles »[45]. Toutefois, pour Baltrušaitis, il n'est pas suffisant d'énoncer un principe, la visualisation étant le moment essentiel de vérification d'une hypothèse de travail. Comme d'habitude, dans le livre de 1931 les croquis fonctionnent en schémas révélateurs des sculptures. Un ordre géométrique caché, invisible à l'œil, apparaît dans les relevés des éléments les plus élémentaires (fig. 8), tout comme dans les scènes les plus complexes, par exemple dans l'*Enfer* du tympan de Conques, dont l'analyse graphique révèle la structure tectonique sous-jacente en figures-arcades (fig. 9)[46]. En dressant sa grammaire visuelle, Baltrušaitis suit la progression expérimentée dans le volume sur le Caucase, en dévoilant les différents mécanismes de complication (duplication symétrique, juxtaposition, entrelacement,

40 Georg Vasold, « Verknüpftes Denken : Textilkunst und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft », dans *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, éd. S. Buchmann, R. Frank. Berlin : b_books, 2015, p. 51–74; ibidem Regine Prange, « Vom textilen Ursprung der Kunst oder, Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse », p. 107–143, en particulier p. 120.

41 Riegl, *Stilfragen*, p. 59.

42 Ducci, *Henri Focillon*, p. 309–314.

43 Baltrušaitis, *La stylistique*, p. X–XI. Sur la centralité de l'ornement dans l'analyse de Baltrušaitis, voir surtout Žukauskienė, *Meno formų metamorfozės*, p. 100–114, et 62 pour un rapprochement avec l'*Abstraktion* de W. Worringer.

44 Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. Paris : Leroux, 1931, éd. cons. *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. Paris : Presses universitaires de France, 1988, p. 21 et passim.

45 Henri Focillon, *Vie des formes*. Paris : Leroux, 1934, éd. cons. *Vie des formes,* suivi de *Éloge de la main*. Paris : Presses universitaires de France, 1996, p. 13–14. Voir Ducci, *Henri Focillon*, p. 92–94.

46 Baltrušaitis, *La stylistique,* p. 16 et fig. 16.

ISSN 2351-4728

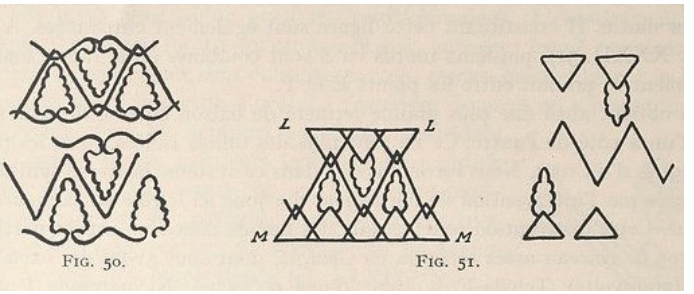


Fig. 8 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie* (1929)

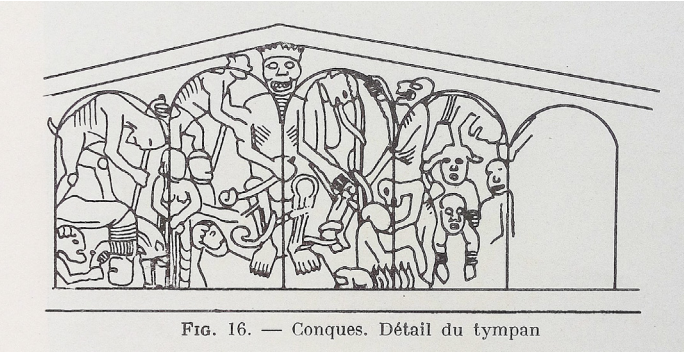


Fig. 9 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale* (1931)

dissociation, etc.), conduisant à des ornements articulés ainsi qu'à la formation des figures, des hybrides et des monstres (fig. 10 et 11). Fort de cette méthode analytique, en 1933 Baltrušaitis établit sa propre critique à l'imposante étude de Richard Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*[47]. Tout en reconnaissant l'ampleur de sa recherche, Baltrušaitis reproche à l'Allemand une trop stricte adhésion à la méthode iconographique, que le Lituanien considère coupable d'étudier les images en tant que « thèmes fixes et définis ». Bernheimer, élève de Wilhelm Pinder, a en effet analysé les « voies » de diffusion des motifs zoomorphes, depuis leurs origines « bibliques » jusqu'au Moyen Âge, ayant recours à des catégories d'inspiration rieglienne (*Formwille*). Au contraire, pour Baltrušaitis, seule la compréhension des mécanismes internes aux formes – dirions-nous : non pas la généalogie, mais la genèse – permet « d'envisager la question de l'origine d'un style tout entier », au lieu de se limiter à dresser un « répertoire », aussi vaste soit-il[48].

Dans *La stylistique ornementale,* Baltrušaitis précise « la méthode que nous avons suivie pour illustrer notre étude, méthode dont nous avons éliminé de notre

47 Richard Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprunge ihrer Motive*. München : Bruckmann, 1931.

48 Jurgis Baltrušaitis, « Art sumérien – art roman (A propos d'un livre récent) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 4, 54 (1933), p. 179. Voir Thomas E. A. Dale, « The Monstrous », dans *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, éd. C. Rudolph. Malden, MA: Blackwell, 2006, p. 253–273, en particulier p. 263–264.

