

**Le chemin en commun des historiens de l'art grecs et serbes\***

Être nommé docteur honoris causa de l'Université d'Athènes constitue, pour tout intellectuel ou scientifique ayant reçu ce titre, un honneur surpassant de nombreuses autres reconnaissances, ne serait-ce qu'en raison de la ville d'où vient cette distinction. La seule mention du nom Athènes suggère en effet immédiatement l'idée de sagesse, de mesure, de création et de démocratie —concepts envers lesquels tout européen, de par son éducation, acquiert très tôt un profond sentiment de respect. Il ne s'agit ici, bien sûr, que de l'aspect émotionnel de la réaction que soulève en moi cette distinction venant d'Athènes. Toute personne connaissant l'histoire récente de l'enseignement des disciplines humaines à l'Université d'Athènes est parfaitement consciente du grand nombre de scientifiques remarquables —archéologues, historiens dans les divers domaines de la science, philosophes, et autres— ayant dirigé ses chaires, en transmettant un savoir équivalent par sa qualité à celui dispensé dans les plus grandes universités du monde civilisé. Par conséquent, mon admission à leurs côtés constitue, non seulement une reconnaissance de mon travail personnel, mais aussi de l'Université dont je suis issu et à laquelle j'ai consacré la plus grande partie de mon activité.

Lorsque j'ai appris ma nomination en tant que membre d'honneur de l'Université d'Athènes, par conséquent avant même d'avoir entendu le discours justificatif et élogieux de mes estimés collègues, je présentais déjà que la raison de cette distinction reposait dans mon travail sur l'histoire de l'art du monde byzantin entre le X<sup>ème</sup> et le XVII<sup>ème</sup> siècle, et plus particulièrement, mes recherches sur les rapports entre les milieux artistiques grecs et slaves du Sud ainsi que la mise en évidence des forces sociales et des énergies spirituelles ayant contribué au développement de ces rapports ou l'ayant, au contraire, entravé. Aujourd'hui,

\* Discours prononcé le 16 mars 1992 par l'auteur (1926-†1997), professeur émérite de l'Université de Belgrade et membre de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, lors de sa promotion en *docteur h.c.* de l'Université d'Athènes.

lorsque je considère l'ensemble de mon activité dans ce domaine de la recherche scientifique, j'ai la sensation d'avoir été un des relayeurs au sein d'une équipe gréco-serbe —que cette métaphore sportive me soit permise dans cette ville olympique— ayant pris son premier élan il n'y pas si longtemps. Et je voudrais en cette occasion évoquer avec respect tous ceux qui ont pris part au travail de cette équipe.

L'impulsion première, pleine d'un enthousiasme créateur, s'est manifestée en 1953, lors du Congrès d'Études byzantines de Thessalonique. Avant cette date, la collaboration professionnelle entre les historiens de l'art grecs et serbes restait à un niveau très faible, en dépit, pour certains d'entre eux, de l'existence de liens personnels issus de leur jeunesse passée dans les mêmes universités européennes ou de leur rencontre au sein du cercle s'étant formé autour de Gabriel Millet à Paris. Celui-ci était alors, dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, le plus grand nom en ce qui concerne l'étude des rapports artistiques entre Byzance et les Slaves du Sud, et ses investigations poursuivies durant plusieurs décennies en Serbie et en Grèce, faisaient de lui un lien idéal entre les milieux scientifiques de ces deux pays. Par ailleurs, c'est dans sa chaire du Collège de France et de l'École des Hautes Études, à Paris, qu'il forma de nombreux jeunes étudiants grecs et serbes, appelés à devenir des spécialistes compétents.

