

Du romain au roman : problèmes de périodisation et de nomenclature en Espagne

Isidro G. Bango Torviso



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2672>

DOI : [10.4000/perspective.2672](https://doi.org/10.4000/perspective.2672)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 639-652

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Isidro G. Bango Torviso, « Du romain au roman : problèmes de périodisation et de nomenclature en Espagne », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020.

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2672> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2672>

Du romain au roman : problèmes de périodisation et de nomenclature en Espagne

Isidro G. Bango Torviso

L'histoire de l'art, une des disciplines historiques les plus jeunes, est née et s'est développée en souffrant d'un lourd complexe vis-à-vis de l'histoire politique, sociale, économique. Elle ne croit pas en elle-même, ni aux résultats de sa recherche. Dans nos manuels ou dans les grands ouvrages de synthèse ou de spécialisation, toute période artistique s'ouvre sur un panorama historique de l'époque, généralement une succession de clichés, avant de soumettre la recherche sur les formes à ce schéma préalable. Inversement, notre travail n'est apprécié par nos collègues historiens, dans les meilleurs cas, que comme une jolie illustration de leurs théories. Et ils ont bien souvent raison : nous ne sommes en effet pas capables d'enrichir la vision d'une époque par nos propres découvertes. De surcroît, nous avons repris à notre compte les erreurs des historiens et, de plus, en tant qu'historiens de l'art nous avons introduit les nôtres. La majeure partie de nos travaux n'est que la projection de notre culture contemporaine sur des créations du passé. Cette attitude est-elle mauvaise ? Non, pas le moins du monde. Mais il faut savoir que nos essais ne présentent pas tant l'histoire de l'art d'une époque que notre culture actuelle et sa rétroprojection dans le passé, parlant de nous et de notre vision conventionnelle et idéale des œuvres anciennes en fonction de nos goûts. Cela revient à appliquer les critères moraux de notre société au passé : les barbares pervers et cruels, le féodalisme inhumain, etc. De la sorte, nous ne comprendrons jamais ni les œuvres d'art d'une période, ni la société qui les a créées et en a profité. Il est désolant que l'on ait tant tardé à questionner les textes de Suger sur les origines du gothique comme le firent Erwin Panofsky et à sa suite Otto von Simson, cependant sans recontextualiser ses écrits, comme l'a montré Günther Binding¹. Et il ne l'est pas moins que les schémas de roman et de gothique soient toujours en vigueur, et que l'on continue à entendre en sourdine les appels à la complexe pluralité des deux styles, « roman » et « gothique ».

L'historiographie concernant l'art des royaumes hispaniques du Moyen Âge relève de la même problématique que l'historiographie médiévale européenne, même s'il ne fait aucun doute qu'elle comporte des problèmes qui lui sont plus ou moins propres, comme je voudrais m'attacher à le montrer. Pour ce faire, il faut, dans la mesure du possible, se tenir à distance des positions nationalistes espagnoles selon lesquelles « le génie espagnol a créé l'un des plus grands arts du monde » ou de la vision « paterno-colonialiste » de la création artistique dans l'Espagne médiévale qui est celle de certains historiens étrangers.

L'art médiéval espagnol, de même que l'art européen, est corseté dans un schéma historique classique, entre haut et bas Moyen Âge. Le premier se subdivise en préroman – expression employée de façon ambiguë et confuse, nous le verrons plus loin – et roman, or ce schéma ne tient pas compte de l'art de l'Espagne islamique. Pourtant, même si nous laissons de côté l'art hispano-arabe, son empreinte est décisive dans l'interprétation de différentes phases de l'art médiéval chrétien. D'où l'apparition de termes tels qu'« art mozarabe » ou « art mudéjar », qui représentent

pour les nationalistes espagnols l'une des marques les plus anciennes de la création artistique hispanique, et pour les historiens étrangers l'image de notre exotisme, considérés comme un « produit » aussi espagnol et classique que la romantique *Carmen* de Bizet (1875). Ces nomenclatures ont aussi de grandes conséquences sur la périodisation de l'art espagnol entre les VIII^e et XVI^e siècles. Alors que la chronologie des monuments et des œuvres est relativement fixe, celle-ci, liée à des déterminants stylistiques, est assez mouvante...

La monarchie wisigothique : Antiquité tardive ou début du Moyen Âge ?

Quand les Wisigoths, après la bataille de Vouillé (507), s'établirent définitivement dans la vieille province romaine d'Hispania, il s'amorça un processus d'approche entre les envahisseurs et ceux qui étaient envahis, lequel aboutit à une étroite collaboration inaugurant ainsi une période éblouissante sur le plan politique, économique et culturel. Sur le plan strictement culturel, il ne fait aucun doute que nous nous trouvons devant un monde antique, voire de l'Antiquité tardive, encore capable de continuer à créer. Sur la qualité de cette civilisation, qu'il suffise de citer ici trois aspects que je considère comme fondamentaux : la théorie d'un état, la culture matérielle qui le supporte et le monde des idées qui le définit.

Les hommes d'église hispano-romains furent non seulement capables de convertir les Wisigoths aryens au catholicisme, mais ils élaborèrent également une théorie politique qui fonda une monarchie wisigothe comme gouvernement d'une nation qui, selon Suzan Teillet, fut la première d'Europe après la chute de l'Empire romain d'Occident². Pour la culture matérielle qui servit de fondement à cette nouvelle situation politique, rappelons juste ici que les architectes étaient encore capables de construire des bâtiments entièrement voûtés, à la différence de la situation dans les Îles Britanniques ou dans le reste de l'Europe non méditerranéenne³. Dans le monde des idées, Isidore de Séville (vers 560-636) et son œuvre sont parfaitement représentatifs d'une culture de l'Antiquité tardive qui, même de façon plus ou moins épigonale, restait vivante et créative⁴. L'œuvre d'Isidore a eu une répercussion européenne très diverse. Alors que le succès de ses *Étymologies* est évident, d'autres de ses œuvres, particulièrement après la Renaissance carolingienne, ont sombré dans l'oubli à cause de l'isolement dans lequel fut plongée la culture des chrétiens espagnols à partir du VIII^e siècle. Un bon témoignage en est fourni par la *Règle monastique* édictée par Isidore, sûrement l'un des traités les plus complets et les mieux organisés en la matière, qui en plus dénote une bonne connaissance des sources. Cependant, bien qu'il ait été en vigueur en Espagne jusqu'au XII^e siècle, son manque de résonance en Europe a fait qu'il est à peine mentionné dans les synthèses modernes sur le monachisme.

