

RENÉ JULLIAN

LE CANDÉLABRE PASCAL

DE

SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS

Extrait des *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*
publiés par l'École Française de Rome, T. XLV (1928)

PARIS

ANCIENNE LIBRAIRIE FONTEMOING ET C^{IE}

E. DE BOCCARD, Successeur

1, rue de Médicis

1928

Bibliothèque Maison de l'Orient



135167

A Maxime Metzger
avec mon fidèle souvenir

Maximilien

LE CANDÉLABRE PASCAL
DE
SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS

La basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs conserve un candélabre pascal qui rappelle seul, au milieu de la splendeur des marbres neufs, le souvenir du mobilier presbytéral que possédait l'antique basilique, après que les restaurations et les embellissements en eurent fait, au ^{xii}^e siècle, une des plus belles églises de Rome. L'intérêt de ce candélabre n'est pas seulement de rester l'un des rares témoins de l'ancienne basilique que l'incendie de 1823 ait épargnés : il dépasse, si je puis dire, l'enceinte du sanctuaire, car les sculptures qui, à l'entour, illustrent des scènes de l'Évangile le désignent à l'attention comme un monument pour ainsi dire unique dans tout le pays romain. Aussi se trouve-t-il cité en bonne place par les nombreux auteurs qui ont parlé de l'art du moyen âge à Rome ; mais les quelques lignes qui lui sont de-ci de-là consacrées, sont parfois inexactes et toujours rapides.

Et pourtant ce n'est pas un monument anonyme et perdu dans la nuit de la chronologie : une inscription, gravée sur un des anneaux qui partagent le candélabre en plusieurs registres, fait connaître le nom des auteurs et permet ainsi de dater le monument avec une approximation suffisante. Le texte de l'inscription, bien qu'il n'ait pas toujours été bien vu, notamment par Clausse¹, n'offre aucune difficulté de lecture ; en voici la copie exacte :

+ EGO NICONAUS DE ANGILO CUM PETRO BASSALLETTO HOC
OPUS CŌPLEVI.

¹ *Les marbriers romains*. Paris, 1897, p. 134.

Les deux auteurs du candélabre, Nicolas, fils d'Angilo, et Pietro Vassalletto, ne sont pas des inconnus. Le premier exécuta en 1180¹, en collaboration avec un certain Jacobus, fils de Laurentius, la clôture du chœur de San Bartolommeo d'Isola et éleva, lui seul, un portique décoré de mosaïques devant la basilique du Latran; ces œuvres ont à peu près complètement disparu, mais le souvenir qui s'en est conservé nous fait voir dans celui qui les conçut un artiste au talent très divers. Quant à Pietro Vassalletto, d'après Giovannoni, il aurait travaillé, en 1154, à l'église des Saints-Cosme-et-Damien et, en 1185, à la cathédrale de Segni et ce serait son fils qui, contrairement à ce que disent de Rossi et Bertaux, aurait commencé vers 1225 le cloître de Saint-Jean-de-Latran; mais cette chronologie ne paraît pas très satisfaisante si l'on essaie d'y introduire précisément le candélabre pour lequel Vassalletto a collaboré avec maître Nicolas.

A quelle époque, en effet, de l'activité des deux artistes convient-il d'attribuer le candélabre de Saint-Paul? Il ne faut pas oublier que c'est Nicolas qui est désigné par l'inscription comme le maître de l'œuvre; or, il n'aurait pu tenir un pareil rang avant les années postérieures à 1170, puisque l'on sait que son père et ses oncles exécutaient une série d'œuvres importantes entre 1147 et 1154. Si donc l'on admet que le Vassalletto qui avait élevé en 1154 un tombeau dans l'église des Saints-Cosme-et-Damien est le même que celui qui travaillait au candélabre avec Nicolas dans les années postérieures à 1170, il est difficile de comprendre qu'il n'ait tenu à cette époque qu'un rôle de second; il semble donc plus logique de distinguer, avec de Rossi², du Vassalletto des Saints-Cosme-et-Damien, le Vassalletto du candélabre et d'attribuer à la maturité de celui-ci la construction de la galerie nord-est du cloître de Saint-Paul et les premiers tra-

¹ Cette date, ainsi que la plupart de celles qui suivent, sont connues par des inscriptions dont le texte nous a été conservé; cf. là-dessus Frothingham, *The Monuments of christian Rome* (p. 350-351), et Giovannoni, *Opere dei Vassalletti marmorari romani* (in *l'Arte*, 1908).

² In *Bulletino di archeologia christiana*, 1891, p. 90-93.

vaux du cloître de Saint-Jean-de-Latran¹; cette grande œuvre, qui fut sans doute sa dernière, date des alentours de 1225 : on peut donc admettre qu'il faisait l'épreuve de son ciseau sur le candélabre de Saint-Paul de trente à quarante ans plus tôt, c'est-à-dire entre 1185 et 1195. Si l'on se rappelle qu'en 1180 Nicolas commençait à faire figure de maître à San Bartolommeo d'Isola, on déduira aisément du rapprochement de ces dates que le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs a dû être sculpté aux environs de l'année 1190².

Telle est l'importance historique générale du monument : elle suffirait à justifier une étude un peu détaillée. Mais son aspect particulier de colonne pascale historiée en augmente encore l'intérêt, car la subordination à la liturgie pascale imposait à l'iconographie un aspect déterminé et l'obligation de disposer les scènes sur une colonne forçait l'artiste à résoudre certains problèmes techniques spéciaux.

Le candélabre pascal de Saint-Paul est, en effet, parmi tous ceux qui se sont conservés jusqu'à nous, le premier et l'un des rares que l'on ait songé à décorer de sculptures historiées; les colonnes pascales qui, dans beaucoup d'églises, se dressent encore à côté de l'am-

¹ Bertaux (cf. *Rome*, t. II, Paris, Laurens, 1905, p. 79) attribue, lui aussi, au même artiste le candélabre de Saint-Paul et les premiers travaux du cloître de Saint-Jean-de-Latran. M. Lavagnino (cf. *San Paolo sulla Via Ostiense*, Rome, coll. *Le chiese di Roma illustrate*, p. 70) attribue au même artiste les premiers travaux du cloître du Latran et de celui de Saint-Paul.

