

SIMEON RAGUSEUS

(SEC. XIV)

Dans le passé déjà le portail occidental de l'église de Saint André, à Barletta, avait attiré l'attention des historiens de l'art (1). Considéré du point de vue de l'histoire de l'art italien son intérêt réside dans le fait que c'est l'un des grands et des riches parmi les portails médiévaux de l'Apulie, et qu'il s'orne de décorations sculpturales les plus variées. C'est Simeon Raguseus, son auteur, dont la signature figure au bas de la lunette du portail, qui rattache celui-ci à l'histoire de l'art yougoslave. On aurait pu espérer que ce double intérêt susciterait des analyses détaillées et qui aboutiraient à des résultats concrets et à des conclusions. Or, il subsiste des lacunes dans l'interprétation du contenu, et davantage encore dans celle des éléments du style et de l'ensemble.

Le grand portail de Saint André à Barletta est très développé. Il est partiellement mutilé, il lui manque de chaque côté quatre colonnettes à chapiteaux, ainsi que toute la construction supérieure du portail lui-même avec les archivoltas, que les colonnettes devaient supporter. On peut imaginer l'aspect somptueux que devait avoir jadis le portail, toutefois il est assez varié et intéressant tel qu'il est pour mériter l'attention. Dans le grand tympan au dessus de l'entrée, se trouve une arcade ternée représentant la Deisis: le Christ trônant au milieu avec à sa droite la Vierge, et à sa gauche Jean Baptiste, tous deux les bras tendus et tournés vers le Christ. Dans les coins

(1) E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904, pp. 659-662; VITZTUM - VOLBACH, *Mittelalterliche Malerei und Plastik in Italien*, Potsdam 1914, p. 102; G. MILLET, *Ancien art serbe*, Paris 1919, p. 89; P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana*, III, Torino 1927, p. 906, n. 66; Dj. BOSKOVIĆ, *Simeon Dubrovčanin, Nesto iz Italijanske srednjevekovne umetnosti*, in « Srpski knjizevni glasnik », 2, Beograd 1938, pp. 144-148; C. FISKOVIĆ, *Radovan*, Zagreb 1951, p. XXIX; Id., *Fragments du style roman à Dubrovnik*, in « Archeologia jugoslava », I, Beograd 1954, pp. 125-127; Id., *Prvi poznati dobrovački graditelji*, Zagreb 1955, p. 85; A. PETRUCCI, *Cattedrali di Puglia*, Roma 1960, p. 95.

du tympan, deux figures d'anges agenouillés, de profil, avec des encensoirs dans les mains. Les symboles des Evangélistes sont représentés sur les bases des colonnes du tympan, et des petits anges entre les arcs des arcades.

Sur les piedsroits on observe plusieurs scènes. La Vierge allaitant se trouve représentée sur le piedroit nord au dessous d'une console en forme de mascarons et d'un champ longitudinal décoré d'entrelacs. Au dessous de la Vierge on voit deux scènes de l'Ancien Testament: Adam et Eve devant l'Arbre et leur expulsion du Paradis. Sur le piedroit sud il y a également un mascarons et un champ à ornements géométriques, puis la figure du Christ bénissant. Au dessous une scène mal définissable représentant un combat d'animaux dont un lion. A part les consoles à lions dans les coins du portail, le reste de la décoration comporte une ornementation végétale des plus variées.

Ce portail richement décoré est intéressant aussi bien par sa conception générale, un peu singulière, que par ses qualités artistiques, hétérogènes au point de vue style.

I

La représentation de la Déisis est insolite dans le tympan du portail occidental. Certes, la Déisis est fréquente dans les absides des églises byzantines, en particulier dans les provinces de Byzance, et dans les pays placés sous l'influence byzantine (églises serbes des XIII^{ème} et XIV^{ème} siècles, églises rupestres basiliennes en Italie méridionale, etc.); cependant on ne la voit guère sur les façades (2). Dans les cathédrales gothiques, la Déisis est comprise dans les compositions monumentales du Jugement Dernier, mais conformément à l'iconographie occidentale. Ce type byzantin est très rare sur les portails; on peut le voir, en forme réduite, sur les portails des églises de San Giovanni in Venere, dans les Abruzzes, et de la cathédrale de Troia, toujours en Italie méridionale donc (3). Il semble que la représentation de la Déisis sur le portail occidental soit le

(2) A. KIRPIUNIKOF, *Deisus na vostok zapad i ego literaturn paraleli*, zurnalj Ministerstva Narodnoga prosvisenia, S. Petersbourg, 1893, pp. 1-26.

