Persée

<http://www.persee.fr>

« Cahiers archéologiques », p. p. André Grabar et Jean Hubert, t. XIX, 1969

Labande-Mailfert Yvonne

Labande-Mailfert Yvonne. « Cahiers archéologiques », p. p. André Grabar et Jean Hubert, t. XIX, 1969. In: Cahiers de civilisation médiévale. 14e année (n°54), Avril-juin 1971. pp. 169-173.

[Voir l'article en ligne](#)

Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/>). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

« Cahiers archéologiques », p. p. André GRABAR et Jean HUBERT, t. XIX, 1969. Contributions de I. EHRENSPARGER-KATZ, T. VELMANS, B. NARKISS, M. VIEILLARD-TROIEKOUROFF, D. GABORIT-CHOPIN, A. GRABAR, M. CHATZIDAKIS, N. FIRATLI, H. TOUBERT, C. LEPAGE, P. MILJKOVIC-PEPEK, C. DUFOUR-BOZZO. Paris, Klincksieck, 4^e, 246 pp. et de nombreuses ill. dans le texte.

La parution, chaque année, d'un nouveau volume des « Cahiers archéologiques » constitue toujours un événement, attendu avec un intérêt marqué par les historiens de l'art, mais auquel tout historien devrait demeurer attentif, faute d'ignorer un certain nombre de découvertes qui lui seraient précieuses à tous égards.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler, en effet, que ces fascicules recueillent des études qui sont l'aboutissement de recherches originales, et approfondies, sur l'art et l'archéologie des derniers siècles de l'antiquité, mais aussi d'une bonne partie du moyen âge (jusques et y compris le XIV^e s.). Les travaux sur l'œuvre artistique de Byzance et des chrétientés orientales, sur les origines de l'art médiéval, sur les rapports entre l'art chrétien d'Orient et celui d'Occident y trouvent une place de choix. La perspective de ces recherches a été bien définie dans le liminaire de la revue, et ses rédacteurs y demeurent fidèles. Ces pages « sont largement ouvertes aux investigations archéologiques qui envisagent les documents d'art comme des témoignages sur l'histoire des idées et des croyances religieuses ». Parmi les études du t. XIX, nous retiendrons d'abord celles dont le milieu historique est le plus familier aux lecteurs de nos propres « Cahiers » (X^e-XI^e s.).

Les manuscrits ont la part belle en ce volume, et le travail de Danielle Gaborit-Chopin sur *La première Bible de Saint-Martial de Limoges* (p. 83-98) est, dans sa relative brièveté, l'un des plus remarquables de l'ensemble quant aux résultats obtenus. Cette Bible, qui est à la Bibliothèque Nationale de Paris où elle porte la cote Lat. 5 (I et II), provient sans nul doute du célèbre monastère limousin, ainsi qu'un fonds important de manuscrits que les chanoines vendirent au roi de France en 1730. Sa minuscule caroline révèle le X^e s. au plus tard, mais les historiens de l'art, surpris sans doute par la beauté des couleurs et du trait, avaient tendance jusqu'à présent à rejeter l'exécution des lettrines ornées et des canons vers l'an 1000. L'examen exhaustif que fit subir aux deux volumes D. Gaborit-Chopin ne tarda pas à révéler ceci : l'encre qui a servi à dessiner les lettrines est la même que celle du texte ; par ailleurs, le texte et les motifs décoratifs ne chevauchent jamais l'un sur l'autre. Texte et enluminures sont donc contemporains. Il restait à placer la Bible dans l'ensemble de la production de Saint-Martial (mss. de la B.N.), ce que fait l'auteur avec beaucoup de doigté, découvrant dans un homélaire (Lat. 1897) l'œuvre du même scribe, et analysant les mss. enluminés de la deuxième moitié du X^e s. qui ont manifestement copié les illustrations de Lat. 5, par exemple le lectionnaire de Saint-Martial (Lat. 5301) ou encore le Lat. 1154, connu par ses textes lyriques avec notation musicale.

