

5001

Hommage de l'Auteur

LA
SCULPTURE ROMANE
EN LOMBARDIE

D'après l'ouvrage récent de M. ARTHUR KINGSLEY PORTER

• LOMBARD ARCHITECTURE

PAR

Paul DESCHAMPS



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

ÉDOUARD CHAMPION

Quai Malaquais, 5

Bibliothèque Maison de l'Orient



132246

*A Monsieur Salomon Reinach
Hommage respectueux
Paul Deschamps*

LA

SCULPTURE ROMANE

EN LOMBARDIE

D'après l'ouvrage récent de M. ARTHUR KINGSLEY PORTER

LOMBARD ARCHITECTURE

PAR

Paul DESCHAMPS



PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE ANCIENNE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR

ÉDOUARD CHAMPION

Quai Malaquais, 3

EXTRAIT DU MOYEN AGE

2^e Série, Tome XXI

(Septembre-Décembre 1919)

LA SCULPTURE ROMANE

EN LOMBARDIE

D'après l'ouvrage récent de M. ARTHUR KINGSLEY PORTER

LOMBARD ARCHITECTURE¹

Dans quelle région de l'Europe occidentale la renaissance de la sculpture et plus particulièrement de la statuaire romane s'élabora-t-elle, quelle fut l'école qui se forma la première, et jusqu'à quel degré exerça-t-elle son influence sur d'autres pays ; combien faudrait-il distinguer d'écoles bien caractérisées de sculpture romane ? Autant de sujets difficiles pour lesquels plusieurs hypothèses ont été déjà formulées qui, sans donner encore une réponse définitive à toutes les questions soulevées, ont permis cependant d'établir certaines conclusions.

Il reste encore beaucoup de recherches à faire sur les origines de la sculpture romane dans nos pays. Il faudrait pour cela consacrer à chaque monument important une étude plus critique que la plupart de celles qui ont été jusqu'ici publiées, grouper ces monographies par régions,

1. *Lombard Architecture*, by ARTHUR KINGSLEY PORTER. New Haven, Yale University Press ; London, Humphrey Milford, 1917, 3 vol. gr. in 4°, et un Atlas grand format de 244 planches photographiques et plans.

Voir aussi : EM. MÂLE, *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane, à propos d'un livre récent*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-mars 1918. — A. KINGSLEY PORTER : *Les débuts de la sculpture romane*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, janvier-mars 1919. — Cf. aussi un article du même auteur, dans *Archæological Institute of America. American Journal of Archæology*. New York, 2^d series, vol. XXII, 1918, n° 4.

et déterminer ainsi les caractères d'une école, pour pouvoir reconnaître ensuite les rapports des différentes écoles.

Un auteur vient de tenter l'étude complète de l'école romane d'architecture et de sculpture lombardes à laquelle avant lui s'étaient déjà appliqués Félix de Dartin et M. Rivoira. S'il est très vraisemblable que certaines de ses conclusions seront combattues, l'ouvrage considérable qu'il a publié restera néanmoins un instrument de travail de premier ordre qui fera, nous n'en doutons pas, faire de grands progrès à cette partie de l'archéologie médiévale.

Avant d'en venir aux chapitres consacrés à la sculpture romane, nous croyons utile d'indiquer le plan général de l'ouvrage de M. Kingsley Porter. Le 1^{er} volume se divise en trois parties : l'architecture, la sculpture, l'iconographie des portails du XII^e siècle en Lombardie et en Émilie, des études d'ensemble sur ces trois sujets avec renvois aux 2^e et 3^e volumes. Ceux-ci contiennent une étude de chacun des nombreux monuments, basiliques de grandes villes ou modestes églises rurales, visités par l'auteur, rangés suivant l'ordre alphabétique. Chacune de ces monographies est divisée en paragraphes : 1^o Analyse bibliographique des travaux d'érudition consacrés au monument. 2^o Histoire du monument avec renvois aux sources et souvent publication de documents. 3^o Description architecturale. 4^o Étude de la décoration, transcription des inscriptions. Un 5^o paragraphe très court contient un résumé chronologique de l'histoire du monument d'après les textes cités au 2^e paragraphe et d'après les conclusions obtenues par la critique archéologique. Enfin M. Kingsley Porter a rapporté de ses voyages une ample moisson de photographies qu'il a publiées au nombre de 600 environ dans un atlas de grand format.

••

Les lecteurs des chapitres du 1^{er} volume consacrés à l'architecture romane lombarde ne seront pas peu surpris