² Il ne semble pas possible, en l'état actuel des choses, de tirer quelque indication complémentaire de l'inscription qui se déroule au-dessous de la signature des auteurs : les dégradations que le temps a fait subir à la pierre rendent en effet difficile le déchiffrement de plusieurs passages de l'inscription ; en voici le relevé : ΟΦΟΝΟΦΙΕΡΙΩΝ, . . . ΙΟΜΕΙΥΣΣΙΤΟΛΙΜ
. . . ΟΩΥΤΝΣΙΤΙΣΒΙΤΑΜΚ . . . ΣΤΙΕΤΕΦΛΛΣΙ. Ciampini (*Vetera Monumenta*, I, p. 25) en donnait en 1690 la lecture suivante, rendue difficile (déjà!), disait-il, par l'usure de la pierre et assez fantaisiste en effet : O QUI TRANSITIS VITAM ROGO POSCITE CELSI OTHONUS FIERI MONACHUS ME JUSSIT OLIM PIUS. Ce qu'on peut dire, c'est que l'inscription semble désigner le donateur du candélabre; mais il faut pour l'instant renoncer à lire son nom, qui nous eût peut-être permis de préciser davantage la date du candélabre.

bon, sont le plus souvent décorées de mosaïques qui enlacent l'élégante silhouette dans leurs rubans chatoyants de cubes de marbre; sur le candélabre de Saint-Paul, aucune trace de mosaïque n'apparaît : son aspect est donc tout à fait particulier.

Mais est-il pleinement original? Non : sans évoquer un monument comme la colonne Trajane qui, par ses proportions, sa fonction architecturale, l'ordonnance de ses sculptures, est bien différente de notre modeste candélabre, mais dont la vue a pu néanmoins frapper nos artistes, on ne peut cependant oublier deux œuvres éminentes où l'art des premiers siècles chrétiens s'est essayé à orner une colonne de scènes figurées. C'est d'abord la colonne de bronze élevée à Hildesheim par saint Bernward aux alentours de l'an 1000, sur laquelle des scènes évangéliques s'enroulent à la manière des reliefs de la colonne Trajane que saint Bernward avait dû voir à Rome¹. Ce sont surtout les colonnes du ciborium de San Marco à Venise, œuvre byzantine du v^e ou du vi^e siècle, apportée d'Orient sur les rives de l'Adriatique par quelque pèlerin épris d'art, qui se sera laissé séduire par cette décoration élégante disposée autour des colonnes en registres superposés².

Maître Nicolas a-t-il vu ces œuvres? C'est bien improbable et les rapprochements qu'on peut faire entre certains détails du ciborium byzantin, par exemple, et certains traits du candélabre ne sont pas décisifs. Mais il est permis de supposer que nos sculpteurs ont pu connaître par oui-dire un pareil genre de monuments. Du reste, si l'idée première de décorer une colonne de sculptures historiées n'est pas d'eux et si, comme semblent le prouver les colonnes du portique de Lucques³, ils n'ont pas été seuls au XII^e siècle à la réaliser, ils l'ont exprimée en un langage qui leur est personnel.

¹ Cf. E. Molinier, in *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, t. I², p. 854-855.

² Cf. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I, p. 444 et suiv.

³ Cf. Mario Salmi, *La scultura romanica in Toscana*. Florence, 1928,

Les sculptures du candélabre racontent le cycle pascal. Rien de plus naturel, puisque c'est la liturgie de Pâques qui donne sa raison d'être au monument et que le cierge qui brille à la cime le soir du samedi saint représente le Christ ressuscité. L'inscription qui se déroule autour de la base du candélabre exprime en phrases d'un lyrisme contourné la grandeur du symbole :

+ ARBOR POMA GERIT · ARBOR EGO LUMINA GESTO ·
 PORTO LIBAMINA · NUNTIO GAUDIA SED DIE FESTO ·
 SURREXIT CRISTUS · NAM TALIA MUNERA PESTO

« Un arbre porte des fruits; arbre moi aussi, je porte des lumières, je porte l'offrande. J'annonce, au jour de la fête, la bonne nouvelle : Christ est ressuscité; c'est, en effet, l'image du divin Sacrifié² que je montre aux yeux. »

Les sculptures illustrent à leur façon le même thème : elles représentent les scènes de la Passion et de la Résurrection en négligeant certains épisodes et en insistant sur d'autres. La scène de l'Arrestation, fait étrange, n'est pas représentée, contrairement à ce qu'on a dit parfois³, et le cycle commence sur le registre inférieur avec la comparaison de Jésus devant Caïphe, à laquelle fait suite la Déri-

fig. 185, 186, 187. A Lucques le parti pris est moins net que sur le candélabre : les scènes, rares et rudimentaires, sont mêlées aux ornements floraux.

¹ Ce mot a été lu *numera* par M. Lavagnino (*op. cit.*, p. 53) : cette lecture n'offre aucun sens.

² Le mot *munera* (de même que le mot *libamina*) s'applique au cierge conçu comme le symbole du corps du Christ offert pour la rédemption de l'humanité (cf. du Cange, *Glossarium*, art. *munus*); peut-être y a-t-il aussi une sorte de jeu de mots, le cierge étant à la fois l'image du don magnifique de Dieu et une offrande de l'Église à Dieu.

³ Cf. notamment Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale de la fin de l'empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*. Paris, 1903, p. 608, n. 2) qui a dû prendre pour une Arrestation la scène de la Dérision.

sion de Jésus, qui est une rareté dans l'art du XII^e siècle¹; sur le deuxième registre sont figurées la scène de Jésus devant Pilate² et la Crucifixion; enfin le cycle s'achève sur le registre supérieur par la représentation de Jésus sortant du tombeau³, autre singularité de l'iconographie romane⁴, et de l'Ascension. Le cycle pascal que nos sculpteurs ont pris pour thème de leur décoration est, par sa composition, d'une iconographie assez particulière et même parfois insolite.

