



La sculpture lombarde vue depuis la France

Éliane Vergnolle

Académie des inscriptions et Belles-Lettres - Paris
Professeur honoraire à l'Université de Franche-Comté
vergnolle.eliane@gmail.com

Lombard Sculpture as Seen from France

Lombardy occupies a special place in French historiography. In the 19th century, it was at the center of debates on the origins of Romanesque art, culminating in Fernand de Darstein's comprehensive work published between 1865 and 1882. The publication in 1915-1917 of Arthur Kingsley Porter's book *Lombard Architecture* provoked strong reactions from certain French scholars, notably Émile Mâle, who defended the idea that Romanesque sculpture originated in France and contested the early dates proposed by the American researcher. This fruitless debate, which had been superseded in the 1930s by the research of Henri Focillon, only truly came to an end with René Jullian's thesis entitled *La sculpture romane dans l'Italie du nord*, published in 1945-1949.

Keywords: Romanesque Sculpture, Lombard Sculpture, History of Medieval Art

How to cite: Éliane Vergnolle, *La sculpture lombarde vue depuis la France*, in G. Milanese, F. Scirea (eds), *La scultura lombarda di XII secolo nel dibattito storiografico europeo*, «Fenestella. Inside Medieval Art» 6, 2025, pp. 137-155.

Fenestella. Inside Medieval Art | ISSN 2784-8663

DOI: 10.54103/fenestella/29819

© 2026 | Éliane Vergnolle



Jusqu'aux années 1980 environ, l'historiographie française sur l'art roman fut largement dominée par une approche doctrinale héritée du XIX^e siècle. Pour bien comprendre le poids de cette tradition, il faut remonter jusqu'à l'invention du terme « roman », en 1818, par un érudit normand, Charles de Gerville¹. La correspondance de celui-ci permet de suivre le cheminement de sa pensée. Dans un premier temps, il s'interroge : « Architecture saxonne, normande, *opus romanum*. Je ne sais quel nom donner à cette architecture arrondie, écrasée, antérieure à l'ogive. Je sais que le nom de Romane ne convient pas mal à cette architecture qui est à l'architecture romaine ce que la langue Romane est à la langue latine ». Puis il précise : « Architecture romane. - Le mot me semble assez heureusement trouvé pour exprimer ce que les Anglais appellent Saxon et Anglo-Normand ». Et il ajoute : « Le nom de romane aurait plus d'ensemble pour indiquer l'origine et la dégradation de l'art chez les diverses nations ». En soulignant l'origine commune d'une architecture que connut une grande partie de l'Europe - c'est-à-dire l'origine romaine - le terme « roman » était investi d'une valeur universelle.

Une fois nommée, cette architecture restait encore à décrire selon les méthodes des sciences de la nature adoptées par les botanistes et les anthologistes du XVIII^e siècle. Ce travail de classification ébauché par Charles de Gerville fut poursuivi par son émule, Arcisse de Caumont, fondateur de la Société des Antiquaires de Normandie puis de la Société française d'Archéologie, dont l'*Abécédaire*, véritable *vade me cum* de l'érudit, connut un retentissement considérable jusqu'à la fin du XIX^e siècle et au-delà².

Considérer l'art roman comme une dégradation de l'art romain ne résolvait pas tous les problèmes. Alors qu'on était parvenu à situer les débuts de l'architecture gothique en Île-de-France vers le milieu du XII^e siècle, il était difficile de déterminer la date et le lieu de naissance d'une architecture qui, issue de l'art romain, devait être apparue partout où l'Antiquité avait laissé des traces. Aussi, attribuer des limites chronologiques à ce phénomène artistique européen mettait en jeu des connaissances historiques infiniment complexes.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, la question des origines de l'art roman fut l'objet de débats doctrinaux passionnés autour de deux questions : celle de l'influence byzantine, à un moment où l'on commençait à découvrir l'architecture de l'Empire d'Orient, et celle du rôle joué par les peuples barbares dans la dégénérescence de l'art romain. L'article intitulé *De l'architecture lombarde* que Ludovic Vitet publia en 1830 est particulièrement intéressant à cet égard³. En effet, plus qu'un compte-rendu du mémoire du comte Cordero di San Quintino, primé à l'issue du concours lancé par l'Ateneo de Brescia en 1826, il s'agissait d'une vaste réflexion historique. L'auteur, l'un des pionniers de la protection du patrimoine médiéval - il fut le premier inspecteur des Monuments historiques -, adhère pleinement aux conclusions de San Quintino tout en regrettant l'absence d'illustration du mémoire primé. Avant d'en venir à l'objet du compte rendu, il attribue à la clarté du génie grec la création d'un « style tout nouveau qui [...] osa s'affranchir de toutes les lois consacrées à Memphis, à Athènes et à Rome, briser l'architrave, élever arcade sur arcade, coupole sur coupole, et [...] par des milliers de colonnes légères et élancées, par des multitudes de chapiteaux, de moulures, d'ornements fantastiques, éblouir les yeux et ravir la pensée ».

1 Gerville 1824. Sur Charles de Gerville, voir Nayrolles 2005 : 81-91.

2 Caumont 1850 ; Nayrolles 2005 : 91-103.

3 Vitet 1830 ; Nayrolles 2005 : 113-121.

On reconnaîtra là une évocation directe de Saint-Marc de Venise, principale référence des érudits occidentaux pour la connaissance de l'architecture byzantine. Suit un passage enthousiaste sur Sainte-Sophie de Constantinople et l'œuvre d'Isidore de Milet, monument prestigieux qui, aux yeux de Vitet, consacrait la supériorité de l'architecture voûtée et richement ornée sur celle des basiliques des premiers temps chrétiens dont il souligne la pauvreté architecturale : « point de ceinture de colonnes ; point d'entablements sculptés, point de frontons au tympan riche et majestueux. De simples murailles percées de quelques fenêtres arrondies par le haut, à peine un cordon en relief, à peine quelques moulures pour soutenir le toit, telle était la décoration extérieure des basiliques [...] Et lorsque la piété de Constantin et d'autres empereurs voulut offrir au Dieu des chrétiens de nouveaux temples en son honneur, c'est sur le modèle des basiliques que ces temples furent élevés ».

Toujours selon Vitet, « le style romain » prévalait encore à l'accession au pouvoir de Théodoric et, « comme il arrive toujours quand les vainqueurs sont moins civilisés que les vaincus, les Goths se soumièrent aux coutumes et aux procédés des Romains ». Puis l'auteur évoque le règne de Justinien et « l'introduction sur le sol italien du goût et du style qui florissaient alors à Byzance », pour regretter que cette greffe n'ait pas pris en Italie. Il avance dans le temps et poursuit : « Les choses en étaient là lorsque les Lombards s'élançèrent sur l'Italie. Nous voici donc arrivés au problème qu'il faut résoudre. Mais croira-t-on que les Lombards, plus barbares, plus féroces encore que les Goths les aient surpassés dans le sentiment et la pratiques des arts ? Non ».