d'apprendre, à l'encontre des théories soutenues par les archéologues français, que les premières voûtes sur croisée d'ogives furent construites en Lombardie et cela dès le xi^e siècle. C'était déjà la thèse soutenue par M. Rivoira. Ainsi tandis qu'en Ile-de-France on essayait encore timidement à la fin du 1^{er} quart du xii^e siècle, l'établissement d'ogives grossières pour soutenir de petites voûtes sur une étroite surface, quatre-vingts ans auparavant en Lombardie dans des églises rurales telles que Sannazaro Sezia, près de Novare, on avait déjà réalisé (en 1040) le problème de la voûte sur croisée d'ogives. On ne lira pas avec moins d'étonnement que les architectes lombards ayant eu des déboires avec leurs ogives mal construites, et un certain nombre de voûtes s'étant effondrées, ce procédé fut abandonné et les maîtres d'œuvre furent ramenés au début du xii^e siècle, surtout sous l'impulsion du grand architecte Lanfranc de Modène, à couvrir leurs nefs d'une charpente. Nous ne discuterons pas les conclusions de M. Kingsley Porter sur cette question: Nous remarquerons seulement que, malgré tous les documents réunis par l'auteur avec un zèle et une conscience qui font honneur à sa probité d'historien, pour démontrer que l'église de Sannazaro Sezia fut bien voûtée au milieu du xi^e siècle, son argumentation nous paraît très fragile, car rien ne nous semble prouver que les amorces d'ogives qu'on voit encore aujourd'hui aux ruines de cette église, datent de cette époque. L'auteur cite ensuite quelques églises, San Benedetto de San Pietro di Civate, Lodi Vecchio, la sacristie de la cathédrale de Novare, Saint-Michel de Pavie, etc., qui, selon lui, auraient eu des ogives dès le xi^e siècle, et il persiste à croire qu'il en fut ainsi à Saint-Ambroise de Milan, malgré la thèse contraire de M. Biscaro soutenue par l'opinion de M. R. de Lasteyrie.

En tout cas, M. Kingsley Porter ne dit en aucune façon que les architectes d'Ile-de-France ou de Normandie empruntèrent l'ogive aux Lombards. La pensée de M. Kingsley

Porter semble être simplement celle-ci : Les Lombards créèrent la voûte sur croisée d'ogives près d'un siècle avant qu'on y songeât en France, puis ils l'abandonnèrent complètement et c'est aux architectes français qu'au XII^e siècle leurs successeurs empruntèrent les principes de ce système de construction né pourtant sur leur sol.

*

**

M. Kingsley Porter a émis également une théorie nouvelle sur la sculpture romane en Lombardie. D'après lui, l'école lombarde aurait joué dans l'art de représenter des figures humaines dans la pierre un rôle considérable. L'auteur a tâché de déterminer la part de certains sculpteurs, et s'aidant d'une chronologie des monuments établie d'une façon aussi précise que possible, il a apporté une série de preuves et de documents qui sont autant de pièces justificatives à l'appui d'une thèse exposée de la façon la plus séduisante. Ajoutons que nous avons remarqué à plusieurs reprises qu'il faisait preuve d'une véritable intuition en émettant certaines opinions dont nous avons pu contrôler la justesse à l'aide de textes ou de documents qui ne semblaient pas avoir été connus de lui. Cette intuition n'est en somme que le fruit de sa connaissance approfondie des monuments de l'Italie du Nord aussi bien que des monuments de l'art roman en France, et de tous les travaux d'érudition consacrés à l'étude de ces questions. Son œuvre aura donc une portée plus grande que l'étude des monuments d'une province, elle étendra son rayonnement sur toute l'histoire de la sculpture romane. Voyons donc quelle est dans ses grandes lignes la thèse de M. Kingsley Porter et ce qu'elle présente d'original :

Selon M. Kingsley Porter, on peut dire que, dès les toutes premières années du XII^e siècle, l'art de sculpter des figures humaines dans la pierre réapparut en Lombardie, art encore

fruste et primitif, mais témoignage pourtant d'un progrès considérable sur les ébauches informes que conservaient depuis le VII^e siècle de vagues bas-reliefs.

En 1099, à Modène, le grand architecte Lanfranc était chargé de travailler à l'œuvre de la cathédrale. M. Kingsley Porter croit qu'il éleva entre 1099 et 1106, d'une part, la crypte et le chœur, d'autre part, la façade. Une inscription placée en haut et à gauche du portail occidental, déclare que le sculpteur *Guillelmus* décora cette façade ¹. Et M. Kingsley Porter conclut que la décoration de cette façade serait antérieure à 1106 ; il estime que cette inscription est une véritable signature de ce sculpteur. Elle est gravée sur une plaque de marbre entre deux bas-reliefs représentant les prophètes Énoch et Élie. M. Kingsley Porter a retrouvé la manière du sculpteur *Guillelmus* sur d'autres bas-reliefs de la façade de la cathédrale de Modène : ceux qui sont placés à droite et à gauche du portail, et ceux qui sont disposés à la partie interne des piédroits du portail et représentent douze prophètes placés de chaque côté, les uns au-dessus des autres. Mais ce qui est extrêmement intéressant c'est qu'il a remarqué dans la sacristie de la cathédrale de Crémone les mêmes bas-reliefs d'Énoch et d'Élie tenant entre eux une plaque ornée d'une inscription ² ; le style de ce motif est absolument le même que celui de Modène et bien que cette fois le nom

1. *Dum Gemini Cancer cursum consendit ovanles
Idibus in quintis junii sup tempore mensis.
Mille Dei carnis monos centum minus annis,
Isla domus clari fundatur Geminiani.
Inter scultores quanto sis dignus onore
Claret scultura nunc, Wiligelme, tua.*

2. *Anno Dominicæ Incarnationis MCVII, indictione XV, presidente Domino
Pascale in romana sede VII Kl. septembris, incepta est ædificari hæc major
accesia Cremonensis quæ media videtur.*

La reproduction de la plaque de Modène seule se trouve dans l'Atlas du grand ouvrage de M. K. Porter, mais on trouvera les deux plaques de Modène et de la sacristie de Crémone reproduites dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1919 (janvier-mars), p. 50 et 51.

de *Guillelmus* n'y soit pas mentionné, il n'est pas douteux qu'il ne soit de la même main.

