

L'AGENTIVITÉ DES PORTAUX À L'ÉPREUVE DES SOCLES FIGURÉS DES STATUES DES ÉBRASEMENTS

Laurence Terrier Aliferis

L. Terrier Aliferis
Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et des sciences humaines
Espace Tilo-Frey 1
2000 Neuchâtel, Switzerland
laurence.terrier@unine.ch

From the 12th century onwards, portals are privileged spaces to display sculpted decors. In parallel, monumental statues, larger than life, are placed within embrasures. A host of biblical characters as well as "saints welcome believers within the sacred space and participate to the creation of a specific rhetoric, one visible from outside the building. Some elements, often judged secondary, escaped researcher's attention. This is true for the figurative pedestals of the statues, which are the subject of this article. These are analysed here by bringing to light three kinds of relationships between the statue and its pedestal: antithetical, exegetical, and annihilated (the relationship is not established with the statue but with adjacent figurative pedestals). Pedestals are therefore actors within the global rhetoric of the portals and their semiology is proven to be significant.

Keywords : *Rhetoric of Gothic portals; Figurative pedestals; Marmosets; Jamb statues; Agency*

Depuis près de trois décennies, la recherche et les études en sciences humaines ont subi un changement important lié à l'essor des approches dites transdisciplinaires. Il s'agit dès lors d'appliquer dans sa discipline des méthodologies et des notions issues d'autres disciplines. Pour ce qui concerne l'histoire de l'art, c'est essentiellement du côté des neurosciences cognitives que la transdisciplinarité s'est intensifiée ces dernières années. Trouvant là un domaine d'application des théories phénoménologiques développées par Edmund Husserl au début du XX^e siècle avant de bénéficier de l'élan donné par Maurice Merleau-Ponty en 1945¹, les méthodologies de l'histoire de l'art se sont imprégnées de celles des neurosciences pour tendre à une approche résolument anthropologique. De nouveaux moyens technologiques ont permis de révéler la physiologie de la perception de l'art, que ce soit au moment de l'acte créateur ou de celui de l'observation par le spectateur². Les conséquences pour l'histoire de l'art sont nombreuses, la plus prégnante étant – pour le dire de manière simplifiée – le passage de l'objet (image, œuvre d'art) comme champ d'investigation (au moyen des analyses stylistiques et iconographiques) à une focalisation quasi exclusive sur le créateur (ou auteur) et le spectateur (ou destinataire).

Le tournant cognitif en histoire de l'art a démarré en 1989 avec la parution de *The Power of Images* de David Freedberg, suivi par *Art and Agency* d'Alfred Gell³. Le premier portait du constat que l'his-

¹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945.

² P. CAVANAGH *et alii*, *Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir*, in *Perspective*, 1, 2013, p. 101-118. Sur les études d'*eye tracking*, voir M. POSNER, *Orienting Attention*, in *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 32/1, 1980, p. 3-25 ; A. BUBIC, A. SUSAC, M. PALMOVIC, *Keeping our eyes on the eyes: The case of Arcimboldo*, in *Perception*, 43, 2014, p. 465-468 ; D. VILLANI *et alii*, *Visual exploration patterns of human figures in action: an eye tracker study with art paintings*, in *Frontiers in Psychology*, 2015, en ligne; D. MASSARO *et alii*, *When Art Moves the Eyes: A Behavioral and Eye-Tracking Study*, in *PLoS One*, 7, 2012, en ligne.

³ D. FREEDBERG, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, 1989; A. GELL, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, 1998.

toire de l'art n'examinait pas la réaction des individus face aux œuvres et pour pallier ce manque proposait de considérer ce qui se passe entre l'œuvre et le spectateur, à savoir la force de la présence (*energeia* pour Caroline Van Eyck⁴) des images. Dès lors, de nombreuses études tendent à considérer les intentionnalités qui lient le commanditaire, l'artiste et le spectateur. Quelle est la capacité des images à inciter les spectateurs à des comportements spécifiques ? L'objet provoque des réactions sur le spectateur et un système d'interactions délibérées unit l'artiste, l'objet et le destinataire : ce réseau triangulaire est l'agentivité, autrement dit la capacité d'action des œuvres d'art. L'impulsion donnée par l'approche anthropologique fut conséquente et engendra une nouvelle façon de considérer la discipline, non plus sous le prisme des objets, mais de l'intentionnalité supposée de sa conception et de sa réception par le spectateur.