L'historiographie des deux premiers tiers du XX^e siècle présenta une vision très « germaniste » de cette période qui convenait parfaitement à certains partis pris politiques de l'époque. Dans « El arte hispano-godo », Emilio Camps Cazorla souligne ainsi l'aspect germanique des sculptures et des bâtiments au fur et à mesure de l'installation wisigothe sur le territoire de la péninsule⁵. Ces lectures dans le sens d'une soumission à la culture matérielle germanique sont difficiles à comprendre, notamment si l'on tient compte du fait que lors de la découverte du trésor de Guarrazar il fut qualifié d'« art latino-byzantin » par le chercheur espagnol qui l'étudia, loin de tout point de vue idéologique strictement germanisant⁶. Il faut attendre les années 1950 pour que l'archéologue catalan, Pere de Palol, applique le premier des critères et une terminologie mieux adaptée à l'art hispanique des VI^e et VII^e siècles, proposant

une meilleure compréhension de ce que l'on connaîtra comme la culture de l'« Europe des Invasions », en relation avec la survie de l'art romain et le véritable rôle joué par les apports germaniques. Ainsi, sa proposition vise à définir l'art hispano-chrétien et l'art wisigoth, qui donnent lieu ensuite à l'« art hispano-wisigoth » comme la concrétion nationale de l'art hispano-chrétien après l'unification confessionnelle et sociale⁷. L'idée d'une culture unitaire pour toute l'ancienne Hispania romaine pendant cette période dérange néanmoins encore certains historiens nationalistes (catalanes, basques, etc), lesquels ne veulent que leur réalité nationale soit dépendante du concept de « culture espagnole ».

L'invasion musulmane et la progressive islamisation des Espagnols ont donné lieu à quelques-uns des moments les plus brillants de notre culture médiévale, mais leur interprétation pose problème. Les difficultés ne résident pas uniquement dans les questions traditionnelles de connaissance de l'époque, ni dans les présupposés idéologiques des sources, mais dans la vision partielle que certains historiens de l'art proposent des œuvres et de la documentation en fonction de leur propre idéologie. Ainsi, l'analyse de l'époque peut varier radicalement en fonction de points de vue religieux (chrétien ou musulman), politiques (progressiste ou conservateur), sans parler des nationalismes (espagnol, catalan, basque, etc.).

À partir de la défaite de l'armée wisigothe en 711, les envahisseurs musulmans se sont emparés de la totalité du royaume wisigoth en peu de temps. Pendant quelques années, Hispano-romains et Wisigoths furent soumis à l'autorité islamique. Les chrétiens créèrent alors des territoires pour échapper à la domination musulmane, que l'on appelle des « noyaux de résistance chrétienne »⁸. Le premier de ces groupes est né dans les Asturies, consolidé pendant le deuxième quart du VIII^e siècle ; d'autres se formèrent à la fin du siècle sur les territoires pyrénéens (la Marche d'Espagne) et les terres des Vascons. Ces noyaux de résistants passèrent à une phase expansive et repoussèrent leurs frontières vers le sud. Ce processus d'expansion s'acheva sous le nom de « Reconquista », ou, selon certaines sources de l'époque, sous un titre aussi expressif que celui de « *salus Hispaniae* ». C'est là l'un des grands thèmes de la culture espagnole : que signifie la Reconquista ? On la considère traditionnellement comme la récupération de la domination totale de l'Espagne par les chrétiens. Cette vision conservatrice, très influencée par une église militante sur le plan politique, a oublié que de nombreux chrétiens espagnols ont fini par se convertir à l'Islam, ce qui implique que, lorsque le processus de la Reconquista s'acheva, la population espagnole musulmane était peut-être importante, voire plus que celle chrétienne. Ces lectures ont été dénoncées par l'historiographie du XX^e siècle. Parallèlement, de nouveaux problèmes ont surgi chez des historiens qui, consciemment ou non, ont interprété la question à partir de leurs schémas idéologiques contemporains : pour les uns, considérés comme des conservateurs voire des « franquistes »,

1. *Codex Vigilanus* (Albeldensis) ou *Código Albeldense* (*Vigilano*), rois de Pampelune et scribes (le moine Vigila et ses collaborateurs, Sarracino et García), 976, Madrid, Biblioteca de El Escorial, folio 428r.

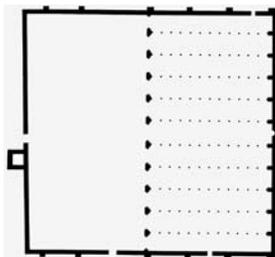


la Reconquista supposait la récupération des principes primitifs de l'Espagne chrétienne face aux envahisseurs musulmans ; d'autres, appelés progressistes, considèrent que cette guerre de reconquête est injuste et qu'on ne doit pas lui attribuer un sens libérateur, mais simplement expansionniste. Il convient toutefois déjà de faire remarquer que les interprétations divergent selon si les postures politiques des historiens sont indépendantistes ou non (nationalistes espagnols, catalans, basques ou galiciens, etc.).

Les informations fournies par les sources, les lois civiles et religieuses, la culture en général et, plus particulièrement, les techniques artistiques et industrielles, de même que les productions qui en découlent, sont une manifestation évidente de la continuité de ce que fut la culture hispano-wisigothe. Un fait décisif dans le processus dénommé « Reconquista » est la conversion des noyaux de résistance chrétiens en une organisation politique établie autour de la figure d'un roi. La théorie qui fonda la nouvelle monarchie (cérémonie de l'onction, protocole, emblème royal, etc.) relève de la même inspiration que celle créée pour la monarchie wisigothe. Ce principe ne se limite pas à des aspects matériels ponctuels ; selon les témoignages de l'époque, ces princes revendiquaient, pour fonder la légitimité de leur existence, leur qualité d'héritier de la monarchie wisigothe ; dans cette optique, ils voulaient rétablir l'ordre même de ce passé. Alphonse II (791-842), le véritable créateur du royaume asturien (718-911), reconstitua à Oviedo l'ordre du palais et de l'église tels qu'ils avaient existé à Tolède, l'ancienne capitale du royaume wisigoth. La dynastie à laquelle il appartient fut connue comme celle des « rois wisigoths d'Oviedo ». Cette volonté d'assumer l'héritage du passé wisigoth devint une constante chez les différentes monarchies hispaniques. Dans le *Codex Vigilanus (Albeldensis)* l'image des rois wisigoths législateurs avec, en dessous, celles des rois de Pampelune et de Nájera, et en bas les scribes de l'ouvrage, est particulièrement démonstrative de cette continuité (976, Madrid, Biblioteca de El Escorial ; fig. 1)⁹. Un tel ouvrage contient les lois civiles et religieuses élaborées lors de la période hispano-wisigothe afin d'être appliquées par le gouvernement des rois de Pampelune-Nájera. En effet, certains modèles iconographiques et certains procédés techniques répondaient à la plus stricte tradition hispanique, et soulignaient la volonté de ces monarques du X^e siècle de s'inscrire comme successeurs des monarques législateurs wisigoths. Ces références continues aux rois wisigoths ne sont pas autre chose que la confirmation de la légitimité de leur dignité royale comme héritiers, mais sans aucune connotation ethnique. Il suffit de lire les chroniques et les sources pour se rendre compte que, mis à part cet aspect de droit héréditaire, le peuple n'est pas celui des Wisigoths – même si au début il y a des références en ce sens –, mais celui des chrétiens. C'est précisément cette notion de peuple chrétien qui transforma très vite la revendication héréditaire en une guerre sainte.