Sur la façade de la cathédrale de Crémone, M. Kingsley Porter a attribué d'autres œuvres au même sculpteur qui fit ces bas-reliefs, notamment quatre prophètes placés aux piédroits du portail occidental, deux de chaque côté, l'un au-dessus de l'autre. Or, l'inscription nous apprend que la construction de la cathédrale de Crémone fut commencée en 1107. Malheureusement dix ans plus tard, en 1117, un grand tremblement de terre détruisait l'édifice ; peu de temps après on se remettait aux travaux ; la consécration solennelle de la cathédrale eut lieu en 1190. Cependant, d'après M. Kingsley Porter, certaines parties de l'édifice échappèrent au désastre de 1117 et les sculptures qui viennent d'être signalées seraient antérieures au tremblement de terre.

On aurait attribué à tort à ce *Guillaume* de Modène certaines sculptures de Saint-Zénon de Vérone¹ ; une inscription placée à gauche du portail principal de cette église donne en effet le nom d'un *Guillelmus*, mais ce sculpteur homonyme serait un élève du sculpteur Nicolas et aurait travaillé avec lui à la façade de Saint-Zénon de Vérone vers 1138. Il faudrait donc désormais distinguer deux *Guillelmus* : *Guillelmus* de Modène et de Crémone et *Guillelmus* de Saint-Zénon de Vérone.

Ainsi, nous trouverions dans deux grands édifices lombards d'importants vestiges de l'œuvre du sculpteur *Guillelmus* qui, du temps de l'architecte Lanfranc, aurait travaillé à la décoration de la façade de la cathédrale de Modène entre 1099 et 1106, puis serait allé orner celle de Crémone entre 1107 et 1117. Ce sculpteur aurait à Crémone imaginé le premier de flanquer un portail de grandes statues, et ce motif (*the motive of jamb sculptures*, c'est-à-dire des sculptures des jambages), devait inspirer aux sculpteurs du

1. Venturi, *Storia dell'arte*, III, p. 186, p. 322. — E. Bertaux, dans *Histoire de l'Art*, publ. par André Michel, I, 2, p. 696.

nord un de leurs systèmes de décoration architecturale appliqué aux portails des cathédrales de Chartres, d'Amiens et de tant d'autres églises.

Le maître artiste aurait en outre créé une école et formé des élèves parmi les œuvres desquels on retrouve les traces de son influence et dont le plus célèbre fut maître Nicolas.



L'œuvre du sculpteur Nicolas fut considérable. On trouve sa signature ou tout au moins son nom à la Porte du Zodiaque de Sagra di San Michele en Piémont (1120), à la cathédrale de Ferrare (1135), à l'église Saint-Zénon de Vérone (1138), et à la cathédrale de la même ville (1139). Enfin M. Kingsley Porter lui attribue sans hésitation les sculptures de deux portails de la façade occidentale de la cathédrale de Plaisance (1122-1132).

Nicolas est bien l'émule de *Guillelmus* : ce sont les mêmes figures, courtes et trapues, les larges proportions, les mêmes procédés de dessin des draperies. Mais il se distingue de son maître par cela que l'ordonnance de ses sculptures est plus architecturale, en ce sens que du temps de *Guillelmus* l'œuvre du sculpteur demeurait indépendante et n'était pas encore en fonction de celle de l'architecte, tandis que plus tard le sculpteur comprit qu'il devait adapter sa décoration à la composition architecturale. On remarque aussi que, bien plus que *Guillelmus*, Nicolas a subi l'influence des modèles du sud de la France et qu'il était en contact immédiat avec l'école de Languedoc.

Parmi les caractéristiques de l'œuvre de Nicolas on constatera que les porches des cathédrales de Plaisance, de Vérone, de Ferrare, et de l'église Saint-Zénon de Vérone ont la même décoration : l'archivolte est ornée d'une série de médaillons, et les écoinçons sont occupés par les figures de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste.

*
**

D'autres sculpteurs travaillèrent avec *Guillelmus* ou subirent son influence qu'on retrouve à la Porta della Pescheria et à la Porta de Principi à la cathédrale de Modène, au tympan de Torre dei Piccenardi aujourd'hui au Musée archéologique de Milan, où l'influence languedocienne se fait également largement sentir, à l'ambon de Quarantoli (1114), à Bellagio, à Nonantola, à Sasso (vers 1125), à Cavena (vers 1130), etc. Le *Guillelmus* de Saint-Zénon de Vérone est l'élève de Nicolas ; toutefois c'est en Provence qu'il est allé chercher ses sources d'inspiration plutôt que comme Nicolas dans le pays de Languedoc.