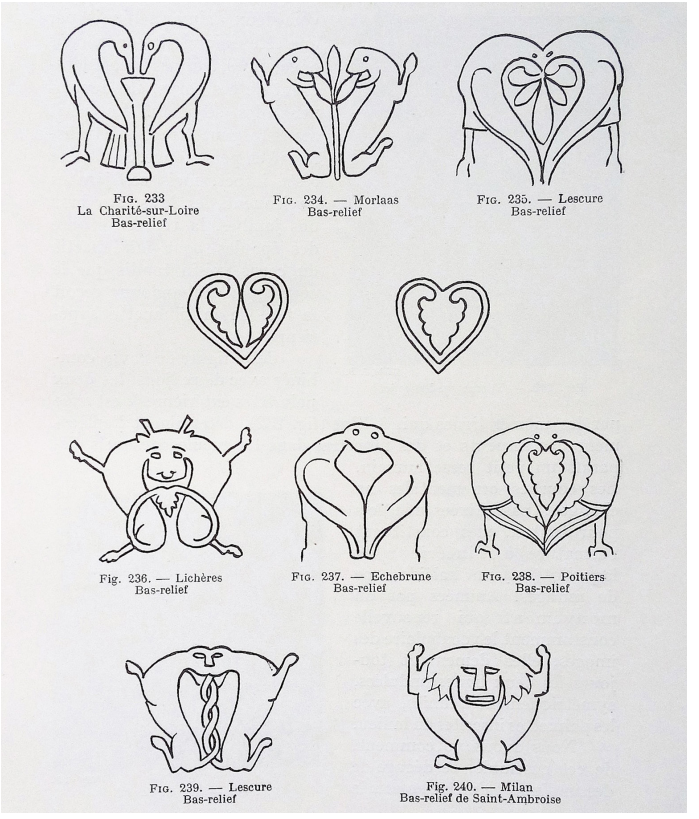


Fig. 10 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale* (1931)

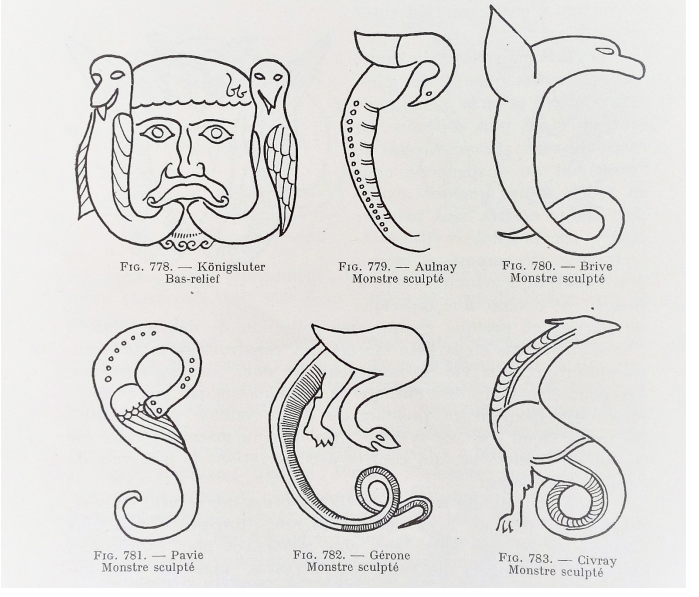


Fig. 11 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale* (1931)

ISSN 2351-4728

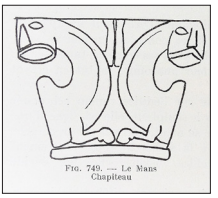


Fig. 12 : illustration tirée de Edmond Pottier, « L'histoire d'une bête » (1910), dessin de Jean Morin

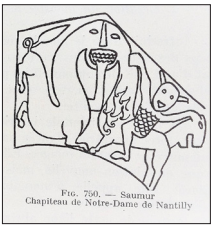
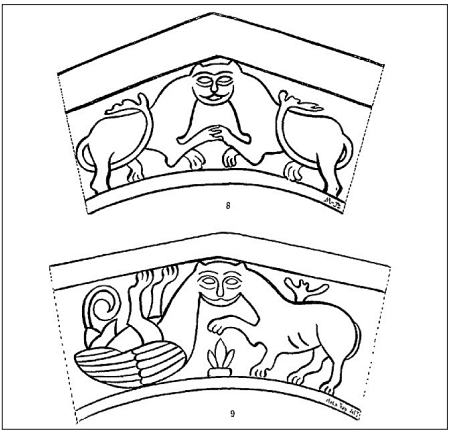