L'étude des divers épisodes du thème nous donnera-t-elle la même impression? A la vérité, le détail des scènes laisse deviner des traditions et des influences assez nombreuses et bien accusées.

L'influence de l'iconographie chrétienne primitive est peu apparente; cependant, quelques traits ont été visiblement pris à des sarcophages. Par exemple, la scène chez Pilate s'inspire de monuments tels que le sarcophage de Junius Bassus aux Grottes vaticanes ou le sarcophage n° 171 du Musée chrétien du Latran : la disposition générale rappelle le sarcophage des Grottes vaticanes⁵ et quelques détails de costume, comme le manteau qui revêt Pilate ou le ruban qui lui serre les cheveux, ont été peut-être copiés sur le sarcophage du Latran⁶. D'autres détails, comme le volumen que tient Jésus au

¹ Elle figure, il est intéressant de le noter, sur les vantaux de la porte de bronze de Bénévent, qui est à peu près contemporaine du candélabre de Saint-Paul.

² Cette scène devrait chronologiquement précéder la scène de la Dérision : j'essaierai tout à l'heure de montrer la raison de cette intervention.

³ C'est sans doute la scène où Bertaux (*L'art dans l'Italie méridionale, loc. cit.*) a cru voir la Descente aux Limbes.

⁴ On ne la trouve guère que sur un chapiteau de la Daurade au Musée de Toulouse : cf. E. Mâle, *Les chapiteaux romans du Musée de Toulouse et l'école toulousaine du XII^e siècle* (in *Revue archéologique*, 1892). Peut-être une représentation comme la figure de l'Église de l'Exultet de Sorrente, semblant émerger de l'autel sous le ciborium (cf. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet*) a-t-elle inspiré par suite d'une confusion la figure singulière du Christ sortant du tombeau.

⁵ Cf. Toesca, *Storia dell' arte italiana : il Medioevo*, t. I, fig. 35.

⁶ Cf. Toesca, *op. cit.*, fig. 29.

cours des divers épisodes de la Passion ou le ruban qui, sur la croix, lui entoure la tête, doivent venir aussi de l'imitation des sarcophages.

Mais c'est tout : maître Nicolas n'a pas emprunté à la sculpture des premiers siècles chrétiens les traits essentiels de son iconographie : Pilate et le Christ portent la barbe et les soldats ne sont pas romains. Plus profonde paraît être l'influence des ivoires carolingiens : l'examen de beaucoup d'ivoires sortis des ateliers carolingiens montre d'évidentes analogies entre eux et certaines scènes du candélabre. Le personnage de Pilate se lavant les mains rappelle un ivoire carolingien de la fin du x^e siècle conservé au Musée national bavarois de Munich¹ : son attitude, le plat où il se lave se retrouvent pareils sur les deux œuvres. La scène chez Caïphe rappelle un coffret d'ivoire du Musée Victoria-Albert à Londres², où le grand-prêtre assis lève le bras vers le Christ qui est poussé par un soldat. La Crucifixion évoque elle aussi les figures de certains ivoires : ceux du Musée provincial de Bonn³ et du Musée Kaiser Friedrich de Berlin⁴ représentent le Christ vêtu de la longue tunique et un ivoire de la John Rylands Library à Manchester⁵ montre le Christ mort, la tête penchée à droite et en avant ; ces traits, nous les retrouvons dans l'iconographie du candélabre.

Mais, par eux, ce sont en réalité les influences orientales qui se révèlent, car le type du Christ crucifié que représentent ces ivoires vient d'Orient et il est peut-être plus naturel de penser qu'il a été apporté directement à Rome que de supposer l'intermédiaire des ivoires carolingiens : ce Christ, barbu et revêtu du colubium, à la

¹ Cf. Berliner, *Kataloge des bayerischen Nationalmuseums*, t. XXX 4, fig. 12.

² Cf. Adolf Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Sächsischen Kaiser*. Berlin, 1914-1918, t. II, fig. 83.

³ Cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. I, fig. 37.

⁴ Cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 53.

⁵ Cf. Cust, *The Ivory Workers of the Middle Ages*, fig. 25.

mode syrienne, fait penser en effet à l'évangélaire de Rabula¹ ou à la fresque de Santa-Maria-Antica² et a sans doute été copié sur une œuvre apportée d'Orient à Rome; nous pouvons même affirmer que cette œuvre était byzantine: en effet, le Christ crucifié du candélabre est représenté mort, les yeux fermés, comme sur le reliquaire byzantin de la collection Stroganoff³ ou sur les mosaïques de l'église de Saint-Luc-en-Phocide⁴. L'Ascension elle aussi est de caractère strictement byzantin: le type du Christ assis soutenu par des anges et tenant le livre de la main gauche, tandis que la droite bénit à la grecque, est classique dans l'art byzantin (on le voit notamment sur le ciborium de San-Marco de Venise) et on le trouve en Italie sur des monuments plus ou moins inspirés de l'art byzantin, comme la porte de bronze de Bénévent⁵, les miniatures de certains rouleaux d'Exultet⁶, le paliotto d'ivoire de la cathédrale de Salerne⁷. Enfin la Résurrection a emprunté à l'art byzantin un détail caractéristique, les croix que porte le Christ: de la main gauche, il tient la croix de résurrection à longue hampe⁸ que les Byzantins mettent aux mains du Christ dans la scène de la Descente aux Limbes ou encore aux mains du bon larron dans la scène de l'Ascension sur le ciborium de

¹ Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*. Paris, 1922, fig. 65.

² Cf. J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert*. Fribourg, 1917, t. IV, pl. 180.

