

Persée

<http://www.persee.fr>

Marcel Durliat. — L'art roman, 1982 (" L'Art et les grandes civilisations ", 12)

Camus Marie-Thérèse

Camus Marie-Thérèse. Marcel Durliat. — L'art roman, 1982 (" L'Art et les grandes civilisations ", 12). In: Cahiers de civilisation médiévale. 27e année (n°108), Octobre-décembre 1984. pp. 377-381.

[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.

herra vient de *hāir* non de *haer* ; *laray* est le futur de *laier* non de *lairer*, et *lairons* est un futur non un impératif ; *maint* vient de *manoir*, non de *maner* ; on dit *marrir*, non *marrer* ; *mire* dans *Dieu le vous mire* est le subjonctif de *merir* non de *mirer*, le sens est « Dieu vous le rende » ; *paire* n'est pas un infinitif, c'est le subjonctif présent de *paroir* ; *sauldra* est le futur non de *saulter* mais de *saillir* ; *vaulsit* est le subjonctif imparfait, non le prétérit de *valoir*. Quelques interprétations sont douteuses : *s'aficher* = « se promettre à soi-même » non « s'obstiner » ; *brasser* = « tramer » non « contester » (le vers signifie « ils ont accusé votre mère d'avoir tramé la mort de votre père ») ; *combel* (= *cembel*) n'est pas « la cloche pour appeler à la bataille » ; ce sens est supposé par des auteurs comme Greimas qui veulent rattacher le mot à *CYMBALUM* ; il signifie en fait « combat » ; *crains* paraît une variante phonétique de *grains* « irrité » ; *estordre son coup* signifie « peser en retirant l'arme de manière à faire tomber l'adversaire » ; *garni* = plutôt « opulent » que « célèbre » ; *grue* ne désigne pas le « grain d'orge » (qui se dit *gru*), mais l'oiseau ; *Noiron* désigne l'empereur Néron qui a été identifié avec un dieu païen et le *Pré Noiron* désigne le parc (*horti*, puis *prata Neronis*) où cet empereur fit brûler les chrétiens et où s'élève actuellement la basilique Saint-Pierre ; *ce fait a octroyer* signifie « cela mérite d'être accordé », *faire a* + infinitif actif se traduit par « mériter de », « devoir » + infinitif passif ; *oultre* ne signifie pas « misérable », c'est un cri de triomphe que l'on pousse lorsqu'on a abattu un adversaire ; on peut le traduire par « Va-t'en, va au diable » (voir *Les rédactions en vers de la « Prise d'Orange »*, note D 1306) ; *rens* au vers 4201 = « rangs » ; *resortir* en parlant d'une épée signifie « rebondir » ; *tembour* 4083 = « vacarme » ; *vif* ne signifie pas « fortement », mais « vivant » ; *il cuida vif enraiger* signifie « il pensa devenir enragé tout vivant » que l'on traduit mieux par « il pensa devenir à la lettre enragé » comme le propose L. Foulet (éd. Roach des *Continuations of the Perceval, Glossary of the First Continuation, s.v. vif*).

Claude RÉGNIER.

Marcel DURLIAT. — *L'art roman*. Paris, Mazenod, 1982, 616 pp., 967 ill. noir et blanc, 177 h.-t. coul., carte (« L'Art et les grandes civilisations », 12).

Un texte admirable, soutenu par une documentation photographique atteignant parfois la perfec-

tion, démontre à qui ne le soupçonnait pas, rappelle avec bonheur à qui le savait, que l'art roman correspond à un moment d'intense création dans l'histoire de l'humanité. Les éditeurs et l'auteur ont cherché conjointement par l'image et les mots à révéler la variété et la richesse des réalisations artistiques des XI^e et XII^e s. en Occident. Il n'est que de feuilleter le kaléïdoscope des planches en couleur pour s'assurer de la qualité des édifices, des sculptures, des peintures, du mobilier et de l'orfèvrerie. Mais au-delà des œuvres présentées, si importantes pour notre propre sensibilité, si superbes soient-elles encore, Marcel Durliat, Jean et Lucien Mazenod ont voulu rejoindre les hommes qui les ont engendrées, évoquer leur temps, leurs goûts, nous guider sur les chemins de leur foi, cette foi qui est le vecteur même de l'art roman.

XII^e tome d'une série encore inachevée, *L'art roman* présente le découpage habituel de la collection : une étude globale illustrée par des planches en couleur, une abondante documentation en noir et blanc, une suite de courtes monographies d'édifices replacées dans leur cadre géographique, des répertoires, des index et une bibliographie thématique. Si *L'art roman* est un superbe livre d'art, il est aussi un bon instrument de travail.