« L'influence de *Guillelmus* de Modène au delà des limites de la Lombardie fut très grande, dit M. Kingsley Porter. Nous avons déjà vu que les artistes de l'Île-de-France n'ont pas hésité à lui emprunter un de leurs principaux motifs, celui des *jamb sculptures* ; certain chapiteau sculpté de l'Île-Bouchard pourrait être pris par erreur pour une œuvre de la main du maître lui-même. Quand l'art roman du sud de la France sera étudié plus à fond, nous trouverons, sans aucun doute, que *Guillelmus* était connu et copié en Provence et en Languedoc. Lui et spécialement son élève Nicolas exercèrent une influence profonde sur l'art roman d'Espagne et particulièrement sur les églises de pèlerinages sur la route de Compostelle. Jusqu'en Angleterre, les fonts baptismaux de Winchester semblent montrer des traces de l'influence de son école. Dans l'Italie centrale et du sud, cette influence s'est également fait sentir. »

*
**

Avec Benedetto Antelami, dans le dernier quart du XII^e siècle, l'art lombard franchit une nouvelle étape. On reconnaît dans les œuvres de cet admirable sculpteur l'influence des écoles de Provence et de l'Île-de-France. C'est lui

qui introduisit en Lombardie sur les tympanes la scène du Jugement dernier jusqu'alors inconnue dans cette région et depuis longtemps traitée aux portails des églises de France. En 1178, Benedetto signait la Déposition de croix de l'ambon de la cathédrale de Parme ; en 1196 il travaillait aux portails du baptistère de Parme, ainsi que nous l'apprend une inscription. Il faut aussi lui attribuer les bas-reliefs du portail de la cathédrale de Parme, les magnifiques sculptures de la façade occidentale de Borgo San Donnino et certaines sculptures à Milan et à Verceil.



Il faut maintenant revenir en arrière et se demander à quelles conséquences on serait entraîné si l'on acceptait sans réserve toutes les conclusions de M. Kingsley Porter.

On admettait jusqu'ici, sans avoir toutefois approfondi la question, que les plus anciens bas-reliefs représentant des figures humaines d'une certaine dimension et témoignant, dans le dessin et dans la technique, d'un certain art, étaient l'effigie de l'abbé Durand et les douze figures d'apôtres du cloître de Moissac datant peut-être de l'an 1100, en tout cas d'avant 1115. On s'accordait à dire que les belles figures du portail de la même abbaye, postérieures d'une vingtaine d'années tout au plus, avaient fait école, et que vers le même temps à Saint-Sernin et à la cathédrale de Toulouse avaient été sculptées des figures en haut-relief qui témoignaient elles aussi des progrès réalisés rapidement en cette région toulousaine dans l'art de sculpter la pierre. Moissac, Souillac, Toulouse, devenaient un centre artistique qui étendait son influence dans tout le sud-ouest, puis au delà des Pyrénées, puis au-delà de la Loire où elle apparaissait aux portails de la basilique de Saint-Denis, des cathédrales de Chartres, du Mans et de Bourges.

Mais voici qu'un auteur vient nous dire que tout à côté de l'École toulousaine une autre école aussi importante s'est

formée qui peut revendiquer à peu près les mêmes titres d'ancienneté. M. Kingsley Porter, nous le reconnaissons, n'a pas dit que l'École lombarde était plus ancienne que l'École de Toulouse. Il n'a nullement cherché à diminuer le mérite artistique de cette école, il a même remarqué que les apôtres de Moissac devaient être une œuvre antérieure aux créations de *Guillelmus* de Modène, et il a à maintes reprises souligné l'importance du rôle qu'avaient joué les artistes toulousains dans la renaissance de la statuaire.

Mais il n'en est pas moins vrai qu'il a voulu faire de l'École lombarde une contemporaine de l'École de Langue-doc, une égale qui avait elle aussi porté son influence au loin, et même jusqu'en Ile-de-France.

M. Mâle le lui a reproché vigoureusement dans un article paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, et M. Porter lui a répondu à son tour dans la même revue. Les arguments présentés de part et d'autre sont fort curieux et cette discussion amène souvent les auteurs à dépasser leur sujet immédiat et à présenter des considérations générales sur l'art du moyen âge extrêmement intéressantes.

Nous nous demandons si l'un et l'autre n'ont pas été un peu trop loin pour étayer leur thèse et si les arguments auxquels ils ont eu recours ont toujours la force qu'ils leur ont attribuée. Nous voudrions ici essayer de concilier deux théories qui semblent absolument opposées. Les recherches futures prouveront peut-être que nous n'avons pas eu tort.

M. Mâle avait, il y a quelques années, publié une série d'articles¹ dans lesquels il montrait, en un remarquable exposé, les zones successives d'influence de l'art toulousain — qui fut, d'après lui, le foyer de la renaissance du XII^e siècle — s'étendant peu à peu vers le nord : les œuvres de Moissac et de Toulouse imitées à Beaulieu, celle de Beau-

1. *La part de Suger dans la création de l'iconographie du moyen âge*, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, février, mars, avril, mai 1914.

lieu imitée à Saint-Denis ; dans cette basilique, Suger faisant venir auprès de lui des artistes du pays de Languedoc pour travailler à sa décoration ; enfin, grâce aux dessins de Montfaucon, seul souvenir des superbes statues du portail de Saint-Denis, la preuve établie des traditions toulousaines apportées au nord de la Loire, la marque, reconnue à Saint-Denis même, de l'atelier de Saint-Etienne de Toulouse. Puis après que Suger eût révélé au monde chrétien le chef-d'œuvre réalisé après tant d'efforts dans sa basilique, l'atelier de Saint-Denis se serait dispersé dans les provinces environnantes et à l'étranger, formant des élèves devenus bientôt eux aussi des maîtres. Ceux-ci, tout en gardant le souvenir des merveilles d'art de la basilique de Saint-Denis-en-France, copiant, imitant, reproduisant, mais improvisant aussi, créant de nouveaux chefs-d'œuvre, allaient dans toute la chrétienté faire s'épanouir l'art français qui devait conserver pendant plus de cent années les mêmes procédés d'architecture, les mêmes principes de décoration, en un mot les mêmes traditions artistiques.