(3) VITZIUM-VOLBACH, cit., fig. 14; A. PETRUCCI, cit., p. 59.

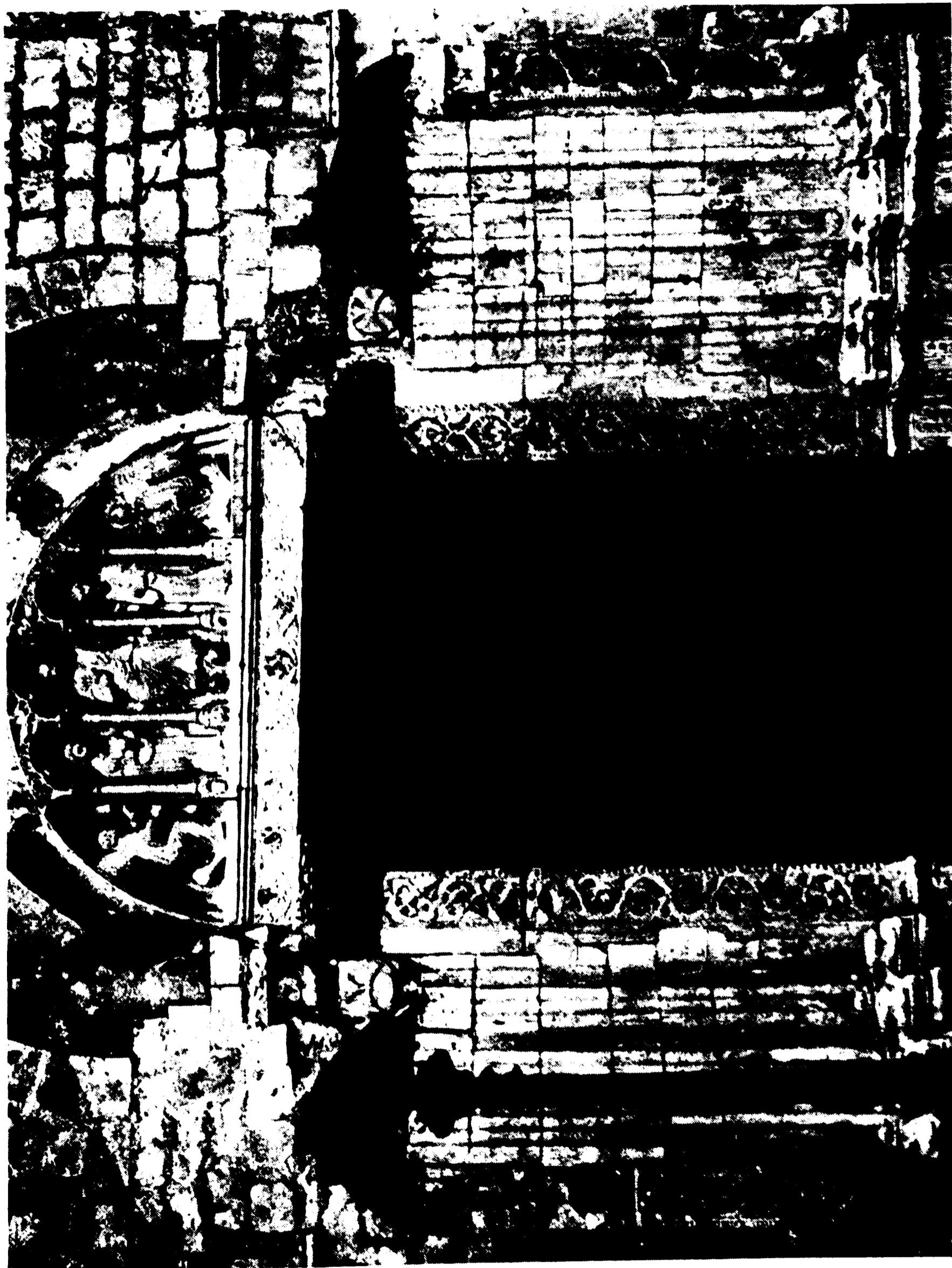


Fig. 1 — Barletta, Eglise St. André, Portail occidental.