Dans une introduction très dense, l'auteur aborde des problèmes de méthode. Sa première démarche consiste à analyser le terme de « roman », que, « par une intuition heureuse », Charles de Gerville utilisa dès 1818 l'appliquant à l'architecture. On parla plus tard de « sculpture romane ». Les notions même d'art roman, de style roman en découlèrent, mais les définitions ont suivi les méandres de l'historiographie de l'art depuis plus d'un siècle. C'est, pour M. Durliat, l'occasion de brosser un large tableau de la recherche, ponctué par les figures de ceux qui contribuèrent à éclairer les différentes facettes de la création artistique. Ces pages serviront les lecteurs pour des recherches complémentaires. On voit ainsi que la diversité des méthodes naît de la multiplicité des regards : regards de l'archéologue, de l'historien, du philosophe, regards de qui s'interroge sur la vie des formes ou la signification des images.

Logiquement, M. Durliat est alors amené à exposer les éléments de sa propre méthode (p. 32-33). On se doit de lire ces lignes avec grande attention, car là, et là seulement, il se met en avant pour mieux servir le lecteur. Il développe ses conceptions de la tâche d'historien de l'art dans l'interprétation de toute œuvre artistique. Pour mieux faire ressortir

la fermeté et la netteté de la pensée, je me permets de citer l'auteur longuement.

La création artistique remplit une fonction qui en détermine en partie sa forme. Il convient d'éviter de séparer artificiellement, et plus encore d'opposer, la forme et la fonction. *Il faut* ... situer la création artistique dans une vie, un langage, une foi qui sont une histoire, *mais ces prises de position sont assorties d'une mise en garde* : La forme artistique n'est jamais une image mécanique de la vie sociale, ou la résultante nécessaire d'un ensemble de déterminations sociologiques. Il n'est rien de plus vain que de vouloir projeter les schémas de l'organisation sociale dans les créations artistiques... De telles entreprises conduisent à substituer à l'infinie complexité de la création artistique, à son inépuisable et passionnante richesse, un reflet appauvri et schématisé, le plus souvent parfaitement inadéquat, une simple création de l'esprit. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que si les œuvres d'art dépendent d'une certaine manière de la société dans laquelle elles ont été produites, elles exercent en retour leur action sur elle. C'est ce concours à la réalisation d'une harmonie d'ensemble qui nous autorisera à qualifier de « roman » le monde dans lequel ce style est né, s'est épanoui, puis défait.

La philosophie qui se dégage de ces réflexions est celle de l'œuvre toute entière. Autant que la matière qu'elle traite, l'art roman, elle assure à l'ouvrage sa parfaite cohésion. L'écriture et la pensée resteront solidaires en une démonstration brillante. L'auteur peut s'écarter, l'essentiel est dit et le lecteur s'en souviendra, mais il saura aussi reconnaître, au détour d'une simple description, l'émotion et la sensibilité de celui qui, à son tour, fait œuvre d'art.

Le premier chapitre dégage l'originalité du monde roman. C'est la victoire de la vie avec l'essor démographique et économique ; c'est, du *x^e* au *xii^e* s., la mise en place de la féodalité et l'affirmation d'une chrétienté nouvelle. On retiendra la place faite au renouveau monastique, au culte des saints et aux pèlerinages et, dans de nombreuses régions, l'essor incontestable des villes. Les hommes eurent-ils « conscience de vivre un véritable renouveau », comme l'écrit M. Durliat ? Plusieurs en portèrent témoignage ; la société traduisit en elle-même ces faits nouveaux, des mutations, des clivages s'opérèrent ; les mentalités aussi changèrent. On retiendra principalement qu'en plein cœur du *xii^e* s. progressa dans tous les domaines « l'idée nouvelle du droit de l'individu en tant que tel », tandis qu'était réhabilité le monde de la matière. Cette transformation du système des valeurs clôt l'époque romane, elle signe aussi « le début d'une ère nouvelle » (p. 49).

On peut regretter qu'au cours de cette analyse l'auteur n'ait pas fait suffisamment apparaître les reflux, les hésitations et les doutes ; il est vrai

qu'en quelques pages il est difficile de ne pas s'en tenir aux lignes de force d'une démonstration. L'auteur analyse ensuite, en six chapitres, les diverses composantes de l'art roman et de son devenir immédiat : l'émergence du style, la création architecturale, l'essor de la sculpture romane, les arts de la couleur, les nouveaux trésors, la fin de l'art roman.