Comment appréhender les potentialités de résultats en sortant d'une histoire de l'art centrée sur l'objet et axée uniquement sur les enjeux stylistiques et iconographiques pour intégrer le champ des *Agencies* ? Bruno Boerner s'intéresse depuis quelques années au pouvoir de communication des décors sculptés, en particulier des tympans représentant le Jugement dernier. Sans tomber dans l'écueil de surinterprétation que l'on trouve dans quelques études (qui décrivent sans appui textuel ou argumentatif le mouvement de l'âme ou les émotions que le spectateur médiéval devait ressentir à la vue des personnages représentés aux portails), Il met en perspective l'iconographie, les textes théologiques contemporains et la liturgie d'un lieu donné. Il rend compte des capacités de communication des décors des portails dans les décennies autour de 1200 et met en avant les fonctions didactiques de ces derniers⁵. Des fonctions didactiques non pas comprises dans le sens de « Bible des illettrés », mais perçues comme un vecteur émotionnel par la représentation des modèles à suivre et des contre-modèles. C'est, aux portails des Jugements derniers, la relation entre le fidèle et Dieu qui est organisée de façon à induire des comportements vertueux chez celui qui s'apprête à intégrer l'espace sacré pour vénérer les reliques et recevoir l'eucharistie. Les glissements perceptibles dans la théologie en Ile-de-France vers 1200 quant à la responsabilité individuelle sur la destinée à la fin des temps par l'effort de repentance sont visuellement mis en avant aux portails. D'un Dieu vengeur visant à faire peur pour induire la repentance, on passe à un mouvement de l'âme amené par la réconciliation avec Dieu. La rhétorique des portails changea effectivement peu avant 1200. Le portail était devenu, un siècle auparavant, un emplacement stratégique certainement lié à l'essor démographique urbain⁶. Situé dans l'espace public, il interpelle le fidèle non seulement au moment de son entrée dans l'édifice, mais aussi lors des cérémonies liturgiques qui se déroulaient sous les porches⁷. Paul Binski a remarquablement relevé, parallèlement à Bruno Boerner, l'agentivité de la sculpture des portails, l'engagement rhétorique destiné à exercer une force de conviction mis en œuvre à travers le décor des façades⁸. Devant le

⁴ C. VAN ECK, *Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object*, Leyde, 2015.

⁵ B. BOERNER, *Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e siècle*, in *De l'art comme mystagogie : iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, sous la direction de Y. Christe, Poitiers, 1996, p. 55-69 ; ID., *L'iconographie des portails sculptés des cathédrales gothiques : les parcours et les fonctions rituels*, in *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, sous la direction de P. Piva, Paris, 2010, p. 221-261 ; ID., *Sculptural Programs*, in *A Companion to Medieval Art : Romanesque and Gothic in Northern Europe*, edited by C. Rudolph, Williston, 2008, p. 557-576 ; ID., *Bildwirkungen : Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin, 2008 ; ID., *Les cinq sens et la sculpture gothique*, in *Les cinq sens au Moyen Âge*, sous la direction de E. Palazzo, Paris, 2016, p. 547-563 ; ID., *The Gothic Last Judgment Portal c. 1220. Visual Strategies and Communicative Function*, in *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, 2020, p. 197-212.

⁶ Pour une mise au point sur la genèse des portails figurés, voir Y. CHRISTE, *Aux origines du grand portail à figures : les précédents picturaux*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, 34, 1991, p. 255-265, 1991 ; J.-P. CAILLET, *Retour sur les grands portails romans. Essai sur les causes de leur essor*, in *L'image en questions. Pour Jean Wirth*, sous la direction de F. Elsig et alii, Genève, 2013, p. 34-41.

⁷ S. MURRAY, *Notre Dame, Cathedral of Amiens : The Power of Change in Gothic*, Cambridge, New York, 1996 ; C. ROUX, *Entre sacré et profane. Essai sur la symbolique et les fonctions du portail d'église en France entre le XI^e et le XIII^e siècle*, in *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 2004, p. 839-854.

⁸ P. BINSKI, *The Rhetorical Occasions of Gothic Sculpture*, in *Collegium medievale: interdisciplinary journal of medieval research*, 30, 2017, p. 7-32.

portail, conçu comme un vecteur de messages adressés à la communauté locale, le fidèle est confronté aux choix moraux qu'il doit effectuer. Or, jusqu'à présent, les analyses se sont essentiellement portées sur le décor des tympans et les statues-colonnes. Mais que peut nous fournir comme renseignements l'étude d'éléments sculptés jugés de moindre intérêt et qui n'ont que peu retenu l'attention : les socles des statues des ébrasements ?

Les impressionnants marmousets sur lesquels se dressent les statues-colonnes n'ont pas bénéficié de l'impulsion engendrée par les études sur les éléments secondaires qui se développèrent à partir des années 1990, en particulier sur le cadre médiéval des représentations bidimensionnelles et les motifs marginaux peints et sculptés⁹. L'histoire du socle de la statue médiévale reste à écrire, alors que les piédestaux constituent depuis le début des années 2000 un champ de recherche dynamique parmi les historiens de la sculpture du XV^e au XVIII^e siècle¹⁰. Le piédestal de la période moderne fit l'objet d'une réflexion approfondie intégrée dans sa relation avec l'espace environnant et la dialectique qu'il crée avec le spectateur. Or, ces considérations ne furent pas abordées pour le Moyen Âge et sont pourtant essentielles. Nous verrons que ces éléments participent à la construction d'une rhétorique destinée au fidèle et que celle-ci se modifie autour de 1200.