résultat d'un processus au cours duquel le tympan est devenu une projection du thème absidal (ou bien est-ce l'idée de l'abside qui a été intégralement transposée sur la façade occidentale). La Vierge trônant, avec le Christ dans ses bras, peinte ou sculptée dans le tympan du portail occidental, thème familier des absides byzantines, est un exemple classique de ce même phénomène. Il convient de faire observer, à ce propos, que les iconostases en pierre reproduisent souvent aussi les thèmes des absides et des portails. L'iconostase partiellement conservée de Valle Porclaneta, en Italie méridionale, fait sur le modèle de celle du Mont Cassin, comporte également la représentation de la Déisis (4).

Les quatre bases de colonnes dans le tympan du portail de Bartolotta ont la forme des symboles des Évangélistes et traduisent nettement l'idée que les Évangélistes constituent la base de l'enseignement de l'Église. Les petits anges volants entre les arcs des arcades sont les vestiges des chœurs des anges qui doivent assister au Jugement Dernier. Les anges agenouillés, à gauche et à droite de la Déisis, composent avec celle dernière un type le plus évolué de ce même thème iconographique. Mais, alors que la partie centrale de la Déisis, avec la Christ, la Vierge et le Prodrome, est entièrement byzantine, les deux anges agenouillés sont un élément occidental, rajouté plus tard, ainsi que Toesca le supposait.

La composition monumentale de la Déisis dans le tympan est fondée sur les représentations symboliques des montants du portail. La Vierge nourrice du montand nord est également très rare. D'ailleurs ce type iconographique de la Vierge n'était pas très répandu ni souvent représenté. Le motif de la femme allaitant apparaît dans les catacombes de Priscille à Rome au II^e siècle. Plus tard il s'est répandu dans l'Orient chrétien, surtout en Égypte, sur les fresques (5) et dans la pierre (6). L'art carolingien a adopté ce type iconographique par l'Italie méridionale et la France. Depuis, il appartient davantage à l'Occident qu'à Byzance. Un des plus anciens spécimens en Italie se trouve sur le mosaïque du XII^e siècle décorant la fa-

(4) E. BERTAUX, op. cit., pp. 551-552, fig. 251.

(5) N. KONDAKOF, *Ikonoğrafia Bogomateri*, T. I., S. Petersbourg, 1914, pp. 20-23, 256-257.

(6) *Kunstwerke aus der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung*, Berlin 1955, II.

çade de l'église Santa Maria in Trastevere à Rome. Mais c'est dans l'art de l'Italie septentrionale que ce type humanisé de la Vierge était particulièrement en faveur, surtout à Venise et à Verone. Des séries de fresques et de sculptures, de la fin du XIIème et du début du XIIIème siècle représentent la « Vergine alattante il Bambino »



Fig. 2 — Barletta, Eglise St. André, Portail occidental, Tympan, Deisis.

(7). Pour nous la plus intéressante, au point de vue de l'iconographie et du style, est la Vierge dans l'église inférieure de San Fermo, à Verone (8).

Les deux scènes avec Adam et Eve sont aussi des motifs rares sur les portails de l'Italie méridionale (9), ainsi qu'en général. Les scènes de l'Ancien Testament, ont de rares exemples, comme le Songe de Jacob sur la cathédrale de Trani (10), ville d'ou Simeon vint à

(7) E. ARSLAN, *La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII*, Milano, 1943, figg. 182, 183, 184, 185, 242.

(8) Id., p. 120, fig. 147.