2. Plan de la première mosquée de Cordoue, VIII^e siècle [Jerrilynn D. Dodds, « The Great Mosque of Córdoba », dans *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, (cat. expo., Grenade, Alhambra/New York, Metropolitan Museum of Art, 1992), New York, 1992, fig. 1].

3. Arcades de la première mosquée de Cordoue, VIII^e siècle.



Une culture sans siècle : l'art mozarabe

Même si ces dernières années nos idées sur l'organisation des envahisseurs musulmans ont évolué¹⁰, il est évident – et indiscutable de nos jours, au vu du matériel conservé – que le paysage monumental n'a pas changé du point de vue de l'architecture ni même de l'esthétique de l'Hispanie du VIII^e siècle¹¹, comme le montrent deux exemples notoires.

Personne ne conteste que la mosquée de Cordoue soit la construction la plus significative de l'Espagne musulmane du VIII^e siècle (fig. 2-3)¹². Le lexique et la syntaxe de l'architecture et ses éléments ornementaux ont été réalisés par la main-d'œuvre

locale et d'après des méthodes traditionnelles du romain tardif encore en vigueur à l'époque. Dans ce bâtiment conçu de façon fonctionnelle pour la pratique de la religion musulmane, l'architecture (matériaux, moyens, techniques éditaires et constructeurs) reste traditionnelle. Chercher à y voir une architecture différente de l'architecture traditionnelle reviendrait à nier la validité des critères de périodisation stylistique. En d'autres termes, nous pourrions nous trouver devant une basilique de l'époque hispano-wisigothe ou, pour le dire autrement, du romain tardif. Avec le temps, il existera en Espagne une architecture arabe (hispano-arabe) à proprement parler, mais on ne peut absolument pas considérer l'architecture de cette première phase de la mosquée de Cordoue comme en rupture avec la tradition. Il serait absurde de qualifier stylistiquement un édifice du nom de ceux qui l'habitent, qu'ils portent ou non des chaussures ou qu'ils utilisent ou non des tapis !

Santa Lucía del Trampal a été qualifiée d'église mozarabe par Luís Caballero Zoreda et Fernando Sáez Lara¹³, avec une chronologie la situant dans la deuxième moitié du VIII^e siècle et les premières années du IX^e, même si l'étude d'une inscription a conduit les épigraphistes à le dater entièrement du VIII^e siècle (fig. 4). L'analyse de l'architecture répond bien à la typologie de l'architecture hispano-wisigothe.

Il existe donc deux sortes d'édifices, l'un utilisé par les musulmans et qualifié d'architecture arabe et l'autre utilisé par les chrétiens et souvent considéré comme mozarabe dans l'historiographie la plus récente sur le sujet. C'est un véritable contresens qui ne tient pas compte de l'analyse artistique et de ses résultats, se laissant emporter par des critères étrangers à l'histoire de l'art.

Qui sont les Mozarabes ? Sont ainsi nommés les chrétiens sous domination musulmane et ceux qui, à partir du IX^e siècle, échappèrent à cette domination en s'établissant sur les territoires du nord où vivaient les chrétiens indépendants ; mais cette définition contribue à la confusion. Le premier élément perturbateur réside dans le choix du nom : mozarabe¹⁴. Ce terme n'apparaît que vers l'an mil et s'applique alors aux personnes « arabisées ». Au XI^e siècle, les mozarabes étaient les chrétiens qui, conduits par les rois depuis le territoire musulman jusqu'aux terres chrétiennes, s'établirent dans leurs propres quartiers, isolés du reste des chrétiens et possédant leurs propres autorités et lois. De même qu'une autre minorité ethnico-religieuse, les juifs, ils sont traités dans la documentation royale comme propriété des monarques : « mes juifs » ou « mes mozarabes ». Leur culture matérielle est chargée d'éléments hispano-arabes, comme en témoigne *L'Annonciation* du traité *De virginitate perpetua sanctae Mariae* de saint Ildefonse – le *Parma Ildefonsus* –, composé dans un atelier mozarabe de Tolède en 1067 (Parme, Biblioteca Palatina ; fig. 5). Cette arabisation culturelle prononcée conduisit à les désigner par un terme précis.

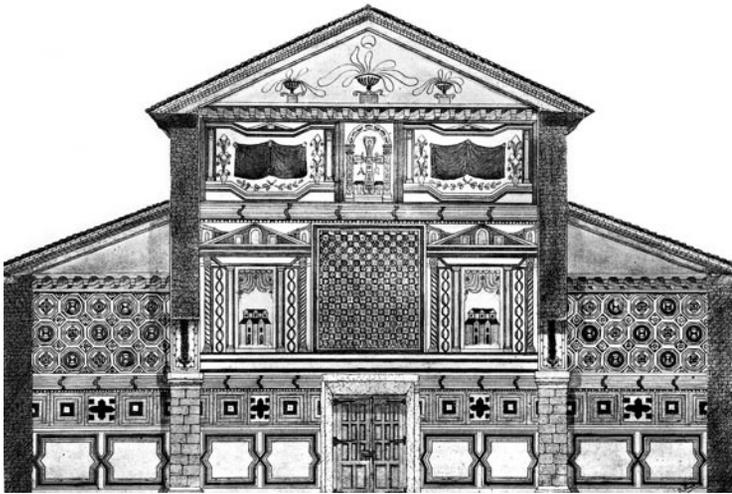
Ce fut Manuel Gómez-Moreno en 1919 qui, suivant l'étude de Simonet¹⁵, codifia les formes de ce qu'il appela l'art mozarabe : « L'art chrétien du X^e siècle semble être hérité de Cordoue [...]. Les églises de l'époque en territoire chrétien constituent un parfait reflet de cette ambiance déterminée par l'influence absorbante de l'Espagne arabe, par le contact avec les gens du sud qui lui étaient soumis auparavant, donnant lieu à une période historique spécifiquement mozarabe »¹⁶. Ainsi, l'art mozarabe était celui des chrétiens des X^e et XI^e siècles, considéré comme un héritage de l'art du califat de Cordoue. Ainsi s'explique l'utilisation d'un lexique artistico-islamique dans l'ouvrage de Gomez-Moreno, l'art recevant sa qualification par le groupe ethnique qui le créait : mozarabe. À tel point que ceux qui



4. Croisée du transept de Santa Lucía del Trampal, VIII^e siècle [Luís Caballero Zoreda, Fernando Sáez Lara, *La Iglesia Mozárabe de Santa Lucía del Trampal Alcuéscar (Cáceres)*. *Arqueología y Arquitectura*, Mérida, 1999, p. 6].