Fig. 13 : illustration tirée de Jurgis Baltrušaitis, *La Stylistique ornementale* (1931)



mieux l'élément subjectif et l'interprétation »[49]. Les illustrations ne doivent donc comporter aucune inflexion personnelle, mais se tenir sur le plan neutre de toute enquête scientifique. Alors que Focillon se posait la question de l'objectivité pour la photographie[50], le souci que Baltrušaitis exprime pour le dessin doit être reporté au milieu des archéologues du début du vingtième siècle. Dans les ouvrages célèbres de Salomon Reinach, certains reliefs sont illustrés par des croquis vidés de toute nuance. Ces relevés se doivent à son fidèle compagnon d'édition, le dessinateur Paride Weber, « dont la plume alerte, dédaigneuse des coquetteries calligraphiques, – affirme Reinach –, m'a seule permis de mener à terme un si gros travail »[51]. La pratique du dessin est en effet perçue par Reinach comme une véritable méthode d'investigation que l'archéologue/philologue doit associer à la connaissance des langues, comme il l'affirme dans l'Introduction de son ouvrage :

> on publie de nos jours trop de phototypies et de zincogravures qu'il est impossible de calquer au trait parce qu'on ne saurait y distinguer des contours. Toute édition princeps de ce genre devrait être accompagnée d'un dessin ; c'est l'équivalent de la traduction en langue moderne d'un texte inédit grec ou latin, et c'est aussi le plus loyal des commentaires [...] Ceux qui s'en dispensent sont des paresseux, ou des gens qui veulent se donner l'air de comprendre ce qu'ils ne comprennent souvent qu'à moitié[52].

L'un des archéologues auquel Baltrušaitis fait souvent référence est Edmond Pottier,

49 Baltrušaitis, *La stylistique*, p. XII.

50 Il en parle largement dans Henri Focillon, *Peintures romanes des églises de France*. Paris : Hartmann, 1938; voir Annamaria Ducci, « Peintures romanes des églises de France. Nuove riflessioni su Focillon medievista », *Arte medievale*, 7, 2017, p. 245–260.

51 Salomon Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, I. *Les Ensembles*. Paris : Leroux, 1909, p. II.

52 Salomon Reinach, *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines (RPGR)*. Paris : Leroux, 1922, p. VII. Voir à ce sujet Alix Peyrard (3 décembre 2020), « Salomon Reinach, l'esprit universel de la IIIe République », *Les jeunes chercheurs de l'INHA*, consulté le 22 février 2024, à l'adresse https://doi.org/10.58079/qc01. Pour Reinach se reporter surtout à Hervé Duchêne, « Salomon Reinach », dans Sénéchal, Barbillon, *Dictionnaire critique*. Paris : site de l'Inha, 2009.

conservateur des antiquités orientales au Louvre. Celui-ci publie en 1910 une étude intitulée « L'histoire d'une bête »[53], ayant pour sujet la représentation du lion, et des lions affrontés, dans l'art de l'Orient antique jusqu'au moyen âge. Dans cet article, à côté des gravures, nous rencontrons quelques dessins extrêmement stylisés, dont certains, dus à un élève de l'École du Louvre, Jean Morin (Morin-Jean), par leur inflexion synthétique anticipent les croquis de Baltrušaitis d'une manière frappante (fig. 12 et 13). La nature comparatiste de l'archéologie telle que la pratiquait Pottier[54] (qui fut aussi engagé dans la promotion de l'exercice du dessin dans les écoles)[55], très différente de l'archéologie descriptive soucieuse de reproduire les monuments dans leur plasticité[56], peut expliquer cette affinité. D'autre part, Morin-Jean a été l'auteur d'un ouvrage consacré aux dessins d'animaux dans la peinture vasculaire grecque ; dans l'Introduction, toute la valeur du dessin en tant qu'outil de compréhension des procédés de composition d'images et de leur diffusion est déclarée :

> Dans ces notes les animaux sont principalement étudiés au point de vue de la forme, de l'interprétation conventionnelle, de l'expression, de la fonction dans le décor, de la comparaison avec les manifestations artistiques des autres peuples et des autres âges, de la survivance de certaines formules à travers les siècles. Mon livre n'étant pas un texte éclairci par des images, mais plutôt des documents expliqués par un texte, j'ai apporté le plus grand soin à l'exécution des dessins. Mes illustrations ont la concision nécessaire à toute reproduction scientifique. Elles sont débarrassées de ces hachures, de ces traits inutiles qui encombrent tant de dessins et servent seulement à 'faire joli'[57].

A l'époque où le jeune Baltrušaitis entreprend sa carrière d'historien de l'art, la pratique du dessin linéaire en instrument d'analyse est donc largement répandue dans le milieu des archéologues soucieux de reconstruire la diffusion d'un certain thème, et c'est dans cette même perspective qu'elle sera perpétuée par certains historiens de l'art médiéval dans l'entre-deux guerres[58].

Retour à Moscou

Il nous reste à comprendre par quelles suggestions artistiques le jeune Baltrušaitis a développé, dès sa jeunesse, un style graphique tellement personnel. Comme Jean-François Chevrier l'a montré, la noti-

53 Edmond Pottier, « L'histoire d'une bête », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 7, 1910, p. 419–436.

54 Philippe Rouet, « Pottier, Edmond », dans Sénéchal, Barbillon, *Dictionnaire critique*. Paris : site de l'Inha, 2008.

55 Par exemple, Edmond Pottier, *Conseil aux instituteurs sur les nouveaux programmes de l'enseignement du dessin*. Paris : Hachette, 1909; voir Raymond Lantier, Charles Picard, « Edmond Pottier », *Revue Archéologique*, IV (1934), p. V–XVII, suivi par « Travaux et publications d'Edmond Pottier », p. XVIII–XXVIII.