Une de ses préoccupations constantes, énoncée, on l'a vu, dès l'introduction, sera, puisqu'il faut replacer chaque création dans son temps, de dater les phénomènes artistiques, tant dans le domaine de l'architecture que dans celui de la sculpture, des arts de la couleur ou des trésors. Loin de faire du pointillisme chronologique en s'attachant uniquement à l'histoire de chaque monument, M. Durliat préfère tenter de retrouver le cours de la vie — qui n'admet pas de vide — et souligner les articulations du développement du style roman. Selon lui, c'est vers les années 1060/70 que le style trouve sa véritable définition. Pour les décennies précédentes, on parlera d'« expériences préliminaires », d'« émergence du style », on insistera sur le poids des héritages d'époques et de provenances diverses dont la présence contrebalance encore les ferments nouveaux. Se développant « dans la continuité des traditions méridionales » (p. 55), tel apparaît par exemple le premier art roman méridional, dont l'auteur présente d'une façon très claire les caractères et la problématique. Au terme d'une gestation un peu longue, de la diversité des réalisations et des tendances germera vraiment le style roman et cette éclosion se fera vite percevoir dans tout l'Occident chrétien. L'essentiel du livre porte sur l'analyse de ce style. M. Durliat consacre le dernier chapitre de sa grande synthèse à la fin de l'art roman, qui n'intervint pas brutalement (milieu *xii^e*, première moitié du *xiii^e* s.) et dont les manifestations offrent des caractères divers selon les milieux et les secteurs. Ici on verra l'exaspération du style, là le dépouillement, voire le rejet ; tantôt le contenu de l'art s'enrichira ou se systématisera, tantôt il se videra de toute signification. Mais sa fin ne semble nullement synonyme de décadence.

Pour ma part, je retiendrai les propositions chronologiques de M. Durliat, à quelques interrogations près toutefois. Ainsi il y a l'épineuse question de la sculpture au rez-de-chaussée de la tour-porche de Saint-Benoît-sur-Loire, datée récemment par E. Vergnolle dans les années 1020/35 (thèse à paraître). M. Durliat refuse une chronologie aussi haute, car selon lui la maîtrise dont le sculpteur a fait preuve ne se retrouve guère dans les décennies

suivantes ; il propose les années 1070 et place dans l'immédiate foulée d'Unbertus le départ de la grande sculpture du sud-ouest et de l'Espagne du Nord (Jaca, Loarre, Compostelle, Fromista, León, etc.) ; il ne veut pas croire à une solution de continuité, donc à un « échec ». Si l'on adopte l'opinion d'E. Vergnolle, la rupture a-t-elle vraiment existé, tant dans le domaine de la sculpture historiée que végétale ? En l'admettant, cette rupture a-t-elle été longue et, surtout, peut-on parler d'échec ? Les jalons proposés par E. Vergnolle, à Méobecq en particulier, devraient-ils être rajeunis ? Où donc placer la sculpture de la plupart des édifices du XI^e s. en Poitou et dans le Val-de-Loire ? Dans la seconde moitié, voire le dernier quart du XI^e s. selon l'auteur. Mais alors, on serait loin d'avoir atteint la plénitude du style. L'église Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers (état charpenté), rejetée par M. Durliat vers les années 1060 et sans doute au-delà, démontre par son architecture et sa sculpture qu'elle est significative d'une période de tâtonnements, c'est-à-dire de ces temps de recherche d'avant les années 60 — justement considérées comme décisives pour la définition du style. Sinon le projet de Saint-Hilaire deviendrait presque contemporain de la conception et de la mise en chantier de Saint-Sernin de Toulouse, si réussie techniquement et artistiquement, qui fait partie du groupe des églises à reliques (Sainte-Foy de Conques, Saint-Martial de Limoges, Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Martin de Tours) ; ce groupe représente justement « une synthèse des recherches poursuivies dans l'Europe toute entière ». Or, comme il n'y a aucune raison de placer le Poitou dans une ambiance archaïque, il semble préférable de faire coïncider le monument avec l'église consacrée en 1049. Je suis moins optimiste que M. Durliat sur la régularité des travaux des hommes et sur leur célérité. Il reste à souhaiter que les historiens et les techniciens puissent aider, plus encore que par le passé, les historiens de l'art dans leur désir de mieux comprendre les goûts et la vision du monde de chaque génération disparue, en rendant très précisément à chacune son acquis créatif.