(9) Il VOLBACH (op. cit.) pense que les scènes de l'Ancien Testament soient fréquentes, nous trouvons qu'elles y sont par exception.

(10) Un fragment du Songe de Jacob, identique à celui du portail de la cathédrale de Trani, se trouve au Musée de Dubrovnik, et provient probablement de l'ancienne cathédrale (FISKOVIC', *Fragments*, p. 121).

Barletta. Il parait bien que les scènes bibliques étaient plus populaires dans l'art de l'Italie du nord. Là, elles étaient représentées sur les façades et sur les portes de bronze, toujours avec la même idée de



Fig. 3 — Barletta, Eglise St. André, *Portail occidental*,
Console.

concordance des textes et des symboles de l'Ancien et du Nouveau Testament (11). L'auteur du portail à Barletta avait le même but. Son idée théologique peut être facilement expliquée: le péché originel, commis par une femme. Eve, eut pour conséquence l'expulsion

(11) Par exemple l'église San Zeno à Verone qui a les reliefs de la Génèse sur la façade occidentale et les scènes de l'Ancien Testament sur les portes de bronze (E. ARSLAN, cit., figg. 127, 85, 86, 87).



Fig. 4 — Barletta, Eglise St. André, *Portail occidental, Piedroit nord, Vierge nourice, Adam et Eve au Paradis, Expulsion d'Adam et d'Eve.*



Fig. 5 — Barletta, Eglise St. André, *Portail occidental, Piedroit sud, Christ bénissant.*

d'Adam et d'Eve du Paradis et les souffrances de toute l'humanité. Une autre femme, la Vierge, donnant naissance au Christ, rachele ce péché. A Barletta la concordance des deux Testaments, fait connu et constant dans l'art roman, montre un nouvel exemple.

De l'autre côté du portail la symbolique est plus simple. Le Christ bénissant est placé au dessus des deux animaux qui luttent. Cette lutte a, certes, un sens prophylactique, comme tant d'autres scènes de lutte sur les portails et les fenêtres des églises. Christ triomphant est représenté au-dessus de cette lutte du bien et du mal. La gradation des idées et des sentiments est obtenu par une telle disposition des figures: dans le tympan se trouve figuré le Jugement dernier avec le Christ, lointain et sévère, entouré des personnages célestes. Sur les piedsroits, plus près du spectateur, le Christ et la Vierge, les deux principaux personnages de la Chrétienté, sont représentés humains et proches: Marie dans les moments les plus intimes d'une mère et le Christ, moins austère et plus accessible que celui du tympan.

Les deux grandes consoles en formes de lions, caractéristiques des portails d'Italie, méridionale et septentrionale, de Dalmatie et de Serbie, ont également un sens prophylactique et complètent l'ensemble.

L'analyse iconographique a montré dans quelle mesure le portail de Saint André de Barletta est partagé au point de vue idéologique entre Byzance et l'Occident. Sur les façades des cathédrales gothiques sont développées de grandes compositions monumentales du Jugement dernier et de plus en plus souvent des thèmes nouveaux du Couronnement de la Vierge. L'Italie méridionale, dont l'art gothique n'était pas très développé, est restée fidèle au roman jusqu'à la Renaissance et n'avait pas de grandes compositions des portails. Le portail de Saint André par la richesse de ses décorations sculpturales est tourné vers l'Occident, mais par ses thèmes et son iconographie vers Byzance.

II

Nous avons vu que la Déisis était représentée dans les régions d'Italie où les traditions byzantines étaient vivantes. La Déisis du tympan de Barletta contient d'autres éléments byzantins, bien qu'il ne soit pas entièrement byzantin. E. Bertaux l'a comparé au triptyque

byzantin en marbre sur la façade de St. Marc à Venise (12). Demus a supposé que ce triptyque provenait d'une iconostase byzantine (13). Les deux Déisis ont beaucoup d'éléments communs: les arcades qui



Fig. 6 — Barletta, Eglise St. André, *Portail occidental, Console.*

encadrent la scène, les figures de la Vierge et du Prodrome dans des attitudes identiques et avec la dispositions des plis semblables. Le triptyque Harbaville du Louvre (14), quoique en ivoire, est encore

(12) E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 660.

