HAL
open science

De la monstruosité à la sagesse : la signification des êtres hybrides du portail des Libraires (cathédrale de Rouen) et leur place au sein du programme iconographique de la façade (Apocalypse. Visions et représentations à l'époque romane. Recherches récentes sur l'art roman)

Markus Schlicht

To cite this version:

Markus Schlicht. De la monstruosité à la sagesse : la signification des êtres hybrides du portail des Libraires (cathédrale de Rouen) et leur place au sein du programme iconographique de la façade (Apocalypse. Visions et représentations à l'époque romane. Recherches récentes sur l'art roman). Revue d'Auvergne, 2002, t. 116, pp.87-107. hal-01781340

HAL Id: hal-01781340

https://hal.science/hal-01781340v1

Submitted on 3 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DE LA MONSTRUOSITE A LA SAGESSE : LA SIGNIFICATION DES ETRES HYBRIDES DU PORTAIL DES LIBRAIRES (CATHEDRALE DE ROUEN) ET LEUR PLACE AU SEIN DU PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE DE LA FAÇADE

Entre 1281 et environ 1300, le clergé cathédral de Rouen fit entreprendre la reconstruction de la façade du bras nord du transept de son église, façade connue sous le nom de « Portail des Libraires ». Ce nom lui vient des échoppes de libraires qui occupaient, dès le XIVe et XVe siècles, la cour qui précède la façade. Le Portail des Libraires est avant tout connu pour le décor qui couvre les parties basses de son entrée, plus précisément les piédestaux qui servaient jadis d'appui aux statues d'ébrasement, aujourd'hui disparues (ill. 1). Ces piédestaux sont pourvus de plus de cent bas-reliefs, disposés en cinq rangées superposées. Alors que le registre supérieur illustre un récit historique – celui de la Création -, les quatre autres rangées paraissent échapper à une telle structure narrative : les reliefs y représentent des êtres hybrides juxtaposés les uns à côté des autres (ill. 2).

Si les représentations composites du Portail des Libraires ont été évoquées dans des nombreuses études scientifiques[1], leur signification reste dans une large mesure obscure. Le plus souvent, les érudits ont refusé de leur reconnaître une signification bien précise[2]. Emile Mâle, dans son livre célèbre sur l'art religieux du XIIIe siècle, a formulé cette conviction de manière catégorique : « Si jamais œuvres furent exemptes de pensée, ce sont bien celles-là […] Toutes les tentatives d'explication sont condamnés d'avance »[3]. L'éminent érudit, qui a su éclairer le sens de tant d'œuvres médiévales en retrouvant leurs modèles littéraires dans les textes ecclésiastiques de l'époque, aboutit à cette conclusion en l'absence de sources précises pour les bas-reliefs rouennais. Les études iconographiques postérieures n'ont pu que confirmer cette constatation. Les œuvres du Portail des Libraires, en effet, ne trouvent pas de

---

[1] Cf. Jules Adeline, *Les sculptures grotesques et symboliques*, Rouen, 1878 ; Jules Husson Champfleury [pseud. de Jules Fleury], *Histoire de la caricature du Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, 1898 ; Camille Enlart, *Rouen*, Paris, 1904, notamment p. 42-45 (« fantaisies », p. 42) ; Louise (Lefrançois-) Pillion, *Les portails latéraux de la cathédrale de Rouen. Etude historique et iconographique sur un ensemble de bas-reliefs de la fin du XIIIe siècle*, Paris, 1907, notamment p. 141-219 (« album de caricatures », p. 147 ; « caprices de sculpteur », p. 150) ; Robert Flavigny, «A propos du Portail des Libraires de la cathédrale de Rouen», *Bulletin des Amis des Monuments rouennais*, 1935-1938, p. 89-104 (l'auteur s'intéresse exclusivement aux origines formelles des êtres, sans aborder la question de leur signification). Cf. aussi notes 2 et 3.

[2] Hartmut Krohm, l'un des rares auteurs à évoquer une signification particulière de ces êtres, a supposé qu'ils pourraient représenter la déchéance de l'humanité après la Chute ; cf idem, «Die Skulptur der Querhausfassaden an der Kathedrale von Rouen», *Aachener Kunstblätter*, 40, 1971, p. 40-153, notamment p. 86-87. Son hypothèse n'a apparemment pas convaincu Anne-Marie Carment-Lanfry, *La cathédrale Notre-Dame de Rouen*, Rouen, 1977, notamment p. 209-219 (« fantaisies », p. 213, « caricatures », « grotesques », p. 215), pas plus que Françoise Baron, *Sculpture*, dans : *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils, 1285 – 1328 (catalogue d'exposition*), Paris, 1998, p. 52-57 (proches « de cette littérature de non-sens que sont les *fatrasies* », p. 53). Selon Michael Camille, *Images dans les Marges*, Paris, 1997 (1re éd. en anglais 1992), notamment p. 127–129, ces produits de la fantaisie des sculpteurs avaient la fonction de mettre en garde contre la profanation de l'espace sacré. Contrairement à ce qu'avance l'auteur, la cour devant le Portail aux Libraires n'était pas associée, aux yeux du clergé, « à toutes sortes de crimes et de vils commerces », car elle avait été construite à l'initiative du chapitre cathédral, était placée sous sa juridiction plénière et les boutiques qui s'y trouvaient lui appartenaient. Le clergé encourageait donc les activités commerciales dans la cour.