³ Cf. Schlumberger, *Un tableau-reliquaire byzantin inédit du X^e siècle* (in *Monuments Piot*, t. I, pl. XIV).

⁴ Cf. Diehl, *L'église et les mosaïques de Saint-Luc en Phocide* (in *Monuments Piot*, t. III, p. 235).

⁵ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, fig. 177.

⁶ Cf. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux de l'Exultet*; voir notamment les exultets de Salerne et de la bibl. Casanatense.

⁷ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 430 et suiv., et pl. XIX.

⁸ Je ne sais par suite de quelle confusion M. Millet (*Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, p. 369 et n. 2), citant la *Christliche Iconographie* de Detzel, a prétendu trouver sur le candélabre la scène du Portement de Croix.

Venise par exemple¹; de la main droite levée, il tient une croix grecque, inscrite dans un cercle, qui est sans doute une couronne, et entourée de petits disques disposés entre les bras de la croix². L'origine de cet emblème est très certainement orientale : c'est un motif fréquemment employé dans l'art byzantin, puisqu'on le trouve sur les murs des chapelles rupestres de Gueurémé en Cappadoce³, sur le « diptyque de Murano » au Musée de Ravenne⁴ et sur la porte toute byzantine de Sainte-Sabine de Rome, où quittant son rôle essentiellement décoratif, il prend place dans l'iconographie d'une scène⁵. Que signifie cette croix couronnée aux mains du Christ ressuscité? Elle rappelle, en le glorifiant, l'instrument ignominieux de sa mort, dont sa résurrection a fait un instrument divin de rédemption et de vie : elle n'est donc, au fond, qu'un doublet plus caractérisé de la croix de résurrection ; comme le Christ est dépourvu de nimbe, on peut supposer que cette croix couronnée lui en tenait lieu ; peut-être même les disques qui l'entourent portaient-ils gravées des lettres grecques analogues à celles qui se voient sur une inscription de Bükirhâ (Djebel Barisha)⁶. Quoi qu'il en soit, la présence de cette croix couronnée sur le candélabre de Saint-Paul, dans une scène dont l'iconographie est étrange, entraîne la pensée sur les routes de l'Orient⁷.

¹ Cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 267.

² La représentation même du Christ portant deux croix est étrange : elle fait songer à une tapisserie copte du v^e ou du vi^e siècle provenant d'Akmin et figurant un personnage, peut-être le Christ, qui porte une croix à longue hampe et une petite croix grecque (à vrai dire pas cerclée) ; cf. Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, art. *Croix et Crucifix* et fig. 3412.

³ Cf. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin : les églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1925, 1^{er} album, pl. XX⁴ et XXXIV².

⁴ Cf. Diehl, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910 (1^{re} éd.), fig. 147.

⁵ Cf. Grisar, *Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Thüre von Santa Sabina in Rom* (in *Römische Quartalschrift*, 1894).

⁶ Cf. Sulzberger, *Le symbole de la Croix et les monogrammes de Jésus chez les premiers chrétiens* (in *Byzantion*, t. II, 1925, p. 433).

⁷ Une croix semblable, couronnée et entourée des mêmes petits disques, se voit sur un chapiteau de la crypte de Sant' Eusanio Forconese

Un détail de coiffure, enfin, nous transporte encore plus loin : Caïphe, la Vierge et deux autres personnages, un de la scène chez Caïphe et un de la scène chez Pilate, portent sur la tête une sorte de turban, nettement différent du bonnet à côtes que les sculpteurs romans attribuent d'ordinaire aux Juifs. Par quel intermédiaire ce souvenir de l'Islam est-il parvenu jusqu'au marbrier romain? Sans doute grâce à une miniature syrienne relevée par quelques touches de couleur locale.

Telles sont les influences dont l'iconographie du candélabre porte la marque; peut-être faudrait-il y ajouter celle du drame liturgique, si l'on admet que le tombeau en forme de sarcophage surmonté d'un ciborium est un élément du drame liturgique de Pâques¹. Ces influences sont très fortes et très diverses et pourtant l'impression que font beaucoup de scènes du candélabre n'est pas celle du déjà vu : avec les éléments divers que leur apportaient les traditions et auxquels, d'ailleurs, ils ajoutaient de leur crû², nos sculpteurs se sont composé une iconographie d'un caractère assez particulier.

Tout d'abord ils mélangent les scènes. Par exemple, la scène de la Dérision est faite en partie avec les souvenirs de scènes d'Arrestation : une foule de soldats se précipitent vers Jésus, la lance haute,

(Abruzzes) consacrée en 1198 : cf. Gavini, *Storia dell' architettura in Abruzzo*, vol. I, fig. 140. L'Orient a dû transmettre assez tôt ce motif à l'Italie, car on le trouve sculpté dans le marbre d'une épitaphe provenant du cimetière de Cyriaque et conservée au Musée chrétien du Latran (paroi XI, épitaphe 31).

¹ Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle*, p. 128. Il faut remarquer cependant que ce genre de tombeau est déjà représenté sur les colonnes byzantines du ciborium de San Marco (cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 266) et sur un ivoire carolingien conservé au séminaire de Metz (cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 54); ne serait-il pas plus ancien que le drame liturgique?

² C'est ainsi que pour le costume des soldats ils ont suivi la mode de leur temps : ils les ont revêtus de la cotte de mailles et du casque pointu dont les conquérants normands avaient répandu l'usage dans l'Italie de la fin du XII^e siècle.

l'un d'entre eux gît à terre, renversé sur le dos (comme dans l'Arrestation sur le psautier Chludov, par exemple). Dans la Crucifixion apparaissent, au lieu du porte-lance et du porte-éponge, des personnages insolites, le porte-inscription et le porte-marteau, qui doivent venir d'une scène différente de notre Crucifixion, car ils ôtent à celle-ci de sa clarté¹. Enfin, l'attitude de Jésus ressuscité portant à la main la croix à longue hampe ne rappelle-t-elle pas la scène de la Descente aux Limbes?