5. Saint Ildefonse, *De virginitate perpetua sanctae Mariae* ou *Parma Ildefonsus*, 1067, *L'Annonciation*, Parme, Biblioteca Palatina, folio 66r.





6. Aspect de la décoration picturale de l'un des murs de San Julián de los Prados d'Oviedo, premier tiers du IX^e siècle [Fortunato de Selgas, *La basílica de San Julián de los Prados (Santullano) en Oviedo: estudio de las restauraciones efectuadas en 1912-1915*, Madrid, (1916) 1990, p. 56-57].

l'histoire des styles médiévaux hispaniques en a compté un nouveau : l'art mozarabe. Selon ces critères, l'art chrétien des IX^e, X^e et XI^e siècles se caractérise par des islamismes qui lui ont été transmis par les mozarabes. Une part importante de l'historiographie sur l'art du haut Moyen Âge hispanique s'est maintenue sur ces critères, tel que le livre de Caballero Zoreda et Sáez Lara sur Santa Lucia¹⁸, ou des ouvrages de vulgarisation à très grande diffusion comme celui de Fontaine¹⁹, sans parler de chercheurs qui, conscients de ce que le terme « mozarabe » ne correspond pas à la réalité, le conservent comme un hommage sentimental à Gómez-Moreno²⁰.

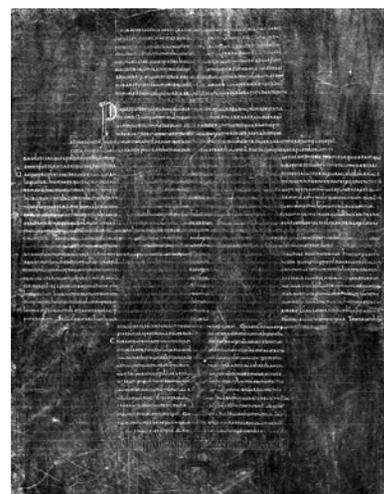
Quel est le principal problème du maintien du concept mozarabe défini ainsi ? Le rôle principal donné à un groupe « ethnico-religieux » dans la production culturelle d'une époque, sans avoir dans la majeure partie des cas un rapport avec son origine. On peut en proposer quelques exemples. La liturgie hispanique des VI^e et VII^e siècles est également définie comme mozarabe, ce qui induit l'idée que ses créateurs en furent les mozarabes et donc que l'« exotisme » qu'on y appréciait était dû à la contagion de la culture islamique. Au cours des VIII^e, IX^e, X^e et XI^e siècles, les chrétiens du nord et ceux des territoires dominés par l'Islam pratiquèrent cette liturgie, les mozarabes n'apportèrent rien à son contenu. Pour cette raison, certains spécialistes préfèrent la dénommer liturgie hispano-wisigothe ou « vieille liturgie hispanique ». Un autre cas découle de l'application du qualificatif de mozarabe à certains protagonistes et à leur entourage culturel immédiat. Les lettrés hispano-goths du monde carolingien sont identifiés comme mozarabes de façon très inconsciente, en les faisant participer à une culture propre à une société « en cours d'arabisation, sinon d'islamisation »²¹. Mais de quelle arabisation ou islamisation Fontaine parle-t-il à propos des personnes du VIII^e siècle comme Théodulf d'Orléans (vers 750-821), Benoît d'Aniane (750-821), Agobard de Lyon (779-840), Claude de Turin (?-839) ou Prudence de Troyes (?-861). De telles affirmations ont été émises dans la suite des écrits par de grands théoriciens de l'art comme André Grabar, qui n'hésite pas à recourir à la patrie de Théodulf, l'Espagne des omeïades, pour désigner la source d'inspiration arabe de certains motifs décoratifs des mosaïques de l'oratoire de Germigny-des-Prés²².

Pour d'autres chercheurs, espagnols ou étrangers, ces types de motifs décoratifs seraient des influences de l'art carolingien au sein de noyaux de résistance chrétienne. Ainsi, l'aniconisme d'œuvres telles que la décoration picturale de San Julián de los Prados d'Oviedo (premier tiers du IX^e siècle ; fig. 6) ou de la *Bible Cava*,

ont repris cette thèse à leur compte rattachent les éléments islamiques intégrés à la culture chrétienne au « mozarabisme ». Selon Camps Cazorla : « En art est mozarabe aussi bien ce qui est produit par les chrétiens dans ces circonstances (soumis à l'art arabe) que celui de ceux qui furent un jour émancipé, grâce à des rébellions ou à des émigrations »¹⁷. Dans le sillage de cette interprétation, pour ceux qui suivent la thèse de Gómez-Moreno, le facteur déterminant est le groupe social, qu'ils dénomment mozarabe, en oubliant complètement le rôle qu'aurait joué le reste de la société chrétienne, ainsi que l'origine des formes et des techniques. Dès cet instant,

ou *Codex Cavensis*, (début du IX^e siècle ; fig. 7) procèderait de la même intention que la décoration de l'oratoire de Germigny-des-Prés ou les enluminures des codex du *scriptorium* épiscopal d'Orléans. L'apparition de représentations figurées, telles que l'adoration de l'Agneau représentée dans l'*Évangélaire de Saint Médard de Soissons* (début du IX^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France), aurait pour modèle l'iconographie de l'art carolingien.

Or, ce point de vue erroné et unilatéral tend à être corrigé depuis les années 1990, avec notamment l'organisation du colloque « L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique », tentative plus ou moins vaine de reconsidérer l'apport culturel hispano-wisigoth à la renaissance carolingienne²³. De même, les fouilles archéologiques et analyses scientifiques du site de Santullano ont permis de corroborer ce qui pouvait sauter aux yeux : les motifs iconographiques qui décorent les lieux répondent à une tradition de l'art romain tardif local, excluant toute influence carolingienne²⁴. Il se manifeste là une nouvelle démarche historiographique, mais celle-ci reste encore à développer afin de mieux appréhender les nombreux aspects du monde carolingiens empruntés à la culture hispano-wisigothe.



7. *Bible Cava*, ou *Codex Cavensis*, début du IX^e siècle, préface de saint Jérôme au Nouveau Testament, Cava de' Tirreni, Biblioteca della Badia, folio 220v.