Alors qu'il leur faut réaliser les premières statues-colonnes, dans les années 1130, les sculpteurs durent se familiariser avec cette nouvelle façon de tailler la colonne et d'en faire ressortir une statue de grande dimension. Il leur a fallu entre autres trouver une manière de lier la verticalité du fût à l'horizontalité des pieds de la statue. La première option trouvée, à Saint-Denis d'abord, puis à Étampes et à Chartres, fut un dispositif en forme de monticule donnant à la colonne un renflement permettant l'assise des pieds¹¹. Parallèlement, une autre stratégie fut trouvée, bien plus intéressante et vouée à une grande fortune : des socles figurés qui supplanteront très rapidement le socle en forme de monticule. Prennent place sous les pieds des statues de petites figures, des marmousets, représentant des créatures démoniaques, des atlantes ou des représentations servant d'attribut au personnage au-dessus. Ces marmousets se développent entre 1140 et 1230, et à partir de 1220, ils prennent parfois place sous des consoles architecturées (c'est le cas aux cathédrales de Chartres, Reims et Amiens). Dans l'espace de diffusion des portails à statues-colonnes entre 1140 et 1300 (France, territoires germaniques, péninsule ibérique), les marmousets apparaissent aux ébrasements des portails sur vingt-six monuments, avec une variété formelle qui démontre une permanente recherche d'inventivité¹². L'examen

⁹ Concernant les études sur le cadre médiéval, voir V. STOICHITA, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993 ; W. KEMP, *The Narrativity of the Frame*, in *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, edited by P. Duro, Cambridge, 1996, p. 11-23 et N. ZCHOMELIDSE, *Liminal Phenomena : Framing Medieval Cult. Images with Relics and Words*, in *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 47/3, 2016, p. 243-296. Sur les images et les sculptures marginales, voir M. CAMILLE, *Images on the Edge*, London, 1992 ; N. KENAN-KEDAR, *Marginal Sculpture in Medieval France. Towards the Deciphering of an Enigmatic Pictorial Language*, Aldershot, 1995 ; J. WIRTH, *Les marges à drôleries des manuscrits gothiques (1250-1350)*, Paris, Genève, 2008.

¹⁰ K. WEIL-GARRIS, *On Pedestals : Michelangelo's David, Bandinelli's Hercules and Cacus and the Sculpture of the Piazza delle Signoria*, in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 20, 1983, p. 377-415 ; E. JOLLET, *La pondération au XVIII^e siècle : norme technique ou norme sociale ?*, in *Normes esthétiques, normes sociales en France au XVIII^e siècle*, sous la direction de T. Gaehtens, Paris, 2001, p. 49-60 ; ID., *Présenter la sculpture. Les supports des statues en France à l'époque moderne*, in *Revue de l'Art*, 154, 2006, p. 13-38 ; ID., *Objet d'attention. L'intérêt pour le support en France à l'époque moderne*, in *Display and Displacement. Sculpture and the Pedestal from Renaissance to Post-Modern*, edited by A. Gerstein, London, 2007, p. 33-61 ; I. WARDROPPER, *Pied Destal ou Soubassement : Displaying Sculpture in Renaissance France*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, edited by N. Penny, E.D. Schmidt, in *Studies in the History of Art*, 70, 2008, p. 144-157 ; A. WRIGHT, *... con uno inbasamento et ornamento alto : the rhetoric of the pedestal c. 1430-1550*, in *Art History*, 34/1, 2011, p. 8-53.

¹¹ Sur la question des rapports entre Étampes et Chartres, voir L. TERRIER ALIFERIS, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles ?*, Turnhout, 2020, p. 74-82.

¹² Saint-Denis, abbatale, portails de la façade occidentale, vers 1140 ; Chartres, cathédrale, portails de la façade occidentale, entre 1137 et 1145 ; Saint-Germain-des-Prés, église paroissiale, portail occidental, peu avant 1145 (?) ; Bourg-Argental, église paroissiale, portail occidental (remonté à l'est), années 1150 ; Provins, église Saint-Ayoul, portail occidental, après 1157 ; Nesle-la-Reposte, église paroissiale, portail occidental, vers 1160 ; Rochester, cathédrale,