À leur tour, ils adoptèrent les modes romaines, ignorant les modèles grecs de Ravenne. Ce panorama historique se termine par quelques phrases sur le « malheureux » X^e siècle, « l'âge le plus misérable, le siècle de honte pour l'architecture. Mais avec l'aurore du onzième siècle, une ère nouvelle vint éclairer le monde, et surtout l'Italie » dont le sol fut bientôt « couvert de monuments plus ou moins orientaux. [...] D'abord simple et sévère dans sa magnificence, puis élégant et léger et, à la fin plus orné et plus fleuri chaque jour, ce style nouveau régna sans rival pendant deux siècles, [...] jusqu'à l'arrivée de l'architecture à ogives ». Cette vision historique était confortée par les datations de San Quintino donnant aux Lombards la construction de San Michele et de San Frediano de Lucques qui, comme Saint-Clément de Rome offrent tous les caractères des basiliques paléochrétiennes. En revanche, contrairement à une idée généralement admise jusqu'alors, l'église Saint-Michel de Pavie est datée de la fin du XI^e siècle plutôt que du VI^e siècle. Ce n'est donc pas « au temps des Lombards, mais aux XI^e et XII^e siècles que doivent être attribués la plupart des beaux édifices religieux qu'on admire dans la haute Italie ». Pour Ludovic Vitet, la richesse du décor architectural constituait donc un critère de datation fondamental, les églises les plus simples étant les plus anciennes et les plus ornées les plus récentes.

Toutefois, il ne reprend pas la classification d'Arcisse de Caumont entre roman primaire (de la chute de l'Empire romain au X^e siècle), roman secondaire (fin du X^e siècle-XI^e siècle) et style de transition (fin du XI^e siècle-1^{ère} moitié du XII^e). Très réservé à l'égard de la taxonomie de Caumont, il n'emploie d'ailleurs ni le terme de « roman » ni celui de « byzantin », préférant le concept plus large de « style romain » et de « style grec ». La vision historique de Vitet doit en revanche beaucoup au *Mémoire sur l'architecture du Moyen Âge* publié en 1824 par Sulpice Boisserée⁴. Le

4 Boisserée 1824.

jeune savant allemand considérait en effet que Saint-Pierre et Saint-Paul-hors-les-Murs, d'une part, et Sainte-Sophie, de l'autre, furent les prototypes de toutes les églises construites en Europe dans les premiers siècles du Moyen Âge. Pour Ludovic Vitet le monde byzantin aurait donc été le moteur de l'évolution de l'architecture occidentale jusqu'à l'invention d'un style propre : le style gothique. Et il en tirait la conclusion logique : c'est en Italie, médiatrice historique entre les deux cultures, que se manifestèrent les premières formes de l'art roman.

La polémique fut relancée à partir du milieu du XIX^e siècle avec la publication, en 1858, du *Traité d'architecture* de Léonce Reynaud⁵, suivie par celle de son élève, Fernand de Dartein, intitulée *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*⁶. Reynaud et Dartein estimaient eux aussi que l'art romain et l'art byzantin étaient les bases de l'architecture romane mais, à un moment d'exaltation romantique du « génie barbare », ils y ajoutaient une troisième composante : celle des barbares - en l'occurrence les Lombards. À leurs yeux, ce nouveau style n'avait « pu naître que dans une contrée où les trois influences qui ont contribué à le former se sont rencontrées simultanément avant le onzième siècle » : le nord de l'Italie. Et c'est de là que, au début du XI^e siècle, « des moines lombards l'apportèrent en Bourgogne et en Normandie, d'où elle se propagea dans le reste de la France. Bientôt après, la conquête des Normands l'introduisit en Angleterre ; elle se manifesta en Allemagne dès la fin du X^e siècle ; et, sans doute, elle y fut importée directement de la Lombardie, si l'on en juge, et par les dates qu'on assigne aux vieilles églises romano-byzantines bâties sur les bords du Rhin, et surtout par le caractère de leur architecture ». Aux yeux de Dartein, « l'avance prise par l'Italie du nord, relativement aux autres contrées de l'Europe occidentale, tenait en définitive à sa position intermédiaire entre l'Orient et l'extrême Occident. L'Italie dut encore à cette situation d'accomplir, pendant le haut moyen âge, en France et en Allemagne, la mission éducatrice qu'elle avait déjà remplie, dans les mêmes pays, durant l'ère romaine ».

Dartein effectua à partir de 1860 neuf missions d'études en Italie du Nord au cours desquelles il réalisa de nombreux relevés. Je laisserai de côté le fonds de dessins inédits, découvert il y a une vingtaine d'années par Marie-Thérèse Camus⁷, qui a fait l'objet d'études détaillées, notamment de la part de Tancredi Bella⁸, pour m'intéresser principalement à l'*Atlas*, qui connut une large diffusion et fut pendant longtemps la seule source de connaissance des églises romanes d'Italie de Nord

1 pour les savants français.

5 Reynaud 1850-1858.

6 Dartein 1855-1882.

7 Camus 2003 ; Camus 2004 ; Camus 2009.

8 Notamment sur Saint-Ambroise de Milan (Bella 2013).



1 F. de Dartein, *Atlas*, page de frontispice.

Notons tout d'abord que, à la différence des *Voyages pittoresques et romantiques* de Taylor et Nodier, qui, depuis les années 1820, avaient popularisé la lithographie comme technique et comme style graphique, Dartein, polytechnicien et ingénieur des Ponts-et-Chaussées, fit le choix de la gravure. Ce faisant, il renonçait aux effets d'ombre et de lumière au profit de la précision du trait : il ne donnait pas à rêver, il documentait ; il ne visait pas à susciter l'émotion devant un monument marqué par les injures du temps et des hommes, il tentait d'en déterminer les différentes phases de construction. Par souci de fidélité à la réalité, il grava lui-même près de la moitié des planches afin, disait-il « d'éviter, pour l'interprétation des détails de sculpture, l'intermédiaire d'artistes plus habiles que moi, sans doute, mais moins familiarisés avec les formes à reproduire ». Détail révélateur de son exigence de précision : à l'instar des relevés d'architecture, tous les dessins de sculpture comportent une échelle.