[3] Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, réimpr. de la huitième édition de 1948 (1ère éd. 1898), Paris : Le Livre de Poche, s. d. (1987), p. 124.

parallèles concrets dans les drôleries des marges des manuscrits de l'époque. Ils n'illustrent pas non plus les animaux souvent fabuleux décrits dans les bestiaires, pas plus que les peuples monstrueux auxquels font référence *l'Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, les *Etymologies* d'Isidore de Séville ou encore les « *Merveilles de l'Ynde* » attribuées à Alexandre le Grand[4].

Si les sujets des bas-reliefs rouennais ne sont pas directement empruntés aux modèles traditionnels des manuscrits, certains s'en rapprochent toutefois. Ainsi, l'un des médaillons[5] paraît représenter à première vue une sirène, motif fréquent au Moyen Age (ill. 3). De manière tout à fait conventionnelle, l'être rouennais est composé d'un buste humain et d'une queue de poisson. Ses attributs, un miroir dans lequel il se contemple, et un peigne qu'il passe dans sa longue chevelure, sont eux aussi habituels[6]. La sirène fait donc sa toilette, contrôlant dans le miroir l'effet produit par ses mèches ondulantes. Le comportement de la créature composite, qui accorde tant d'attention à sa beauté corporelle, a certainement suscité la réprobation des ecclésiastiques, qui ne pouvaient y voir que de la vanité. Souvent, la sirène a même été considérée comme une image de la luxure. Selon Pierre le Picard, par exemple, « les sirènes symbolisent les femmes qui séduisent les hommes par leur enjôlement et par leurs paroles pour les conduire à la pauvreté et à la mort »[7].

Toutefois, la sirène rouennaise semble moins redoutable à cet égard, puisqu'il ne s'agit pas d'un exemple de la séduction féminine, mais masculine. A Rouen, en effet, le sculpteur a remplacé le buste féminin par celui d'un homme : le torse nu de l'être hybride est musclé et dépourvu de seins. Si le souci de sa propre beauté corporelle était – aux yeux des théologiens – déjà condamnable quand il s'agissait d'une femme, il l'était plus encore dans le cas d'un homme. La modestie et la bienséance de la culture cléricale exigeaient de l'homme « qu'il n'apparente pas non plus sa chevelure ondulante, en la soignant, à la luxure féminine, offensant de la sorte l'honneur de la virilité », comme l'exprime Alain de Lille dans *l'Anticlaudianus*[8]. Conformément à cette idée, aucun des saints masculins représentés dans les autres parties du Portail des Libraires ne possède de chevelure longue, comme la sirène masculine. Tout comme le miroir et le peigne, les cheveux longs étaient considérés comme des traits distinctifs de la femme. Pour un homme, ces attributs et ce comportement étaient déplacés, et devaient l'exposer aux moqueries. D'autant plus que la beauté de la sirène

---

[4] (Lefrançois-) Pillion, *portails latéraux*, 1907 (cf. note 2), p. 152-154 ; Krohm, *Querhausskulptur*, 1970 (cf. note 2), p. 80 et p. 82.

[5] Il s'agit du médaillon D2, d'après la classification utilisée par L. Pillion. Dans ce système, les lettres A à E indiquent la rangée (A étant la rangée supérieure, E celle du bas), alors que les chiffres 1 à 22 désignent, en suivant l'ordre indiqué par le récit de la Genèse, les faces des piédestaux (1 à 11 se trouvent dans l'ébrasement ouest, en commençant par le relief le plus proche du portail ; 12 à 22 se réfèrent à l'ébrasement est, en commençant par le relief le plus éloigné du portail). Le médaillon D2 se situe donc dans la quatrième rangée depuis le haut (« D »), sur la face extérieure du piédestal le plus proche du portail («2») , dans l'ébrasement ouest.

[6] Cf. aussi le panneau de vitrail dans la rose occidentale de Notre-Dame de Paris représentant la luxure, où ce vice est incarné une femme assise tenant un miroir tout en arrangeant sa coiffure avec la main droite.

[7] « Les seraines senefient les femes qui atraient les homes par lor blandissement et […] lors paroles que eles les mainent à poverté et à mort. » Cité selon Pillion, *Portails latéraux*, 1907 (cf. note 2), p. 190.

[8] Cf. Alain de Lille, *Anticlaudianus*, 7, 3 (*P.L.* 210, col. 552B) : « *Ne [homo] cultu nimio crinis lascivus adaequet/ Femineos luxus, sexusque recidat honorem…* ».

masculine de Rouen était loin d'être parfaite, car elle semble présenter une calvitie au milieu du front[9]. Le bas-relief rouennais met ainsi en scène un homme qui s'était laissé pousser les cheveux à la manière d'une femme, les soigne et se contemple admirativement dans un miroir, donnant ainsi l'image d'une sirène plus ridicule que dangereuse.