(13) O. DEMUS, *The Church of San Marco in Venice*, *Dumbarton Oaks Studies* 1960, p. 122, fig. 32.

(14) D. T. RICE, *The Art of Byzantium*, London 1959, p. 101.

plus proche de la Deisis de Barletta. Le Christ est assis sur le trône, la Vierge et St. Jean s'adressent à lui avec les mêmes gestes de prière, et il y a même deux anges dans les médaillons entre eux. L'arcade triple n'est pas marquée sur l'ivoire mais toute la composition a gardé la même disposition que si elle y était. Cette disposition, même avec les arcades, se maintient sur les icônes byzantines tardives (15). Mais, l'Occident ajuta ses éléments à ce schéma byzantin. Ainsi l'arcade triple possède des arcs polylobés, comme les formes du premier gothique. Un echo occidental se manifeste dans les petits chapiteaux, les bases en forme des symboles des Évangélistes, et surtout les anges agenouillés avec des encensoirs dans les mains, ressemblant beaucoup aux anges du Couronnement de la Vierge dans le tympan de la cathédrale de Bitetto, en Apulie encore une fois (16). La stylisation des draperies des anges, quoique elle rappelle par l'arrangement des masses plastiques les ivoires byzantins, a déjà reçu une interprétation occidentale. Les proportions des figures, la voluminosité de la plastique, l'équilibre des attitudes et des mouvements indiquent des traditions antiques, encore vivantes, ou reprises, qui font penser à la Renaissance de Frédéric II. Les figures pleines et lourdes, leur draperies finement plissées, peuvent se voir parmi les fragments de son arc de triomphe à Capoue.

Pour les sculptures des montants le cas est tout autre. Les deux mascarons diffèrent par leur facture des autres parties. Les têtes caricaturales sont taillées très largement de la technique de la pierre dure, sans souci des détails, et plus près du roman que du gothique. La tête avec la langue tirée rappelle les masques antiques en pierre ou en terre cuite, que l'art roman a reprises surtout pour les consoles. Les ornements d'entrelacs au dessous des mascarons sont encore plus archaïques et on dirait que ce sont les « spolia » d'un bâtiment antérieur. Car, l'église primitive de St. Pierre a été bâtie vers l'an mil. C'est sur ses ruines qu'a été construite, au XII^{ème} siècle, l'église actuelle de St. André, dont le portail occidental est postérieure et date de la fin du XIII^{ème} siècle (17). Fort probablement des parties des bâtiments plus anciens furent remployés à l'occasion de la décora-

(15) T. KAI M. SOTERIU, *Eikones tes Mones Cina*, Atene, 1956, pp. 48, 57, 83, 96, 106, 111, 115, 117, 150, 151, 153, 170, 175, 198, 219, 221.

(16) A. PETRUCCI, cit., p. 186.

(17) Id., 95.



Fig. 7 — Barletta, Eglise St. André,
*Portail occidental, Eragment de la deco-
ration florale.*



Fig. 9 — Kotor, Musée, *Martyr.*

tion du portail. En regardant le fragment de l'ornamentation florale les différences entre la décoration antérieure et postérieure deviennent évidentes.