Est-ce à dire que Saint-Denis doive tout à Toulouse, et que la France doive tout à Saint-Denis ? Nous ne le croyons pas pour notre part. Saint-Denis fit aussi des emprunts à la Bourgogne, et au Poitou, où s'organisaient deux grandes écoles d'art roman qui jouèrent leur rôle artistique, indépendant, à côté de la grande école de Toulouse.

La réponse de M. Mâle à la thèse de M. Porter a été la suivante : « Les œuvres de *Guillelmus* sont postérieures à 1140, c'est-à-dire à l'achèvement de Saint-Denis », — « L'idée de décorer de figures superposées les deux côtés d'un portail n'est pas née à Crémone mais à Toulouse. C'est sous cet aspect que se présentait jadis le portail du cloître de Saint-Etienne de Toulouse..... Le maître de Crémone, sculpteur de second ordre, n'est qu'un médiocre élève des merveilleux artistes de Moissac. » — « Les influences françaises ne sont pas moins visibles dans l'œuvre de maître Nicolas..... Ce

n'est guère avant 1150 que maître Nicôlas a pu sculpter les portails des cathédrales de Ferrare et de Vérone. A Ferrare, les Prophètes qu'il a disposés le long des montants du portail ou entre ses colonnes viennent en droite ligne de Toulouse. Maître Nicolas ne connaissait pas seulement Toulouse, il connaissait aussi Saint-Denis. » — « Les premiers sculpteurs qui apparaissent en Italie, Guillelmus et Nicolas, avaient fait leur éducation artistique en France. Nous ne savons même pas s'ils étaient Italiens. Ce n'est pas en 1099 que Guillelmus commence à travailler, mais aux approches de 1150, Nicolas est son contemporain. Il est évident que la sculpture lombarde est née et s'est développée sous l'influence de la France. »

Ainsi M. Mâle reporte toutes les œuvres de sculpture lombarde après 1140, après l'achèvement de Saint-Denis¹

1. L'atelier de Saint-Denis a une telle importance aux yeux de M. Mâle qu'il rejetterait volontiers après 1140 la date de tout portail composé de la même façon que celui de Saint-Denis. Le portail de Saint-Denis serait le prototype de tous les portails ornés de statues en avant des colonnes. C'est là que serait né ce motif adopté pendant toute la période gothique sur la façade des grandes églises. Les plus anciens portails ornés de statues de cette sorte à Chartres, au Mans, à Provins, à Etampes, à Corbeil, à Châteaudun, à Angers, à Saint-Germain-des-Près de Paris, à Saint-Loup de Naud, à Bourges, à Vermenton, à Avallon, etc., seraient des répliques du portail de Saint-Denis. On ne voit pas bien pour quelle raison M. Mâle veut que ce motif ait été inventé à Saint-Denis. Un auteur s'est élevé récemment contre la théorie « qui consiste à faire tout naître à Saint-Denis et à Chartres par le miracle d'une génération spontanée. » Nous ne serions pas surpris que certains des portails que nous venons d'énumérer, de dimensions beaucoup moins importantes, et d'un art moins achevé que celui de Saint-Denis, lui fussent antérieurs.

La basilique de Saint-Denis a été le lieu où un homme de génie a su réunir en un ensemble admirable, des éléments de décoration variés et empruntés à différentes régions. Il y a donc eu avant la réalisation de ce chef-d'œuvre de nombreux essais dont les artistes travaillant sous la direction de Suger ont certainement profité. Il n'est pas douteux que dans la suite la basilique ait servi de modèle à la plupart des artistes de la seconde moitié du XII^e siècle.

et il semble difficile de nier plus formellement l'existence d'une école lombarde indépendante.

Les cathédrales de Plaisance, de Ferrare, et les deux églises de Vérone forment cependant un ensemble de monuments contemporains, bien datés, présentant quant à la décoration sculpturale des caractères identiques, qu'on pourrait mieux déterminer peut-être encore que ne l'a fait M. Kingsley Porter, lesquels constituent un type à part, le type lombard, où l'on trouve des traces incontestables d'imitation des monuments de France, mais qui a néanmoins sa marque particulière et son originalité.

Guillelmus travailla-t-il tout au début du XII^e siècle à Modène et à Crémone, comme l'assure M. Kingsley Porter, doit-on lui attribuer toutes les œuvres que lui reconnaît cet archéologue, forma-t-il des élèves aussi nombreux que le croit celui-ci, qui conservèrent jusqu'à la fin du XII^e siècle son enseignement dont aurait profité Benedetto Antelami lui-même, tout cela nous semble bien douteux.

