

André GRABAR

26 juillet 1896 - 3 octobre 1990

M. André Grabar est né à Kiev en 1896, dans la ville où le christianisme russe se modela sur Byzance et prolongea jusqu'à nous la tradition byzantine ; il eut pour maîtres à Saint-Pétersbourg, avant la Grande Guerre et la Révolution, N. Kondakov et D. Ainalov, deux des esprits les plus originaux, sans doute, de cette époque, qui travaillaient dans des directions alors nouvelles : l'analyse des types et des filiations iconographiques selon des méthodes inspirées de l'histoire des textes, et l'étude de ce qu'on n'appelait pas encore l'univers des formes, mis en rapport avec les grandes aires de civilisation. André Grabar quitta la Russie en janvier 1920, séjourna trois années à Sofia, où il devint conservateur-adjoint du Musée archéologique et rassembla une riche documentation sur les monuments bulgares médiévaux, et se fixa enfin à Paris. Il y rencontra Paul Perdrizet, qui lui communiqua « son sens particulièrement développé de tout ce qui touche au fait religieux », et devint l'élève de Gabriel Millet, au moment où ce savant créait, à son séminaire de l'Ecole des Hautes Etudes et du Collège de France, le premier groupe de byzantinistes français de niveau international. André Grabar commença alors une carrière universitaire à Strasbourg, fort de son expérience balkanique et décidé à élargir le champ des études byzantines en y appliquant les méthodes apprises de ses maîtres russes. Il succéda à Gabriel Millet à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes en 1937, occupa au Collège de France une chaire d'« Archéologie byzantine » de 1946 à 1966, fut accueilli à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres en 1955.

D'une œuvre abondante et novatrice, je retiendrai seulement les quatre livres fondamentaux qui firent la synthèse d'un long enseignement, marquèrent les étapes d'une réflexion, et suscitèrent jusqu'à maintenant des interrogations fécondes, donnant pour la première fois à l'histoire de l'art byzantin ses véritables dimensions. *L'empereur dans l'art byzantin* (1936) fait l'inventaire de tous les thèmes, hérités de Rome et, à travers Rome, de l'Orient hellénistique et perse, qui ont servi à magnifier le souverain, à exalter son « éternelle victoire », à exprimer par des attributs ou des gestes la double légitimité qui lui vient du peuple et de Dieu. Cet art au service de la monarchie est peu inventif, strictement codifié et contrôlé, en raison même de sa haute signification ; certaines des images qu'il crée partagent avec les insignes du pouvoir le caractère d'objets sacrés, remplaçant l'empereur absent et réclamant longtemps l'adoration. Ces représentations d'origine païenne et chargées de sens religieux se christianisent, comme l'Empire lui-même ; on se contente d'abord de « baptiser » les types anciens par l'adjonction de quelques signes : le labarum constantinien, le monogramme du Christ ou la croix, par exemple sur les monnaies ; puis viennent les analogies vétérotestamentaires, une exaltation de l'empereur sous les traits de David ; mais la symbolique impériale résiste mal aux restrictions et transformations que lui impose le christianisme. A la fin du VI^e siècle, l'icône de culte ne laisse déjà plus beaucoup de place à l'image du pouvoir temporel ; à la fin du VII^e siècle, le Christ « Roi des rois », apparaît sur l'avvers des monnaies et renvoie l'empereur au revers ; l'iconoclasme fait renaître l'art impérial, mais l'Orthodoxie triomphante, au milieu du IX^e siècle, le fait entrer définitivement en décadence. Dans ce premier livre, qui a défriché un sujet neuf et n'est pas encore remplacé, la parfaite érudition s'allie déjà à une vision d'ensemble, singulièrement juste et féconde, des origines et de l'évolution de l'Empire byzantin.