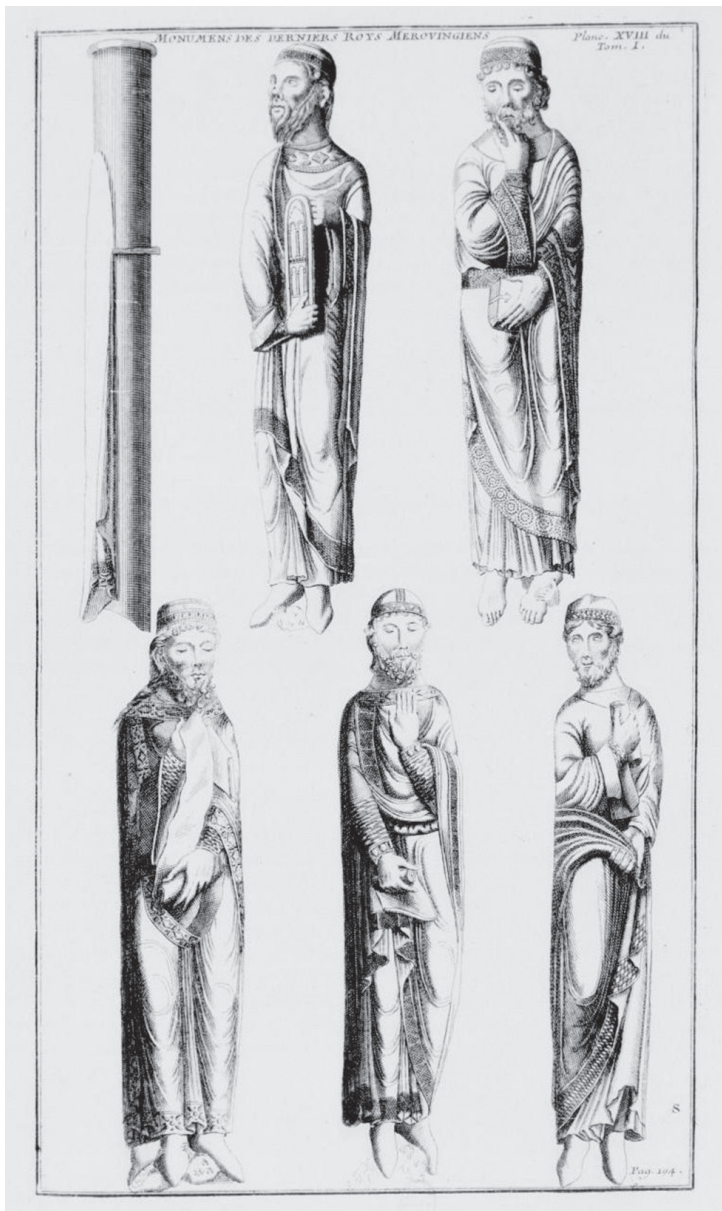


Fig. 1. Statues-colonnes de l'église abbatiale de Saint-Denis, portail de droite (vers 1140), gravures d'Antoine Benoist, dans Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, 1, Paris, 1729, planche 18

du corpus fournit une quantité d'informations sur les liens qui peuvent être établis entre différents chantiers, sur la circulation des innovations techniques et iconographiques entre le royaume de France, la Bourgogne, le royaume ibérique et l'Empire germanique, mais aussi sur les spécificités régionales¹³. En outre, en envisageant soigneusement les différents rapports qui unissent le socle à la statue, il est possible d'apporter des informations sur la manière dont l'agencement du portail était pensé et sur l'impact souhaité sur le fidèle. Si Michael Camille a brièvement évoqué les marmousets, il ne les a pas intégrés dans leur relation avec la statue principale¹⁴. L'examen de l'ensemble du corpus des marmousets connus par les œuvres ou par les gravures anciennes permet de catégoriser les types de représentations. L'iconographie est largement dominée par la présence des atlantes ; ceux-ci sont présents sur plus de la moitié des édifices présentant des socles figurés aux ébrase-ments. Viennent ensuite les monstres, les êtres hybrides et démoniaques ainsi que des humains dans des postures variées et effectuant des activités diverses. On trouve également des animaux du bœstiaire, tels des ours, des chiens, de petits quadrupèdes à museau de félin qui pourraient être identifiés à des belettes et des ânes à la lyre. Finalement, interviennent des représentations ayant directement un lien avec l'identité du personnage sculpté, tel un bélier pour Abraham, un veau ou un buisson pour Moïse, un

portail occidental, vers 1160 ; Saint-Denis, abbatiale, Porte des Valois, vers 1160 ; Senlis, cathédrale, portail occidental, vers 1160 ; Saint-Benoît-sur-Loire, abbatiale, portail du flanc nord, vers 1170 ; Avila, San Vicente, portail occidental, piédroits, vers 1180 ; Laon, cathédrale, portails latéraux de la façade occidentale, vers 1180 ; Sens, cathédrale, portail central de la façade occidentale, vers 1193 ; Compostelle, cathédrale, Porche de la Gloire, vers 1180-1190 ; Chartres, cathédrale, portails des bras sud et nord du transept, vers 1210-1220 ; Paris, cathédrale, portail central de la façade occidentale, vers 1220 ; Amiens, collégiale Saint-Nicolas, vers 1200 ; Tui, cathédrale, portail occidental, vers 1215 ; Lausanne, cathédrale, portail du flanc sud, vers 1220 ; Reims, cathédrale, portail de gauche du bras nord du transept et portail de droite de la façade occidentale, vers 1220 ; Saint-Germain-l'Auxerrois, église paroissiale, portail occidental, vers 1220-1230 ; Amiens, cathédrale, portails de la façade occidentale et portail Saint-Honoré ; Besançon, collégiale Saint-Madeleine, portail occidental, peu après 1221 ; Le Mans, église Notre-Dame de la Couture, porche, années 1230 ; Villeneuve-l'Archevêque, portail nord, vers 1239 ; Tisnov, église du couvent, *Porta coeli*, 1234-1239.

¹³ L'analyse est en cours dans le cadre d'un projet de recherche mené à l'Université de Neuchâtel : projet MedFrameS.

agneau pour Melchisédech, ou un Africain portant des présents à la reine de Saba. Se dessinent alors deux grands types de représentations : l'un à la connotation résolument négative revêtant des aspects variés (lien antithétique) et l'autre définissant un dialogue de complémentarité avec le personnage en statue (lien épithétique). Finalement, un troisième groupe est constitué lorsqu'aucun lien n'est articulé entre la statue et son socle.