M. Kingsley Porter croit que lorsque Lanfranc en 1106 demanda la translation des reliques de Saint Géminien dans la cathédrale de Modène, le chœur et la façade du nouvel édifice étaient construits; on a en effet quelques exemples d'églises commencées en même temps par les deux extrémités; M. Kingsley Porter s'appuie sur un passage du récit de cette translation¹: *marmora sculpuntur*, pour déclarer

1. *Translatio Corporis sancti Geminiani* (Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, VI, 90-91): Anno itaque MXCIX ab incolis præfatæ Urbis quesitum est, ubi tanti operis designator, ubi talis structuræ aedificator inveniri possit: et tandem, Dei gratia, inventus est vir quidam nomine Lanfranchus, mirabilis aedificator, cujus consilio inchoatum est a Populo Mutinensi ejus Basilicæ fundamentum.....

Erigitur itaque diversi operis machina: effodiuntur marmora insignia; sculpuntur arte mirifica: sublevantur et construuntur magno cum labore et artificum industria. Crescunt ergo parietes, crescit aedificium. Et jam divina favente clementia ad hoc perlatum est opus. Artificis studio et vigilantia, ut idem proponat, se

qu'il ne peut s'agir que des sculptures de la façade ; cela n'est pas aussi évident, il peut s'agir de transennæ, d'un ciborium, ayant pour but d'orner le chœur.

M. Mâle a bien raison quand il dit que les bas-reliefs qui se trouvent le long des murs à droite et à gauche du portail ne peuvent appartenir à une époque aussi ancienne, mais la chose est moins sûre pour les jambages ornés de rinceaux du portail et pour les douze prophètes superposés, six à la partie interne de chaque jambage, timide essai de très petite dimension d'un sculpteur encore mal assuré dans son art.

Il ne nous paraît pas douteux que les prophètes de Crémone ont été sculptés bien avant 1150. Il sont lourds, trapus, plus archaïques que les vieillards de l'Apocalypse de Moissac qui durent être mis en place vers 1135. Vraiment le copiste qui au milieu du XII^e siècle eût imité de la sorte des œuvres de France eût été trop maladroit ! Mais ces prophètes font-ils partie des restes de l'édifice ayant pu échapper au tremblement de terre de 1117, comme l'assure M. Kingsley Porter ? La chose n'est pas absolument démontrée.

Le rapprochement que l'auteur a fait, pour la première fois, croyons-nous, entre la plaque de Modène donnant le nom de Guillelmus et celle de Crémone, mérite d'être retenu.

Nous avons dit que les portails des cathédrales de Plaisance, Ferrare, Vérone et de l'église Saint-Zénon de Vérone avaient tous les quatre des caractères de décoration sculpturale qui les distinguaient des autres monuments de la même époque : nous avons déjà signalé la ressemblance des porches ; d'autres observations pourraient être faites. Remarquons seulement ici les torsades aux colonnettes où un léger rinceau court le long des volutes sans qu'un même

nihil amplius facturum, nisi prius Sanctissimi Patris nostri Geminiani corpus de loco, in quo tunc aderat, transferretur... Anno igitur Dominice Incarnationis millesimo centesimo sexto.... datur hujus Translationis certissimus calendarum Majorum terminus....

ornement habille toute la colonnette comme en France, et les petits personnages accolés aux colonnes. Si l'on doit rapprocher un portail de ceux que nous venons d'énumérer, ce n'est pas en France qu'il faut aller le chercher, mais en Espagne : la *Puerta de Platerias* à Saint-Jacques de Compostelle a comme à Ferrare de petits personnages superposés et comme accrochés le long d'une colonnette, et l'ornementation assez sobre des autres colonnettes qui n'ont pas de personnages, ces enroulements, ces torsades sont un peu semblables. Certes, plus encore qu'aux portails lombards, on retrouve à cette porte sud du transept des reproductions frappantes des modèles de Toulouse, mais si l'on regarde l'ensemble du monument, le rapprochement avec les portails lombards semble évident. Ce sont bien là des monuments absolument contemporains. Or, nous savons incontestablement que la *Puerta de Platerias* était montée et ses sculptures mises en place avant 1139. Nous savons également que la construction de Saint-Jacques fut entreprise en 1078. C'est entre ces deux dates que les sculptures de ce portail furent composées, à une époque plus proche évidemment de la seconde date. Mais rien ne permet de dire que ces figures datent plutôt de 1139 que de 1130 ou même 1125.

Dans ces conditions, pourquoi refuser aux portails lombards l'ancienneté que l'on reconnaît à celui de Compostelle ? Pourquoi reporter après 1140 ou même 1150 la date de ces sculptures, quand on est obligé de reconnaître que le portail de Saint-Jacques est antérieur à 1139 ?

Nous avons en Lombardie une série de monuments assez bien datés par de nombreuses inscriptions et les autres dates proposées par M. Kingsley Porter sont peut-être à retenir. Nous savons qu'à la cathédrale de Plaisance la construction de l'édifice fut reprise en 1122 et M. Kingsley Porter fournit des arguments pour faire admettre que les sculptures du portail étaient prêtes en 1132.