56 Voir Sylvie Eusèbe, « L'évolution de la représentation scientifique en archéologie », dans *Espaces dessinés, espaces du dessin*, éd. A. Holin, N. Poisson-Cogez. Villeneuve d'Ascq : Presses Univ. du Septentrion, 2014, p. 53–67 ; *Drawing the Greek vase*, éd. C. Meyer, A. Petsalis-Diomidis. Oxford : Oxford University Press, 2023.

57 Jean Morin, *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints. Essai sur les procédés des dessinateurs industriels dans l'antiquité*. Paris : Laurens, 1911, p. 6.

58 Par exemple, Denise Jalabert, « De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. II : Les sirènes », *Bulletin Monumental*, 95 : 4 (1936), p. 433–471, où les croquis se doivent à la main de l'auteure elle-même.

ISSN 2351-4728

on de « structure » anime non seulement la pensée du jeune historien de l'art, mais aussi son attitude de dessinateur. Chevrier a bien décrit l'influence que le cercle des avant-gardes moscovites, notamment les constructivistes, a exercé sur la formation de l'historien de l'art médiéval[59]. Cependant, si l'on regarde, par exemple, les dessins de Naum Gabo, nous sommes frappés par une différence évidente : chez Gabo, la représentation des formes dans l'espace implique une réflexion très attentive à l'expansion tridimensionnelle des corps et à leur mouvement, alors que chez Baltrušaitis toute forme est réduite au plan bidimensionnel. Il faudrait plutôt remonter aux groupes avant-gardistes de la première heure, par exemple l'Union de la jeunesse active à Saint Pétersbourg entre 1909 et 1917, animée par un intérêt marqué pour la production artistique populaire et archaïque[60]. Son animateur était Mikhaïl Le Dentu, qui, au début de la deuxième décennie, rejoindra le groupe de Larionov de la Queue d'Âne. Certains dessins au crayon attestent l'importance accordée par Le Dentu au procédé de la copie, d'images et d'ornements de manuscrits byzantins ou persans, ainsi que de la production artisanale ou des icones russes[61]. Le trait sûr de l'artiste reproduit l'essentiel de l'œuvre que l'on veut fixer, tandis qu'un système de lignes horizontales et verticales aide souvent à garder les proportions tout en reproduisant l'animation des scènes.

Dans son premier article de 1928, Baltrušaitis expliquait : « Le sculpteur, soumis au réseau linéaire qui ordonne ses masses, et n'hésitant pas, pour lui rester fidèle, à déformer les données objectives de sa narration, crée *une mimique nouvelle* qui possède son éloquence propre »[62]. L'évocation d'une « mimique » n'est pas anodine. Il faut en effet rappeler que le tout premier texte rédigé par Baltrušaitis en France est un mémoire présenté au cours de Focillon à la Sorbonne en 1925, dont le sujet porte sur les gestes dans la sculpture du Moyen Âge[63]. Dans cet écrit, intitulé *Le geste plastique et le geste émotionnel*, Baltrušaitis étudie les gestes dans l'iconographie médiévale non pas d'un point de vue sémantique mais formel. Il s'agit d'une étude de jeunesse profondément influencée par le théâtre du début du XX^{e} siècle, notamment celui des avant-gardes russes qui insistent justement sur la force expressive du corps et de la gestualité (par exemple, la biomécanique de Vsevolod Meyerhold) ; de ce milieu, Jurgis était très proche, grâce au cercle intellectuel et artistique qui se réunissait autour de son père[64]. Il convient alors de chercher des suggestions dans les œuvres graphiques

59 Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, p. 28–36.

60 Jurgis Baltrušaitis, *Lithuanian Folk Art*. Munich: Vizgirda, 1948 ; voir Ducci, *L'orizzonte lituano*.

61 Voir les deux dessins de Le Dentu, tirés d'un carnet d'esquisses, *circa* 1912, conservés à Moscou, State Russian Archive of Literature and Art, publiés dans Jane Ashton Sharp, *Russian modernism between East and West. Natal'ia Goncharova and the Moscow avant-garde*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005, p. 176, fig. 75 et 76.

62 Baltrušaitis, « La Géométrie et les monstres », p. 57 (je souligne).

63 Annamaria Ducci, « Le geste plastique et le geste émotionnel di Jurgis Baltrušaitis (1925) : la genesi del testo », *Polittico*, 1 (2000), p. 141–152.

64 Chevrier, *Portrait de Jurgis Baltrušaitis*, p. 11–14 ; Ducci, « Le geste plastique et le geste émotionnel », p. 149–151.