Les liens de la Bible avec le scriptorium de Tours sont évoqués et deviennent frappants quand on examine la forme générale des lettrines. Mais surtout l'auteur montre, à juste titre, ceux qui unissent ce chef-d'œuvre avec certains mss. carolingiens, tel la première Bible de Charles le Chauve (B.N., Lat. 1) [éléments antiquisants, lettrines en vert-turquoise relevé de filets orangés], ou encore un ms. de saint Jérôme, du IX^e s. (Lat. 1854), qui dut jouer un rôle important dans la naissance du décor du Lat. 5. Car les éléments zoomorphiques, généralement reconnus comme romans, se retrouvent, en réalité, dans des œuvres d'art beaucoup plus anciennes, dont plusieurs exemples sont fournis ici. Ainsi, cette Bible de Saint-Martial qui passait pour un ms. isolé, de l'extrême fin du X^e s., mais que nous devons désormais consentir à placer dans la première moitié du X^e au plus tard — et qui pourrait tout aussi bien être du dernier tiers du IX^e s. comme le propose l'auteur (p. 98) — nous permet de voir de quelle manière le courant de vie artistique a passé, de la fin du IX^e s. au X^e, dans une abbaye qui a connu peu de secousses au moment des invasions normandes.

La contribution d'A. Grabar à ce volume est, comme à l'accoutumée, de haute valeur. Le lecteur la trouvera en deux secteurs de la revue. Dans un article intitulé *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos* (p. 99-125), l'auteur décrit minutieusement cette croix, qu'il daterait plutôt de la deuxième moitié du X^e s. « ou à la rigueur du commencement du XI^e s. ». Il propose des rapprochements possibles avec des œuvres de même époque, à Venise ou à Oxford (Bodléienne), ou bien avec des objets appartenant

comme la croix de Saint-Athanase au trésor de la Lavra : une couverture d'Évangile (plat antérieur) et une staurothèque où le style des reliefs au repoussé « s'apparente beaucoup à celui des reliefs de la croix ». Ce groupe d'objets aurait été donné à la Lavra par son fondateur, Nicéphore Phocas, et remonterait aux années 963/69. A. Grabar propose ensuite de voir dans la croix du Mont-Athos la croix d'autel du catholicon. Car les médaillons placés au centre et aux extrémités de cette croix, au revers et à l'avant, évoquent quelques-uns des éléments essentiels du décor du chœur d'une église byzantine [au moyen âge] : la Vierge, orante, dans la conque de l'abside (mais qui, à vrai dire, au centre de la croix en question, au revers, fait plutôt le geste du témoignage), les saints évêques, debout au mur du chœur de ces églises, et qui — ici Jean Chrysostome et Grégoire le Théologien — apparaissent sur cette même face de la croix. Ce rapprochement est suggéré à l'auteur par les pages de Weitzmann concernant la croix du VI^e s., dite de Moïse, dans le chœur de Sainte-Catherine du Mont Sinai.

Quant à la longue inscription, en grec, placée au revers de la croix de la Lavra, qui donne deux versets du psaume XLIII (XLIV) exprimant l'idée que la croix assure la victoire, elle dénote plutôt un renouveau du thème constantinien, coïncidant avec des victoires récentes, des libérations d'icônes. A. Grabar groupe ici d'autres exemples de l'usage de la croix victorieuse dans les monnaies byzantines. A l'*imago clipeata* du Christ en buste au centre de la croix (celle-ci terminée par des barres transversales) est substituée parfois — avec une étrange audace — celle de l'empereur lui-même (Romain I^{er}), ceci correspondant au moment où les empereurs reprennent les guerres offensives. Sur un diptyque d'ivoire byzantin du X^e s. (Dumbarton Oaks), on trouve côte à côte deux croix et deux médaillons ; un empereur en médaillon au centre d'une des croix fait un geste de prière vers le Christ dont l'*imago clipeata* figure sur l'autre croix. L'attitude est plus chrétienne que dans l'image précédente. En remontant dans le passé, A. Grabar interroge des œuvres des VI^e-VII^e s. La croix à médaillon christologique de Saint-Apollinaire in Classe à Ravenne est bien connue et A. Grabar ne s'y attarde pas. A juste raison, certes, car cette image est pure des ambiguïtés constantiniennes qui réduisent le Christ au rôle de protecteur des armées impériales. Elle annonce le Christ ressuscité, vainqueur de la mort et du mal par la croix. C'est un triomphe spirituel qui est promis à tout chrétien fidèle à cette voie et qu'illustrent quelques images romanes montrant le chrétien piétinant le dragon tandis que ses bras se nouent à la branche transversale d'une croix verdoyante en forme de tau, source de sa force (une lettrine figurée du *Te igitur* d'un ms. de Dijon, un bas-relief de la façade de Benet [Vendée]). Dans le décor des ampoules de Terre Sainte citées par l'auteur, le buste du Christ, sans médaillon, placé au sommet d'un trophée en tau, a d'autres parents. Ne serait-il pas un souvenir des colonnes de gloire païennes qui portaient les bustes impériaux, comme l'a suggéré V. Elbern pour les premières croix sur colonnes ? Dans une optique voisine, A. Grabar suggère de voir l'idée première du rapprochement de la croix et du médaillon à portrait dans l'usage qu'avait l'armée romaine de suspendre à la haste d'un vexillum un disque ou phalère orné du buste de l'empereur régnant. On se ralliera sans peine à cette proposition.