Dans son introduction, Dartein évoque la longue élaboration de son ouvrage, paru en livraisons successives de 1865 à 1882, et souligne les difficultés engendrées par le souci d'intégrer à son travail les nouveautés apportées par la recherche historique mais aussi par les grands chantiers de restauration qui se multipliaient après l'Unité Italienne. Il s'excuse ainsi auprès des souscripteurs d'avoir dû retarder à plusieurs reprises sa publication afin de « profiter le plus possible de ces renseignements obtenus au jour le jour » et reconnaît que le résultat final « porte nécessairement la trace de ces variations et pêche par manque d'unité ». Ce constant *aggiornamento* de la recherche explique sans doute une certaine confusion dans l'emploi du terme « lombard ». Défini dans l'introduction comme l'*alter ego* italien du terme « roman » plébiscité en France, il désigne aussi sous sa plume le peuple barbare qui régna en Italie du nord pendant une partie du haut Moyen Âge, même si, à l'instar de l'érudition italienne, il qualifie parfois ce dernier de « longobard ». Quoiqu'il en soit de ces questions de vocabulaire, c'est l'histoire qui détermine le cadre géographique de l'étude de Dartein. Il fait ainsi une large place à Cividale, Milan et Pavie mais laisse de côté des églises majeures de la vallée du Pô qui, à l'instar de celles de Vérone, Ferrare ou Crémone, se trouvent géographiquement excentrées par rapport au centre historique du royaume longobard. Dans un souci scientifique, il s'interroge fréquemment sur la validité de ses hypothèses. Je n'en prendrai pour exemple que l'argumentation sur la date de Saint-Michel de Pavie dans laquelle il expose les opinions de Seroux d'Agincourt⁹, San Quintino, Vitet et Raynaud, les confronte à l'étude du monument et les met à l'épreuve du comparatisme tout en laissant finalement la porte ouverte à d'autres interprétations.

L'ouvrage de Dartein, conçu comme un recueil de monographies classées dans un ordre plus ou moins chronologique, doit donc être considéré comme *a work in progress*. Après quelques planches consacrées aux monuments de Ravenne, l'*Atlas* fait une large place à Cividale et à San Salvatore de Brescia avec de nombreux détails du décor sculpté, y compris les chapiteaux. Les deux temps forts de la publication sont cependant les monuments de Milan et de Pavie. Ainsi, l'illustration de Saint-Ambroise de Milan, « premier monument où l'architecture lombarde apparaît pleinement constituée », ne compte pas moins de trente-neuf planches, dont un grand nombre consacré à la sculpture monumentale. Plusieurs d'entre elles concernent les chapiteaux de l'église et de l'atrium - désigné par le nom grec de narthex -, tous soigneusement localisés et longuement analysés dans le texte correspondant. Le dossier de Saint-Michel de Pavie n'est pas moins abondamment illustré. Les cinq portails de l'église sont représentés, assortis de ce commentaire : « Vers la fin du dixième siècle, [la sculpture lombarde] s'exprime avec plus de vigueur ; les saillies deviennent très prononcées et

9 Seroux d'Agincourt 1823.



leurs contours s'arrondissent. En même temps, les figures d'hommes et d'animaux se multiplient singulièrement ». [...] Pour Dartein, les sculptures de Saint-Michel « offrent l'expression achevée et comme le type de la sculpture lombarde parvenue à son plein épanouissement alors que l'influence byzantine, devenue lointaine et vague, apparaît seulement par l'application d'une ornementation riche et capricieuse contre la surface des pierres ». En revanche, l'illustration de la sculpture des cathédrales de Modène et

3 de Parme est minimaliste et l'œuvre de Wiligelmo n'est pas même évoquée.

2 F. de Dartein, *Atlas*, pl. 54 : Pavie, Saint-Michel, portail nord.





3 F. de Dartain, *Atlas*, pl. 100 : cathédrale de Modène et cathédrale de Parme.



La défaite de la France contre l'Allemagne lors de la guerre de 1870 marqua un changement de paradigme dans l'historiographie française. L'idée, déjà défendue par Didron dans les *Annales archéologiques*, d'un art roman qui, à l'instar de l'art gothique, aurait été une création *sui generis* du génie français, s'imposait désormais comme une évidence. Cette vision patriotique était à son paroxysme lorsque Arthur Kingsley Porter publia les quatre volumes de sa *Lombard Architecture*¹⁰. L'ouvrage, qui proposait une révision de la géographie artistique généralement admise par les savants français, suscita de la part de ces derniers une réaction dont la virulence étonne aujourd'hui. Le compte rendu du livre de Porter qu'Émile Mâle publia en 1919 dans *la Gazette des Beaux-arts* était une réponse cinglante aux datations de la sculpture lombarde avancées par le savant américain : « S'il fallait l'en croire, dès 1099, le sculpteur Guillelmus aurait commencé à travailler aux bas-reliefs de la cathédrale de Modène. Guillelmus serait le grand initiateur et son influence se reconnaîtrait en France, en Espagne et jusqu'en Angleterre »¹¹. Et Mâle d'ajouter : « Que des œuvres déjà aussi savantes puissent dater de 1099 et marquer les débuts de la sculpture en Europe, c'est ce que les archéologues français auront du mal à croire. Je les place, pour ma part, après 1140, c'est-à-dire après l'achèvement de la façade de Saint-Denis ». Un peu plus loin, il écrit à propos des prophètes des ébrasements du portail de la cathédrale de Crémone : « Ces bas-reliefs, qui doivent être de peu antérieurs au milieu du XII^e siècle, sont l'œuvre d'un artiste formé dans le Midi de la France. L'idée de décorer de figures superposées les deux côtés d'un portail n'est pas née, comme le croit M. Porter, à Crémone, mais à Toulouse ». Après une comparaison stylistique avec le portail de Moissac, il poursuit : « Mais le maître de Crémone, sculpteur de second ordre, n'est qu'un médiocre élève des merveilleux artistes de Moissac ». Émile Mâle aborde ensuite la question de Niccolò : « Les influences françaises ne sont pas moins visibles dans l'œuvre d'un autre sculpteur lombard, maître Nicolas » (notons au passage la francisation du nom), œuvre dans laquelle il voit des réminiscences de Toulouse et de Saint-Denis. Et il affirme de manière péremptoire : « Ainsi 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 » [!]. Un peu plus loin, il porte un jugement non moins définitif sur l'œuvre de Benedetto Antelami qui, je cite, « porte plus visiblement encore l'empreinte de l'art français. [...] Formé en Provence, [il] a également connu la France du Nord. Il est certain qu'il a vu Chartres », notamment le portail nord de la cathédrale réalisé vers 1220 - ce qui, pour Mâle, implique que les travaux du baptistère de Parme aient progressé très lentement puisque la première œuvre d'Antelami est datée de 1196. Au terme de ces comparaisons, il conclut : « Il est inutile d'insister davantage. Il est évident que la sculpture lombarde s'est développée sous l'influence de la France », influence qui aurait été véhiculée par les pèlerins et les voyageurs qui traversaient l'Italie du nord pour se rendre à Rome et à Jérusalem : « Des milliers de Français sont passés par là. Il n'est pas extraordinaire que l'art français et la poésie française aient pénétré en Italie par le grand chemin de l'humanité ». Enfin, Mâle termine son compte rendu par un argument qui lui semble imparable : « La sculpture ne s'est pas développée régulièrement en Lombardie, parce qu'elle n'y est pas indigène. De grandes vagues successives venues de France lui ont apporté d'abord l'art du Languedoc, puis l'art de la Provence, et, enfin, l'art de Chartres. La sculpture lombarde nous renvoie comme un miroir, qui déforme un peu, les divers aspects de la sculpture française ».