La relation antithétique s'établit sur un rapport de dualité bien-mal entre la statue et le marmouset à ses pieds. Au moment de l'émergence du socle de la statue monumentale aux ébrasements des portails, peu avant 1140, ce sont des êtres aux aspects inquiétants, diaboliques, aux allures hybrides ou des atlantes piétinés par le saint ou le prophète qui sont choisis. Les statues-colonnes des portails occidentaux de l'abbatiale de Saint-Denis, considérées comme les premières statues-colonnes réalisées et connues par des gravures exécutées avant leur destruction, représentent des saints et des rois foulant, transperçant de leur sceptre des êtres qui leur servent de maintiens structurels (fig. 1)¹⁵. Les atlantes, qui évoquent Atlas, personnage de la littérature grecque antique condamné par Zeus à porter la voûte céleste et placé au seuil des Enfers, sont principalement associés, au Moyen Âge, aux hérétiques et au diable¹⁶. De Saint-Denis à Villeneuve-l'Archevêque (vers 1240) en passant par Chartres, Saint-Germain-des-Prés, Nesle-la-Reposte, Saint-Benoît-sur-Loire, Laon, Senlis, Paris, Amiens, Besançon, mais aussi Lausanne, Maastricht et Tuy, un ensemble de portails privilégie un lien antithétique entre la statue et son socle figuré. Celui-ci devient un dispositif efficace de mise en scène des personnages aux ébrasements accueillant le fidèle en le confrontant d'emblée à une dualité bien-mal combattue par l'assemblée des saints, des prophètes, des rois et des reines vétérotestamentaires. Avisant ainsi celui qui pénètre dans l'édifice non seulement de la puissance victorieuse de cette sainte et royale réunion, mais également du chemin à suivre pour éviter les tourments infernaux promis au pécheur, une rhétorique spécifique se déploie au portail à travers le décor sculpté. Le porche de la cathédrale de Lausanne, conçu dans les années 1220 et parfaitement bien conservé, présente cette assemblée de monstres soutenant les apôtres et les prophètes aux allures terrifiantes et interpellant celui qui s'avise d'entrer dans l'édifice sacré pour y vénérer les reliques de la Vierge (fig. 2 et fig. 3). Les nombreuses études consacrées aux figures monstrueuses ont montré non seulement la multiplicité des interprétations possibles, mais également leur polysémie. Bien que la célèbre diatribe de Bernard de Clairvaux puisse amener à ne voir dans ces étranges représentations que des ornements utiles à distraire le spectateur, il est évident que le *monstrum* fonctionne comme un signe utile à montrer (*demonstrare*) au fidèle une signification cachée, mais aussi à l'avertir (*monere*)¹⁷. Les étymologies d'Isidore de Séville font

¹⁴ M. CAMILLE, *op. cit.* (n. 9), p. 184.

¹⁵ BERNARD DE MONTFAUCON, *Les monumens de la monarchie française*, t. 1, Paris, 1729, pl. 16-18. La littérature sur l'abbatiale de Saint-Denis, qui ne présente pas la question des socles, est abondante. Pour une entrée en matière synthétique, se référer à *Saint-Denis, dans l'éternité des rois et reines de France*, sous la direction de P. Delanoy et alii, Strasbourg, 2015 et à *Naissance de la sculpture gothique : Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, sous la direction de P. Plagnieux, Paris, 2018.

¹⁶ Le Moyen Âge reçoit deux versions antiques du mythe, celle transmise par Hésiode (*La Théogonie*, 510-520 ; 745) qui perçoit la connotation négative du personnage condamné par Zeus et celle d'Ovide (*Les Métamorphoses*, IV, 628-657) chez lequel Atlas changé en montagne porte le ciel et les astres. Positionnés sous les pieds des statues, en même position que les monstres, figures diaboliques et êtres hybrides, c'est l'acception héritée d'Hésiode qui détermine leur valeur aux ébrasements des portails. M. Angheben parvient à la même conclusion dans son analyse des chapiteaux romans de Bourgogne : M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout, 2003, p. 70ss. Sur la perception des atlantes au Moyen Âge, se référer à I. RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, *El atlante en el arte románico. La reinterpretación de una imagen mitológica del poder en la Edad Media*, in *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Profesor Dr. Fernando Galván Freile*, II, León, 2011, p. 457-474 et à F. de ASÍS GARCÍA GARCÍA, *Atlante, Base de datos digital de Iconografía Medieval*, Université de Madrid, 2016, en ligne www.ucm.es/bdiconografiamedieval/atlante.

¹⁷ BERNARD DE CLAIRVAUX, *Apologia ad Guillelmum abbatem*, XII, 29, édité par J. Leclercq et H. Rochais, *Sancti Bernardi opera*, III, Roma, 1963, p. 106.