Parfois l'iconographie est modifiée par certaines idées théologiques. C'est ainsi que, dans la scène de la Crucifixion, la Vierge et saint Jean soutiennent les bras de la croix : cette attitude, singulière au XII^e siècle, fait penser aux compositions symboliques de la fin du moyen âge, où l'on voit les représentants de l'humanité entière aider le Christ à porter sa croix. L'attitude de Jésus dans la scène de la Dérision semble inspirée par le désir de marquer l'opposition entre le Christ souffrant assis sur le trône des moqueries et le Christ triomphant siégeant sur le trône de gloire ; c'est le même désir qui a fait rompre l'ordre chronologique des scènes, afin que le Christ de l'Ascension et le Christ bafoué apparaissent l'un au-dessus de l'autre, l'un dans le registre supérieur, l'autre dans le registre inférieur de la décoration. Enfin, peut-être faut-il voir une intention symbolique dans la disposition générale du cycle, qui commence sur le registre inférieur par les scènes de souffrance et s'achève par les scènes triomphantes sur le registre supérieur.

Ces modifications théologiques ont été sans doute inspirées au sculpteur par un clerc subtil, peut-être le donateur du candélabre ; par contre, c'est sans doute à maître Nicolas qu'il faut faire honneur des modifications inspirées par des nécessités techniques. Par exemple, dans la scène de l'Ascension, les apôtres sont placés de

¹ En effet, le porte-inscription tient encore l'écrétaire à la main et le porte-marteau fait le geste d'enfoncer un clou, alors que Jésus est déjà mort.

chaque côté de la mandorle au lieu d'être, comme d'habitude, au-dessous, parce que le sculpteur est obligé de se plier aux dimensions du cadre où doivent s'enfermer les scènes¹.

Ainsi, la conviction dernière que laisse l'étude des détails iconographiques ne contredit pas la première impression que provoque celle du choix des thèmes : tout en se rattachant étroitement à des traditions connues, l'iconographie du candélabre n'en a pas moins une physionomie assez particulière et parfois même insolite.

Le même mélange de traditions et de traits personnels caractérise la technique artistique de maître Nicolas et de son collaborateur. Ces sculpteurs romains de la fin du XII^e siècle n'avaient pas encore de leur art la pratique aisée qui permet de quitter souvent les modèles : aussi ne doit-on pas s'étonner de trouver dans leur œuvre la trace de traditions plastiques qu'ils pouvaient avoir profit à imiter. Mais le monument qu'ils décoraient était, je l'ai dit, d'un genre tout particulier, dont ils n'avaient sans doute pas d'exemple sous les yeux et pour lequel leurs modèles habituels ne donnaient que peu d'enseignements : aussi les voyons-nous résoudre à leur façon les problèmes techniques que la décoration d'une colonne leur imposait.

La sculpture ornementale occupe sur le candélabre une place très grande. Le piédestal est formé de sphinx et d'animaux affrontés et tenus embrassés par des femmes : l'ensemble est d'une cohésion et d'un équilibre admirables ; la partie inférieure et les parties supérieures du fût sont décorées d'animaux et de plantes harmonieusement entrelacés ; des monstres dressés couronnent le sommet. Ce décor, nos sculpteurs ne l'ont pas inventé : ils se sont inspirés des

¹ Le même parti pris, commandé par les mêmes nécessités, se retrouve sur les colonnes du ciborium de Venise (cf. Venturi, *op. cit.*, t. I, fig. 268) et sur un fragment d'autel portatif en ivoire conservé au Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (cf. Goldschmidt, *op. cit.*, t. II, fig. 103).

créations exubérantes de l'imagination lombarde. Les entrelacs, mêlés ou non aux animaux, apparaissent, dès le début du ^{xii}e siècle, sur la chaire de Saint-Ambroise de Milan ¹ ou sur le portail droit de Saint-Michel de Pavie ², et même, peu après 1150, ils sont employés dans l'Italie du nord à la décoration des colonnes : à la façade du Duomo de Pise se voit une colonne toute sculptée d'ornements floraux répartis en registres que séparent des anneaux ³; le parti pris, et aussi le travail de l'outil, qui piquette les fleurs de petits trous au trépan, sont ceux de nos sculpteurs. Les monstres dressés qui couronnent le candélabre se trouvent déjà sur les chapiteaux du portail central de Saint-Michel de Pavie ⁴ : ils jouent le même rôle architectural, ils ont la même attitude et la même expression d'énergie sauvage. Enfin, le piédestal lui-même rappelle par sa disposition un chapiteau de la nef du Duomo de Parme qui figure le thème de l'homme entre deux griffons ⁵. Ainsi, le candélabre prouve que le décor ornemental mis à la mode par les sculpteurs lombards était connu à Rome à la fin du ^{xii}e siècle et même y florissait, puisque c'est à lui que nos sculpteurs semblent avoir emprunté à peu près ⁶ toutes leurs formes décoratives.

Mais là se sont bornés leurs emprunts à l'art lombard : celui-ci n'a aucune place dans la sculpture figurée qui, elle, s'inspire soit des sarcophages chrétiens, soit des ivoires.

Maître Nicolas ne s'est pas contenté d'emprunter aux ivoires

¹ Cf. C. Martin, *L'art roman en Italie*, Paris, t. I, pl. LXI.

² Cf. Martin, *op. cit.*, pl. LXIV². C'est la vigne qui a inspiré la décoration du portail, comme celle des registres supérieurs du candélabre.

³ Cf. Salmi, *op. cit.*, fig. 149.

⁴ Cf. Martin, *op. cit.*, pl. LXIV¹.

⁵ Cf. Martin, *op. cit.*, pl. X².