¹⁰ Porter 1915-1917.

¹¹ Mâle 1919.

Dans son livre *L'art religieux du XII^e siècle en France* paru en 1922, Émile Mâle va plus loin dans sa construction doctrinale¹². Il commence par cette affirmation : « La sculpture monumentale, oubliée depuis des siècles, a reparu [...] dans le Midi de la France à la fin du XI^e siècle sous l'influence de la miniature ». En effet, comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage : *Étude sur les origines de l'iconographie médiévale*, seule la sculpture figurée intéresse l'auteur. Aussi est-ce pour lui le retour à la représentation de l'être humain après des siècles d'oubli qui marquerait le début de la sculpture romane. Ce postulat, sous-tendu par l'idée, alors très répandue dans les milieux conservateurs, que la finalité de l'art serait l'imitation de la nature, devait longtemps imprégner l'historiographie française.

Cette vision avait un corollaire qui fut théorisé par Paul Deschamps dans un article de 1925 intitulé « Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane »¹³. Selon l'auteur, l'histoire de la sculpture romane aurait été celle de « progrès lents, méthodiques et continus vers un art plus accompli, plus proche de la nature, plus humain », qui aurait atteint son « plein épanouissement au XIII^e siècle » avec l'art gothique. Les débuts auraient été laborieux car « les sculpteurs occidentaux [...] avaient tout à réinventer ». Ils durent donc emprunter à des « techniques de substitution » qui auraient conservé un certain savoir-faire comme la peinture, l'orfèvrerie et ou la sculpture sur stuc (Deschamps cite notamment l'exemple de plusieurs œuvres d'Italie du nord). Les débuts auraient été médiocres mais « peu à peu, les sculpteurs s'enhardirent : ils s'efforcèrent de donner du modelé à la pierre, d'exécuter ces figures en assez haut relief, ils tâchèrent de créer l'impression de mouvement chez leurs personnages. [...] Ils se risquèrent à exécuter des figures de grandes dimensions [...] donnant l'impression d'œuvres d'art ».

Dès 1930, Henri Focillon contrattaqua dans son essai sur *L'art des sculpteurs romans*¹⁴. Familier des milieux d'avant-garde de son temps, fils d'artiste et lui-même graveur de talent, Focillon proclama haut et fort que l'étude de la sculpture romane ne devrait pas être abordée à l'aune de nos valeurs esthétiques mais selon ses lois propres, avec une idée directrice : c'est dans son rapport à l'architecture que la sculpture romane se distingue aussi bien de celle de l'Antiquité que de celle de l'époque gothique. Pour l'auteur, la structure des chapiteaux traduit visuellement leur fonction portante, les figures comme les ornements se pliant à cette contrainte de l'emplacement. En fustigeant les thèses évolutionnistes qui dominaient l'historiographie française dans les années 1920, Focillon rejetait aussi un système de datation qui attribuait les œuvres les plus « maladroites » au début du XI^e siècle et les plus « belles » au XII^e siècle. Aussi ne refusait-il pas a priori les datations hautes parfois suggérées par les textes, même s'il appelait de ses vœux des inventaires régionaux qui permettraient de les affiner. La seconde Guerre mondiale et la dispersion de son équipe suspendirent ce projet dont les premiers résultats furent publiés en 1938 dans un article intitulé « Recherches récentes sur la sculpture romane en France du XI^e siècle »¹⁵. La même année, il publia *Art d'Occident. Le Moyen Âge roman et gothique*, ouvrage de synthèse qui redessine le paysage artistique des XI^e-XII^e siècles¹⁶. Les quelques pages consacrées à la sculpture de l'Italie du nord sont significatives de ce changement d'approche. L'auteur y esquisse en effet un aperçu chronologique ayant comme fil conducteur la relation de la sculpture avec l'architecture. Il écrit : « C'est en Lombardie que nous avons une sculpture

¹² Mâle 1922.

¹³ Deschamps 1925. Sur cette phase de l'historiographie française, voir Vergnolle 1978.

¹⁴ Focillon 1931 ; Vergnolle 1978.

¹⁵ Focillon 1938a.

¹⁶ Focillon 1938b.



proprement romane, parfois d'une remarquable énergie stylistique. Le premier aspect (et sans doute le plus curieux) en est donné par les églises de Pavie, Saint-Pierre-au-Ciel d'Or (1132) et Saint-Michel, avec une luxuriance, une vitalité, une richesse qui sentent, non la « grossièreté » des origines, mais la fièvre d'une manière. [...] Les grands portails de Maître Guglielmo et de Maître Niccolo sont d'une inspiration différente. Abrisés sous des porches légers dont les fines colonnettes reposent sur le dos de lions accroupis, ils admettent, de part et d'autre de la baie, sur la façade, des reliefs encastrés à même le mur. [...] Ce goût d'imager les surfaces en largeur restera longtemps acquis à l'art italien ». Pour Focillon, le type des portails de Niccolò « évoque à certains égards notre art de transition, avec ses statues de prophètes ». Il s'étend davantage sur l'art d'Antelami, qui, dans la Descente de Croix de la cathédrale de Parme, est selon lui « plus voisin de la Provence que de Modène », alors que « des œuvres comme les prophètes assis et comme le Salomon et la reine de Saba du baptistère n'appartiennent plus, ni par la date, ni par le style, à l'art roman ».

Les recherches sur la sculpture du XI^e siècle en France lancées par Focillon ne devaient reprendre qu'après la Seconde Guerre mondiale sous la houlette de Louis Grodecki et de Marcel Durliat. Toutefois, son enseignement à la Sorbonne avait suscité deux thèses : celle de Georges Gaillard sur les débuts de la sculpture en Espagne, en 1938¹⁷, et celle de René Jullian sur la sculpture romane en Italie du Nord, publiée en 1945 pour le texte et en 1949 pour l'album de planches¹⁸. Le parallélisme entre les deux entreprises n'a rien de fortuit. Il s'agissait en effet dans les deux cas, de dépasser les polémiques du début du XX^e siècle sur la primauté de la sculpture languedocienne et de poser les bases d'une histoire fondée sur l'étude attentive des monuments, projet que René Jullian put mettre en œuvre pour l'Italie pendant les deux années de son séjour à l'École française de Rome.