À la cathédrale de Ferrare, M. Porter soutient que la construction était achevée en 1135 et non pas qu'elle fut commencée à cette date comme on l'a cru. Les sculptures seraient antérieures à cette date ; en 1141 un acte est daté *sub porticu ecclesie Sancti Georgii*, ce qui démontre bien l'existence du porche et du portail à cette époque. L'auteur attribue les sculptures de Saint-Zénon de Vérone antérieurement à 1138 et l'œuvre de Nicolas à la cathédrale de Vérone se placerait entre 1139 et 1153. Enfin le plus ancien essai du même sculpteur semblerait devoir être placé à Sagra di San Michele où il aurait travaillé avant de se rendre à Plaisance.

Si l'on reconnaissait en Lombardie une influence prépondérante de l'Ile-de-France, il faudrait admettre que tous ces portails ne peuvent dater au plus tôt que du milieu du XII^e siècle, mais si l'on n'admet que l'empreinte languedocienne, les dates proposées par M. Kingsley Porter, sauf peut-être en ce qui concerne Modène et Crémone, sont acceptables. Or, nous ne voyons pas bien quel rapport on peut trouver entre les statues du portail de la cathédrale de Vérone par exemple et celles de Saint-Denis ou de Chartres. Au portail lombard ce sont de petites statuette courtes et trapues de proportions, accrochées aux longues colonnettes dont elles n'occupent pas le sixième de la hauteur. Il n'y en a qu'une il est vrai sur chaque colonnette ; mais on aurait eu la place pour en superposer deux ou davantage comme on l'a fait à Ferrare, à une fenêtre de la cathédrale de Plaisance, et à Compostelle. Sur les portails d'Ile-de-France au contraire ce sont de grandes statues qui occupent plus de la moitié de la hauteur de la colonne, le long de laquelle elles se dressent majestueuses et démesurément allongées, et le fût de la colonne qu'on aperçoit sous leurs pieds semble n'être pour elles qu'un petit piédestal.

*
*
*

M. Kingsley Porter a voulu être trop précis ; il n'a pas consenti à laisser de place à tant de doutes qui obscurcissent encore les origines de l'art roman. Pour ce XII^e siècle si mal connu et qui nous a conservé si peu de vestiges des splendeurs qu'il a dû produire, M. Porter a voulu apporter une précision et des renseignements aussi abondants que pourrait le faire un critique de peinture du Quattrocento. Pour un peu, il nous donnerait de l'œuvre du vague *Guillelmus* uniquement connu par l'inscription de Modène une étude aussi documentée qu'on le ferait des travaux d'un artiste contemporain. Mais après avoir signalé ces exagérations, on reconnaîtra qu'il a mis en meilleure valeur et à une place plus honorable l'École lombarde un peu trop dédaignée des archéologues français.

On pourrait peut-être clore cette controverse de la manière suivante :

Dans la première moitié du XII^e siècle, en même temps que se formaient en France plusieurs grandes écoles de sculpture romane, il s'établit en Lombardie une autre école, indépendante de celles-ci, ayant ses caractères propres. Les premières manifestations peuvent remonter au premier quart du XII^e siècle ; avant 1140 cette école était constituée. Elle fit des emprunts à l'École de Toulouse et de Moissac, mais non pas à l'École de l'Ile-de-France. Des noms de sculpteurs sont à retenir, un *Guillelmus* à Modène et probablement à Crémone, un autre *Guillelmus* à Saint-Zénon de Vérone, Nicolas qui signa plusieurs portails.

L'École lombarde jeta un dernier éclat pendant le dernier quart du XII^e siècle, au temps de Benedetto Antelami qui joignit à sa part d'invention les inspirations qu'il était allé chercher dans les monuments d'Ile-de-France et de Provence.