La sirène masculine paraît représentative de la démarche du concepteur du programme rouennais. Ce dernier évite de faire reproduire telles quelles des formules iconographiques bien connues proposées par la tradition écrite, comme par exemple les animaux des bestiaires ou les peuples fabuleux des marges de la terre, bien que le chapitre rouennais disposât d'une bonne partie des traités correspondants[10]. Les créations composites reprennent en revanche bon nombre d'éléments des formules évoquées, comme dans notre cas l'aspect général de la sirène, le miroir et l'action de se coiffer, mais en les combinant de manière nouvelle. Alors que, selon nous, les différentes composantes gardent leurs anciennes significations, l'ensemble ainsi formé adopte un sens nouveau.

Il n'y a pas lieu ici de détailler avec autant de minutie les autres bas-reliefs du Portail des Libraires, et nous nous attacherons plutôt, dans un premier temps, à dégager le sens global des êtres hybrides de Rouen, avant de vérifier nos résultats par l'examen d'autres bas-reliefs choisis.

A l'instar de la sirène, les bas-reliefs du Portail des Libraires représentent presque exclusivement des êtres hybrides mélangeant plusieurs espèces. Les théologiens de l'époque – groupe auquel appartenaient sans doute les concepteurs du programme rouennais – qualifiaient ce genre de mélanges non de « grotesques » ou de « drôleries », encore moins de « caricatures » (L. Pillion), mais de « monstres ». « Si dans un seul être sont réunies plusieurs espèces », écrit le dominicain anglais Robert Holcot, « on appelle cela monstre de la nature », et il en donne comme exemple le mélange d'un porc et d'un bœuf[11]. Or, pour l'homme médiéval, les monstres ne sont pas l'expression d'une drôlerie anodine, mais apparaissent d'abord effrayants (*portentum*, c'est-à-dire « funeste présage »). Il font fuir et causent la frayeur[12]. La connotation négative des bas-reliefs rouennais, destinés à 'épouvanter' le spectateur, paraît donc évidente.

En dépit de leur diversité, les êtres du Portail des Libraires contiennent tous au moins un élément indubitablement humain. Les corps de lion ou de bœuf sont reliés à une tête humaine,

---

[9] A l'exception des clercs – pour lesquels la calvitie est un signe de leur humilité -, aucun des saints représentés aux deux portails rouennais n'est représenté avec une calvitie ; la densité de la chevelure fait partie de la beauté de l'homme saint (non-clérical). Toutefois, l'état de conservation du bas-relief en question ne permet plus de décider avec certitude si le front était couvert de cheveux très fins ou s'il est vraiment dégarni.

[10] Le chapitre possédait depuis le XIIe siècle un exemplaire des *Ethymologies* d'Isidore de Séville et *l'Histoire naturelle* de Pline, légués par l'archevêque Rotrou en 1183. En 1486 fut volé un livre historié et figuré *De proprietatibus animalium*. Cf. Vincent Tabbagh, *Diocèse de Rouen* (Fasti Ecclesiae Gallicanae 2), Turnhout, 1998, p. 17-21.

[11] « […] *quando in aliquo individuo magnitudo nimia reperitur, & quando in uno individuo diversae species concurrunt, dicitur monstrum in natura : ut si unum individuum esset in parte porcus & in parte bos, merito diceretur monstrum.* » Cf. Robert Holcot, *Super sapientiam Salomonis*, éd. Paris (Jean Higman), 1489, *lectio* 212.

[12] Cf. par exemple Alain de Lille, *Summa de arte praedicatoria*, chap. V (*P.L.* 210, col. 121D-122A) : « *Cum materialia monstra fugienda sint et horrenda, multo magis spiritualia monstra fugienda sunt, et fuganda* ».

alors que les têtes animales surmontent un tronc, un paire de bras ou un corps entier humain. Les vêtements portés par les êtres composites – manteaux et cottes, couvre-chefs de toutes sortes, chaussures et bottes selon les cas – soulignent leur caractère humain, car le port de vêtements permet de distinguer l'homme de l'animal[13]. Enfin, en se coiffant – comme la sirène masculine -, en jouant de la musique, en tenant dans leurs mains divers objets, ces monstres effectuent des actions spécifiques aux hommes. L'homme transparaît ainsi constamment dans le comportement et l'aspect des figures composites, et plusieurs bas-reliefs représentent même des hommes non monstrueux ; nous y reviendrons *infra*. Les éléments non humains des monstres, quant à eux, proviennent exclusivement d'animaux. Le plus souvent, ils sont empruntés aux quadrupèdes (bœuf, chien, lion, etc.), moins fréquemment aux volatiles et aux poissons.

Peu d'années avant la réalisation des œuvres rouennaises, Jacques de Voragine nous renseigne sur l'attitude d'un clerc de l'époque face à ce genre de monstres, composés d'un corps d'homme à tête d'animal ou *vice versa*. Rapportant les paroles d'un sermon de saint Augustin, le dominicain décrit les rites des païens au moment du jour de l'An. Lors de ces fêtes, ils se déguisaient en animaux, les uns se revêtant de peaux d'animaux, d'autres mettant des têtes de bêtes. Et Jacques de Voragine de commenter : « ils prouvaient par là qu'ils n'avaient pas seulement l'apparence de bêtes, mais qu'ils en avaient le fond »[14]. Pour le dominicain, leur apparence extérieure est donc le reflet fidèle de leur essence : en prenant la forme d'une bête, l'homme devient (comme) une bête. L'équation entre l'aspect et le 'caractère' d'un personnage, loin d'être une idée particulière à Jacques de Voragine, était communément partagée de son temps[15]. Si on inverse le raisonnement du dominicain, l'aspect monstrueux des êtres rouennais ne constitue que le reflet de leur for intérieur monstrueux, qui n'est pas exclusivement humain, mais qui intègre des composantes animales.