L'art hispano-wisigoth et sa continuité : nouvelles interprétations et propositions terminologiques

Il y a une vingtaine d'années, je proposais que l'art hispanique, depuis le VIII^e siècle jusqu'au XI^e siècle – ou, en termes plus génériques, de la période hispano-wisigothe à l'apparition du roman –, ne fût que la continuité de l'art hispano-wisigoth sans grands changements, et que des termes tels qu'« asturien », « comtal », « repeuplement » ou « mozarabe » ne signifiaient pas autre chose que des référents historiques²⁵. Il s'agissait en réalité de le considérer dans un processus d'héritage de l'art de l'Antiquité tardive. En effet, ses techniques survivent ; les répertoires iconographiques et les espaces fonctionnels continuent à répondre aux mêmes schémas idéologiques. Si nous prenons en compte l'isolement progressif des différents règnes hispaniques, nous comprendrons mieux l'enkystement de cette culture antique. Cette thèse avait été déjà partiellement exposée par Josep Puig i Cadafalch durant les années 1937-1940 dans une série de conférences prononcées à la Sorbonne qui furent rassemblées longtemps après par ses élèves français sous le titre éclairant *L'art wisigothique et ses survivances*²⁶. Certes, le concept d'art wisigoth qu'emploie Puig est très ancien et la chronologie proposée pour les monuments est parfois peu documentée, mais l'essentiel de sa thèse, la survivance pendant des siècles des formes wisigothes, est très exacte. L'empreinte des démonstrations de Puig chez ses auditeurs français se trouve dans *L'Europe des Invasions*, où Jean Hubert écrit que l'architecture asturienne a été conçue avec les mêmes approches techniques que la wisigothe et doit être considérée comme « la seule en Europe qui donne un exemple de pratiques qui conservent quelque chose de la perfection ancienne »²⁷.

En partant de cette idée d'une continuité des formes et des techniques, il faut revenir sur les différentes catégories terminologiques qui ont été utilisées pour l'art hispanique de cette longue période, soit du VIII^e au XI^e siècle.

La première de ces phases, l'art asturien, correspondrait au développement du royaume asturien aux VIII^e et IX^e siècles. La production artistique y présente une grande cohérence, en style et en qualité car ses principales créations sont dues à l'action des monarques dans un cadre géographique très délimité et dans une période assez courte. Même si l'on a prétendu signaler différentes sous-phases en relation avec

les trois principaux rois – Alphonse II (791-842), Ramiro I^{er} (842-850) et Alphonse III (866-911) – elles sont pratiquement impossibles à appliquer du point de vue artistique. L'historiographie écrite durant la période médiévale (XI^e-XV^e siècles) a souligné le sens néo-wisigothique de la politique d'Alphonse II. Au XX^e siècle, les historiens attribuèrent cet esprit wisigothique à Alphonse III, tout en questionnant son sens précis. Du point de vue de la culture matérielle, on supposait une influence carolingienne pour construire l'identité d'un royaume chrétien et européen face à l'Islam et à l'hétérodoxie des chrétiens qui vivaient sous son hégémonie. Mais le véritable artisan de la théorie politique du nouveau royaume fut Alphonse II, prenant pour modèle les rois wisigoths et la culture de leur époque, en particulier les écrits d'Isidore de Séville²⁸. Le monde des idées (théorie politique, liturgie, manifestations juridiques, etc.) et la culture matérielle telle qu'elle ressort des chroniques asturiennes réalisées sous le règne d'Alphonse II sont corroborés par d'autres sources, notamment par les fouilles archéologiques. S'il n'y a donc pas lieu de minimiser le rôle décisif d'Alphonse II dans la restauration wisigothe, les avis continuent toutefois à diverger²⁹.

J'aimerais commenter un dernier aspect de la nomenclature de ces édifices de la monarchie asturienne, la majorité des spécialistes du XX^e siècle ayant insisté pour les qualifier d'art préroman. Les analogies lexicales, syntactiques, voire techniques, de ces bâtiments leur confèrent un aspect d'architecture romane évident, notamment pour les archéologues français du début du XX^e siècle qui les ont rattachés à un roman populaire et inertiel.

Pour Gómez-Moreno lui-même, ils seraient, par leur chronologie (IX^e siècle), tout simplement protoromans et constitueraient les premières manifestations de ce style dans toute l'Europe³⁰. Mais on ne peut qualifier de préromanes des œuvres qui s'inscrivent dans la suite des expériences qui finissent par donner origine au style. Les œuvres asturiennes appartiennent à l'art antique dans un processus d'héritage qui survit encore pendant deux siècles (IX^e-XI^e siècles) et ne sont à la base du fondement du roman hispanique car ce nouveau style fut totalement importé de France. Certaines études récentes sur le sujet maintiennent pourtant le terme d'architecture préromane, favorisant ainsi une confusion stylistique peu souhaitable³¹.

Même s'il est difficile de mettre au point une nouvelle théorie architecturale pour analyser le paysage monumental hispanique dominé par l'Islam, il ne fait pas de doute que les choses changent particulièrement aux IX^e et X^e siècles. Les anciens noyaux de résistance chrétiens commencent alors le processus d'expansion territoriale, et l'interprétation de ce nouveau cadre historique a été modifiée substantiellement au cours de ces dernières années. Selon la thèse de Claudio Sánchez-Albornoz (1966), les nouvelles terres disposaient à peine d'une population résiduelle et il était donc nécessaire d'entamer un processus de repeuplement³² ; les historiens et les archéologues actuels penchent pour la survie de la population. En fait, ces deux positions sont plus proches qu'il n'y paraît. Mais ce qui compte est que le territoire s'organisa administrativement, que la population résiduelle s'accrut considérablement et que des repeupleurs arrivèrent de l'extérieur – conditions d'un développement démographique et économique. Le processus fut d'une telle envergure qu'il modifia radicalement la réalité géopolitique de ce que nous avons fini par appeler « noyaux de résistance ».

Dans ce contexte historico-social, il fallait une architecture adéquate à l'établissement des institutions. Un nouveau paysage monumental a permis à la nouvelle population de s'établir. Les enceintes de villes et d'anciens bâtiments avec de petites dépendances furent réutilisées. En ce qui concerne l'architecture monumentale de l'époque, les églises et monastères sont les mieux documentés par les sources

et l'archéologie. Le schéma fonctionnel des lieux de culte reste le même qu'à l'époque hispano-wisigothe, car le cérémonial liturgique correspond à l'ancienne liturgie hispanique³³. Les monastères n'adoptent pas encore le schéma bénédictin, structuré autour de l'ensemble claustral et des dépendances, comme le montre le célèbre plan de l'abbaye de Saint-Gall. En territoire hispanique, un tel schéma se généralise avec l'introduction de l'art roman, puisqu'à ce même moment eut lieu un renouvellement complet des coutumes ecclésiastiques. Les vieilles règles monastiques hispaniques stipulaient une topographie centrée autour d'un premier foyer du lieu de culte, dans l'atrium, et d'un espace autour pour la communauté, près du ciborium³⁴. Églises et monastères sont généralement des constructions abandonnées qui, une fois restaurées, sont utilisées à nouveau, par souci d'économie, mais très souvent aussi en raison de leur forte signification spirituelle, religieuse ou politique³⁵.