Mais l'étincelle de Thessalonique résultait aussi de facteurs plus directs. Avant tout, des récentes découvertes faites en Serbie, en Yougoslavie en général et en Grèce, immédiatement après la guerre, lors des travaux de nettoyage et de conservation effectués dans les monastères et les églises restés pratiquement à l'abandon pendant plusieurs siècles. En très peu de temps, un grand nombre de fresques ont de nouveau revu la lumière, de nombreuses icônes sont réapparues dans tout leur éclat; et toute une série de peintres, jusqu'alors anonymes, ont été identifiées tandis que d'autres, déjà connues, voyaient s'accroître le nombre de leurs signatures. Deux professeurs de Belgrade, déjà connus par leurs travaux, —Svetozar Radojčić et Lazar Mirković— étaient présents au Congrès de Thessalonique; le premier pour communiquer de nouvelles inscriptions avec mention de noms d'artistes, récemment découvertes dans des églises serbes médiévales, sujet sur lequel il publia un livre immédiatement après le congrès de Thessalonique, et le second pour présenter des oeuvres conservées en Yougoslavie, essentiellement des icô-

nes, signées par des peintres grecs. Tous deux avaient réussi, dans certains cas grâce à une analyse attributive, à rapprocher certaines réalisations anonymes d'oeuvres signées. Bien qu'étant en grande partie le résultat de découvertes fortuites, leurs travaux, en particulier ceux de Svetozar Radojčić, qui s'est par la suite longtemps consacré aux peintres et à leurs qualités d'artistes, traduisaient une influence de la nouvelle approche de la peinture byzantine proposée par le professeur russe Viktor Nikitič Lazarev, et exprimée pour la première fois de façon intégrale dans son ouvrage "Histoire de la peinture byzantine" publié en 1947. Considérant comme limitative la méthode iconographique des grands historiens de l'art russes Nikodim Kondakov, Lihačov ou Pokrovski, et ayant eu la chance de parfaire sa formation en Italie, durant sa jeunesse, Viktor Nikitič Lazarev s'efforça de reconnaître dans les oeuvres de la peinture byzantine, jusqu'alors presque entièrement anonymes et collectives, la personnalité de divers artistes, en établissant leurs particularités de style et leurs mérites respectifs dans l'évolution de l'art pictural. Il alla même plus loin: il tenta de discerner dans les réalisations artistiques du monde byzantin certains traits nationaux, et dans un même milieu national, grec ou russe, par exemple, les particularités locales de certaines écoles. Compte tenu de sa nouveauté, cette tentative d'appliquer et de systématiser les méthodes de recherche de l'historiographie italienne s'avéra particulièrement attrayante aux yeux de nombreux chercheurs. On peut même dire, qu'elle s'imposa comme un principe majeur dans l'historiographie s'occupant de l'histoire de l'art du monde byzantin au cours du troisième quart de ce siècle. Ceci fut d'ailleurs grandement favorisé par les récentes découvertes de nouveaux monuments et par l'attitude positive des scientifiques grecs et serbes.

L'importance des questions soulevées lors du Congrès d'Études byzantines de Thessalonique, et la façon dont elles avaient été abordées, se firent immédiatement sentir dans les ouvrages de S. Radojčić et d'André Xyngopoulos, parus deux années plus tard. Dans son livre "Les maîtres de l'ancienne peinture serbe", Radojčić élargit, par rapport à sa communication du congrès, le cercle des artistes étudiés, ainsi que le cadre temporel de son travail, allant cette fois-ci du XII<sup>ème</sup> au XVII<sup>ème</sup> siècle, en attirant systématiquement l'attention sur la peinture byzantine lorsqu'elle était à l'origine des solutions stylistiques apparues dans l'art serbe. Dans "Thessalonique et la peinture macédonienne" André

Xyngopoulos entreprit de résumer les connaissances antérieures sur les artistes ayant signé leurs oeuvres réalisées dans des monuments grecs et serbes, en s'efforçant de déterminer leur origine et leur nationalité. Mais, chose encore plus importante, il essaya de surmonter les insuffisances de l'ancienne division, due à Millet, de la peinture byzantine de l'époque des Paléologues, en renommant respectivement les écoles macédonienne et crétoise, peintures thessalonicienne et constantinopolitaine. Selon lui, de par leur nature, la première devait être réaliste, et la seconde idéaliste et académique. En dépit de sa rigidité et de son fondement insuffisant, ce schéma avait le mérite de reconnaître Thessalonique, non seulement comme le centre d'où sont issus les artistes ayant oeuvré dans divers milieux plus ou moins importants en Macédoine (Mont-Athos, Castoria, Ochrid, Véria, etc.), mais aussi comme la source des modèles ayant inspiré l'art serbe durant la période allant de Nemanja jusqu'au prince Lazar (c.-à-d. du XIIe au XIVE s.).