Il est impossible de rendre compte ici de toutes les idées fructueuses qui naissent et s'épanouissent comme au fil de la plume de l'auteur, et, dans les plus simples notes, au long de cet article. On trouvera la même richesse d'information et de suggestions dans les *Études critiques* qui terminent le fascicule (p. 231-246). A. Grabar y analyse et apprécie plusieurs livres parus depuis 1964, parmi lesquels le volume de J. Leroy sur les manuscrits syriaques, dont il dégage toute la valeur, et de plus récents ouvrages, d'Otto Demus, de David Talbot Rice, etc.

Nous voici entraînés ensuite vers un autre sanctuaire de Grèce avec l'étude de Manolis Chatzidakis : *A propos de la date et du fondateur de Saint-Luc* (p. 127-150). Il s'agit de Saint-Luc en Phocide, monastère fondé sur la tombe d'un moine du X^e s. et dont l'église comporte non seulement des mosaïques célèbres, mais des peintures murales dont certaines n'avaient pas encore été étudiées. L'auteur, directeur du Musée byzantin d'Athènes, est bien connu pour divers travaux sur les peintures et mosaïques byzantines en Grèce. A propos de Saint-Luc, il fait ici œuvre d'historien en groupant les sources utiles pour les origines et en les examinant ; non seulement la vie du saint, texte de base, du X^e s., mais des textes liturgiques concernant la fête anniversaire de sa mort ou dormition et celle de la translation, un 3 mai, jour de l'Ascension. Cette précision, entre autres, permet à l'auteur d'avancer la date de 1011 pour l'achèvement du bâtiment de la nouvelle église, du titre de Saint-Luc. L'ancienne petite église, la Panaghia, élevée sur

la tombe du saint, fut englobée dans la nouvelle construction, qui comprend une crypte. L'auteur s'est attaché surtout à étudier les peintures murales du bas-côté nord-est de Saint-Luc (où fut transférée la châsse du saint), celles de la crypte, et les tombeaux des higoumènes, montrant le lien qui existe entre ces tombes (celle du saint, de son compagnon Théodose, et du successeur de celui-ci, Athanase) et l'iconographie murale. Philothéos fut l'higoumène qui opéra la translation en fondant la nouvelle église. Son successeur Grégoire est désigné par deux inscriptions comme l'auteur de la décoration en marbre de l'édifice. Les peintures peuvent être datées du XI^e s., bien que révélant des manières de faire différentes, « reflets de traditions et de sensibilités artistiques diverses ».

L'exposé est parfois un peu difficile à suivre. Cela tient au fait que l'auteur donne ici l'état actuel d'études déjà abordées ailleurs (cf. p. 149, n. 50) et qu'il suppose connus certains aspects de l'édifice en question. De plus, l'étude des peintures, et celle de la datation des diverses parties peintes de l'édifice n'est pas encore terminée (p. 131, n. 25).

L'article suivant, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie* (p. 151-166), est résumé, en quelques lignes (p. 153) par l'auteur, Nezih Firatli : « Les fouilles [en 1966/68] ont fait apparaître les vestiges de deux édifices, ou plutôt de deux étapes de l'histoire du même édifice. A fleur de terre on a trouvé les restes de murailles de la première construction, dont le pavement à moitié détruit était enfoui à deux mètres sous terre. Cette première église était une basilique. Tandis que l'édifice qui lui fut superposé était une église à coupole. Nous attribuons la basilique au VI^e s. et l'église transformée au X^e ».

C'est aussi au X^e s. qu'il conviendrait d'attribuer les importants fragments d'iconostase en marbre, de qualité tout à fait remarquable, qui ont été découverts dans ces fouilles. L'architrave comporte une Déisis et une inscription de dédicace. Tous les personnages sont inclus dans des médaillons de modestes dimensions. Les fouilles se poursuivent. Là se trouvait peut-être l'évêché de Sébaste. Les plans sont bien établis et utilement groupés.