Quelle dénomination adéquate alors pour l'art de cette période ? On y constate une très forte tendance à prendre le passé comme référent : les édifices anciens sont restaurés et vénérés comme témoignage d'un idéal ; les ressources techniques et plastiques sont également celles du passé. Puisqu'il n'y a pas de rupture, il n'y a pas de raison de changer de nom : la continuité idéologique et formelle représente en effet 90 % de la réalité artistique. La production nouvelle comprend notamment l'influence de l'art du califat de Cordoue, mais il reste exceptionnel ; surtout, elle n'affecte en rien l'essence de l'idée de l'œuvre. Juger l'art chrétien de cette période comme « un héritage de Cordoue » semble donc hors de propos, tout autant que le qualifier seulement par le terme de mozarabe. Il faut aussi insister sur le fait que même les mozarabes ne furent pas les acteurs principaux de l'introduction des éléments arabes dans l'art chrétien. Il convient en effet de rappeler que son arabisation n'existe pas avant l'an mil et que les grandes migrations de la fin du IX^e et du début du X^e siècle étaient constituées par des chrétiens radicalement et jalousement opposés à la culture arabe. Les passeurs de ces formes arabes que nous pouvons détecter dans l'art chrétien sont des artisans musulmans, notamment les prisonniers de guerre musulmans, qui étaient livrés aux églises pour y travailler.

Il y a plusieurs années, José Camón Aznar proposa le nom d'art du repeuplement pour dénommer cet art chrétien³⁶. J'ai moi-même approfondi cette définition et le bien-fondé de ce terme, moins comme définition stylistique que comme dénomination historique. Certes, le repeuplement, ainsi que sa valeur, sont maintenant remis en question.

Pour Gómez-Moreno et ses partisans, la création artistique des comtés catalans était également englobée sous le concept d'art mozarabe. Certains historiens catalans réagirent contre cette proposition. Ainsi, Eduard Junyent emploie une complexe expression, « l'architecture religieuse en Catalogne avant le roman »³⁷, même si, pour ce chercheur, il s'agit d'une architecture déterminée par la continuité des solutions architecturales du bas romain qui se sont progressivement appauvries. Xavier Barral, peut-être influencé par un certain esprit catalan, va plus loin, marquant des différences avec les territoires voisins – l'un mozarabe, l'autre français (pour les territoires relevant jadis de l'empire carolingien) – et qualifiant le catalan de préroman (*prerromànic*)³⁸, terme qu'il utilise comme un critère stylistique pour désigner la phase d'expérimentation qui favorisa la diffusion du roman.

On peut donc considérer que l'art hispano-wisigothe – ou, si l'on veut, le romain tardif de l'époque de la monarchie wisigothe – est resté en vigueur, même de façon inertielle et de plus en plus appauvrie, jusqu'à l'apparition du roman. Les dénominations d'art asturien ou d'art du repeuplement ne sont plus que

des références à des périodes historiques précises. De même que l'art romain tardif présente, dans un cadre général commun à tous les territoires, des caractéristiques conditionnées par les matériaux locaux, l'art de la période étudiée ici accuse également des particularismes locaux.

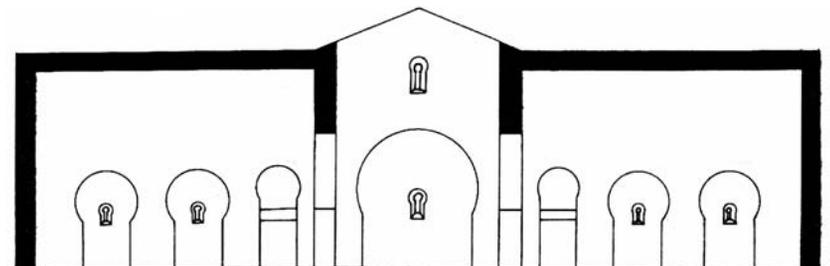
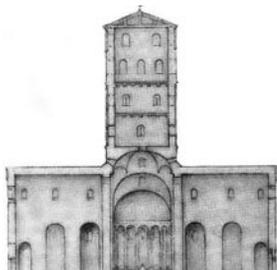
Pour la production artistique des chrétiens soumis à l'Islam se pose d'emblée le problème de la dénomination de ces chrétiens mozarabes, que l'on ne connaît qu'à partir de l'an mil. Tant que les historiens n'utiliseront pas une autre dénomination générique, il faut préciser systématiquement que cet « art mozarabe » est celui de la communauté chrétienne sous domination islamique. Sa caractéristique formelle et stylistique suit l'évolution décrite. Après une première phase qui relève de la culture hispano-wisigothe, ces chrétiens se divisèrent en deux tendances bien définies : certains conservèrent leur religion tout en cherchant culturellement un lieu social dans le nouveau schéma politique et n'hésitèrent pas à s'assimiler aux vainqueurs ; les autres se radicalisèrent, se montrant non seulement réfractaire à la culture islamique, mais également opposés à tout ce qui pouvait la représenter. Cette situation changea avec le califat d'Abd al-Rahmân III (912-961) : les résistants moururent ou furent vers d'autres territoires sous domination chrétienne. La nouvelle situation permit un processus d'intégration culturelle totale des chrétiens soumis, comme l'illustrent les enluminures du *Parma Ildefonsus*³⁹.

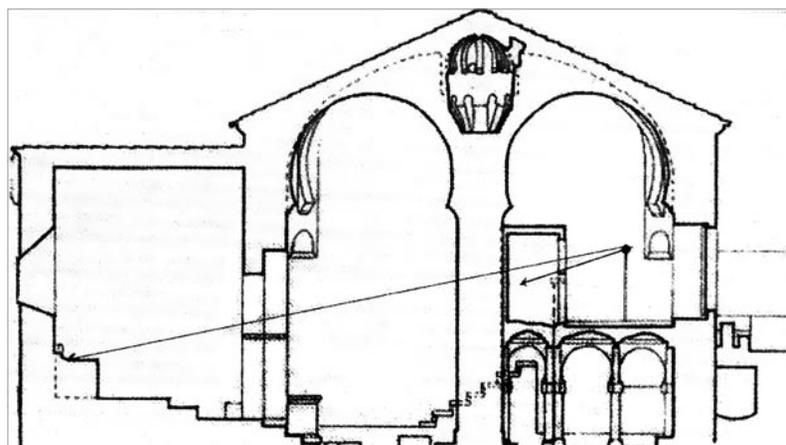
Une invention du XIX^e siècle dans l'histoire de l'art du Moyen Âge : le mudéjar

Des hispanistes nord-américains et des historiens espagnols ont forgé l'idée que le roman fut en partie une création hispanique. Sans oublier que certains édifices réalisés en Espagne tiennent une place très importante dans l'histoire de ce style, il est impossible de ne pas accepter que l'art roman soit un effet de plus du processus d'intégration des royaumes péninsulaires dans l'histoire de l'Europe contemporaine. Sans entrer ici dans l'analyse de cet art, je souhaiterais traiter deux aspects importants.