Car c'est bien là que se situe la quête de l'auteur. En s'efforçant de définir l'art roman, il lui faut trouver les hommes. « Le style roman », dit-il, « c'est d'abord l'artiste roman avec son activité multiforme dans l'unité de sa personnalité » (p. 30). Les artistes sont maintes fois évoqués (notons la présence d'un index des noms) : architectes, peintres, enlumineurs, maître-verriers, ivoiriers, sculpteurs de la pierre et du bois, artisans maçons et tailleurs de pierre. Parfois ils conçoivent

les œuvres qu'ils exécutent, souvent ils sont inspirés ou dirigés par les commanditaires, les évêques et leur chapitre, les abbés. Les artistes romans sont moins anonymes qu'on ne le croit. Si l'on doit souvent se contenter d'un nom, parfois une personnalité s'ébauche. Ce fut le cas de Willigelmo, Gislebert d'Autun, le maître de Cabestany, Antelami et surtout Nicolo, etc.

La création artistique, considérée comme œuvre personnelle d'un artiste ou collaboration de plusieurs personnalités, sert de miroir à la communauté romane. Le trait le plus marquant de cette communauté, c'est l'esprit de foi. Conséquence de cette constatation : l'art roman est un art religieux. M. Durliat en exclut donc l'art profane. Cependant, il n'éluide pas le problème et explique son opinion. Les finalités de l'architecture militaire et de l'architecture domestique sont différentes de celles de l'architecture religieuse : « ... elles n'atteignent jamais à l'identité stylistique, c'est-à-dire à la réalisation dans le concret d'une volonté d'art à valeur normative » (p. 69) ; « les parentés ne concernent que des techniques ». Quant à la sculpture des édifices civils, lorsqu'elle subsiste, elle emprunte son iconographie et son style à l'art religieux.

Cette position équivaut à rejeter un peu vite dans l'oubli la vie quotidienne, qu'on ne connaît que par quelques vestiges et descriptions. L'archéologie pourrait mettre davantage en lumière la marque indéniable d'intentions artistiques dans ce domaine. Faudrait-il inventer une nouvelle étiquette ?

Quoiqu'il en soit, M. Durliat a raison d'insister sur l'esprit de foi, car c'est bien cet esprit qui donne à l'art roman l'essentiel de son dynamisme. La foi, lien entre le monde du ciel et celui de la terre, s'incarne dans l'édifice même, image de la maison de Dieu, de la Jérusalem céleste. La disposition et l'ornementation des lieux où l'homme médite, prie et participe à la liturgie, ne reflète pas seulement un art, un stade d'évolution des techniques, l'utilisation de moyens financiers — qui révèlent parfois la largesse de leurs donateurs —, mais surtout le souci de concilier au mieux les nécessités liturgiques et l'expression du sentiment religieux. Cette double attention explique en grande partie les variantes que présentent les monuments dans leur conception. On n'a jamais de plan-type, même si l'on peut trouver des parentés très fortes entre certains édifices. Les mutations de la communauté chrétienne, le développement liturgique ont joué, de toute évidence, un rôle dans l'adoption des chœurs à déambulatoire et chapelles rayonnantes,

promis à un succès qui dépassera le cadre de l'époque romane, dans la multiplication des clochers, etc. L'ouvrage abonde en exemples.

La puissance de la foi se manifeste d'une façon qui peut paraître encore plus nette dans les images : images isolées, statues de pierre, de bois ou de métal, objets de vénération, personnages peints. La place d'honneur, aux voûtes des absides et sur les tympans, revient au Christ qui domine et triomphe. Mais, en montrant l'importance que l'époque romane donne au crucifix, véritable image de dévotion (comme le *Volto Santo* de Lucques), M. Durliat précise que si le Christ reçoit les hommages dus à un roi, il devient à l'époque romane « de plus en plus nettement objet d'amour... La croix est comprise comme la manifestation du sommet de l'amour humain dans l'abîme de l'anéantissement du Verbe. Le Christ mort... appelle à l'amour des hommes et à leur tendresse » et pour l'auteur se dévoile ainsi un pan de la personnalité romane : « l'homme roman se prend à s'attacher au Christ pour lui même sans référence à une quelconque récompense. Il croit sans condition » (p. 207). Marie, mère de Dieu, est vénérée comme trône de la Sagesse du Père, mais à travers les différentes images que les artistes lui ont données, on peut aussi constater que le sentiment religieux à son égard a quelque peu évolué : « la Vierge romane va devenir le symbole de la totalité du féminin, à l'exclusion du péché ». Se développe l'idée d'« une nouvelle image de la mère : la nouvelle Ève engendrant une humanité nouvelle, base d'une société vivant de l'amour et pour l'amour » (p. 209).