Les pages signées par Hélène Toubert nous apportent le plaisir, qui n'est pas si fréquent, d'une étude iconographique menée avec sérieux et complétée par une recherche iconologique étendue. Sous le titre *Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor bona — Ecclesia, Arbor mala — Synagoga* (p. 167-189), l'auteur, exploitant le vaste champ où l'on rencontre le couple arbre vif-arbre sec, interroge ce schème végétal lorsque le sens indique nettement qu'il s'agit d'une figuration de l'Église et de la Synagogue. Elle se fonde sur un exemple précoce de cette représentation, assez rare somme toute, un témoin situé dans un ensemble de San Pedro de Sorpe, peintures murales déposées maintenant au Musée d'art de Barcelone, et encore en partie inédites ; d'où l'intérêt des photographies publiées ici.

La Vierge en trône tenant l'Enfant, placée dans une abside, se trouvait à Tahull comme à Sorpe vers la même date (1123). Mais on voit (au même Musée) celle de Tahull au centre d'une Adoration des mages, tandis que celle de Sorpe est entourée de deux arbres significatifs, plantés au-dessus du trône. W.W.S. Cook et E. Junyent ont signalé leur présence, mais non leur sens symbolique précis. L'inscription *EX* sur l'arbre placé à la droite de la Vierge-mère peut être comparée, dit H. Toubert, à l'inscription *ECREXIA* de Pedret ; elle désigne l'arbre florissant, l'*Ecclesia*. L'autre arbre sans racines profondes, aux feuilles rares — presque effacé par les mots *SCA MARIA* — imite suffisamment le chandelier à sept branches pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y chercher une inscription de désignation. Remarquons seulement, en passant, qu'il vaudrait mieux éviter de décrire l'*arbor Ecclesia* comme l'« arbre de gauche » et la Synagogue comme l'« arbre de droite », mais, conformément au schéma mental médiéval, il serait préférable d'indiquer la place de l'arbre Église « à la droite du Christ », et vice versa. Ceci n'est pas indifférent. La droite du Christ a une forte signification, c'est une place de choix, qui sera toujours réservée à l'Église, notamment dans les Crucifixions, tandis que la Synagogue sera toujours à sa gauche.

Il en sera de même d'ailleurs pour le second exemple des arbres Église et Synagogue fourni par H. Toubert, le seul exemple sûrement daté qui soit contemporain de Sorpe : celui du *Liber floridus* de 1120, composé par Lambert de Saint-Omer. L'*Arbor bona Ecclesia* lisiblement désigné par l'inscription est à notre gauche, mais il est à droite par rapport à la racine centrale, commune, qui évoque la volonté du Créateur. Ainsi encore, plus éloquemment, au portail des églises. A la façade occidentale de la cathédrale d'Amiens, par exemple, où l'on notera un nouveau détail, très précis, qui vient enrichir la représentation de l'*arbor mala*,

placé sous les Vierges folles, donc à la gauche du Christ : la cognée est déjà à la base de l'arbre. Et il en est de même à la façade de Longpont. Mais à Amiens seulement l'*arbor bona* porte deux lampes qui permettent de penser qu'il s'agit de l'Église. Dans ces derniers exemples, le symbolisme des deux arbres s'inscrit dans un rapport étroit avec celui des Vertus et des Vices. Il n'en était pas de même auparavant à Sorpe, où H. Toubert discerne des intentions différentes, car il s'agit là d'une image globale où la Vierge à l'Enfant a le premier rôle. C'est vers l'Arbre de Jessé que va se développer désormais le symbolisme végétal de la croissance de l'Église à travers Marie, mais sans dissocier les deux arbres puisque l'Ancien et le Nouveau Testament se succèdent ici sans solution de continuité. L'image de Sorpe, avec ses deux arbres séparés sans racines communes, semble faire écho, selon l'auteur, aux témoignages figurés d'une attitude dépréciative envers le judaïsme. Il y aurait là sans doute une piste — ou plusieurs — à suivre.