⁶ Je dis à peu près, car il est probable que le piédestal doit quelque chose aux trapézophores antiques, comme le veut M. Venturi (*op. cit.*, t. III, p. 891) : les sphinx viennent sans doute des monuments romains de style égyptien dont Bertaux a signalé l'influence (in *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I², p. 693).

quelques détails d'iconographie; il leur a demandé l'essentiel de ses procédés pour sculpter les draperies; la matière qu'il travaillait, un marbre dur, qui a pris du reste en vieillissant la teinte et le poli de l'ivoire, se prêtait à cette transposition. Les draperies ont très peu de relief, elles sont plutôt incisées que sculptées : elles se présentent en larges surfaces sans modelé, limitées par des traits d'une gravure fine et élégante et d'un dessin régulier, qui donnent l'impression d'être creusés dans une matière rebelle. Cette manière de traiter la draperie, qui va presque jusqu'à donner l'illusion d'un ivoire agrandi, est particulièrement visible sur le manteau de Caïphe ou sur la robe de Jésus bafoué, mais elle apparaît même sur la draperie du Christ de l'Ascension¹, qui est cependant traitée plus librement.

L'imitation des ivoires a été pratiquée avec maladresse et servilité par un homme qui n'est pas arrivé à se rendre vraiment maître du relief : non seulement il n'a pas su se libérer de ses modèles, mais encore il n'en a donné qu'une traduction appauvrie. Ses draperies n'ont aucune ampleur : les manteaux tirent sur le dos des personnages et les manches sont étriquées. L'arrangement du drapé, qui n'est du reste pas toujours dépourvu d'élégance, est en général trop régulier et sans variété : la robe du Christ bafoué ou du Christ chez Pilate montre une simple alternance de plis verticaux et de plis horizontaux; chez presque tous les personnages, le drapé se réduit à des groupes de plis verticaux, en angle aigu ou en demi-cercle, trois formules qui se répètent, parfois avec un certain charme, mais sans grande fantaisie². Quant aux plis, ils sont le plus souvent plats ou mollement arrondis : l'artiste n'apporte dans leur traitement presque aucune variété.

En somme, le travail de la draperie reste pauvre, en dépit d'une

¹ Elle rappelle les parties plates de la draperie du Christ en gloire sur l'ivoire de Notger à la bibliothèque de l'Université de Liège (cf. Laurent, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, fig. 25).

² C'est à peine si, entre les jambes du Christ de l'Ascension, le sculpteur a tenté de draper un pan d'étoffe avec un peu plus de liberté.

certaine élégance d'exécution, qui est la marque des modèles auxquels maître Nicolas a demandé de guider sa main malhabile.

Les personnages que ces draperies recouvrent valent-ils mieux que leur vêtement?

Pour eux, le sculpteur paraît s'être inspiré surtout des sarcophages; sans doute, quelques détails comme les bourrelets des paupières ou la gravure des cheveux peuvent avoir été empruntés aux ivoires (c'est surtout sensible chez les anges de l'Ascension), mais le type plastique rappelle le plus souvent les œuvres du premier art chrétien. Les proportions s'établissent dans des rapports voisins: chez les personnages du candélabre qu'il m'a été possible de mesurer, le rapport entre la hauteur de la tête et la hauteur totale se tient à peu près entre 4,5 et 5; ce type court est celui de beaucoup de personnages des sarcophages: le Christ assis du sarcophage n° 174 du Musée chrétien du Latran¹ a les mêmes proportions que le Christ assis du candélabre. Une telle coïncidence ne suffirait peut-être pas à prouver que maître Nicolas étudiait les sarcophages, mais il y a d'autres points de contact entre son œuvre et les premiers monuments chrétiens: plusieurs personnages du candélabre ont plus ou moins ce type romain affiné qui est si fréquent sur les sarcophages; l'exemple le plus frappant est le saint Jean de la Crucifixion, qui, avec ses cheveux avançant sur le front, sa face glabre et son visage maigre, rappelle l'Adam du sarcophage de Junius Bassus; le Christ lui-même, bien qu'ayant le type de l'iconographie syrienne, évoque parfois, par son expression noble et douce, le Bon Pasteur des sarcophages (la barbe, très peu apparente, ne gêne que très peu l'illusion); certains traits de son visage, la face légèrement aplatie, le menton fort, le front bas, tels qu'on les voit par exemple dans la scène de la Dérision, rappellent le type romain des sarcophages. Enfin, le parti pris de marquer par des trous au trépan le creux de l'oreille ou

¹ Cf. Toesca, *op. cit.*, fig. 28.



les replis de la barbe est commun à la sculpture des sarcophages et à celle du candélabre.

Mais nos sculpteurs n'ont pas poussé l'imitation de la première sculpture chrétienne jusqu'à la copie littérale : les types qu'elle leur proposait, ils les ont interprétés et, pour ainsi dire, retravaillés, car leur tempérament personnel les guidait vers une recherche plus accentuée de l'expression, allant même jusqu'à la grimace. La figure du Christ crucifié, avec ses paupières closes, les plis aux coins du nez, les commissures tombantes des lèvres, est vraiment détendue par le rictus de la mort. Saint Jean et la Vierge ont une expression douloureuse qui se traduit par l'avancement de la lèvre inférieure. Les traits calmes du Christ bafoué expriment la sérénité de son âme, mais ce n'est plus l'impassibilité du dieu des sarcophages qui ignore la douleur : son regard profond et ses lèvres serrées disent sa souffrance et sa résignation. Mais c'est chez les comparses que les physionomies ont l'expression la plus vive : le personnage agenouillé devant Pilate, sans doute Barrabas, a une face bestiale, tandis qu'une tête qui apparaît au second plan près de Jésus a une physionomie féroce avec sa bouche

grande ouverte et ses yeux enfoncés par le trépan; dans la scène chez Caïphe, une tête du deuxième plan veut aussi être terrible, avec ses grosses lèvres et ses cheveux hérissés. Tout cela nous éloigne de l'impassibilité des figures des sarcophages.