Une différence majeure sépare toutefois les monstres décrits par Jacques de Voragine de leurs homologues rouennais. Si les premiers sont le résultat d'un déguisement, les seconds représentent des véritables créatures composites. Or, la transformation 'réelle' d'un homme en animal, reflet de son 'caractère' en partie animal, s'opère en premier lieu par le péché. Selon la définition célèbre d'Augustin, le péché est un détournement de Dieu (*adversio a deo*) et une conversion vers la créature (*conversio ad creaturam*)[16]. Cette conception a été reprise durant

---

[13] Ainsi, Ratramne de Corbie (vers 850) déclare, en se fondant sur ce critère, que les cynocéphales [hommes à têtes de chiens] sont bien des hommes et non des animaux. Cf. idem, *Epistola de cynocephalis* (*P.L.* 121, col. 1153-1156) : « *Quaeritis enim quid de cenocephalis credere debeatis, videlicet utrum de Adae sint stirpe progeniti, an bestiarum habent animas :* […] *quod verenda non bestiarum more detegant, sed humana velent verecundia, quae res pudoris est indicium ; quod in usus tegminis, non solum pelles, verum etiam et vestes eos habere scripsistis : haec enim omnia rationalem quodammodo testificari videntur eis inesse animam…* » Ce texte a déjà été cité par Claude Lecouteux, « Les cynocéphales. Etude d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24, 1981, p. 117-128, notamment p. 122-123.

[14] Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. de J.-B. M. Roze, 1-2, Paris (Garnier-Flammarion), 1967, p. 113. Cf. aussi Marie-Christine Pouchelle, « Représentations du corps dans la Légende dorée », *Ethnologie française*, 6, 1976, numéro spécial : Langages et images du corps, p. 293-308, notamment p. 298.

[15] Cf. par exemple les passages des textes épiques médiévaux cités dans Fritz Neubert, « Die volkstümlichen Anschauungen über Physiognomik in Frankreich bis zum Ausgang des Mittelalters », *Romanische Forschungen*, 29, 1911, p. 557-679, notamment p. 560-564.

[16] Augustin, *De libero arbitrio*, 2, 19 (*P.L.* 32, col. 1269, n° 53).

tout le Moyen Age ; selon Bernard de Clairvaux, par exemple, l'homme a été créé à l'image et à la similitude de Dieu, mais par le péché son âme est misérablement transformée et apparentée aux bêtes insensées[17].

La phrase de Bernard indique d'ailleurs également la raison pour laquelle l'animal, ou l'élément animal, exprime si bien la notion du péché aux yeux des ecclésiastiques. L'homme, en effet, est régi par la raison, tandis que l'animal en est dépourvu. [18]. C'est en effectuant des actions déraisonnables que les hommes deviennent des bêtes[19]. Le péché, quant à lui, est à son tour considéré non seulement comme une offense envers Dieu, mais aussi comme une action contraire à la raison[20]. Le péché en tant qu'action insensée assimile donc l'homme à l'animal, dans la mesure où le comportement des bêtes n'est pas non plus régi par la raison.

Les monstres rouennais, composés d'éléments humains et animaux, devraient donc représenter des hommes que le péché a transformés en animaux. En parlant des hommes pécheurs, Robert Holcot les a même directement désignés comme des monstres : « Du point de vue moral, on dit des pécheurs qu'ils sont monstrueux à divers titres ; soit à cause de la taille excessive d'un seul péché, soit à cause d'une concentration de plusieurs péchés d'espèces différentes. C'est pourquoi, si un certain homme était très orgueilleux et très luxurieux, on pourrait l'appeler 'monstre', puisqu'il serait un homme à cause de sa nature, un démon à cause de son orgueil, et un taureau à cause de sa luxure »[21].

Les bas-reliefs rouennais ont dû évoquer des associations fort similaires auprès du spectateur médiéval familier de la culture cléricale. En esquissant les connotations des éléments mis en scène, l'interprétation probable de quelques monstres peut être précisée. Il en va ainsi du groupe des monstres jouant des instruments de musique, d'ailleurs peu nombreux.

---

[17] « *Ad imaginem nempe et similitudinem Dei factus est homo* […] *si peccaverit anima, mutatur miserabiliter, jumentis insipientibus similata*. » (Bernard de Clairvaux, *In annuntiatione B. Mariae Viriginis sermo* 1, 7 (*P.L.* 183, col. 386). Selon Jean Delumeau, cette association des hommes pécheurs aux animaux était courante encore aux XIVe et XVe siècles ; cf. idem, *Le péché et peur*, Paris, 1983, p. 267-268.