L'attention se retrouva ainsi durablement concentrée sur les peintres de la fin du XIIIème et du début du XIVème siècle, Michel, Eutychios et leurs collaborateurs, ainsi que leurs célèbres contemporains Manuel Pansélinos, Georges Kaliergis et d'autres, moins connus; l'époque appelée Renaissance des Paléologues commença à faire l'objet d'études plus larges et plus approfondies. Nombre d'éminents byzantinistes portèrent leur attention sur ces peintres ou sur cette période: Franz Dölger, Otto Demus, Paul Underwood, Sirarpie Der Nersessian, Richard Hammann Mac Lean et Horst Hallensleben, Stylianos Pélékanidis, Manolis Chatzidakis et Constantin Kalokyris, Tania Velmans, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Petar Miljković-Peppek, Gordana Babić et Doula Mouriki, auxquels se joignirent plus tard leurs jeunes collègues Anna Tsitouridou, Branislav Todić et Sotiris Kissas —pour ne mentionner ici que quelques-uns des noms nous ayant laissé des ouvrages ou des études d'une très grande valeur, consacrés à cette période et à ses artistes. Toute une bibliothèque de nouveaux ouvrages est ainsi venue éclairer cette époque et son art. Un second Congrès d'Études byzantines, celui de Munich, contribua également à focaliser l'attention sur cette période. Les discussions permirent alors d'éclaircir, d'une part, les rapports entre Constantinople et Thessalonique et, d'autre part, entre ces deux centres de la création artistique et la Serbie. Il fut établi que la richesse et le niveau culturel du milieu serbe étaient à cette époque suffisamment

élevés pour permettre l'acceptation des conceptions artistiques byzantines les plus avancées, mais aussi que l'intérêt dont faisait preuve ce milieu slave a même amené le développement de ces tendances stylistiques dans les ateliers locaux.

C'est un rapport semblable que j'ai retrouvé lorsque je me suis penché sur la période postérieure —c.-à-d. les dernières décennies du XIV<sup>ème</sup> et les premières décennies du XV<sup>ème</sup> siècle. Thessalonique m'est apparue, et apparaît encore, comme le précieux foyer d'où est issue la principale tendance de la peinture serbe, appelée École de la Morava. C'est la Serbie, en effet, qui offrit un refuge aux intellectuels, tant moines, porteurs des nouvelles idées hagioglyphes, qu'aristocrates, fuyant la seconde ville de l'Empire et la Macédoine qui connaissaient alors une situation politique et militaire très défavorable. Ces réfugiés étaient accompagnés de peintres qui, avec le concours des forces locales, développèrent dans leur nouveau milieu ce qu'ils avaient initié dans la ville de saint Démétrios.

Le monde de la byzantinologie fut à nouveau agité en 1961, lors du Congrès d'Études byzantines à Ochrid, lorsque Viktor Lazarev exposa dans le rapport principal sa vision de la peinture du XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècle en Macédoine. Conséquent envers ses conceptions concernant les écoles nationales, il était persuadé —à plus forte raison que les analogies aux phénomènes qu'il analysait étaient encore mal connues— que les grands monuments du XI<sup>ème</sup> siècle en Macédoine (Sainte-Sophie à Ochrid et à Thessalonique) sont un écho de la culture artistique slave s'y étant développée du IX<sup>ème</sup> au XI<sup>ème</sup> siècle, et que les monuments du XII<sup>ème</sup>, lorsqu'ils sont d'une valeur exceptionnelle, tel Nerezi, ont été peints sous l'influence des conceptions constantinopolitaines. Certains scientifiques de Skoplje, à l'exception bien sûr des plus érudits et des plus sensés, se sont à maintes reprises référés à cette thèse de Lazarev, considérée comme fondamentale, en vue d'établir l'existence d'une tradition locale, slave et macédonienne, ainsi que celle d'une école nationale spécifique dans la peinture médiévale. Pourtant, de nombreux scientifiques, surtout grecs et serbes (Pélékanidis, Radojčić, et d'autres), attirèrent déjà l'attention sur toute une série de faits s'opposant à de telles conclusions, tout particulièrement sur l'existence des États serbe et byzantin avec leurs sociétés respectives dont sont issus les ktitors et les peintres des grands monuments de Skoplje et d'Ochrid. Le temps et la