Du reste, les exigences de leur programme décoratif empêchaient nos sculpteurs de pousser trop loin l'imitation des sarcophages : les surfaces de ceux-ci étaient planes, tandis que celles du candélabre étaient fortement courbées; la construction des personnages, le dessin des attitudes en particulier devaient s'en trouver modifiés. En effet, nos sculpteurs ont l'habitude d'orienter les têtes selon les diamètres de la colonne, afin qu'elles se présentent de face : ce n'est pas impuissance à modeler les têtes de côté, car certaines d'entre elles sont exécutées presque en ronde bosse, mais c'est désir de construire les figures en fonction de l'architecture du monument, pour donner à celui-ci plus d'équilibre et de cohésion. Cette règle souffre évidemment des exceptions, car, chez les personnages du premier plan, les attitudes sont souvent déterminées par les rapports qu'ils ont entre eux; mais les têtes qui apparaissent au second plan sont orientées très régulièrement et composent comme un décor vivant devant lequel se jouent les scènes.

Le sens architectural de nos sculpteurs est donc évident; une autre preuve en est leur parti pris de ne jamais accentuer les attitudes ou pousser le relief au point de briser le profil architectural de la colonne : ce fût de près de six mètres conserve sa ligne et, vue de loin, l'ornementation donne presque l'impression d'être sculptée « en réserve¹ ». Le travail révèle un art très sûr et déjà maître de ses moyens.

Ainsi la part d'invention de maître Nicolas et de son aide paraît plus grande dans la construction des figures que dans la sculpture des draperies; le résultat est-il meilleur? Sans doute nos sculpteurs travaillent souvent avec gaucherie, et l'on sent que, malgré leurs modèles, ils ne sont pas habitués à la figure humaine : ils ignorent

¹ Il est possible d'ailleurs que le candélabre soit une colonne antique, retaillée et sculptée par maître Nicolas.

l'art du raccourci et sont incapables de construire des attitudes un peu compliquées (par exemple les deux soldats qui tiennent Jésus devant Caïphe); ils sont malhabiles à coordonner les gestes et à concilier leur désir d'expression avec les nécessités de l'équilibre architectural (par exemple Caïphe, les apôtres de l'Ascension). Mais leurs personnages vivent, ils sont taillés en un relief solide et les têtes surtout révèlent un sens très sûr du volume sculptural; et puis leurs faiblesses se rachètent par un don vraiment personnel du mouvement et de l'expression : l'attitude de Jésus, résignée mais digne, contraste, dans plusieurs scènes, avec l'agitation des soldats; aux attitudes calmes de la Résurrection répond le mouvement des anges de l'Ascension; quelques figures même révèlent un certain effort d'analyse psychologique, qui s'exprime, par exemple, sur le visage douloureux de saint Jean, sur le doux visage du Christ ou sur les faces brutales des soldats. Par son souci de l'expression en même temps que par son sens architectural, maître Nicolas affirme son indépendance par rapport à ses modèles et son talent personnel.

A mesure que se déroulait devant nous la série des problèmes que nos sculpteurs ont eu à résoudre, nous avons vu leur art se libérer de plus en plus des modèles pour essayer de répondre aux exigences particulières du monument qu'ils décoraient : c'est peut-être dans leurs procédés de composition que cet effort apparaît le mieux.

Le programme décoratif les obligeait à disposer les scènes sur une surface de faible hauteur : il ont cherché par suite à composer « en largeur », en utilisant toute la surface disponible. Par exemple, dans la scène de l'Ascension, au lieu de présenter le Christ s'élevant au-dessus des apôtres, ils ont rejeté ceux-ci sur les côtés afin de pouvoir donner au Christ une taille convenable; comme la scène de la Résurrection, avec les soldats endormis au pied du tombeau, comportait des vides dans la partie supérieure, ils les ont comblés en y plaçant les apôtres de l'Ascension : le procédé est naïf, mais évite les « trous » dans la composition.

Une autre particularité du monument, c'était d'offrir à la décoration des surfaces courbes de faible rayon, qui se seraient mal prêtées à de longs développements, car il aurait fallu tourner autour de la colonne pour voir les ensembles. Par suite, nos sculpteurs ont eu une prédilection marquée pour la composition statique, pour les tableaux : eux, qui cherchaient le mouvement et l'expression lorsqu'ils sculptaient leurs figures, ont répugné à les grouper en scènes animées et dramatiques, qui auraient eu besoin de larges espaces pour se dérouler librement ; c'est à peine si, par un souvenir des scènes d'Arrestation auxquelles les miniaturistes ont souvent donné un si beau mouvement, quelques soldats s'élancent vers le Christ bafoué, leurs lances dressées dominant la scène : la plupart des épisodes sont conçus comme des tableaux vivants : le sculpteur a composé les attitudes afin de fixer un moment de la scène ; l'épisode de Caïphe, la scène chez Pilate, la Résurrection sont conçus dans cet esprit.

Et même nos sculpteurs cherchent à présenter un raccourci de chaque scène, à resserrer l'action en un groupe caractéristique qui permette de saisir d'un coup d'œil l'essentiel de chaque épisode. Ce groupe, c'est celui du Christ entouré de quatre personnages disposés symétriquement de chaque côté et l'un derrière l'autre, qui apparaît dans la scène chez Caïphe, la scène de la Dérision, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, et qui donne comme un rythme à l'ensemble des compositions. Si fort est le désir de concentrer la scène que l'artiste lui sacrifie la vraisemblance des proportions ; dans le groupe du Christ entouré, il rapetisse les personnages du premier plan, afin de pouvoir placer les autres derrière eux : les larrons crucifiés sont de très petite taille et les soldats qui se tiennent aux côtés de Jésus bafoué ou présenté à Caïphe ont des proportions rabougries.

Ainsi les procédés de composition de maître Nicolas et de Pietro Vassalietto les font apparaître comme des artistes souvent naïfs et maladroits, mais capables de saisir le caractère d'un monument et d'y conformer leur talent.

Le candélabre qu'ils ont fièrement signé à Saint-Paul-hors-les-Murs, que nous apprend-il sur eux-mêmes et sur la sculpture de leur temps?