Les plus intéressantes sont les figures de la Vierge et du Christ sur les montants. La Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux est adaptée à l'espace étroit. Elle est très en surface. Son relief est de très faible profondeur et sa plasticité est exprimée par un système linéaire très compliqué. Il semble que ce système des plis denses des draperies n'est emprunté ni à la sculpture ni à l'ivoire byzantin, où il est moins touffu, plus logique et plus rationnel, ni à la sculpture romane, où les lignes sont plus proches des arabesques et créent des formes animées. Il nous semble que les origines d'une telle facture doivent être recherchées dans d'autres branches de l'art. Si pour le groupe du tympan l'auteur a cherché ses modèles parmi les sculptures et les ivoires, toujours avec l'intention d'obtenir le relief le plus prononcé, au cas des piedroits, où il devait apatir le plus possible la décoration sculpturale, il est allé chercher les modèles dans les techniques dont les formes ne se développent pas dans l'espace, n'exige pas une troisième dimension, celles, donc, de la peinture. La conception de la figure humaine en deux dimensions est empruntée à la peinture. La position des pieds de la Vierge s'observe sur les miniatures. Mais, la stylisation des draperies rappelle tellement celle des émaux cloisonnés byzantins, qu'il faut le souligner. L'entrelacement dense des lignes parallèles le long des draperies qui épousent les formes du corps, imite les fils d'or des émaux avec le mêmes fonctions. Très caractéristiques sont, surtout, les variations en formes des cercles et des ellipses sur les genoux et les coudes, ainsi que les zig-zag sur les bordures des draperies. De telles solutions se répètent sur les émaux byzantins du XI^{ème} et XII^{ème} siècle, ainsi que sur les émaux italo-byzantins de la même époque (18). Certes, les corrections apportées par esprit occidental ont modifié la plénitude des formes des objets byzantins et les ont rendues sèches et vides.

Le Christ du montant sud évoque des associations avec la peinture de la miniature. Le même traitement du relief très en surface comme celui de la Vierge du montant nord, indique des modèles puisés dans la peinture. La figure se tient debout sur deux fouilles

(18) D. T. RICE, cit., pp. 134, 135, 140, 141; Y. HACKENBROCH, *Italienschen Email des frühen Mittelalters*, Basel 1938, Abb. 55, 56.

recourbées comme dans les initiales peintes dans les livres enluminés. Le Christ est situé dans une niche indiquée par une coquille au-dessus de sa tête. C'est le seul élément qui relie cette décoration



Fig. 8 — Dubrovnik, Musée, *Vierge trônant*.

du portail à l'art du haut moyen âge et les sarcophages dont les personnages sont situés dans des niches. Un Christ très ressemblant à celui de Barletta que nous étudions, avec des cheveux qui lui retombent librement sur les épaules et un nimbe crucifère, figure dans une niche du sarcophage à l'église St. Marc à Vénise (19). Ce nimbe est particulièrement intéressant, car la croix qui dépasse par-

(19) O. DEMUS, cit., p. 57.

tuot le disque du nimbe prend l'aspect d'un objet matériel et solide, dont les bords et l'épaisseur sont indiqués. Le professeur Grabar a traité de ce problème au sujet des fresques de Castelseprio et il a constaté que cette forme de croix est caractéristique pour l'art ottonien, et surtout pour la miniature du Xème siècle (20). Vu les autres ressemblances stylistiques avec les miniatures ottoniennes, ce nimbe étrange ne pourra que les confirmer. Il serait, peut être, plus logique de rechercher des analogies dans la sculpture romane de l'Italie du nord du XIIème siècle. Mais, quoiqu'il en soit, les rapports entre l'Italie septentrionale et l'Italie méridionale soient connus, quelques ressemblances ne peuvent pas nous convaincre de la continuité de l'art de Niccolò de Ferrare sur le portail de Barletta. On pourrait plutôt les expliquer par les circonstances artistiques semblables en un lieu où se rencontrent et se heurtent deux mondes: l'Orient et l'Occident.

III

L'inscription: « Incola tranensis sculpsit Simeon Raguseus, Domine miserere » s'est conservée au-dessus du groupe du tympan (21). Les renseignements qu'elle nous fournit sur la personne du sculpteur, à savoir qu'il était natif de Raguse (Dubrovnik), et qu'il était domicilié à Trani, incitent à rechercher les sources de son art dans ces deux cités, où il avait du, probablement, recevoir sa formation artistique. Nous avons constaté, en analysant le style du portail, une très grande hétérogénéité des sculptures. On se demande s'il s'agit là du travail d'un seul artiste qui s'est adapté au cadre du portail, ou bien de la participation de deux sculpteurs à une même besogne. Les différences ne s'observent pas seulement dans les physionomies, les mouvements, les proportions, les cadres ou le relief; on les retrouve dans les solutions du style, ce qui est bien plus symptomatique. Sur de nombreux portails médiévaux, les mêmes artistes avaient sculpté la décoration en pierre tout entière et si l'on fait, la part des adaptations dues aux dimensions de la pierre, ils ont toujours travaillé de la même manière. Sur leurs tympanes, montants et con-

(20) A. GRABAR, *Les fresques de Castelseprio et l'Occident*, « Actes du III Congrès International pour l'Etude du Haut Moyen Age », Lausanne 1954, pp. 85-93.