nouvelle génération de chercheurs ont finalement donné raison à ceux qui n'ont pas amputé le patrimoine byzantin des grands monuments édifiés au XI<sup>ème</sup> et XII<sup>ème</sup> siècle en Macédoine.

Lorsque l'on considère le travail réalisé en commun en vue d'une meilleure connaissance de la peinture byzantine entre le XII<sup>ème</sup> et XV<sup>ème</sup> siècle, et par là même de l'art dans son ensemble à cette période, en établissant notamment les rapports entre les grands centres byzantins tels que Constantinople et Thessalonique, il ne faut pas oublier la dizaine de symposia tenus depuis 1965, organisés pour la plupart à l'initiative de la Faculté de philosophie ou de l'Académie serbe des sciences et des arts de Belgrade. A travers les passions soulevées par les polémiques et les critiques, mais aussi la satisfaction de partager les résultats de leurs travaux, les scientifiques grecs et serbes, ainsi que leurs collègues des centres byzantins européens, ont ainsi pris l'habitude de se réunir afin d'apporter des réponses et de mieux comprendre, grâce à une approche multidisciplinaire et un échange de connaissances, l'époque, l'esprit et les conceptions artistiques ayant marqué des moments précis de l'histoire. Les jubilés de Studenica, Sopoćani, Mileševa, Gračanica, Dečani, Resava —monuments comptant tous parmi les grandes réalisations du monde byzantin— ainsi que ceux des grands personnages de l'histoire serbe —saint Sava, l'archevêque Danilo II et le prince Lazar— ont été des occasions de rencontres dont les fruits sont aujourd'hui des livres d'une valeur incontestable, et universels par leur résultats. Ces rencontres ont également permis de perpétuer entre nous un esprit de coopération et d'estime mutuelle, ainsi que d'exprimer notre volonté réciproque de suivre régulièrement les résultats des recherches entreprises au sein de nos institutions. Ces contacts se sont aujourd'hui élargis, en Grèce et en Serbie, mais aussi dans le monde, à de nombreuses institutions proches de l'histoire de l'art. On remarque que l'intérêt pour les phénomènes artistiques, s'étant tout d'abord concentré sur la personnalité des artistes et les questions de style, s'est progressivement porté sur les programmes particuliers de décoration, avec des analyses iconographiques plus larges ou, dans une autre voie, sur l'idéologie des souverains et sur certaines caractéristiques locales liées, dans certaines régions et à certaines époques, aux diverses églises nationales. Les rapports entre l'art et la société furent mis en évidence de façon de plus en plus nette, et notamment, en premier lieu, la fonction de l'art au sein de cet-

te dernière. Cette évolution de l'intérêt doit beaucoup à la présence lors des symposia d'histoire de l'art, de participants venus des rangs des historiens, des théologiens ou des historiens de la littérature médiévale. Il va de soi que la scène scientifique de ces dernières décennies était bien plus large et plus riche que l'image qu'en donne mon exposé et ne se limitait pas aux cadres des congrès scientifiques et des symposia. Toutefois, ceux-ci, tout en offrant un résumé des derniers résultats obtenus, ont particulièrement stimulé les recherches, en ouvrant de nouveaux champs d'investigation ou en approfondissant les voies déjà explorées. De fait, on a atteint un niveau scientifique indispensable pour pouvoir prétendre couvrir tous les problèmes soulevés par le passé: celui-ci était unique et commun, et il semble qu'à son image, les sciences grecque et serbe se penchant aujourd'hui sur lui sont, elles aussi, de plus en plus unies.