[18] Pour les théologiens médiévaux, cette distinction est un lieu commun ; cf. par exemple Guillaume Peyrault (Guillelmus Peraldus), *Summa virtutum ac vitiorum*, t. 2, tr. V, pars I, c.1, (éd par Rodolphus Clutius, Paris, 1648, p. 165) ou Voragine, *Legende Dorée*, éd. 1967 (cf. note 14), 1, p. 68-69 (« La Nativité de N.-S. Jésus-Christ »).

[19] Voir par exemple Peyrault, *Summa virtutum ac vitiorum*, t. 2, tr. III, pars IV, c.3, (éd. Paris, 1648, p. 37 ; cf. note 18) : « [...] *cantatrices et saltatrices se non regentes ratione, sed incedentes inordinate ac si bruta animalia essent*. » [« …les chanteuses et acrobates, si elles ne sont pas régies par la raison, mais si elles se promènent d'une manière désordonnée, comme si elles étaient des bêtes brutes. »]

[20] Précédant la plupart de ses contemporains, Thomas d'Aquin avait séparé ces deux aspects du péché : il expliquait que « par les théologiens, le péché est considéré avant tout comme une offense envers Dieu ; par le philosophe moraliste, par contre, il est considéré comme contraire à la raison » « […] *a* theologis *consideratur peccatum praecipue secundum quod est offensa contra Deum : a* philosopho *autem morali, secundum quod contrariatur rationi*. » Cf. Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I/II q. 71 a. 6 ad 5 (cité ici selon Anton Meier, *Das peccatum mortale ex toto genere suo. Entstehung und Interpretation des Begriffes*, Ratisbonne, 1966, p. 208, note 4).

[21] « *Moraliter loquendo, Peccatores dicuntur multipliciter monstruosi ; quia vel ex excessiva magnitudine unius peccati, vel ex aggregatione diversorum peccatorum specie distinctorum. Unde si homo aliquis esset summe superbus & summe luxuriosus, talis posset dici monstrum : quia esset homo per naturam, daemon per superbiam, & taurus per luxuriam*. » (Robert Holcot, *Postilla super librum Sapientiae Salomonis*, Cologne, 1689, 212.1, p. 364 ; cité d'après John Block Friedman, *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge (Mass.), Londres, 1981, p. 243, note 63).

Sur le médaillon E 10, un corps de truie à quatre pattes est surmonté d'un buste humain se terminant en tête de cochon encapuchonnée. Les doigts fins et agiles de ses deux bras (humains) font glisser un archet sur les cordes d'une vielle. En E 22, un centaure drapé sonne du cor. L'être hybride en D 3 se compose d'un corps de bœuf et d'un buste d'homme qui se retourne en arrière. Sa tête est couverte d'une paire d'ailes. Avec une baguette, il frappe une cymbale et souffle simultanément dans une flûte (ill. 4). Ailleurs, un bouc au corps d'homme agite deux clochettes (E 11). En D 4, enfin, le buste de femme surmontant un corps de lion est pourvu d'ailes de chauve-souris et fait résonner une sorte de cithare (ill. 5).

Ces représentations de monstres musicaux font penser à l'âne à la lyre, motif répandu en Occident par Boèce et devenu par la suite une image proverbiale de l'ignorance et de la *stultitia* : l'animal, bien qu'il le tente, est incapable de tirer une mélodie de l'instrument. Les exercices musicaux des monstres rouennais aux têtes de bouc, corps de truie ou de lion ne seront certainement pas couronnés par plus de succès. On peut joindre à ce groupe la truie assise et perdue dans ses réflexions, posant, à l'instar d'un philosophe, sa tête dans le creux de sa main (C12 ; ill. 6). Leur état proche de l'animalité, qui signale leur manque de raison, met en évidence le caractère insensé de leur action.

A Rouen, le motif de l'âne à la lyre n'a pas été reproduit – ce qui confirme d'ailleurs la tendance du concepteur à ne pas se servir des formules iconographiques toutes faites, relevée à propos de la sirène masculine. Parmi les monstres, on n'en trouve pas un seul qui jouerait de la harpe ou de la lyre. Au portail des Libraires, cet instrument est réservé à l'ange qui, placé à l'entrée du Paradis, accueille les élus avec sa musique céleste. Les monstres, en revanche, jouent de la vielle, des clochettes, de la cithare, du cor ou encore de la flûte et de la cymbale. Or, le démon qui accueille les damnés dans l'enfer – et qui constitue le pendant de l'ange à la harpe – utilise exactement les mêmes instruments que l'homme-boeuf à la tête couverte d'ailes en C 3, à savoir la flûte et la cymbale maniées en même temps (ill. 13). Le concepteur paraît donc distinguer les instruments de musique en fonction de leur caractère sacré ou diabolique. La lyre, utilisée par David pour glorifier Dieu, appartient à la première catégorie. La flûte et le petit tambour, en revanche, se trouvent souvent associés dans les mains des jongleurs (les âmes damnées des clercs ; cf. *infra*), ou à d'autres contextes infamants, tel le charivari[22]. La connotation négative de ces instruments, évidente pour la cymbale et la flûte, l'est moins pour la vielle, la cithare ou encore les clochettes, car elles apparaissent aussi bien dans les mains des Vieillards de l'Apocalypse que dans celles des ménestrels. Afin de souligner leur caractère diabolique, le concepteur a multiplié les indices en ce sens. La femme-lion à la cithare, par exemple, est pourvue d'ailes de chauve-souris, signe diabolique univoque, et elle porte la coiffure à cornes, tant décriée par les prédicateurs d'alors[23] (ill. 5). Le bouc agitant des clochettes, quant à lui, paraît illustrer l'incitation au péché provoquée par la musique profane : ses bras déployés écartent largement le manteau agrafé sur la poitrine,

[22] Dans la fameuse illustration du charivari du Roman de Fauvel (Paris, BNF, Ms. fr. 146) – œuvre littéraire de peu postérieure aux bas-reliefs rouennais et comme eux d'origine normande –, les participants se servent essentiellement de cymbales frappées avec une baguette.