Fig. 2. Lausanne, cathédrale Notre-Dame, portail du flanc sud, années 1220 (Dilps – Université de Lausanne)

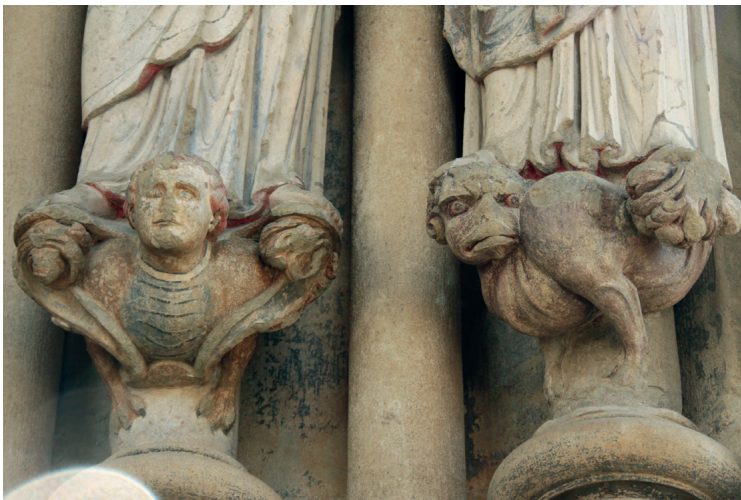


Fig. 3. Lausanne, cathédrale Notre-Dame, portail du flanc sud, ébrasement de droite, socles-marmousets soutenant saints Paul et Jean, années 1220 (Photo L. Terrier – MedFrameS)

du monstre un élément d'apostrophe et d'avertissement rhétorique ayant pour mission d'interpeller le destinataire et de rentrer en communication avec lui¹⁸. La sémiologie du monstre fut déjà explicitement théorisée par saint Augustin : le monstre viole la norme. Il désigne donc les valeurs physiques et morales situées en dehors du champ défini par une entité sociale¹⁹. Le monstre exerce ainsi un discours réflexif sur le spectateur en l'incitant à l'introspection. Il sert de signal d'appel par le biais de la terreur qu'il provoque. Les vices sont combattus par les valeurs chrétiennes et le chemin à suivre est indiqué par l'image du Christ, de la

¹⁸ ISIDORE DE SÉVILLE, *The Etymologies of Isidore of Seville*, trad. S.A. Barney *et alii*, Cambridge, 2006, XLIII, 3, 244. La littérature consacrée aux monstres médiévaux est abondante. Les études suivantes sont particulièrement profitables et incluent la littérature antérieure : T. DALE, *The Monstrous*, in *A Companion to Medieval Art*, *op. cit.* (n. 5), p. 253-273; J.B. FRIEDMAN, *Monsters and monstrous races*, in *Encyclopedia of the Medieval Chronicle*, edited by R.G. Dunphy, Leyde, Boston, 2010, p. 1117-1121; A.S. MITTMAN, S. M. KIM, *Monstruous Iconography*, in *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, edited by C. Hourihane, London, New York, 2016, p. 518-533.

¹⁹ AUGUSTIN, *De Civitate Dei*, PL 41, éditée par J.-P. Migne, Paris, 1845, 16.8 : « Ita etsi major diversitas oriatur, scit ille quid egerit, cujus opera juste nemo reprehendit », cité par A.S. MITTMAN, S.M. KIM, *op. cit.* (n. 19).

Vierge et des saints qui surmontent le seuil de la porte aux tympans. Bien davantage qu'un support, ces marmousets fonctionnent comme un dispositif de présentation des personnages intégrant un surplus d'information et impactant directement le spectateur par une position privilégiée. Ils captent le regard induisant une mobilité visuelle du bas vers le haut puis vers le seuil, laquelle conditionne le mouvement intérieur de l'âme pour amener la repentance, étape préliminaire à la vénération et à la réception du sacrement.

Les marmousets monstrueux (atlantes, hybrides, animaux divers) survivent durant toute la période d'existence des socles figurés, soit entre 1140 et 1240 environ. Mais leur âge d'or est incontestablement le moment de la diffusion des portails royaux dont la lignée débute vers 1140 à Chartres et s'éteint vers 1170. A ce moment, et précisément dans l'orbite de la cathédrale de Senlis, une rhétorique autre se met en place aux ébrasements des portails. Les socles deviennent alors des attributs du personnage représenté, ils servent à le caractériser, ils en deviennent une épithète. Bien que les socles du portail occidental de la cathédrale de Senlis soient dégradés, il est possible de déterminer leurs représentations²⁰. Dans l'ébrasement de droite, sous Siméon, Isaïe et David se tiennent des atlantes aux formes et aux aspects variés. En revanche, dans l'ébrasement opposé, un bélier figure sous Abraham tandis qu'un veau fait office de piédestal à Moïse (fig. 4). Pour la première fois, du moins d'après les monuments connus, les socles deviennent un complément attributif qui fournit sans ambiguïté des renseignements sur l'identité du personnage représenté. Ils se joignent désormais aux socles monstrueux et participent clairement à un apaisement de la rhétorique de dualité. Au début du XIII^e siècle, c'est alors le marmouset-attributif qui domine au détriment du démon hybride écrasé. C'est essentiellement sur le chantier du transept de Chartres que sont exploitées avec le plus de vigueur les relations épithétiques entre la statue et son socle. Au portail de droite du bras nord du transept (fig. 5), dans l'ébrasement gauche, Salomon se dresse sur une plateforme abritant le fou Marcoulf, allusion à des textes parodiques contemporains mettant en scène le roi dialoguant avec un rustre²¹. A ses côtés, la reine de Saba se tient sur un Africain présentant des cadeaux, en référence