Fig. 14: Natalia Gontcharova, *Groupe de danseurs*, dessin pour les costumes et les chorégraphies de *Les Noces* (1923), encre sur papier, Londres, Victoria and Albert

des maîtres qui ont consacrés leur production au théâtre. Certains dessins de Natalia Gontcharova du début des années vingt illustrent parfaitement cette nouvelle forme d'expression figée, en employant une ligne épurée et continue qui rappelle de près celle de Baltrušaitis. On pourrait citer, par exemple, les magnifiques épreuves graphiques qui esquissent les costumes et les chorégraphies pour le ballet *Les Noces* d'Igor Stravinski (Ballets Russes de Diaghilev, 1923), tellement essentielles dans leur rédaction définitive (fig. 14)[65]. Plus que la rigidité mécanique du constructivisme, ces dessins de Gontcharova accusent l'influence du purisme qui domine la scène parisienne en ces mêmes années et dont on connait bien le fond logique et rationnel, son recours à la géométrie en tant que « culture de l'esprit »[66]. Les dessins d'Amédée Ozenfant qui remontent au milieu des années vingt – époque où le jeune Lituanien s'installe à Paris – attestent non seulement de la recherche d'une réduction à l'essence même des formes, mais aussi de l'exigence de comprendre leur construction et leur place dans l'espace[67]. Ses natures mortes sur papier, au trait continu et sans ombre, renforcent la valeur bidimensionnelle que propose Ozenfant dans ses peintures, donnant vie à de véritables « pures mécaniques »[68].

Ajoutons qu'outre la notion de structure, Baltrušaitis a souvent recours à des pures coordonnées spatiales, bien évidentes dans ses dessins, mais aussi dans le langage de son texte consacré aux gestes que nous venons d'évoquer, où certains adjectifs, tel « planaire » (désignant la réduction au plan), font écho à l'œuvre de Vassili Kandinsky. D'ailleurs, *Point ligne sur plan*, qui paraît en 1926, est quasiment contemporain du mémoire du jeune Baltrušaitis. Il faut rappeler que le peintre réside à Moscou entre 1918 et 1921. Il y

65 Anthony Parton, *Goncharova : the art and design of Natalia Goncharova*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010, p. 351–354, fig. 443.

66 Ainsi Ozenfant dans un article paru dans *L'Esprit nouveau* en 1922, cité par Françoise Ducros, *Ozenfant*. Paris : Cercle d'art, 2002, p. 86 et 228, note 192.

67 Par exemple, les différentes études pour nature morte réalisées au crayon ou à la mine de plomb sur papier, années 1925–1926. Voir Pierre Guénégan, *Amédée Ozenfant, 1886-1966 : catalogue raisonné des œuvres sur papier*. St Alban, Hertfordshire : Lanwell & Leeds Ltd, 2016, p. 258–267.

68 Serge Lemoine, « Ozenfant / les dessins. La pureté du trait », dans Guénégan, *Amédée Ozenfant,* p. 113–133.

ISSN 2351-4728

dirige l'Institut de culture artistique, ainsi que l'unité « Théâtre et films » de la Section des Arts plastiques au Commissariat pour l'Instruction publique. De ces expériences, jalonnées par des conférences publiques, l'artiste tire un texte intitulé *Über die abstrakte Bühnensynthese* (*De la synthèse scénique abstraite*) qui est publié en 1923 à l'occasion de la première exposition du Bauhaus, où la réduction synthétique de l'art de la scène s'affirme par « des lois de construction et de composition auxquelles elles [les composantes du théâtre] sont assujetties »[69]. Enseignant à l'école de Weimar dès 1922, dans ses dessins réalisés en 1925 pour les *Courbes de danse*, l'artiste élabore un schéma abstrait à partir de quatre photographies de la danseuse Gret Palucca prises par Charlotte Rudolph (fig. 15)[70]. Ces dessins, qui furent publiés dans la revue *Das Kunstblatt* en mars 1926, nous frappent par cet esprit logique que nous reconnaissons dans les croquis de Baltrušaitis.

Nous percevons peut-etre, dans cette inspiration tirée de l'esthétique des avant-gardes russes, quelque chose de profond et de fort : un choix de camp du Lituanien, son rejet du réalisme typique de l'époque stalinienne, ainsi que la permanence cachée de son attachement à la saison époustouflante du Moscou qui l'avait vu grandir, et qu'il considérait comme sa « première vie ».

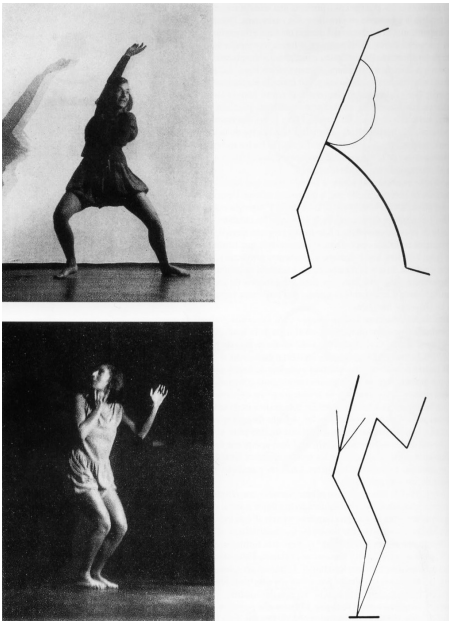


Fig. 15 : illustration tirée de Wassily Kandinsky, « Tanzkurven: Zu den Tänzen der Palucca » (*Das Kunstblatt*, 1926), dessins de Wassily Kandinsky, photos de Charlotte Rudolph

69 *Wassily Kandinsky : du théâtre = über das Theater = o teatpe*, éd. J. Boissel. Köln : DuMont, 1998, p. 281.