[23] Danièle Gaborit-Chopin, dans Cat. exp. *Rois Maudits*, 1998 (cf. note 2), p. 162.

dénudant ainsi presque l'ensemble de son corps humain. Sa tête de bouc, symbole par excellence de la luxure[24], souligne la perte de toute pudeur.

Le comportement à la fois insensé et pécheur des monstres musicaux se retrouve de manière analogue dans les bas-reliefs représentant des fous. L'homme-monstre du médaillon B5 est doté des attributs traditionnels du fou, à savoir un bâton redressé et une pierre qu'il tente de manger en la confondant avec un pain. Le bas-relief C4, représentant un buste de vieillard barbu, coiffé d'un bonnet grotesque, et qui se termine en queue de reptile, en constitue une variante (C4 ; ill. 7) : en guise de sceptre grotesque, il tient une massue redressée.

Selon l'idée que s'en faisait le Moyen Age, le fou est – tout comme les monstres – dépourvu de raison. Les psaumes 13 et 52, en effet - sur lesquels les théologiens médiévaux se fonderont dans leurs ouvrages pour tenter de prouver l'existence de Dieu, disent du fou qu'il prétend le contraire : « L'insensé dit dans son cœur : Dieu n'existe pas »[25]. Or, les sentiments religieux sont considérés – par exemple par Augustin – comme le propre des hommes qui les distingue des animaux ordinaires[26]. Ainsi, la négation de l'existence de Dieu par le fou conduit à le classer parmi les animaux, ou plus précisément parmi les hommes monstrueux qui sont devenus des animaux. Son refus de reconnaître l'existence de Dieu est en même temps un péché grave. De nouveau, le fou réunit en lui les notions d'absence de raison et de l'offense envers Dieu, qui définissent le péché.

Les bas-reliefs examinés jusqu'à présent figuraient tous des êtres composites, donc monstrueux. Plusieurs médaillons du portail des Libraires, en revanche, mettent en scène des hommes non hybrides, qui semblent ainsi échapper à notre raisonnement. Il en va ainsi d'un acrobate barbu et encapuchonné grimpant sur une corde (ou un bâton redressé ?) qu'il maintient des deux mains et contre lequel il appuie son pied droit (C 18 ; ill. 8). Défiguré par sa tête énorme et sa bouche ouverte (à Rouen, seuls les démons et les damnés ouvrent leurs bouches ; ill. 13), l'homme s'expose en outre à la critique cléricale par son attitude 'inhumaine'. A l'instar des histrions qui, « la tête en bas, les pieds en l'air se tiennent et marchent sur les mains à l'inverse de l'usage des hommes »[27], l'acrobate tente de marcher vers le haut. Dans sa tentative absurde, il ne respecte plus la position 'naturelle' des membres

---

[24] Cf. par exemple la luxure dans le porche de Notre-Dame de Fribourg-en-Brisgau (vers 1280), figure féminine nue « revêtue » d'une toison avec pieds et tête de bouc, ou encore le chapiteau de la cathédrale d'Auxerre représentant la luxure sous la forme d'une jeune femme nue s'accrochant à un bouc.

[25] « *Dixit insipiens in corde suo : non est Deus* ». Par les théologiens médiévaux, la folie est considérée comme l'absence de *sapientia*, c'est-à-dire l'incapacité de (re-)connaître Dieu. Cf. N. Mezger, s.v. « Narr », dans *Lexikon des Mittelalters* VI, Munich, 1992, cols. 1023-1026, et Katrin Kröll, « Grotesker Körper », dans : eadem et Hugo Steger (éds.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht. Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, Fribourg en Brisgau, 1994, p. 56 et p. 57, note 71.

[26] « Si les races [monstrueuses décrites par Pline] sont pourvues de raison, elles doivent être distinguées des animaux ordinaires qui, eux, n'ont qu'une âme brute et ainsi pas de sentiments religieux. » (Augustin, *De Trinitate*, trad. d'après la citation dans Friedman, *Monstrous Races*, 1981 (cf. note 21), p. 91).