Dans son introduction, René Jullian apparaît comme un pan-européen convaincu : « L'on insiste maintenant, avec raison, sur la complexité et l'intensité des relations qui unissaient autrefois les foyers artistiques de l'Europe et il y aurait certainement intérêt à élargir les problèmes, plus souvent encore qu'on ne le fait, aux dimensions du continent [...]. Il serait impossible de saisir les problèmes dans leur réalité profonde si l'on ne sait pas dépasser les points de vue nationaux par un juste sentiment de la communauté européenne ». Et il ajoute : « C'est la chronologie qui, plus que la géographie (et surtout la géographie historique), modifie les aspects de l'art, et il y a souvent plus de ressemblances entre deux monuments éloignés, mais contemporains, qu'entre deux œuvres nées dans un même lieu, mais séparés par une ou deux générations ».

Avant d'aller plus loin, il faut rappeler que, comme Henri Focillon, René Jullian fut conservateur du musée de Lyon - poste dont il faut démissionner pendant la Seconde Guerre mondiale - et que, suivant l'exemple de celui-ci, il enrichit le musée d'œuvres d'art contemporain. Lorsqu'il fut nommé professeur à la Sorbonne en 1963, ce ne fut d'ailleurs pas en tant que médiéviste mais en tant que contemporanéiste et, fait significatif, son livre sur la sculpture romane italienne n'est mentionné ni dans la notice *Wikipedia* qui lui est consacrée, ni dans les hommages parus lors de sa mort, en 1992. L'ouvrage lui-même n'eut d'ailleurs guère de retentissement, tant en raison du contexte historique que de la publication séparée du texte et de l'album de planches, à plusieurs années d'écart. À peine fit-il l'objet de quelques comptes rendus : celui de Marcel Aubert dans le *Bulletin monumental* en 1946, courtois dans la forme mais critique sur le fond¹⁹; celui de Louis Bréhier, dans la *Revue historique* en 1947, plus nourri et d'autant plus intéressant que

¹⁷ Gaillard 1938.

¹⁸ Jullian 1945 ; Jullian 1949.

¹⁹ Aubert 1946.

l'auteur avait à son actif plusieurs publications importantes sur l'art du haut Moyen Âge et la sculpture romane ; enfin celui, plus circonstancié de Georges Gaillard, paru en 1954 seulement, dans la revue historique *Annales. Économies, Sociétés, civilisations*²⁰.

Mais revenons aux questions de méthode. Dans son introduction, René Jullian annonce la couleur : « Si l'on dépasse les problèmes chronologiques et l'étude de l'iconographie [...] pour envisager du point de vue strictement artistique la sculpture romane de l'Italie du nord, on verra surgir tout un ensemble de questions ». C'est « à un problème de style qu'on se heurte en fin de compte », problème qui, selon l'auteur, n'avait pas suffisamment retenu l'attention des chercheurs, à l'exception de Pietro Toesca²¹ et de Trude Krautheimer-Hess auxquels il se réfère à plusieurs reprises²².

Le volume sur la sculpture romane en Italie du Nord devait initialement être suivi de deux autres, qui auraient été respectivement consacrés à l'art roman de l'Italie péninsulaire et au XIII^e siècle avec, en point d'orgue, l'œuvre de Nicola Pisano. Bien que l'introduction à l'*Album* publié en 1949 semble indiquer que cet ambitieux programme était d'ores et déjà abandonné, c'est dans la perspective de cette longue construction d'une identité artistique italienne qu'il faut aborder la lecture du tome publié. Je n'entrerai pas dans le détail de l'étude sinon pour souligner son cadre géographique - l'Italie du nord, de la Ligurie aux Marches - élargi par des comparaisons à l'Europe entière, ce dont témoignent les trois cartes accompagnées de commentaires qui illustrent le volume de texte.

- 4 La première d'entre elles illustre le chapitre intitulé « La sculpture lombarde ». L'auteur semble avoir éprouvé quelque difficulté à cerner le sujet : « Au moment où les artistes de Modène et de Crémone créaient les premières œuvres vraiment décisives de la plastique romane dans l'Italie du nord, les ateliers lombards n'étaient pas inactifs : les sculpteurs de Saint-Ambroise de Milan avaient dans le pays même de dignes successeurs. Mais les œuvres qu'ils ont laissées n'appartiennent plus vraiment à ce groupe de monuments où l'on voit s'éveiller un art nouveau : d'abord la plupart d'entre elles - et les plus importantes - sont postérieures au début du XII^e siècle, et surtout il n'en est aucune qui ne se contente de répéter ce que les marbriers lombards avaient déjà dit au siècle précédent et par quoi ils avaient incontestablement préparé l'élan créateur. L'art lombard du grand siècle roman apparaît ainsi comme un simple développement de recherches anciennes, mais s'il laisse voir un indéniable enrichissement, il ne montre aucune transformation essentielle et il reste presque semblable à lui-même jusqu'à la fin de son histoire. [...] Ce groupe lombard, avec tout ce qu'il représente d'exubérance imaginative, de fantaisie narrative et d'ingéniosité décorative, a une unité et une valeur régionales incomparables et tient de ce fait une place importante, qui a même pu faire illusion, induisant les historiens à qualifier de lombarde toute la sculpture du Nord ; affirmation évidemment excessive, qui fausse les proportions et la perspective des choses, car les monuments de Lombardie ne sont ni les plus importants ni, au fond, les plus caractéristiques de la sculpture italienne au nord de l'Apennin ». La brève étude de la sculpture de Saint-Michel de Pavie et de Saint-Ambroise de Milan comparée aux pages consacrées à celle des cathédrales de Modène et de Crémone trahit l'embarras de l'auteur face à une sculpture essentiellement ornementale et, surtout, anonyme : ses références, celles qui fournissent la trame de son ouvrage, ce sont en effet les œuvres figurées qui peuvent être associées à un nom de sculpteur grâce une inscription, suivant une méthode remontant à Vasari.