Fig. 4. Senlis, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, ébrasement gauche, Abraham et Moïse, 1165-1170 (Photo L. Terrier – MedFrameS)

²⁰ Les têtes des statues furent refaites au XIX^e siècle, mais aucune intervention n'eut lieu sur leurs socles-marmousets. L'examen des représentations des marmousets de ce portail corrobore les analyses stylistiques en l'établissant dans la postérité directe de la Porte des Valois par l'intervention d'un même atelier. D. CHRISTOPHE, *Notre-Dame de Senlis : une cathédrale au cœur de la cité*, Beauvais, 2006, p. 62-67.

²¹ B. BOERNER, *Les portails du transept*, in *Chartres*, sous la direction de J.-P. Deremble et alii, Strasbourg, 2013, p. 261-280 : 262-267 ; P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart, 1963, p. 172ss ; *The dialogue of Salomon and Marcolf. A Dual-Language Edition from Latin and Middle English Printed Editions*, edited by N. Mason Bradbury and S. Bradbury, Kalamazoo, 2012.



Fig. 5. Chartres, cathédrale, bras nord du transept, portail de droite, vers 1210
(Photo L. Terrier – MedFrameS)

à la visite de la reine africaine au roi Salomon et aux dons apportés (1Rois 10, 1-10). Et sous Balaam se tient une ânesse, allusion à l'épisode durant lequel l'animal se met à parler au prophète (Livre des Nombres 22, 21-35). Dans l'ébrasement droit, la rhétorique est également épithétique, puisque sous Jésus Ben Sirach le Sage, la construction d'un temple est représentée ; un chien soutient la figure féminine représentée en statue et la femme de Putiphar écoutant un serpent sert de socle au patriarche Joseph. Un lien direct s'établit entre le personnage représenté en statue et son socle, un lien basé sur un rapport de glose. Le socle fournit des informations supplémentaires sur l'identité de la statue.

Outre ces deux types de relations statue-socle, un troisième se met en place à la cathédrale d'Amiens, à partir de 1230²². Il s'agit de socles dont l'iconographie n'est établie ni sur un lien de dualité ni sur un processus additionnel relatif à la statue. La représentation du socle ne possède même aucun rapport direct avec la statue : la source est exogène. Le déploiement de petites figures abritées sous des consoles architecturées est spectaculaire sur les trois grands portails de la façade occidentale, sur les contreforts occidentaux et sur le portail latéral sud (portail Saint-Honoré) totalisant soixante-quatre statues-colonnes juchées sur une console sous laquelle se nichent des figures humaines et animales faisant écho aux sculptures dites « marginales » mises en exergue par Nurith Keenan-Kedar²³. A Amiens, des jongleurs, des musiciens, des hommes ou des femmes exhibant une partie de leur corps forment une somme burlesque mise sous les yeux des fidèles franchissant les portes de l'édifice sacré. Les statues représentant les prophètes sur les contreforts sont posées sur des consoles architecturées sous lesquelles se trouvent des hommes aux postures diverses, le plus souvent vêtus de costumes laïcs contemporains aux chausse élégantes. L'un se tient la cheville, un autre découvre une jambe. Visibles de loin, ces marmousets accueillent le visiteur qui s'approche de l'édifice et semblent avoir leur propre rôle, en dehors de tout lien avec la statue principale placée au-dessus d'eux. Le point novateur d'Amiens est

²² D. SANDRON, *Amiens, la cathédrale*, Paris, 2004.

²³ N. KENAAN-KEDAR, *The Margins of Society in Marginal Romanesque Sculpture*, in *Gesta*, 31, 1992, p. 15-24 ; ID., *Marginal Sculpture in Medieval France: Towards the Deciphering of a Enigmatic Pictorial Language*, Brookfield, 1995.



Fig. 6. Amiens, cathédrale, façade occidentale, statues-colonnes des contreforts (de gauche à droite : Malachie, Zacharie et Aggée), vers 1230 (Photo L. Terrier – MedFrameS)



Fig. 7. Amiens, cathédrale, façade occidentale, détail du socle de la troisième statue-colonne du contrefort de gauche (Aggée), un homme se bouchant l'oreille, vers 1230 (Photo L. Terrier – MedFrameS)