- BERLIÈRE (Dom U.). — Les *Évêques auxiliaires de Liège*. 1920, in-8, 200 p. 7 50
- Bulletin de l'Institut historique belge de Rome. — I^{er} fasc. L'Expansion belge à Rome et en Italie depuis le xv^e siècle. 1920, in-8, XII-379 p. 10 »
- CARRIÈRE (Victor). — Histoire et Cartulaire des Templiers de Provins, avec une Introduction sur les débuts du Temple en France. 1919, in-8, LXXXVIII-231 p. 15 »
- Cartulaire de Sainte-Foy de Peyrolières, p. p. J. CONTRASTY. 1920, in-8, 376 p. 13 »
- Cartulaire de l'Hôtel-Dieu de Beauvais, comprenant 529 chartes, p. p. le D^r V. LEBLOND. 1919, in-8, XV-853 p. 15 »
- CONSTANT (Benjamin). — Adolphe, édition historique et critique par Gustave RUDLER. 1920, in-8, LXXXVI-XXI-158 p., portrait et fac-similé. 12 »
Il a été tiré 100 ex. sur papier de luxe, numérotés. 42 »
Publication de l'Université de Manchester. — Dépôt exclusif.
- GILLIÈRON (J.). — Etudes de géographie linguistique. Pathologie et thérapeutique verbales. I. Chair et viande. La neutralisation de l'article défini à propos de Clavellus. II. Mirages étymologiques. (1. Commenquer; 2. Claudere; 3. Collisión; 4. Trauka, traour; 5. Exæquare et exaquare; 6. Bouter et mettre). 1915, 2 vol. in-8 br., 3 cartes ling. 16 »
- Etude sur la défectivité des verbes. La faillite de l'étymologie phonétique. 1919, in-8, 133 p. 12 »
- HOUVET (Et.). Cathédrale de Chartres, portail nord (XIII^e siècle). 1920, 2 albums in-4 de 90 + 90 photographies, précédées d'une notice descriptive. 100 »
Magnifique série de planches.
- LERBER (De). — L'Influence de Clément Marot aux XVII^e et XVIII^e siècles. 1920, in-8, XV-128 p. 6 »
- LOTH (J.), Professeur au Collège de France. — Remarques et additions à la Grammaire galloise historique et comparée de John MORRIS JONES. 1919, in-8. 10 »
Tirage à part de la *Revue Celtique*, 1917-1919.
- MATHOREZ (J.). — Histoire de la formation de la population française. Les Eltrangers en France sous l'Ancien Régime. Tome I^{er}. Les Orientaux et les Extra-Européens, Grecs, Turcs, Maures, Polonais, Russes, Hongrois, Arméniens, Bohémiens, Indiens et Nègres. 1919, gr. in-8 de 400 p. 35 »
Formera 5 volumes actuellement sous presse et auxquels on souscrit dès maintenant. L'ouvrage d'une portée générale considérable est le premier à traiter complètement cette question; il a sa place dans toutes les grandes bibliothèques françaises et étrangères et sera rapidement épuisé.
- MIRET Y SANS (J.). — Itinerari de Jaume I « El conqueridor ». 1918, in-4 de 629 p., 18 pl. hors texte et un tableau. 60 »
- Palæographia Iberica Fac-similes de manuscrits espagnols et portugais (IX^e-XX^e siècles). Avec notices et transcriptions par John M. BURNAM, Fasc. II. 1920, in-folio. 50 »
- PAZ (Julian), — Archivo general de Simancas. Secretaria de estado. Catalogo de los documentos de las negociaciones de Flandes, Holanda y Bruselas. 1506-1795. P. 1915, in-8, 185 p. 6 »
On sait la richesse des Archives de Simancas.
- PUIG I CADAVALCH, A. de FALGUERA I J. GODAY. — L'arquitectura romanica a Catalunya. Tome III (dernier). Eis segles XII i XIII, in-4 et planches. 84 »
Rappel: Tome I^{er}. L'arquitectura romana; cristiana preromanica. 50 »
Tome II. De del segle IX a les darrerries del segle XI. 65 »
- Revue *Bénédictine*. XXI^e année, n^o 4, octobre. 1914-1919. Abonnement annuel (France) 17.50

- Roman de Fauvel (Le)**, par Gervais du Bus, publié d'après tous les manuscrits connus par Arthur LANGFORS. 1919, in-8 de cx-220 p., cartonné. 14.40
- Roman de la Rose (Le)**, par Guillaume de LORRIS et Jean de MEUN, publié d'après les manuscrits par Ernest LANGLOIS, tome I^{er}. 1916, in-8 de 348 p., cartonné. 14.40
- Troubadours cantaliens (Les)**, XII^e-XX^e siècles, par le duc de la SALLE DE ROCHEMAURE, avec le texte des œuvres et des notes complémentaires, par R. LAVAUD, 2 forts vol. in-12 et appendice, avec portraits. 30 »

PROCHAINEMENT :

- VILLON (Fr.). — **Les Ballades** en jargon du manuscrit de Stockholm. Essai de restitution et d'interprétation, précédé d'une introduction, suivi de notes et de commentaires, d'un index des noms propres et d'un glossaire étymologique par le D^r René F. GUILLOU. Publiées par les soins de K. S. SNEYDERS DE VOGEL. Groningue, 1920, in-8, 50 p.
- VODOZ (J.). — « **Roland** ». Un symbole. Précédé d'une lettre-préface de Georges DUHAMEL. 1920, petit in-8.

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

Publiées sous la direction de PAUL ARBELET et ÉDOUARD CHAMPION

- Tiré à 10 exemplaires sur papier de Chine. (Epuisé.)
25 exemplaires sur papier des manufactures impériales du Japon. (Epuisé.)
100 exemplaires sur papier de Hollande. (Epuisé.)
1.100 exemplaires sur papier vélin pur fil des Papeteries de Voiron. (Epuisé.)
Tous numérotés.

VIENT DE PARAÎTRE :

ROME, NAPLES ET FLORENCE

Texte établi et annoté par D. MULLER

Préface de CHARLES MAURRAS

- 2 vol. in-8 de LXXIX-417 p. et 515 p. avec 6 fac-simile hors texte.
Le volume 50 fr. (Chine); 45 fr. (Japon); 40 fr. (Hollande); 20 fr. (Lafuma).

BIBLIOTHÈQUE STENDHALIENNE

Appendice aux Œuvres complètes

LA JEUNESSE DE STENDHAL

1783-1802

Par PAUL ARBELET

- 2 vol. in-8 de XVIII-403 p. et 244 p.
Le volume 37 fr. 50 (Chine); 30 fr. (Japon); 25 fr. (Hollande); 15 fr. (Lafuma).

DÉJÀ PARUS :

Bibliographie Stendhalienne, par H. CORDIER, de l'Institut.

VIE de HENRI BRULARD, 2 vol. édit. H. DEBRAYE.

VIE de HAYDN, de MOZART et de MÉTASTASE, édit. D. MULLER,
Préface de R. ROLLAND.

LA VIE LITTÉRAIRE de STENDHAL, par A. PAUPE, 1 vol.