(21) A. PETRUCCI (op. cit.), p. 95, à la *Ragusensis*, au lieu de *Raguseus*.

soles on retrouve les mêmes personnages, parfois plus grands et d'un relief plus prononcé, et parfois plus petits et sculptés davantage en surface. Les différences observées sur le portail de Barletta incitent à douter que Simeon Raguseus ait sculpté lui-même le portail tout entier. Si l'on voulait procéder à une division *grosso modo*, on lui attribuerait le groupe du tympan, car sa signature figure en dessous, tout comme celle de Radovan à Trogir, tandis qu'un autre artiste semble être l'auteur des figures qui ornent les piedroits. C'est pourquoi les recherches portant sur notre Ragusain devraient s'orienter d'après les analogies que présentent les figures et les éléments du tympan. Petrucci présumait que Simeon Raguseus s'était formé à l'école de Nicolas et d'Anseramus, maîtres réputés de Barletta, du XII^{ème} siècle. Il faudrait étudier plus en détail encore l'art de Trani au XIII^{ème} siècle et voir si notre artiste, ayant séjourné dans cette cité, n'aurait pas adopté certains éléments de cet art, à côté d'autres solutions plastiques caractéristiques pour l'Apulie toute entière.

Il est intéressant de rechercher les sources de l'art de Simeon Raguseus dans l'art ragusain ou, plutôt, dans l'art dalmate du XIII^{ème} siècle. Les chercheurs supposaient jusqu'à présent que Simeon venait de l'entourage de Radovan, l'auteur du portail de Trogir. Or, la sculpture de Radovan est davantage de style roman, tandis que celle de Simeon est à mi-chemin entre l'art byzantin et le gothique. Il s'agit d'une intéressante fusion réalisée vers la fin du XIII^{ème} et au début du XIV^{ème} siècle et qui s'est manifestée vers la fin du XIII^{ème} siècle, par la combinaison de l'art des Paléologues et du gothique, dans la sculpture de Venise, ainsi que l'a montré Demus. Il nous semble que l'on peut suivre le même processus dans d'autres régions entre l'Orient et l'Occident. Il est extrêmement regrettable que les monuments de l'art roman à Dubrovnik ne soient pas plus importants et mieux conservés (22). La Vierge trônant, avec la Christ enfant dans ses bras, à Dubrovnik, présente des analogies, non pas avec la figure de la Vierge sur le piedroit de Barletta, mais bien avec le Christ trônant du tympan. Les similitudes consistent dans les plis fins du tissu, la distribution et la chute de ces plis, qui laissent deviner les entrevisions des formes humaines qu'ils revêtent. On trouve, par ailleurs, un air de parenté entre les physionomies de la Vierge

(22) C. FISKOVIĆ, *Fragments*.

du montant de Barletta et celle de martyr du Musée de Kotor (23). Il s'agit, d'une part et de l'autre, de physionomies insolites, aux pommettes saillantes, aux joues creuses, aux mentons avant, légèrement mongoloïdes, inhabituelles également dans l'art byzantin, qui cultivait les formes classiques, aussi bien que dans l'art roman, qui connaissait d'autres proportions. D'autres similitudes entre la sculpture dalmate et le portail de Simeon à Barletta, entre la sculpture serbe médiévale aussi et le même portail, ne font que confirmer les liens et les influences réciproques des deux rivages de l'Adriatique, qui s'expriment, entre autre, dans la personne de Simeon Raguseus.

JOVANKA MAKSIMOVIC'

(23) J. STOJANOVIĆ - MAKSIMOVIĆ, *O srednjovekovnoj skulpturi na Crnogorskom primorju*, in « Istoriski glasnik », 3-4, 1951, p. 11.