L'ornement, dans la décoration picturale d'une église pourvue aussi de fresques figuratives, est trop souvent négligé. Son étude n'intervient qu'en second lieu et ne donne pas toujours tous les enseignements qu'on serait en droit d'attendre d'elle. Mais tel n'est pas le cas des recherches de Cl. Lepage, qui a consacré sa thèse de troisième cycle aux ornements peints de l'église de Dečani et prépare pour le doctorat ès lettres un travail d'ensemble sur l'ornement byzantin. Un sens aigu des nuances, un bon coup de crayon et une culture aussi étendue qu'approfondie sont nécessaires pour s'engager dans un tel domaine. Ce sont là qualités qui ne font pas défaut à l'auteur de l'article que nous pouvons lire dans les « Cahiers archéologiques » (p. 191-211) : *L'ornementation végétale fantastique et le pseudo-réalisme dans la peinture byzantine*. L'usage du motif ornemental à trois dimensions a été pratiqué, dans toutes les régions du monde byzantin et à toutes les époques de son histoire, nous dit l'auteur, parallèlement à celui du motif à deux dimensions. Mais dans des proportions différentes selon tel ou tel monument. L'étude de ces cas permettrait aux historiens de l'art « de rapprocher des motifs fort différents au premier regard, d'en comprendre la nature ou d'en préciser l'origine », à condition d'appliquer cette recherche « à un nombre suffisamment important de monuments et de techniques ». L'auteur apporte ici les résultats qu'il a personnellement obtenus en observant des motifs « choisis volontairement parmi les moins connus, les plus curieux et, apparemment, les plus inexplicables du répertoire ornemental byzantin ».

Cl. Lepage a d'abord observé dans un groupe d'églises de Yougoslavie à décor peint une flore extraordinaire, purement imaginaire, née à un certain moment de l'imagination des artistes, où une partie des éléments est représentée sous trois dimensions. Même décor à trois dimensions, mais avec des différences de structure et de détails, en d'autres coins de Serbie ou de Macédoine. Enfin, à Constantinople même, à l'époque des Paléologues, à Kariye-Djami, et à Mistra, l'auteur a fait des constatations identiques, dans les mosaïques ou les peintures. Les nombreux exemples donnés ici en illustration confirment les observations de l'auteur. Il s'agit toujours de fleurs géantes, de feuilles-fleurs ; l'on aperçoit l'intérieur de la corolle. La polychromie est anti-naturaliste. Tous ces ornements semblent avoir reçu un rôle semblable dans la décoration d'un édifice. Ils sont presque exclusivement réservés aux parties hautes : intrados des arcs, nervures des voûtes ou d'une coupole (p. 199). Or on sait que pour les Byzantins l'église est une reproduction de l'univers dans laquelle les voûtes représentent le ciel, l'au-delà. Ce lieu convenait bien au déploiement d'un monde végétal au feuillage irréal même si l'usage des trois dimensions est là pour suggérer un espace réel.

À ce point de son exposé, l'auteur cherche à s'expliquer la naissance de ces formes. Il puise dans le répertoire paléochrétien des exemples très heureux. Son commentaire de la décoration des voûtes de Santa Costanza à Rome, l'interprétation des branches coupées, de la jonchée évoquant le banquet céleste, me semblent d'une perspicacité très convaincante. D'autres motifs antiques, les médaillons interrompant les ornements végétaux, les masques, les macarons, utilisés à l'époque Paléologue, à Byzance, ne se retrouveront pas en Serbie. Or c'est à Byzance, dans les manuscrits grecs de la fin du x^e s., que l'on rencontre les premiers traits du répertoire végétal à trois dimensions, ces pétales à bords recourbés créant une perspective rudimentaire, les feuilles-fleurs appliquées au décor fantastique des Canons d'Eusèbe. Ces motifs vont se répandre au xi^e s. dans la mosaïque (Sainte-Sophie de Kiev) puis passeront dans la peinture murale aux xi^e-xii^e s. Cl. Lepage a eu souvent recours au livre de Kurt Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts* (1935), où est signalée la nouvelle vague d'intérêt qui se manifeste au tournant des x^e-xi^e s. pour les œuvres antiques. Ceci dit — et souvent affirmé ici, — l'auteur s'attache à préciser l'apport purement byzantin. On peut, dit-il « porter au bénéfice du répertoire paléochrétien le procédé