70 Analytische Zeichnung nach Photo der tanzenden Palucca, 1925, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett (inv. 1981.629-632) : voir Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky drawings. Catalogue raisonné*, I. *Individual drawings*. London : Philip Wilson ; Munich : Verlag C.H. Beck ; New York : Palgrave Macmillan: 2006, p. 309–310, cat. nr. 640-643; Raimondo Guarino, Palucca, Rudolph, Kandinskij, « Il tempo di un colloquio e l'immagine come forma del movimento », dans *La scena dell'immagine*, éd. S. Geraci, R. Guarino, S. Marenzi. Roma: Officina Edizioni, 2019, p. 115–130.

Bibliography

André-Leicknam, Béatrice ; Mohen, Jean-Pierre. « Voyages archéologiques au Caucase à la fin du XIXe siècle », *Revue du Louvre*, 28 (1978), p. 313–22.

Arnold, Bettina. « 'Arierdämmerung': Race and Archaeology in Nazi Germany », *World Archaeology*, XXXVIII/1 (2006), p. 8–31.

Jurgis, Baltrušaitis. « La Géométrie et les monstres d'après quelques chapiteaux du Midi de la France », *Gazette des Beaux-Arts*, 18 (1928), p. 49–57.

Baltrušaitis, Jurgis. « Quelques aspects du personnage sculpté en Transcaucasie », dans *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*. Paris : Institut d'Art et d'Archéologie, 1928.

Baltrušaitis, Jurgis. *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Préface par Henri Focillon. Paris: Leroux, 1929.

Baltrušaitis, Jurgis. *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*. Paris : Leroux, 1931.

Baltrušaitis, Jurgis. « Art sumérien – art roman (A propos d'un livre récent) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 4, 54 (1933), p. 177–184

Baltrušaitis, Jurgis. «Gilgamesh (Notes sur l'histoire d'un forme)», *Revue d'art et d'esthétique*, I, 1–2, 1935, p. 101–111.

Baltrušaitis, Jurgis. *Lithuanian Folk Art*. Munich: Vizgirda, 1948.

Baltrušaitis, Jurgis ; Kouymjian, Dickran. « Julfa on the Arax and Its funerary monuments », dans *Armenian Studies/ Études arméniennes in memoriam Haïg Berbérian*, éd. D. Kouymjian. Lisbon : Calouste Gulbenkian Foundation, 1986, p. 9–53.

Bernheimer, Richard. *Romanische Tierplastik und die Ursprunge ihrer Motive*. München : Bruckmann, 1931.

Bréhier, Louis. « Jurgis Baltrušaitis. — Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie », *Journal des savants* (Décembre 1930), p. 469–471.

Chevrier, Jean-François. *Portrait de Jurgis Baltrušaitis & Art sumérien, art roman par Jurgis Baltrušaitis*. Paris : Flammarion, 1989.

Dale, Thomas E. A. « The Monstrous », dans *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, éd. C. Rudolph. Malden, MA: Blackwell, 2006, p. 253–273.

Doležalová, Klára ; Palladino, Adrien. « Germanophone perspective », dans Foletti, Palladino, Campini, Doležalová, A. Moranchi, A. et al., *The Othering Gaze: Imperialism, Colonialism, and Orientalism in Studies on Medieval art in the Southern Caucasus (1801–1991)*. Viella, Rome, Brno: Masaryk University Press, 2023, p. 54–61.

Donabédian, Patrick. « Jurgis Baltrušaitis et la découverte de l'art chrétien de Transcaucasie », *Cahiers Lituaniens*, 4 (2003), p. 34–42.

Drawing the Greek vase, éd. C. Meyer, A. Petsalis-Diomidis. Oxford : Oxford University Press, 2023.

Ducci, Annamaria. « Le geste plastique et le geste émotionnel di Jurgis Baltrušaitis (1925) : la genesi del testo », *Polittico*, 1, 2000, p. 141–152.

Ducci, Annamaria. « Lietuvà : l'orizzonte lituano nell'opera di Jurgis Baltrušaitis », dans *La favola dell'arte. Scritti in ricordo di Gemma Landolfi*, éd. C. Baracchini. Pisa : ETS, 2008.

Ducci, Annamaria. « Peintures romanes des églises de France. Nuove riflessioni su Focillon medievista », *Arte medievale*, 7, 2017, p. 245–260.

Ducci, Annamaria. *Henri Focillon en son temps. La liberté des formes*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2021.

Ducci, Annamaria. « Strzygowski in Geneva circa 1933: Ideological and Political Use of Artistic Genealogies », dans *Politics of the arts and collective memory : a critical approach to «cancel culture»*, éd. I. Baldriga, M. Ruffini. Firenze : Edifir edizioni Firenze, 2025, p. 143–154.

Duchêne, Hervé. « Salomon Reinach », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. P. Sénéchal, C. Barbillon (Paris : site de l'Inha, 2009).

Ducros, Françoise. *Ozenfant*. Paris : Cercle d'art, 2002.

Dumézil, Georges. *Le problème des Centaures. Étude de mythologie comparée indoeuropéenne*. Paris : Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1929.

Endicott, Barnett Vivian. *Kandinsky drawings. Catalogue raisonné*, I. *Individual drawings*. London : Philip Wilson ; Munich : Verlag C.H. Beck ; New York : Palgrave Macmillan: 2006.