Il peut nous permettre, semble-t-il, de nous faire une opinion sur le talent de ses auteurs. Nous savons qu'ils étaient essentiellement des architectes : ce travail de sculpture est en effet exceptionnel dans leur œuvre et, en le faisant, c'est encore leur talent d'architectes qu'ils ont surtout affirmé, car ils y ont exprimé un sentiment très vif des nécessités de la décoration monumentale. S'ils paraissent moins familiers avec la plastique, du moins se sont-ils efforcés de l'apprendre à la bonne école des sarcophages, des ivoires ou de la sculpture lombarde, et, en interprétant les modèles selon leur tempérament personnel, ils ont atteint à une vigueur d'expression qui les classe tout près des maîtres de l'art roman.

A qui, de maître Nicolas ou de Pietro Vassalotto, faut-il accorder le premier rang? Il me semble impossible de dissocier par l'analyse même du monument leurs deux personnalités. Sans doute pouvons-nous observer des différences dans les types plastiques : la plupart des personnages du registre inférieur ont des formes pleines, tandis que, sur les registres supérieurs, les types, en particulier celui de Jésus, sont en général grêles, — et des différences dans la qualité de l'exécution : les meilleures figures sont les personnages principaux et, d'une façon générale, les sculptures qui regardent aujourd'hui l'intérieur de l'église¹. Mais ces différences, on le voit, ne coïncident pas et ce sont des raisons étrangères à la technique du monument qui peuvent, comme je le faisais remarquer plus haut, faire croire à la prééminence de maître Nicolas. Mais le plus sage est de ne point séparer ceux qu'une collaboration étroite a dû unir.

Leur œuvre, je l'ai dit au début de cette étude, est un monument

¹ Il est probable que, d'après la position primitive du candélabre, — près de l'ambon —, c'était déjà cette partie qui était la plus visible.

précieux pour la connaissance de la sculpture romaine à la fin du XII^e siècle.

Tout d'abord, elle montre qu' « à Rome, comme l'a dit Bertaux ¹, la sculpture semble au XII^e siècle un art oublié » et que les marbriers romains sont des architectes et des décorateurs qui n'ont pas la pratique de la sculpture historiée : en effet, ce monument, déjà exceptionnel dans l'œuvre de ses auteurs, est unique dans toute la région romaine ; de plus, son style trahit chez les artistes des préoccupations d'architectes décorateurs, plutôt que de sculpteurs, et son iconographie montre par sa complexité et son étrangeté qu'il n'y avait sans doute pas dans la Rome de ce temps de traditions iconographiques bien fixées ; ainsi, cette œuvre éminente reste un monument exceptionnel qui ne fait que mieux ressortir la pauvreté habituelle de l'école de sculpture dont il est le plus bel ornement.

Mais, par les traditions très diverses dont son iconographie et son style portent la marque, ce candélabre est bien l'œuvre de l'école qui l'a produit ; il suffirait à faire voir où les marbriers romains du XII^e siècle cherchaient leurs modèles : parmi les sarcophages chrétiens et aussi parmi les ivoires carolingiens, l'influence des œuvres byzantines restant sans doute exceptionnelle, puisqu'elle ne s'exerçait guère, si nous en jugeons par le candélabre, que sur l'iconographie ; ainsi, le candélabre de Saint-Paul-hors-les-Murs est le produit d'une école locale, fondée essentiellement sur les souvenirs de la sculpture antique.

Cette école subissait cependant l'attraction de l'art lombard : le magnifique décor ornemental du candélabre en est une preuve éclatante. L'école lombarde eut une grande force d'expansion et ses maîtres portèrent leur art jusque dans l'Italie du Sud, puisque le décor lombard apparaît dans les Abruzzes sur les ambons de Bominaco et de San Clemente de Casauria ², en Campanie sur le portail de San

¹ In *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I², p. 692.

² Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, pl. XXV et fig. 258. Il est curieux de constater combien le décor de ces deux ambons, qui datent

Marcello Maggioro de Capoue et même en Apulie¹. Le candélabre de Saint-Paul témoigne que la sculpture romaine du XII^e siècle a été, elle aussi, touchée par le grand courant venu des cathédrales du Nord.

A-t-elle à son tour exercé quelque influence? L'œuvre de maître Nicolas nous permet encore de répondre à cette question. Il est vraisemblable que le candélabre de Capoue², qui date des environs de 1250, est inspiré de lui : le décor ornamental, le tombeau du Christ dans la scène de la Résurrection imitent les sculptures de maître Nicolas; il serait séduisant de supposer qu'il a été sculpté par le fils même de Nicolas, dont Bertaux³ a supposé l'existence et la venue en Campanie. Le candélabre de Gaëte⁴, qui est de la même époque, est peut-être aussi dérivé de celui de Saint-Paul : le thème décoratif est analogue et certaines parties, l'Ascension par exemple, ont un aspect semblable; on sait d'ailleurs que des maîtres romains ont travaillé aux XII^e siècle à Gaëte⁵ : il est possible que le candélabre soit l'œuvre de l'un d'eux. Ainsi, le candélabre de maître Nicolas a contribué à étendre, vers les rivages de la Campanie, l'influence de la sculpture romaine du XII^e siècle; elle fut d'ailleurs arrêtée par l'art sicilien, comme elle l'était vers le nord par l'art lombard : l'importance du candélabre de Saint-Paul, comme celle de toute l'école romaine du XII^e siècle, ne dépasse guère les bornes de l'antique Latium.

des alentours de 1180, ressemble à celui de la partie inférieure du candélabre de Saint-Paul.

¹ Cf. Bertaux, in *Histoire de l'Art* d'André Michel, t. I^{er}, p. 682.

² Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 607-608 et fig. 273.

³ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 612.

⁴ Cf. Venturi, *op. cit.*, t. III, p. 642-659 et fig. 601-619.

⁵ Cf. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, p. 608; Toesca, *op. cit.*, p. 592.

Planche I



Planche II