Les mystères de la foi sont évoqués dans les vastes programmes iconographiques des portails, des absides, des portes, des vitraux, des cloîtres, des châsses, tantôt par des images simples que chacun pouvait identifier et interpréter, tantôt par des allégories savantes que seul le message des prêtres pouvait décoder. Que l'on pense, par exemple, au combat des vertus et des vices ou à la parabole des Vierges folles et des Vierges sages. Le signe et le symbole interpellent autant le chrétien que le récit narratif. On montrera le Christ dans les épisodes de sa vie terrestre, mais on le rendra tout autant présent par la croix, l'agneau, le chrisme ou par ses préfigurations dans l'Ancien Testament : Abel, Isaac, Samson, Daniel... ou encore par les images des bestiaires, l'aigle royal, le lion... Les anges et les démons occupent aussi la scène romane. M. Durliat revient à plusieurs reprises sur l'importance que l'artiste roman consacre à la vision du péché, du mal — images démoniaques, scènes

de violence et d'enfer, « l'anti-ciel ». La monstruosité est souvent force de mal, mais pas toujours. Elle a parfois un rôle apotropaïque. L'art roman, pourtant porteur d'ordre et de clarté, a indubitablement aimé l'étrange. Saint Bernard s'élèvera avec vigueur contre ce goût qu'il juge incompréhensible, vain et malsain (p. 352). Ainsi, au long des pages, l'auteur analyse le contenu du message chrétien et les grandes lignes de sa morale conjointement enseignés. En même temps, il révèle la physionomie de l'art qui les exprime ; il en souligne les principaux caractères. On saura gré à M. Durliat d'en avoir rappelé l'harmonie et l'équilibre, la jeunesse et la beauté.

La deuxième partie du livre est consacrée à la géographie de l'art roman. C'est une étude rapide des principaux monuments subsistant encore, selon leur répartition géographique et, à l'intérieur de ce cadre, dans la mesure du possible, selon la chronologie. Ainsi, on connaît la place que l'auteur assigne à chaque édifice dans le développement artistique d'une région et dans les courants internationaux du temps — étant entendu que la « région » reste une notion souple. La « géographie de l'architecture romane » ne cherche pas à ressusciter l'idée d'« écoles » romanes d'architecture, en faveur naguère. Elle montre que la réalité est « plus complexe et plus nuancée », car l'on doit tenir compte de nombreux paramètres, en particulier le temps, qui explique la mobilité incessante des phénomènes artistiques et empêche de les enfermer en un carcan (p. 481).

Ici comme dans la synthèse, l'auteur s'est efforcé de dater les constructions, n'hésitant pas à prendre parti dans le flou ou la querelle chronologiques que certaines églises ont de longue date suscitées (outre Saint-Hilaire et la tour de Saint-Benoît-sur-Loire, déjà signalés, Saint-Savin-sur-Gartempe, Bernay, Cluny III, la cathédrale de Jaca, les campaniles de Ravenne, Pomposa, la cathédrale de Pise, etc. ; curieusement, le nom du grand sculpteur de Modène Willigelmo n'apparaît pas dans la monographie mais, p. 140, M. Durliat place son œuvre vers 1110/20). Pour certains cas, on verra se clore des controverses ; pour d'autres, une saine *disputatio* sera sûrement relancée par les chercheurs.

Le choix des monographies retenues est raisonnable dans ses limites, mais il s'ensuit, à mon sens, une conséquence regrettable. Je crains en effet que, dans l'esprit d'un public non averti, la vision globale géographique de l'art roman ne soit faussée par la carte. La Tchécoslovaquie, la Hongrie, l'Ir-

lande et d'autres pays ont connu l'art roman. L'Italie du sud, la Bretagne en sont moins dépourvues qu'il n'y paraît.