En tant que contemporain ayant activement participé aux événements historiographiques mentionnés, j'en ai subi les influences, mais aussi, du moins partiellement je l'espère, influé sur eux. Déjà en 1961, lorsque j'ai publié mon livre sur les icônes byzantines en Yougoslavie, j'ai ressenti qu'il était possible de parler, en dépit de toutes les particularités régionales, d'un espace artistique byzantin unique, et par conséquent de la peinture byzantine en tant que phénomène artistique appartenant à l'ensemble du monde orthodoxe, lequel s'étendait largement au-delà des frontières de l'Empire byzantin. Toute la justesse de ce sentiment m'est apparue en 1974, lors de la publication de mon ouvrage sur les fresques byzantines en Yougoslavie. Cette constatation est tout particulièrement vraie pour les régions slaves du Sud jouxtant la frontière nord de l'Empire, ayant vu le développement de rapports économiques, religieux, politiques, culturels très étroits, et même l'établissement de liens familiaux très forts avec l'État grec voisin. Les réactions soulevées par mes conceptions, publiques à travers la critique, ou privées dans les lettres, furent assez violentes et très diverses. Pour le thème dont je traite ici, les plus significatives furent celles de mes maîtres respectés André Grabar et Viktor Lazarev. Compte tenu de leurs opinions et de leurs sujets d'occupations respectifs, Grabar n'a pas apprécié le choix même du titre de ce second ouvrage, ne soulignant pas le rôle des souverains serbes en tant que ktitors et initiateurs de la création artistique, et Lazarev, la façon dont était, selon lui, sous-estimée l'importance des

artistes serbes. Laissant de côté le fait que j'ai précisément, me semble-t-il, consacré mon attention au rôle du milieu serbe et slave du Sud dans l'adoption et le développement des influences byzantines, une question subsiste: est-il possible, après tous les efforts investis par les historiens de l'art des peuples slaves —mais aussi géorgiens, arméniens, roumains, italiens— pour attirer l'attention sur le rôle moteur des traits artistiques locaux, de revenir à la peinture byzantine en tant que facteur commun des réalisations artistiques dans le monde orthodoxe, comme celle-ci était perçue à la fin du siècle dernier ou au début de celui-ci? J'ai essayé d'apporter une réponse à cette question dans la partie introductive de mon rapport lors du Congrès d'Études byzantines d'Athènes en 1976. J'ai alors justifié ma conviction de l'existence d'une unité du style byzantin dans l'ensemble de la sphère orthodoxe, unité plus forte que les différences résultant des traits artistiques locaux et de conditions historiques spécifiques à certaines régions. Ceci est d'autant plus vrai dans le cas des milieux slaves du Sud où il n'existait aucun style artistique alternatif, ni aucune particularité locale comme cela est le cas pour l'Arménie, la Géorgie et l'Italie. Ainsi, sur le plan artistique, le monde orthodoxe médiéval devait apparaître comme une communauté culturelle unique que Dimitri Obolenski, par analogie au Commonwealth britannique, a désigné par la formule, heureuse à mon avis, de Commonwealth byzantin. L'historiographie grecque et serbe se penchant sur l'art du moyen âge a grandement contribué à éclaircir sa véritable nature. Par le travail accompli ensemble, cette science représente aujourd'hui, sans aucun doute, un des meilleurs aspects de l'amitié serbo-grecque.

Pour terminer, je désire adresser mes remerciements les plus cordiaux aux membres du collège de l'Université d'Athènes qui ont jugé digne de leur reconnaissance mon travail scientifique, dans lequel j'ai été guidé par mes respectés et éminents prédécesseurs, et dont j'ai partagé les résultats avec mes contemporains les plus proches. Je ne saurais quitter cette tribune sans exprimer ma reconnaissance amicale à mon cher collègue, le professeur Panayotis Vocotopoulos, pour son discours élogieux et pour l'initiative qui, j'en suis persuadé, est venue de lui, de ma nomination en tant que docteur honoris causa de l'Université d'Athènes. Je tiens enfin à remercier toutes les personnes ici présentes d'être venues contribuer au caractère solennel de ce moment et d'avoir eu la curiosité et la patience de m'écouter.