Elsner, Jaś. « The Birth of Late Antiquity. Riegl and Strzygowski in 1901 » , *Art history*, 25 (2002), p. 358–379.

Eusèbe, Sylvie. « L'évolution de la représentation scientifique en archéologie », dans *Espaces dessinés, espaces du dessin*, éd. A. Holin, N. Poisson-Cogez. Vil-

ISSN 2351-4728

leneuve d'Ascq : Presses Univ. du Septentrion, 2014, p. 53–67.

Exposition internationale d'art byzantin, cat. exp., Paris, Musée des arts décoratifs, 28 mai-9 juillet 1931. Paris : Musée des arts décoratifs, 1931.

Focillon, Henri. « Apôtres et jongleurs romans. Études de mouvement », *Revue de l'art ancien et moderne*, 55 (1929), p. 13–28.

Focillon, Henri. *L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. Paris : Leroux, 1931 (*L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes*. Paris : Presses universitaires de France, 1988).

Focillon, Henri. *Vie des formes*. Paris : Leroux, 1934 (*Vie des formes, suivi de Éloge de la main*. Paris : Presses universitaires de France, 1996).

Focillon, Henri. *Peintures romanes des églises de France*. Paris : Hartmann, 1938.

Foletti, Ivan. « The Russian View of a 'Peripheral' Region. Nikodim P. Kondakov and the Southern Caucasus », dans *The medieval South Caucasus. Artistic cultures of Albania, Armenia and Georgia*, éd. I. Foletti, E. Thunø. Brno-Lausanne: Brepols, 2016, p. 20–35.

Foletti, Ivan; Riccioni, Stefano. « Inventing, Transforming and Discovering Southern Caucasus. Some Introductory Observations », dans *Discovering the Art of Medieval Caucasus (1801–1945)*, éd. I. Foletti, S. Riccioni (*Venezia Arti*, 27 : 2018), p. 7–14.

Foletti, Ivan; Lovino, Francesco. « Introduction. Orient oder Rom, and Josef Strzygowski in 2018 », dans *Orient oder Rom? Prehistory, history and Reception of a Historiographical Myth (1901–1970)*, éd. I. Foletti, F. Lovino. Roma: Viella, 2018, p. 7–14.

Foletti, Ivan; Rakitin, Pavel. « From Russia with Love. The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus », dans Foletti, Riccioni, *Discovering the Art*, p. 15–33.

Guarino, Raimondo. « Palucca, Rudolph, Kandinskij. Il tempo di un colloquio e l'immagine come forma del movimento », dans *La scena dell'immagine*, éd. S. Geraci, R. Guarino, S. Marenzi. Roma: Officina Edizioni, 2019, p. 115–130.

Guénégan, Pierre. *Amédée Ozenfant, 1886–1966 : catalogue raisonné des œuvres sur papier*. St Alban, Hertfordshire : Lanwell & Leeds Ltd, 2016.

Jalabert, Denise. « De l'art oriental antique à l'art roman. Recherches sur la faune et la flore romanes. II : Les sirènes », *Bulletin Monumental*, 95 : 4, 1936, p. 433–471.

Kandinsky Wassily. *Wassily Kandinsky : du théâtre = über das Theater = o teatpe*, éd. J. Boissel. Köln : DuMont, 1998.

Kantrowitz, Andrea. *Drawing thought. How drawing helps us observe, discover, and invent*. Cambridge, Mass. ; London : The MIT Press, 2022.

Koering, Jérémie. « Au moyen du trait : Meyer Schapiro et le dessin comme outil épistémologique », *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 136 (2016), p. 74–98.

Labrusse, Rémi. « Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris », dans *Le double voyage : Paris-Athènes (1919–1939)*, éd. L. Arnoux-Farnoux, P. Kosmadaki, S. Jollivet. Athènes: École française d'Athènes, 2018, p. 221–242.

Lantier, Raymond ; Picard Charles. « Edmond Pottier », *Revue Archéologique*, IV (1934), p. V–XVII

Le Caucase pittoresque dessiné d'après nature par le Prince Grégoire Gagarine, avec une introduction et un texte explicatif par le Comte Ernest Stackelberg. Paris : Plon frères, 1847.

Lemoine, Serge. « Ozenfant / les dessins. La pureté du trait », dans Guénégan Pierre. *Amédée Ozenfant, 1886-1966 : catalogue raisonné des œuvres sur papier*. St Alban, Hertfordshire : Lanwell & Leeds Ltd, 2016, p. 113–133.

Maranci, Christina. « Armenian Architecture as Aryan Architecture: The Role of Indo-European Studies in the Theories of Josef Strzygowski » , *Visual Resources*, 13 (1998), p. 363–80.

Maranci, Christina. *Medieval Armenian architecture : constructions of race and nation*. Leuven : Peeters, 2001.

Marchand, Suzanne L. *German Orientalism in the age of empire : religion, race, and scholarship*. Washington D.C.: 2009.

Marquet de Vasselot, Jean-Joseph. « Les influences orientales », dans *Histoire de l'art*, éd. A. Michel, I, 2. Paris : A. Colin, 1905, p. 882–898.