De nouveaux rituels liturgiques et la rénovation de règles monastiques, autres effets de l'euro-péisation requièrent généralement des espaces architecturaux adéquats et ces nouveaux édifices se créèrent en même temps que les solutions romanes. Cependant il n'y a pas toujours synchronie entre les nouveaux espaces fonctionnels et la rénovation du style, ce qui engendre parfois de curieux hybrides⁴⁰. Un moine de Cluny tel que l'abbé Guarin prétend faire bâtir une abbaye à chevet de type bénédictin, avec des absides échelonnées dans son monastère suivant la formule de Cluny II. Mais, ne disposant que d'une main-d'œuvre locale, le lexique et la syntaxe architecturale qui en résultent sont tantôt qualifiés de mozarabes, tantôt de préromans, d'après le critère évoqué au sujet de la Catalogne (fig. 8). Ce type de métissage artistique est encore plus difficile à voir dans une construction aussi exotique

8. Coupes transversales : a. Cluny II [Kenneth John Conant, *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge (MA)/Mâcon, 1968, p. 56] ; b. Saint-Michel de Cuixá [Isidro G. Bango Torviso, « La part oriental dels temples de l'abat-bisbe Oliba », dans *Quaderns d'estudis medievals*, 1988, 23-24, p. 51-66, fig. p. 54].





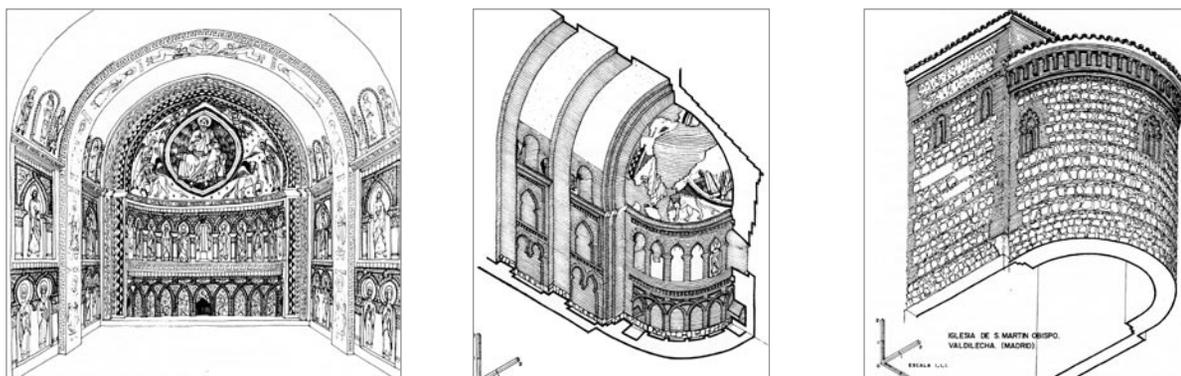
pour les étrangers que San Baudelio de Berlanga, avec sa grande colonne centrale et sa tribune (fig. 9), pour laquelle les spécialistes ont proposé des interprétations fonctionnelles séduisantes⁴¹. À mon avis, San Baudelio, l'église du monastère la plus importante du diocèse de Sigüenza vers 1100, n'est que l'interprétation d'un galilée [avant-nef] monastique avec les ressources d'une architecture locale. Si l'architecture répond à une certaine tradition locale, la décoration picturale est en revanche exécutée par un atelier de peintres travaillant entièrement dans le style roman.

Le deuxième aspect est celui de la présence d'éléments islamiques dans l'art roman. Les édifices avec de telles caractéristiques ne doivent pas être considérés comme mozarabes. Ainsi, des monuments comportant des arcs polylobés, comme dans la grande croisée du transept de San Isidoro de Léon avec ses corniches présentant des modillons à rouleaux, ne sont pas mozarabes, mais romans sans aucun doute. L'incohérence des mozarabistes est manifeste et il n'y a aucune raison de considérer Santa María de Lebeña, avec ses piliers cruciformes et sa voûte en canonnière, comme mozarabe.

Mais le plus curieux est que certains éléments architecturaux du roman ont suscité une autre dénomination stylistique fondée sur une nouvelle minorité ethnico-religieuse espagnole, celle des mudéjars, nom donné aux musulmans d'Espagne sous domination chrétienne. Curieusement, ces derniers ne furent pas pris en compte lorsque l'on a parlé des islamismes supposés dans les territoires d'hégémonie chrétienne du IX^e au XI^e siècle. Comble d'incohérence, c'est à partir du XI^e siècle que l'on parle des Mozarabes (chrétiens arabisés), et cependant aujourd'hui ce groupe humain ne nous intéresse plus pour incarner les influences islamiques.

Le terme « art mudéjar » surgit au XIX^e siècle comme conséquence d'une intervention de caractère historique sur le patrimoine architectural conservé. La valeur que les théoriciens accordaient alors aux édifices en fonction de la couleur et de la texture naturelles des matériaux fit que l'on intervint dessus en grattant tout le traitement épidermique des parements, ce qui permettait de voir directement la structure du mur, la maçonnerie de pierre ou de brique. Une construction de cette époque n'aurait jamais pu être considérée comme achevée sans la finition de revêtement de peinture qui avait une double utilité : la première et fondamentale, celle de protection des matériaux ; la deuxième, esthétique. Le succès de cette agressive intervention historiciste sur les parements occasionna la création d'une nouvelle esthétique des édifices anciens parfaitement étrangère à la réalité artistique

9. San Baudelio de Berlanga, vers 1100 : a. coupe (les flèches indiquent les deux anciens temples) ; b. vue intérieure de l'abside.



10. San Martín de Valdilecha, Madrid : **a.** restitution ; **b.** coupe de la restauration intérieure ; **c.** vue de la restauration extérieure [Isidro G. Bango Torviso, « Estudio histórico artístico de la iglesia de San Martín de Valdilecha (Madrid) », dans *Iglesia de San Martín de Valdilecha*, Madrid, 1981, p. 15, 17 et 22].

de l'époque où ils furent construits et ce nouvel aspect des édifices médiévaux est précisément celui qui servit de modèle aux constructions néo-mudéjares. Ce que l'on appelait le mudéjar d'époque romane est donc une invention du XIX^e siècle⁴² car sans l'action prétendument « restauratrice », les édifices n'auraient pas l'aspect qui permet de les qualifier ainsi. Observons trois dessins de l'église de San Martín de Valdilecha (fig. 10)⁴³. Si on avait pu contempler le bâtiment tel qu'il était à l'époque de sa construction (a), on l'aurait qualifié de roman sans aucune hésitation. Lors de la restauration selon les critères erronés du XIX^e siècle, la briqueterie intérieure (b) et la maçonnerie externe (c) ont été mises à jour, ce qui induit immédiatement quelques chercheurs à qualifier le bâtiment de mudéjar.