[27] Bernard de Clairvaux, *Epistola 87 ad Ogerium canonicum regularem*, (*P.L.* 182, col. 217 C) : « *More scilicet joculatorum et saltatorum, qui capite misso deorsum, pedibusque sursum erectis, praeter humanum usum stant manibus vel incedunt…*] Trad. par Jean-Claude Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, 1990, p. 264.

en ramenant les pieds à la hauteur du ventre et les mains au niveau de la tête. Alors que ses bras et ses jambes sont tendus vers la droite, la tête est retournée vers la gauche, ce qui empêche celle-ci de remplir correctement la fonction qui est la sienne, à savoir de diriger et de coordonner les mouvements des autres membres. L'acrobate rouennais est donc, aux yeux du clergé, un « monstre gestuel »[28], et son comportement le rapproche du diable figurant sur le tympan du portail des Libraires, au centre du registre supérieur. Tout en se dirigeant vers la droite, le visage de ce dernier se retourne vers l'arrière, et son bras droit levé dépasse le niveau de sa tête (ill. 14). L'ange qui le jouxte, en revanche, donne par son attitude proche de l'immobilisme, exempte de torsions, et sa gestualité retenue à l'extrême l'exemple d'une maîtrise totale de son corps, prônée par le clergé[29].

La figure représentée en B2 appartient à la même catégorie des monstres gestuels. Pris de peur devant un reptile sortant d'un trou dans le tronc d'un chêne, l'homme qui était en train d'abattre l'arbre s'enfuit précipitamment, en abandonnant sa hache (ill. 9). Ce bas-relief reprend donc, avec une légère modification, la formule classique de l'homme peureux s'enfuyant devant un lièvre. L'agitation précipitée de ses membres, la courbure décrite par son corps, les jambes dirigées dans des directions contraires, sa tête retournée vers l'arrière sont autant de traits monstrueux et ridicules. En même temps, cette peur excessive et non motivée désigne l'homme comme un pécheur, en proie au vice de la lâcheté, qui s'oppose à la vertu de la force chrétienne.

Comme les exemples précédents, le jongleur faisant danser un singe qui figure dans le bas-relief C11 ne revêt pas de caractère hybride (ill. 10). Apparemment, cette transformation ne fut pas considérée comme nécessaire, car pour les clercs de l'époque, le jongleur est par définition un monstre. Jean de Salisbury a qualifié les histrions de 'monstres d'hommes' (*monstra hominum*) à cause de leur gestualité débridée[30], Gilles de Corbeil les compte parmi les *monstra* n'appartenant pas au genre humain[31]. Par leur comportement 'dépourvu de raison', ils font penser aux animaux, comme ces chanteuses et acrobates « qui se promènent de manière désordonnée, comme si elles étaient de bêtes brutes », évoquées par Guillaume Peyrault[32]. Désignés également comme « serviteurs de Satan »[33], « prédicateurs du diable » et

---

[28] Cf. pour cette notion Schmitt, *Raison des gestes*, 1990 (cf. note 27), p. 185-189. Hugues de Saint-Victor désignait également comme « monstres » les hommes faisant de grands gestes désordonnés : « …celui qui déambule en ramant avec ses bras est comme un 'monstre double' qui en même temps marche sur la terre avec les pieds et semble voler dans l'air avec ses bras. Cet homme confond les trois éléments de l'eau (image du navire), de la terre (que foulent ses pieds) et de l'air (que battent ses bras). » Idem, *De institutione novitiorum*, *P.L.* 176, col. 925-952, notamment col. 942B ; cité et trad. par Schmitt, *op. cit.*, p. 186.

[29] Pour l'idéal d'une telle gestualité très modérée et retenue, cf. par exemple Hugues de Saint-Victor, qui fustige dans sa *Discipline des novices* « ceux qui, au moment de s'asseoir, montrent par l'agitation inquiète et la confusion de leurs membres l'intempérance de leur âme. Ils agitent la tête, étendent les bras, lèvent la main en l'air… » Idem, *De institutione novitiorum*, *P.L.* 176, col. 925-952, notamment col. 949D ; cité et trad. par Schmitt, *Raison des Gestes*, 1990 (cf. note 27), p. 196.

[30] Schmitt, *Raison des gestes*, 1990 (cf. note 27), p. 186.

[31] Kröll, *Grotesker Körper*, 1994 (cf. note 25), p. 56, note 70.

[32] Cf. note 19.

[33] Honorius Augustodunensis, *Elucidaire*, 2, 18 (*P.L.*, 172, col. 1148C) : « *Joculatores… tota namque intentione sunt ministri Satanae* ».

« disciples des démons »[34], les histrions furent en même temps considérés comme des pécheurs par excellence. Thomas de Chobham, par exemple, leur reproche notamment d'exposer sans gêne leur corps nu et de défigurer le visage en portant des masques, de participer à des beuveries publiques et à des festivités lascives et enfin leur vie itinérante[35]. L'histrion rouennais, toutefois, ne se rend pas directement coupable des activités évoquées par l'ecclésiastique ; à l'aide d'un bâton, il incite un singe revêtu d'une pèlerine à effectuer quelque artifice. C'est la compagnie du singe, image à la fois du diable et de l'homme dépourvu de raison[36], qui exprime dans notre cas la connotation négative de l'histrion. Tout comme les autres représentations des bas-reliefs, le jongleur est donc à la fois monstrueux et pécheur.