20 Gaillard 1954.

21 Toesca 1927.

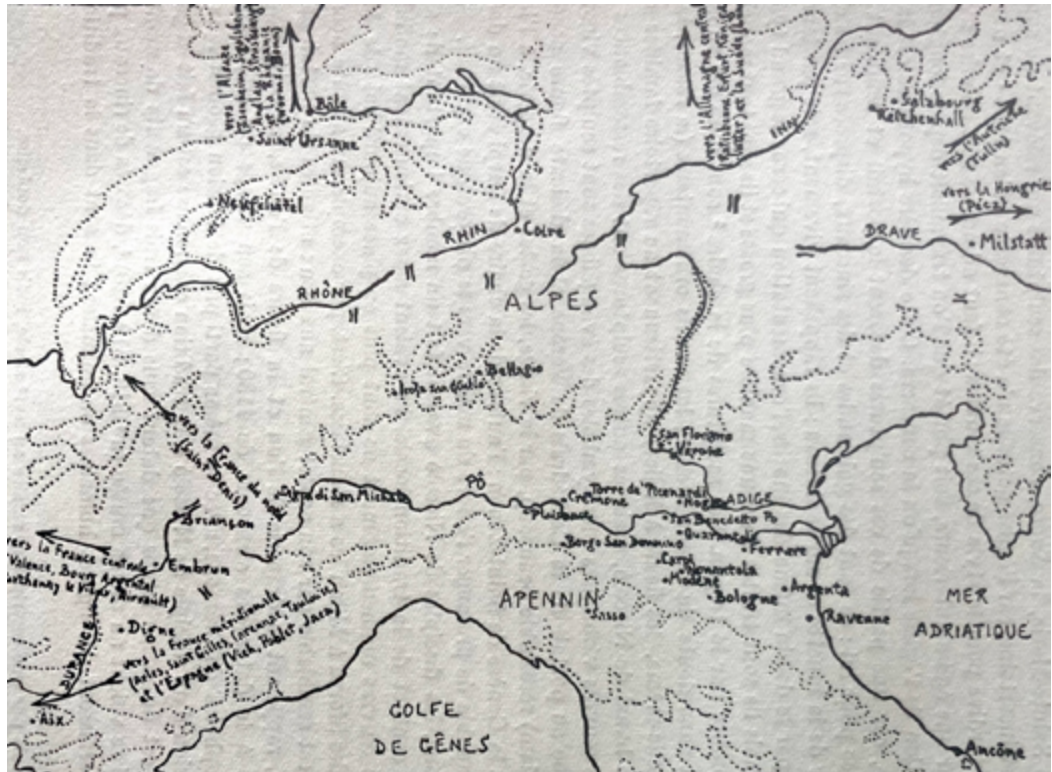
22 Krautheimer-Hess 1928.



4 R. Jullian, carte : « La sculpture lombarde au début et au milieu du XI^e siècle et son expansion ».

- 5 La seconde carte, légendée « La sculpture émilienne au début et au milieu du XII^e siècle et son expansion » concerne au premier chef la diffusion du style de Niccolò et de ses disciples : « L'action de ces divers maîtres émiens s'est, en un sens, exercée très largement, car ils ont répandu en Europe quelques thèmes particulièrement significatifs de la plastique romane. Il faut renoncer, sans doute, à chercher à Crémone l'origine des statues adossées d'Occident, puisque ce motif de décor monumental semble [...] avoir été mis au point à peu près en même temps dans diverses régions, et il est peu probable aussi que les figures des portails de Niccolò aient influé sur des œuvres comme le cloître d'Arles. Mais il y a un autre thème plastique qui a incontestablement sa source dans la sculpture émilienne : la colonne reposant sur un lion ; c'est à la cathédrale de Modène qu'on voit apparaître pour la première fois ces monstres venus d'Orient et c'est par l'Italie qu'ils sont passés de ce côté-ci des Alpes [...]. Il en est de même d'un autre motif, celui de l'atlante, auquel l'école émilienne au temps de Guglielmo et surtout de Niccolò a donné un large développement ». L'auteur relativise en revanche certaines hypothèses de Porter qui, dit-il, a « parfois exagéré l'étendue » de l'influence émilienne sur l'art roman français.
- 6 La troisième carte concerne Benedetto Antelami, ses précurseurs et ses disciples. Le formalisme de René Jullian s'épanouit pleinement dans le chapitre qui leur est consacré, le plus long du livre. Il s'ouvre par ces lignes : « La plupart des œuvres que nous avons étudiées laissent prédominer les préoccupations purement plastiques [...] et elle se reliaient ainsi à la tradition classique : si elles atteignaient parfois au style, comme toutes les œuvres belles, elles ne le cherchaient pas ; elles se définissaient par la sensibilité plus que par l'intellect [...]. Dans le troisième quart du siècle on voit naître, au contraire tout un groupe d'œuvres tendu vers la recherche du style ; cet élan met un terme à la crise qui s'était en quelque sorte ouverte dans la sculpture de l'Italie du nord après l'époque de Niccolò et qui avait été marquée par un ralentissement de l'activité, contrastant singulièrement avec la fécondité antérieure ». Il examine ensuite le rôle de

l'influence provençale en Émilie, avec notamment le *pontile* de Modène avant d'aborder l'œuvre d'Antelami proprement dite, en commençant par la question : « Épanouissement aux mains d'un artiste génial de l'influence provençale [...] trop forte et trop précise pour avoir pu se marquer uniquement par le moyen des œuvres provençalises italiennes ».



5 R. Jullian, carte : « La sculpture émilienne au début et au milieu du XII^e siècle et son expansion ».



6 R. Jullian, carte : « La sculpture antelamienne et son expansion ».



Il faut donc « supposer que l'Antelami est allé en Provence même étudier l'art des maîtres d'Arles et de Saint-Gilles ». Toutefois, « quelque fortes qu'aient été ces influences, elles n'ont pas empêché l'affirmation « de vigoureux dons personnels ». Ce qui, pour René Jullian, domine chez Antelami, « ce n'est point le goût du détail pittoresque, la recherche de la grâce ou l'expression des sentiments, c'est le souci de la grandeur ». Il trouve dans la Descente de croix « cette plénitude de calme et de noblesse dont l'œuvre est toute pénétrée et qui saisit si fortement que l'on y sent vraiment la présence du divin. L'Antelami se révèle ici grand artiste et jamais peut-être il n'atteindra aussi haut : il s'est, du premier coup, donné tout entier ». René Jullian laisse ouverte la question du rôle joué par Antelami dans la réalisation des sculptures du baptistère de Parme, mais souligne l'émergence dans ce chantier d'une nouvelle influence, celle de l'art gothique d'Île-de-France, notamment dans le domaine de l'iconographie. Et il s'interroge : « Qu'y a-t-il de proprement roman dans les œuvres d'Antelami, du moins dans celles qui lui peuvent être attribuées avec quelque vraisemblance ? ». Peu de choses en vérité : « C'est qu'apparaît un sentiment nouveau, auquel pouvaient conduire d'ailleurs la fréquentation des modèles provençaux, le goût de l'art romain et surtout l'imitation de l'art chartrain : le naturalisme. L'inquiétude de la ressemblance, l'art romain ne l'éprouvait point, car elle ne lui était pas nécessaire et même contrariait sa loi ; mais elle devient de plus en plus envahissante à mesure qu'il se défait ».