Pour conclure, on pourrait dire que la culture hispano-romaine connut un épanouissement sous la monarchie wisigothe et que l'invasion arabe ne suscita aucune rupture. Par la suite, les territoires chrétiens continuèrent d'avoir recours à cette tradition culturelle, pour des raisons idéologiques, à cause de la qualité de techniques utilisées, et par suite de leur isolement de plus en plus fort au regard de ce qui se passait au-delà des Pyrénées. Cet art devint ainsi une suite d'imitations sans renouveau.

En revanche, l'art hispano-arabe, qu'enrichissaient les apports orientaux, se distingua par des productions exceptionnelles. Les éléments de cet art islamique présents dans l'art chrétien du nord de l'Espagne ne peuvent le qualifier d'art mozarabe, car cet épithète sert d'auto-référence à un groupe ethnique et religieux, qui ne survit pas après l'an mil. De plus, ce sont les chrétiens non mozarabes et les musulmans travaillant dans les territoires chrétiens qui ont introduit les formes arabes dans l'art chrétien, sans pour autant modifier les principes de cette survivance de l'art romain.

C'est en fait l'apparition de l'art roman qui mit fin à l'ancienne tradition hispanique. Les désignations d'art asturien, d'art comtal, d'art du repeuplement... qui sont appliquées à cette période de l'art en Espagne ne reposent sur aucun fondement, ni technique, ni stylistique, et sont de simples référencements chronologiques établies sur des faits politiques ou sociaux.

- Le haut Moyen Âge du quatrième au onzième siècle*, (Les grands siècles de la Peinture, 12), Genève, 1957, p. 71 : « On ne les [les motifs des palmettes rigides de Germigny-des-Prés] retrouvera en France que deux siècles plus tard sur les images de façades d'édifices mozarabes qui figurent dans *L'Apocalypse de Saint-Sever* ». On trouve la même interprétation chez Jean Hubert, Jean Porcher et Wolfgang Fritz Vollbach dans *L'Empire carolingien*, (*L'Univers des formes*, 13), Paris, 1968, p. 14-15.
23. Jacques Fontaine, Christine Pellistrandi éd., *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique*, (*Rencontres de la Casa Velásquez*, 35), (colloque, Paris, 1990), Madrid/Paris, 1992.
24. Isidro G. Bango Torviso, « Alfonso II y Santullano », dans *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Gijón, 1988, p. 207-237.
25. J'ai traité ce sujet à de nombreuses reprises au cours des vingt-cinq dernières années ; Bango Torviso, 2001, cité n. 3, en donne la vision la plus large et complète.
26. Josep Puig i Cadafalch, *L'art wisigothique et ses survivances : recherches sur les origines et le développement de l'art en France et en Espagne du IV^e au XI^e siècle*, Paris, 1960.
27. Jean Hubert, Jean Porcher, Wolfgang Frits Vollbach, *L'Europe des Invasions*, (*L'Univers des formes*, 12), Paris, 1967 [éd. consultée : *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968, p. 89-9].
28. Isidro G. Bango Torviso, « Los reyes y el arte durante la Alta Edad Media: Leovigildo y Alfonso II, y el arte oficial », dans *EPHIALTE*, Vitoria, 1992, p. 19-32, et « La creación artística como emblema de la teoría del estado en la monarquía visigoda y en la asturleonesa », dans *Propaganda e Poder*, (*Actas & colóquios*, 27), (colloque, Lisbonne, 1992), Lisbonne, 2001, p. 32-46.
29. Ignacio Ruíz de la Peña, par exemple, reste un ferme partisan du rôle joué par Alphonse II (*La monarquía asturiana*, Oviedo, 2001), tandis que Javier Fernández Conde relativise bien plus, penchant pour des thèses conservatrices (« La época de la monarquía asturiana. Evolución religiosa y teoría del poder », dans Lorenzo Arias Páramo éd., *Enciclopedia del Prerrománico en Asturias*, Aguilar de Campoo, 2007, vol. 1, p. 57-92).
30. Manuel Gómez-Moreno, *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, p. 6-7.
31. Arias Páramo, 2007, cité n. 29.
32. Claudio Sánchez-Albornoz, *Despoblación y repoblación del valle del Duero*, Buenos Aires, 1966.
33. Isidro G. Bango Torviso, « La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico », dans *VII Semana de Estudios Medievales*, (colloque, Nájera, 1996), Logroño, 1997, p. 61-120.
34. Isidro G. Bango Torviso, « La imagen del monasterio hispano. Algunas reflexiones sobre su estructura y significado », dans *El monacato en los reinos de León y Castilla, siglos VII-XIII*, (colloque, León, 2005), Ávila, 2007, p. 173-212.
35. Isidro G. Bango Torviso, « El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X. La restauración de ciudades y templos », dans *Revista de ideas estéticas*, 1979, XXXVII, 148, p. 319-338.
36. José Camón Aznar. « Arquitectura española del siglo X : mozarabe y de la repoblación », dans *Goya*, 1963, p. 206-219
37. Eduard Junyent, *L'Arquitectura religiosa a Catalunya abans del romanic*, Barcelone, 1983. Le contenu de cet ouvrage avait déjà été publié en partie : « La arquitectura religiosa en Cataluña antes del románico ».
38. Xavier Barral i Altet, *L'Art pre-romànica Catalunya. Segles IX-X*, Barcelone, 1981.
39. Isidro G. Bango Torviso, *Arte mozarabe*, Madrid, 1991.
40. Bango Torviso, 2007, cité n. 34, p. 176-180.
41. Un oratoire pour un moine ermite, (Gómez-Moreno, cité n. 16, 1919, p. 312) ; une église pour des ermites (Fontaine, 1972, cité n. 19, p. 237) ; sans mentionner l'hypothèse d'une ancienne mosquée ou d'un temple funéraire réutilisé.
42. Isidro G. Bango Torviso, « El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, un Mudéjar inventado en el siglo XIX », dans Ignacio Henares Cuéllar éd., *Mudéjar iberoamericano, una expresión cultural de dos mundos*, Grenade, 1993, p. 109-124.
43. Isidro G. Bango Torviso, « Estudio histórico artísticode la iglesia de San Martín de Valdilecha (Madrid) », dans *Iglesia de San Martín de Valdilecha*, Madrid, 1981.