Mazzocut-Mis, Maddalena. *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrušaitis*. Milano: Mimesis 1999, p. 9–14.

Morin, Jean. *Le dessin des animaux en Grèce d'après les vases peints. Essai sur les procédés des dessinateurs industriels dans l'antiquité*. Paris : Laurens, 1911.

Palladino, Adrien. « From desperate solidarity to dispassionate eye. Shifting

French perspectives on Early Medieval Armenian art (ca 1894–1929) », dans *Re-thinking late antique Armenia : historiography, material culture, and heritage*, éd. A. Palladino, R. Campini, A. Moraschi, I. Foletti. Brno : Masarykova univerzita, 2023), p. 96–115.

Palladino, Adrien. « Gallien oder Rom? » : the «Italo-Gallic» school of early christian art, dans *Orient oder Rom? Prehistory, history and Reception of a Historiographical Myth (1901-1970)*, éd. I. Foletti, F. Lovino. Roma: Viella, 2018, p. 51–64.

Palladino, Adrien. « Anglophone perspective », dans *The othering gaze : imperialism, colonialism, and orientalism in studies on medieval art in the Southern Caucasus (1801–1991)*, éd. I. Foletti, A. Palladino, R. Campini, K. Doležalová, A. Morasch. Rome : Viella, 2023, p. 180–185.

Parton, Anthony. *Goncharova : the art and design of Natalia Goncharova*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2010.

Peyrard, Alix. « Salomon Reinach, l'esprit universel de la IIIe République », *Les jeunes chercheurs de l'INHA*, (3 décembre 2020), consulté le 22 février 2024. https://doi.org/10.58079/qc01

Pottier, Edmond. *Conseil aux instituteurs sur les nouveaux programmes de l'enseignement du dessin*. Paris : Hachette, 1909.

Pottier, Edmond. « L'histoire d'une bête », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 7, 1910, p. 419–436.

Prange, Regine. « Vom textilen Ursprung der Kunst oder, Mythologien der Fläche bei Gottfried Semper, Alois Riegl und Henri Matisse », dans *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, éd. S. Buchmann, R. Frank. Berlin : b_books, 2015, p. 107–143.

Reinach, Salomon. *Répertoire des reliefs grecs et romains*, I. *Les Ensembles*. Paris : Leroux, 1909.

Reinach, Salomon. *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines (RPGR)*. Paris : Leroux, 1922.

Riegl, Alois. *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin : G. Siemens, 1893

Rouet, Philippe. « Pottier, Edmond », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. P. Sénéchal, C. Barbillon (Paris : site de l'Inha, 2008).

Schapiro, Meyer. « Über den Schematismus in der romanischen Kunst », *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 5 (1935), p. 1–21.

Sharp, Jane Ashton. *Russian modernism between East and West. Natal'ia Goncharova and the Moscow avant-garde*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.

Spampinato, Beatrice. « Baltrušaitis e la leggenda della forma di Gilgamesh » , dans *Testo e Immagine. Un dialogo dall'antichità al contemporaneo*, éd. M. Redaelli, B. Spampinato, A. Timonina. Venezia : Edizioni Ca' Foscari, 2019, p. 133–149.

Spieser, Jean-Michel. « Die Rezeption von Strzygowski (und Riegl) bei den französischen Byzantinisten zwischen 1900 und 1940 », dans *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge : Wege der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, 2: *Menschen und Worte*, éd. F. Daim, D. Heher, C. Rapp. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2018, p. 383–389.

Tomasi, Michele. « Marquet de Vasselot, Jean-Joseph », dans *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, éd. P. Sénéchal, C. Barbillon (Paris : site de l'Inha, 2009).

Vaisse, Pierre. « Josef Strzygowski et la France », *Revue de l'Art*, 146, 2004, p. 73–83.

Vasold, Georg. « Verknüpftes Denken : Textilkunst und die Anfänge der modernen Kunstwissenschaft », dans *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik*, éd. S. Buchmann, R. Frank. Berlin : b_books, 2015, p. 51–74.

Vasold, Georg. « The revaluation of art history : an unfinished project by Josef Strzygowski and his school », dans *Art/Histories in transcultural dynamics. Narratives, concepts, and practices at work, 20th and 21st centuries*, éd. P. Bachmann, M. Klein, T. Mamine, G. Vasold. Paderborn : Wilhelm Fink, 2017, p. 119–138.

Žukauskienė, Odeta. *Meno formų metamorfozės: komparatyvistinė Focillono ir Baltrušaičio menotyra*. Vilnius: KFMI, 2006.

Žukauskienė, Odeta. « Jurgis Baltrušaitis: Cross-cultural biography and cross-cultural art history », dans *History of art history in Central, Eastern and South-Eastern Europe*, éd. J. Malinowski. Toruń : Society of Modern Art, Tako Publishing House, 2012, vol. 2, p. 27–34.

Žukauskienė, Odeta. « About the work of Jurgis Baltrušaitis and the redemption of imagination. An exhibition for all and none », dans *Jurgis Baltrušaitis' Manuscripts. For All and None*, éd. O. Žukauskienė, G. Didžiapetris. Vilnius : Nacionalinė dailės galerija, 2016, p. 3–12.

ISSN 2351-4728