des replis qui conduit les Byzantins du x^e s. à recourber le bord des feuilles comme s'il s'agissait de rubans géométriques. Par contre, il faut aussi reconnaître les traits originaux de l'ornementation utilisant les feuilles-fleurs à bords roulés... le traitement en relief du vieux schéma de la palmette dite sassanide, l'arrangement de certains motifs combinant architectures de fantaisie et tapis végétal » (p. 206). Si ces effets de perspective sont demeurés bien timides, ce n'était pas là incapacité artistique, mais manque de goût pour le naturalisme. La recherche des peintres tend à l'expression d'une vie intérieure traduisant un univers surnaturel. L'extension au domaine de l'art figuratif de ces tendances pseudo-naturalistes ou antinaturalistes invite à considérer certains décors végétaux verticaux juxtaposés aux scènes narratives ou à l'architecture. Tel est le cas du « candélabre végétal » (p. 207). A ce propos, jetons un regard sur l'Occident : il en existe deux, à Saint-Savin, à la tribune, dont les rinceaux, irréels, portent des masques à l'antique ; ils n'ont jamais été étudiés. Ils pourraient poser à nouveau la question que soulève brièvement Cl. Lepage vers la fin de son bel article, celle du cheminement des courants de l'art décoratif issu de la basse antiquité, mais transformé soit à Byzance, soit en Occident, à partir du x^e s. environ, par l'imagination des artistes.

Deux courtes études iconiques terminent ce volume, l'une sur *L'icône de saint Georges de Struga* (p. 213-221), par P. Miljkovic-Peppek, l'autre sur *La corniche del Volto santo di Genova* (p. 224-230), de Colette Dufour-Bozzo. Elles débordent le domaine de nos « Cahiers ». Signalons cependant que l'étude de Colette Dufour représente une étape dans la quête que cette historienne de l'art poursuit, avec talent et avec une ardeur remarquable, pour l'histoire complète de la célèbre icône génoise, travail dont elle annonce la prochaine parution.

Pour des raisons analogues, n'ont pas pris place dans la présente analyse les premiers articles du volume, dédiés surtout aux périodes paléochrétienne et carolingienne. Mais il va de soi que les spécialistes de l'époque romane auront profité à en prendre connaissance, à puiser à leur source, notamment aux pages (29-43) consacrées par Tania Velmans à quelques images originales et rares de la « Fontaine de vie », ou à celles (61-81) que May Vieillard-Troiekouff a dédiées à la « Sirène-poisson ». Les premières sirènes-poisson carolingiennes annoncent la grande vague de ces personnifications de la Tentation qui allaient se répandre avec tant d'abondance, en particulier sur les chapiteaux romans du XII^e s.

YVONNE LABANDE-MAILFERT.

« *Liber controversiarum Sancti Vincentii Cenomannensis* » ou *Second cartulaire de l'abbaye Saint-Vincent du Mans*. Texte éd. avec introd., notes et index p. A. CHÉDEVILLE, Paris, C. Klincksieck, 1968, 434 pp., 1 carte h.t. (*Institut de recherches historiques de Rennes*).

Je prie M. Chédeville d'accepter toutes les excuses que je lui dois pour le retard avec lequel paraîtra ce compte rendu. Et pourtant l'ouvrage était constamment sur ma table et m'a souvent servi de modèle dans la préparation d'un travail comparable.

Le cartulaire qui fait l'objet de la présente édition est le second cartulaire de l'abbaye Saint-Vincent du Mans : le premier a été publié au début de ce siècle¹ et le troisième est encore inédit. Le *Liber* se trouve à la Bibliothèque du Mans (C). A. Chédeville en donne une description très précise : on retiendra que ce « cartulaire n'a rien d'une œuvre d'art, c'est avant tout un outil d'administration ». Il a été composé entre 1221, date de l'acte le plus récent, et 1250. L'acte le plus ancien remonte à la fin du XI^e s. La plupart des chartes et des notices se situent entre 1190 et 1220. Le *Liber* comprend au total 355 actes dont 9 en double exemplaire ; une dizaine sans doute ont disparu avec la perte probable de quelques folios. L'auteur a publié également en annexe deux bulles des papes Eugène III et Innocent III : la première, de 1153, permet d'établir un « bilan incomplet mais précieux des biens de l'abbaye au milieu du XII^e siècle ».

C a servi très légitimement de texte de base. Il n'y a plus qu'un petit nombre d'originaux, qui sont conservés

1. *Cartulaire de l'abbaye Saint-Vincent du Mans*, éd. R. CHARLES et MENJOT d'ELBENNE, Le Mans, 1886/1913.