Dans *Martyrium* (1943, réédité en 1946) André Grabar met en évidence l'importance des reliques dans le christianisme primitif (III^e-VII^e siècle), donnant à ce terme son sens le plus général : souvenirs des lieux saints et corps des martyrs, qui sont à la fois absence et présence, fragments du monde sensible et véhicules de la grâce. Là se trouve le principe organisateur d'une architecture religieuse et d'un mode de représentation : « C'est en partant des origines sépulcrales du culte des reliques qu'on établit les rapports entre l'architecture et l'imagerie funéraire antique et les arts chrétiens. » Car les chrétiens, d'abord, inventent peu. Le *martyrium* primitif dérive de l'architecture funéraire grecque et surtout romaine, de *l'hérôon* particulièrement, qui fournit les modèles de plans centrés (circulaires, polygonaux, quadrilobés). Plusieurs monuments, notamment la rotonde de Saint-Georges de Thessalonique, prouvent une continuité ; mais la logique « martyriale » suscite bientôt des formes nouvelles, développe des techniques, conduit à un aménagement de l'espace intérieur, qui apparentent les édifices commémorant les martyrs à ceux qui marquent les lieux saints de Palestine. Toute thèse suscite des réajustements. Ce fut le cas, vingt ans après, pour *Martyrium* ; mais l'ouvrage reste aujourd'hui encore une référence indispensable. Il a eu l'immense mérite de replacer pour la première fois l'histoire architecturale dans l'évolution des croyances et de la liturgie ; en partant d'une typologie des édifices de culte, il a permis de mieux distinguer, par leur plan et leur fonction, les lieux de réunion que sont les églises basilicales à plan oblong et à couverture en charpente, des lieux de commémoration que sont les églises martyriales à plan centré et couvertes d'une coupole ; il a très justement attiré l'attention des spécialistes sur l'importance des édifices constantiniens qui, à Rome, Jérusalem, Antioche et Constantinople, donnent la clé d'une adaptation de l'architecture antique aux nouveaux programmes chrétiens ; il a montré quand, comment et pourquoi l'architecture chrétienne de l'Occident diverge de celle de l'Orient ; enfin, pour la première fois, il a englobé dans une même synthèse architecture et iconographie. Car les images chrétiennes sont elles aussi « martyriales » ; elles dérivent du portrait funéraire, avec cette frontalité et cette pose d'orant qui signifient que le mort, au moment où il est représenté, se trouve en présence de la divinité d'outre-tombe. Aussi le martyr, *époptès* de Dieu, joue-t-il pour les fidèles à la fois le rôle de témoin et d'intermédiaire. Images et reliques sont indissociables dans les représentations des *loca sancta*, où les scènes de la vie du Christ se superposent au décor architectural qui les commémore : sur les ampoules de Terre sainte conservées à Monza, la crucifixion et la résurrection semblent se dérouler dans le sanctuaire de l'Anastasis. Les reliques s'ornent d'images ; et les images, par proximité du corps saint et en vertu de leur ressemblance, deviennent reliques.

Martyrium contenait déjà l'amorce d'une analyse que *L'iconoclasme byzantin* (1957) prolonge et approfondit pour comprendre les raisons d'une crise de plus d'un siècle, unique peut-être dans l'histoire de l'humanité, dont le culte des images fut l'enjeu, aux VIII^e et IX^e siècles. Le sous-titre, « Dossier archéologique », précisait l'intention : non pas une synthèse, cette fois, mais la réunion de toutes les pièces du dossier, textes ou objets, permettant de comprendre la manière dont étaient utilisées les images et le sens dont étaient porteurs ces symboles de pouvoir. Des chapitres nouveaux étaient alors ouverts, qui sont maintenant des avenues très fréquentées : l'interprétation des représentations numismatiques, qui expriment toujours l'idéologie impériale sous sa forme la plus officielle, l'importance des illustrations marginales dans la polémique par l'image, l'existence d'un art iconoclaste maintenant presque entièrement disparu, la lenteur, enfin, d'une restauration des images, en 843, qui donnait aux images de cultes un nouveau statut sans fournir aux artistes un répertoire de nouveaux modèles. Ces analyses se fondent sur une très riche documentation, mais elles partent surtout d'intuitions étonnamment justes qui canalisèrent la recherche pendant plus d'une génération : il fallait chercher l'explication de l'iconoclasme avant et après les dates fatidiques de 730-843, ne pas limiter la crise à ses aspects religieux ou politiques, y voir la lente maturation d'un problème et le soudain éclatement d'une contradiction

dont le christianisme était historiquement porteur, chercher dans l'influence de communautés juives, de sectes judaïsantes ou peut-être de l'Islam naissant un penchant pour l'aniconisme qui oppose l'Asie Mineure aux Balkans et à Constantinople. Le problème des images retrouvait ainsi ses vraies dimensions, son espace et son temps.

L'un des derniers livres d'André Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne* (1978), étudie, de façon très moderne dans l'esprit et très classique dans le ton, la manière dont se traduisent en image un concept religieux, un dogme, une croyance. Il part de l'idée que les représentations figurées tenaient un rôle important dans l'enseignement chrétien, qu'elles étaient riches de tout ce qu'exprimaient, à leur manière, la liturgie, les homélies, les traités de théologie contemporains, et qu'elles avaient, autant que les sources écrites, la capacité de changer le contenu du message chrétien par des modifications significatives ou de brusques mutations. Cette démarche, qui vise à saisir le mécanisme de la création et l'évolution du sens des images, est celle d'un iconographe et d'un sémiologue autant que d'un historien de l'art.

André Grabar tint école à Paris, où il forma de nombreux historiens de l'art français, yougoslaves, bulgares, grecs, et où il initia à l'étude des documents figurés tous les archéologues ou historiens de Byzance de ma génération. La revue des *Cahiers archéologiques*, qu'il créa avec J. Hubert en 1946 et à laquelle il adjoignit ensuite une collection (*la Bibliothèque des Cahiers archéologiques*), fut l'organe par lequel s'exprima cette école. André Grabar lui-même y écrivit jusqu'à la veille de sa disparition. Mais c'est sans doute aux Etats-Unis que cet homme chaleureux, passionné et intuitif, trouva ses véritables partenaires et fit rayonner ses idées, dans les séminaires du Centre de Dumbarton Oaks, qu'il fréquenta assidûment de 1949 à 1961 et où il retrouvait des savants venus du monde entier : Sirarpie der Nersessian, E. Kitzinger, K. Weitzman, C. Mango, I. Ševčenko et bien d'autres, qui n'ont cessé de lui manifester leur déférence ou leur amitié.

Gilbert DAGRON