Ceci nous amène à parler de l'appareil documentaire. Près de mille photographies sont offertes au lecteur. C'est dire l'immense effort réalisé par les éditeurs. La première grande photo représente le Christ de Conques, qui a conservé des traces de polychromie ancienne. On la fait suivre, et c'est tout un symbole, par la représentation d'Adam (Tavant), qui permet de saisir à la fois la technique et la matière picturales. Il faudrait des pages pour commenter ces cahiers d'illustrations. Qui a un peu manié un appareil photographique sait les difficultés de cadrage et d'éclairage dans les édifices ; rendre la luminosité et la pureté des lignes relève d'un métier accompli. L'intérieur de Tournus, le cloître de Moissac, la suite des tours du premier art roman, l'ensemble de Pise sont fort réussis ; je regrette quelques ciels trop bleus et des contrastes trop violents. En ce qui concerne les clichés de détails d'architecture, sculpture, peinture, enluminure, pour les objets précieux, chacun est une joie pour les yeux et l'esprit : reliefs de Toulouse, d'Autun, de Silos, suites superbes des Christs romans et des Vierges, reliquaires où l'or et l'argent sont si bien traduits. Les plans sont très clairs ; il faut complimenter l'architecte Giroux pour ses élévations isométriques parfaitement compréhensibles pour les non-initiés.

La qualité des photographies en noir et blanc est plus inégale, surtout dans le catalogue. Leur succession ne correspond pas toujours au discours de M. Durliat. Il y a parfois un hiatus entre les images et le texte, ce qui est dommage pour la cohésion de l'ouvrage. C'est peu gênant dans les planches en couleur où le metteur en page a cherché à montrer l'unité de l'art roman et par là sa force (Christ de Toulouse et de Carennac, clochers romans, série de Christs et de Vierges, etc.), mais la même logique ne se retrouve pas dans le catalogue d'illustrations en noir et blanc. Ainsi, pour les chapiteaux, on commence par la Bourgogne avec successivement Vézelay, Autun, Cluny, Dijon, Tournus. Pourquoi cet ordre et pourquoi n'avoir fait apparaître Saulieu qu'après Paris, Payerne et Saint-Benoît-sur-Loire ? La Bourgogne a d'ailleurs ici la part trop belle par rapport à la Saintonge, l'Anjou, la Normandie, les Landes, l'Alsace, les pays de l'Est, etc. Il est regrettable que par une documentation plus large l'on n'ait pas compensé le caractère obligatoirement restrictif de la géographie romane. En revanche, je me réjouis

que la sculpture funéraire et le mobilier des églises soient représentés.

Que l'on me pardonne ces quelques remarques. Je suis persuadée que le présent ouvrage incitera le lecteur à visiter les monuments, à observer les œuvres avec attention, à se documenter, bref, à mieux connaître l'art roman. C'est un livre d'ouverture, et ce n'est pas son moindre mérite.

* Marie-Thérèse CAMUS.

Christian EWERT et Jens-Peter WISSHAK. — *Forschungen zur almohadischen Moschee. I : Vorstufen. Hierarchische Gliederungen wetislamischer Betsäle des 8. bis 11. Jahrhunderts : Die Hauptmoscheen von Qairawân und Córdoba und ihr Bannkreis*. Mayence, Zabern, 1981, 207 pp., 58 fig., 65 pl. (« Madrider Mitteil. », 9).

Les grandes mosquées de Cordoue, de Kairouan, de Tunis, de Tinmal et de Marrakech pouvaient sembler bien connues depuis les travaux de H. Terrasse, de G. Marçais, d'A. Lézine — pour ne nommer que les plus célèbres ; or C.E. et J.P.W. reprennent ici d'une façon méthodique, voire méticuleuse, l'étude de ces monuments, et ceci les conduit à des observations et à des interprétations inédites qui parfois paraîtraient même audacieuses si elles n'étaient pas fondées sur des faits archéologiques irréfutables.

Leurs recherches sur les précurseurs des types de mosquées à l'époque almohade sont à l'origine de cet ouvrage, très dense, qui ne devait être, initialement, qu'un seul chapitre à l'intérieur d'une monographie sur Tinmal (celle-ci est donc dorénavant prévue comme volume suivant dans toute une série consacrée à l'architecture religieuse almohade).

Dans l'introduction ils définissent les traits essentiels de la mosquée de Tinmal, cet extraordinaire sanctuaire qui, perdu dans le Haut-Atlas, fut construit comme mosquée commémorative pour le Mahdi Ibn Toumert, vers 1153/54, et qui devint le modèle des mosquées impériales de Marrakech. La description insiste sur l'extrême rigueur de la mise en valeur du *mîhrâb*, enveloppé par le minaret, et qui forme le point culminant du dispositif en « T » et de deux déambulatoires en « U » qui s'interpénètrent. L'encadrement rectangulaire du *mîhrâb* est une transposition, au niveau du décor,