L'ouvrage de René Jullian marque le terme d'un siècle et demi de relations privilégiées entre l'historiographie française et la Lombardie. En estimant que « L'art roman de l'Italie du nord ne fut ni le parent pauvre, ni l'ancêtre qu'on a voulu y voir », il clôturait un débat idéologique largement entretenu par l'ignorance de la réalité archéologique et entaché d'arrière-plans nationalistes. Ce faisant, il ouvrait la voie à une nouvelle réflexion sur les échanges artistiques entre les deux versants des Alpes. Cette ouverture ne fut néanmoins pas immédiatement suivie d'effet, peut-être parce que l'historiographie française de la seconde moitié du XX^e siècle resta longtemps tributaire des débats d'avant-guerre. La situation ne commença à se débloquer que dans les années 1980-1990 avec plusieurs thèses sur les débuts de la sculpture romane²³ et un premier essai de synthèse sur l'art roman en France non plus fondé sur la géographie artistique - les « écoles » régionales - mais sur une vision chronologique²⁴.

C'est dans ce climat apaisé que la question des relations artistiques entre la France et la Lombardie fut relancée par les chercheurs italiens. J'ai ainsi découvert la question grâce à l'invitation d'Arturo Carlo Quintavalle au colloque *Romanico padano, romanico europeo*, en 1977²⁵. Cette participation à un colloque historique n'était que le début d'une fructueuse collaboration transfrontalière qui a abouti à la tenue de deux colloques miroirs : le premier, que j'ai organisé en 2009 à l'université de Besançon à l'issue d'un programme d'archéologie du bâti sur les églises jurassiennes du XI^e siècle piloté par Sébastien Bully²⁶, était une mise à plat de la question du « premier art roman », concept forgé par Josep Puig i Cadafalch au début du XX^e siècle et qui avait fortement imprégné l'historiographie française - le mythe de la migration des maçons « lombards » est d'ailleurs encore vivace dans les ouvrages de vulgarisation. Le second colloque, organisé à l'Université de Pavie en 2010 par Anna Segagni Malacart et Luigi Schiavi, visait à explorer les différentes facettes de la création architecturale dans la

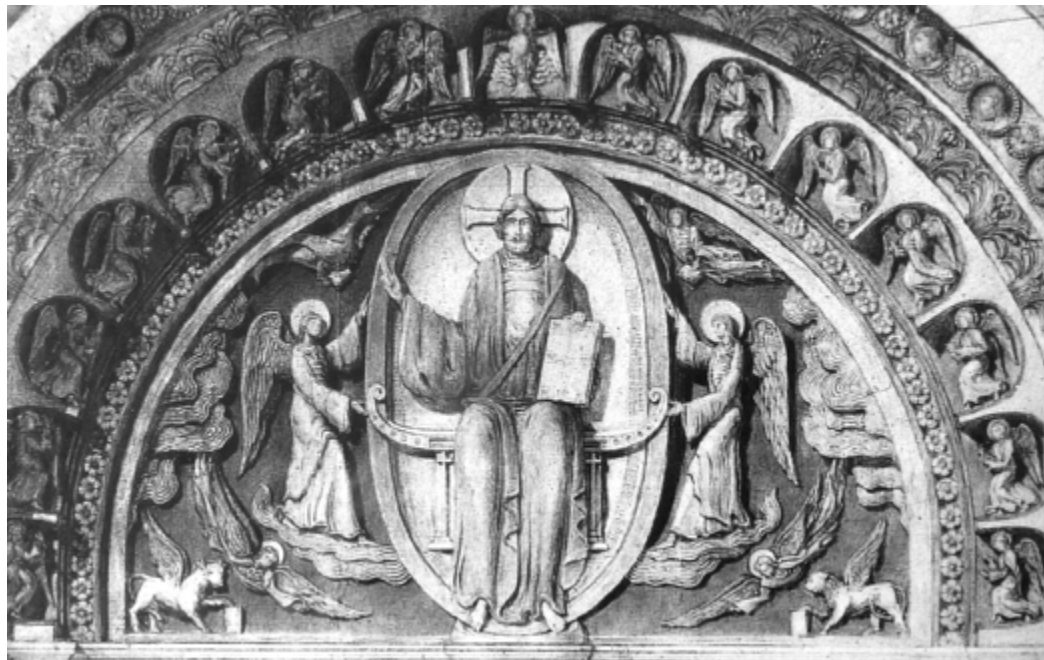
23 On trouvera un état des lieux dans Durliat 1994.

24 Vergnolle 1994.

25 Vergnolle 1981.

26 Vergnolle, Bully 2011.

vallée du Pô au XI^e siècle²⁷. Certes, la sculpture monumentale était peu présente, dans une architecture largement inspirée par les techniques de la construction romaine, mais la mise en évidence d'un substrat commun aux deux versants des Alpes était une avancée épistémologique non négligeable²⁸.



7 Cluny, église abbatiale, tympan du portail ouest (restitution d'après K.J. Conant)



8 Nonantola, église abbatiale, tympan du portail ouest (cl. P. Garrigou Grandchamp)

²⁷ Segagni, Schiavi 2013.

²⁸ Sur la question des chapiteaux à angles abattus, voir Vergnolle 2017.



La fin du XX^e siècle n'a pas seulement marqué la fin des approches dogmatiques mais aussi celle du terme 'influence' - encore fréquemment employé par René Jullian - qui présuppose un dominant et un dominé, au profit d'une vision des échanges artistiques plus ouverte, faisant valoir les parallélismes sans dissimuler les spécificités. Je n'en prendrai pour exemple que la comparaison entre le tympan de Cluny III et celui de Nonantola, deux œuvres sensiblement contemporaines qui représentent le même sujet : la *Maiestas Domini*²⁹. L'attention est d'abord attirée par la différence des compositions : à Cluny, où le tympan est constitué d'un bloc monolithe, le Christ se tient dans une mandorle occupant toute la hauteur du tympan et portée par deux anges debout ; elle est encadrée par deux autres anges aux ailes déployées ainsi que par les symboles des Évangélistes ; à Nonantola, il n'y a pas de mandorle et les personnages, sculptés sur différentes plaques, sont juxtaposés sur un fond vide, solution ayant parfois suggéré l'idée qu'il pourrait s'agir de remplois. En l'occurrence, la différence de composition reflète une différence de source : le tympan de Cluny reprend un modèle créé à l'époque carolingienne, très répandu au nord des Alpes, tandis que celui de Nonantola s'inscrit dans une tradition iconographique remontant à l'Antiquité tardive. Il n'y a donc pas de lien direct entre les deux réalisations, mais elles ouvrent au même moment une même page dans l'histoire de la sculpture romane : transposer sur un tympan un thème iconographique qui, jusqu'alors, occupait le cul-de-four de l'abside, au-dessus de l'autel, faire sortir l'image du huis clos du sanctuaire pour l'exposer aux yeux de tous, s'adresser en quelque sorte directement au *populus* - mutation essentielle pour comprendre l'essor de la sculpture figurée au XII^e siècle.