Fig. 8. Amiens, cathédrale, façade occidentale, détail du socle de la deuxième statue-colonne du contrefort de gauche (Zacharie), un joueur de vielle à trois cordes, vers 1230 (Photo L. Terrier – MedFrameS)

certainement le déploiement d'une iconographie tout à fait indépendante des scènes principales et l'interaction entre des marmousets situés les uns à côté des autres. Par exemple, un homme grimaçant se bouche l'oreille droite sur le contrefort nord, sous la statue du prophète Agée (fig. 6 et fig. 7). Il se tient bien l'oreille et non pas la joue qui indiquerait plutôt une attitude pensive. Il réagit en fait au marmouset se trouvant à sa gauche : un joueur de vielle à trois cordes (sous le prophète Zacharie) (fig. 6 et fig. 8) ! Parfaitement évocatrice, la scène composée des deux personnages sous-entend que la musique profane grince et heurte les oreilles, contrairement à la musique entonnée au sein de la cathédrale. Elle pose ainsi de manière explicite la ligne de séparation entre espace laïc et espace sacré. Les socles figurés fonctionnent de manière autonome, indépendamment de la statue. Ils possèdent leur propre rhétorique en s'adressant directement au spectateur, en fournissant un message distinct de celui fourni par le registre biblique. Le rôle des marmousets figuratifs, placés à hauteur des yeux, est intégré dans l'économie des portails. Par la disposition sérielle à un emplacement stratégique, ce répertoire visuel participe de la rhétorique en créant un effet dichotomique entre le haut et le bas, entre le profane et le spirituel. Avant de franchir le *limes* de l'espace sacré, les membres des communautés ecclésiastiques ainsi que les fidèles sont rappelés au processus méditatif et aux efforts à fournir pour adopter le comportement approprié.

Les socles figurés placés sous les statues des ébrasements entrent donc dans le discours global du décor des portails. Un glissement significatif amorcé à Senlis, dans les années 1170, contribue à une

nouvelle dynamique des effets de communication avec le spectateur. Au milieu du XII^e siècle, la rhétorique victorieuse du bien contre le mal et la disposition de figures effrayantes (démons, monstres, hybrides) ou de personnages en posture d'atlantes, travestis sous de beaux atours mais mus par des forces maléfiques, a pour fonction d'éveiller la crainte du fidèle et de lui indiquer par un appel à la peur la voie chrétienne à suivre afin d'accéder à la vision béatifique divine. Le discours mis en scène s'apaise avant la fin du XII^e siècle avec l'apparition de marmousets épithétiques utiles à renseigner sur l'identité de la figure représentée en statue. La didactique chrétienne s'oriente vers l'appel à la contrition et vise davantage à montrer le bon exemple à suivre. Ces observations s'alignent sur les démonstrations effectuées par Bruno Boerner ces dernières années. Autour de 1200, la fonction du décor des portails opère un glissement d'un encouragement à l'attrition vers une motivation à la contrition à l'adresse du fidèle. Du recours à la peur en mettant en évidence les punitions infernales qui attendent le pécheur, les images ont alors pour fonction d'inciter à la repentance. Autrement dit, la didactique de la théologie fondée sur des anti-modèles à éviter passe à une présentation des figures de modèles à suivre. Ce glissement est parfaitement exprimé vers 1212 dans la *Magna Vita Sancti Hugonis* au travers d'un extrait éloquent²⁴. L'anecdote met en scène Jean sans Terre et l'évêque Hugues de Lincoln devant le porche de l'abbatiale de Fontevrault. L'évêque explique à celui qui s'apprête à devenir roi, la fonction communicative du Jugement dernier aux entrées des édifices en lui désignant un roi torturé par des diables et amené aux Enfers. Par un processus d'assimilation identitaire, Jean doit observer ce qui attend le roi qui mène mal sa vie terrestre et agir en sorte de l'éviter par la pénitence régulière. Mais, le futur roi fait quelques pas et se place sous la représentation des rois parmi les élus en rétorquant à l'évêque : « Vous auriez dû plutôt montrer ceux-ci, dont nous souhaiterons suivre l'exemple et rejoindre la communauté »²⁵. Dans ce passage, le roi incarne une vision pédagogique plus récente qui s'appuie sur un modèle à suivre et à imiter au contraire de l'évêque encore ancré dans une didactique basée sur la peur.

Pris isolément, les marmousets d'un portail n'apportent pas de renseignements pertinents. C'est lorsque leur étude est intégrée dans le corpus des portails érigés sur un laps de temps suffisamment long (1150-1250) qu'ils deviennent signifiants et que se dévoile un réseau d'intentionnalité. Il est alors possible de tirer des informations relatives à l'agentivité. Les marmousets participent activement à la rhétorique du portail mise au point par les commentaires dans l'objectif de véhiculer un message et créer un impact à l'adresse du fidèle. Ils témoignent de l'apaisement du discours mis en œuvre aux portails autour de 1200, apaisement auquel contribue également l'éloignement du marmouset des pieds des statues, par l'intermédiaire d'une console microarchitecturée. Avant de disparaître avec l'avènement des statues en ronde-bosse aux ébrasements, dans les années 1230, la sémiotique des socles-marmousets était devenue autonome.

DOI: 10.1484/M.DEM-EB.5.134929

²⁴ *The Life of St Hugh of Lincoln*, vol. 2, edited by D.L. Douie, D.H. Farmer, Londres, 1961, p. 141-141. Cité et commenté par B. BOERNER, *The Gothic Last Judgment Portal*, *op. cit.* (n. 5).

²⁵ « Hos, inquit, domine episcopo, nobis potius monstrare debuistis, quorum exemplum atque consortium sequi et assequi habemus in votis ».