Le travail qui reste à accomplir en France pour se libérer des cadres de pensée hérités d'un passé qui n'est pas si éloigné est encore important. Encore faudrait-il, pour ce faire parvenir à combler le fossé qui s'est creusé au fil du temps entre les études sur l'art roman et les études sur l'art gothique avec, notamment, la question du « style 1200 ». Cette notion, forgée il y a un demi-siècle pour désigner la phase antiquisante de la sculpture gothique du nord de la France, est en effet devenue aujourd'hui contreproductive dans la mesure où elle écarte du champ de l'étude la production considérée comme romane, notamment celle de la Provence³⁰. Même l'œuvre d'Antelami et de ses élèves, pourtant souvent définie comme 'art de transition' est réduite à un problème de 'réception' de modes venues du nord des Alpes. Il me semble pourtant qu'une réflexion sur les mutations artistiques de la fin du XII^e siècle qui dépasserait les clivages historiographiques et prendrait en compte la dimension européenne du phénomène ne pourrait être que fructueuse avec, comme dénominateur commun, le nouveau regard que les sculpteurs de cette époque portèrent sur la statuaire antique. Car, *mutatis mutandis*, la question centrale dans l'histoire de l'art roman reste bien celle de ses rapports avec la *romanitas*.

²⁹ Vergnolle 2007.

³⁰ En dernier lieu : Terrier Aliferis 2016 ; Terrier Aliferis 2020.

Bibliographie

- Bella T., *La basilica di Sant 'Ambrogio a Milano. L'opera inedita di Fernand de Darstein*, Milano 2013.
- Bertaux É., *La sculpture en Italie de 1070 à 1260*, in A. Michel, *Histoire de l'art*, I, Paris 1905 : 670-710.
- Boisserée S., *Mémoire sur l'architecture du Moyen Âge*, « Revue encyclopédique » 34 (déc. 1824) : 577-588.
- Bréhier L., *L'art en France des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, s.d.
- M.-Th. Camus, *Fernand de Darstein. Le « Journal de mission » en Italie (1860-1861)*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo : immagini e racconto*, atti del convegno internazionale (Parma 2000), Milano 2003 : 507-515.
- Camus M.-T., *Fernand de Darstein et l'Italie. Aperçu des fonds d'archives publiques et privées en France*, in A.C. Quintavalle (ed.), *Medioevo : arte lombarda*, atti del convegno (Parma 2001), Milano 2004 : 42-53.
- Camus M.-Th., *Fernand de Darstein*, in C. Barbillon, P. Sénéchal (eds), *Dictionnaire des historiens de l'art actifs en France, de la Révolution à la première guerre mondiale (1789-1920)*, mis en ligne le 8 janvier 2009 : <http://www.inha.fr/spip.php?article2267>.
- Caumont A. de, *Cours d'antiquités monumentales professé à Caen. Histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XVII^e siècle*, IV, *Moyen Âge, architecture religieuse et Militaire*, Paris 1835.
- Cattaneo R., *L'architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise 1890.
- Caumont A. de, *Abécédaire ou rudiments d'archéologie*, Paris 1850.
- Darstein F. de, *Étude sur l'architecture lombarde et les origines de l'architecture romano-byzantine*, Paris, 1865-1882, 3 voll. et 1 atlas.
- Deschamp P., *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, « Bulletin monumental » (1925) : 5-96.
- Durliat M., *L'art roman*, Paris 1982.
- Durliat M., *La sculpture romane du XI^e siècle en Occident*, « Bulletin monumental » 152 (1994) : 129-213.
- Focillon H., *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931.
- Focillon H., *L'art d'Occident*, Paris 1938.
- Focillon H., *Recherches récentes sur la sculpture romane en France au XI^e siècle*, « Bulletin monumental » (1938) : 49-72.
- Gaillard G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole (Léon, Jaca, Compostelle)*, Paris 1938.
- Gerville C. de, *Lettre adressée à M. de Vanssay, préfet du département de la Manche, en janvier 120, contenant des recherches sur l'architecture de ce département*, « Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie » 1 (1824) : 78-105.
- Jullian R., *La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1945.
- Jullian R., *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du Nord*, Paris 1949.

Krautheimer-Hess T., *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178*,
« Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft » 4 (1928) : 231-307.

Mâle É., *L'architecture et la sculpture en Lombardie à l'époque romane, à propos d'un livre récent*, « Gazette des Beaux-Arts » (janvier-mars 1918) : 35-46.

Mâle É., *L'art religieux du XII^e siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1922.

Nayrolles J. *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Rennes 2005.

Porter A. K., *Lombard Architecture*, New Haven 1915-1917.

Porter A. K., *Les débuts de la sculpture romane*, « Gazette des Beaux-Arts » 61 (1919) : 47-60.

Porter A. K., *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston 1923.

Segagni Malacart A., Schiavi L.C. (eds), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, atti del convegno (Pavia, 8-10 aprile 2010), Pisa 2013.

Seroux d'Agincourt J.-B., *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XV^e siècle*, Paris 1823, 6 voll.

Terrier Aliferis L., *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)*, Turnhout 2016.

Terrier Aliferis L., *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles ?*, Turnhout 2020.

Toesca P., *Storia dell'arte italiana, I, Il medioevo*, Torino 1927.

Vergnolle É., *Chapiteaux « corinthisants » de France et d'Italie (IX^e-XI^e siècle)*, in A.C. Quintavalle, *Romanico padano, romanico europeo*, atti del convegno (Parma-Modena, 1977), Parma, 1981 : 340-350 (riedito in eadem, *L'art monumental de la France romane. Le XI^e siècle*, Londres 2000 : 139-161).

Vergnolle É., *Chronologie et méthode d'analyse : doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France*, « Cahiers de Saint-Michel de Cuxa » (1978) : 141-162 (riedito in eadem, *L'art monumental de la France romane. Le XI^e siècle*, Londres 2000 : 50-77).

Vergnolle É., *L'art roman en France*, Paris 1994.

Vergnolle É., *Maiestas Domini Portals of the Twelfth Century*, in C. Hourihane (ed.), *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century, Essays in Honor of Walter Cahn*, Princeton 2007 (The Index of Christian Art Occasional Papers X) : 179-199.

Vergnolle É., Bully S. (eds), *Le « premier art roman » cent ans après. La construction entre Saône et Pô autour de l'an mil. Études comparatives*, actes du colloque international (Baume-les-Messieurs et Saint-Claude, 18-21 juin 2009), Besançon 2012.

Vergnolle É., *Les chapiteaux à angles abattus de l'aire bourguignonne (première moitié du XI^e siècle)*, in L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli (eds), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Segagni Malacart*, Milano 2017 : 235-248.

Verneil F. de, *L'architecture byzantine en France*, Paris 1851.

Vitet L., *De l'architecture lombarde*, « Revue française » 16 (1830) : 151-173 (riedito in idem, *Études sur l'histoire de l'art*, Paris 1867-1868, II : 291-315).