Parmi les hommes non hybrides, quelques-uns se distinguent par leur nudité plus ou moins complète. Ainsi, le médaillon E 12 met en scène une jeune femme qui tourne la tête et le torse vers le spectateur, alors que les jambes fléchies et les bras écartés et élevés sont disposés dans les quatre lobes circonscrits par le cadre du relief. Avec ses deux bras tendus vers le haut, elle relève un pan d'étoffe couvrant sa chevelure et ses épaules. Ce geste dénude en même temps l'ensemble de son corps, exposant de la sorte son sexe, bien visible entre les deux jambes fléchies et écartées (ill. 11). A l'instar de ce que Thomas de Chobham avait reproché aux jongleurs, la jeune femme expose sans gêne son corps nu – tandis que les hommes régis par la raison le couvrent de vêtements (cf. la remarque de Ratramne de Corbie cité *supra*). La position provocante de la fille nue montre clairement qu'il ne s'agit pas de la *nuditas naturalis* des hommes avant la Chute, mais de la *nuditas criminalis*, qui est un signe de la luxure et de l'absence totale de vertu. La jeune femme s'apparente ainsi aux images de Vénus ou de *l'amor carnalis*, toutes deux représentées nues, parce que « le crime de la luxure est toujours manifeste et ne reste jamais occulte ». Or, selon l'Ovide moralisé, « fole amours » dénude les musards non seulement « de robe », mais aussi « d'avoir d'entendement et de savoir, d'amor et de bones vertus ». Dans ce sens, la jeune femme n'est pas seulement pécheresse pour avoir découvert sa nudité, mais – l'amour charnel étant une folie de l'esprit – aussi dépourvue de raison[37].

Dans le médaillon C 8 un homme presque nu, jambes largement écartés, se trouve aux prises avec un énorme lion redressé. La tête du personnage apparaît dans la gueule ouverte d'une leontée, qui par ailleurs lui couvre les épaules et le dos. Le spectateur cultivé médiéval

---

[34] Les épithètes sont d'Abélard. Cf. Wolfgang Kemp, *Sermo Corporeus*, Munich, 1987, p. 169.

[35] Cf. Thomas de Chobham, *Summa confessorum*, éd. F. Broomfield, Paris et Louvain (Analecta Medievalia Namurcensia 25), 1968, p. 291-293 (cité par Schmitt, *Raison des gestes*, 1990 (cf. note 27), p. 271).

[36] Depuis le *Physiologus*, le singe est considéré comme une image du diable. D'après le schéma d'explication développé *supra*, les auteurs ecclésiastiques considéraient d'ailleurs les singes comme des hommes ayant perdu leur aspect originel pour avoir transgressé quelque commandement de Dieu. Cf. Jacques Voisenet, *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du Ve au XIIe siècle*, Turnhout, 2000, notamment p. 65-67, et H.W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952, notamment p. 14-15.

[37] Pour les représentations de *l'amor carnalis* au Moyen Age, cf. Erwin Panofsky, « Der blinde Amor », dans idem, *Studien zur Ikonologie*, Cologne, 1980 (trad. de l'éd. révisée New York, 1962), notamment p. 159 et p. 176-177. L'érudit y cite entre autres un extrait du Codex Casanatensis 1404, fol. 2v° : « *Amor [mundanus] est insania mentis* ».

a dû reconnaître dans la scène la lutte d'Hercule contre le lion de Némée, bien que le héros ait déjà enfilé le trophée qu'il s'apprête tout juste à acquérir. Loin de glorifier le demi-dieu antique, la scène dénonce à la fois la nudité presque complète du personnage, au sexe bien visible, et son aspect monstrueux créé par la leontée, qui prouve bien, pour reprendre les mots de Jacques de Voragine, que les païens n'avaient « pas seulement l'apparence de bêtes, mais qu'ils en avaient le fond »[38]. Hercule n'est donc pas un autre Samson terrassant le lion, mais rappelle l'image de 'l'homme sauvage' ou encore les démons du tympan du portail des Libraires, dont plusieurs ont enfilé des toisons, les gueules servant d'ouvertures à travers lesquelles ils passent leur tronc ou leurs jambes (ill. 13, 14).

Même si les bas-reliefs rouennais mettent ainsi en scène des êtres aux aspects multiples et à première vue disparates, l'examen des exemples précédents confirme qu'ils trouvent leur dénominateur commun dans la notion de monstre, figure de l'homme insensé et en proie au péché. Bien que leur apparence hybride les ait sans doute rendus ridicules aux yeux du spectateur médiéval, les monstres du portail des Libraires n'étaient pas censés provoquer son rire futile ; incité à se moquer de cet univers vaniteux et pécheur, il devait par là même reconnaître les codes moraux du clergé comme le pôle opposé à ce 'monde à l'envers' et donc comme l'idéal à suivre. Le contrôle clérical jusque dans cette partie du programme iconographique est d'ailleurs confirmé par le choix des sujets représentés. Parmi la centaine de monstres du Portail des Libraires, en effet, aucun ne peut être qualifié de satirique à l'égard du clergé ou des autres représentants du pouvoir, tels les aristocrates et les rois.

Les monstres que nous venons d'examiner ne constituent pas le seul sujet représenté sur les soubassements du portail des Libraires. Alors que ceux-ci occupent les quatre rangées inférieures, la cinquième rangée représente le cycle historique de la Genèse en 22 scènes. Elles retracent de manière détaillée la Création de l'univers et de l'homme, la Chute des premiers parents, l'Expulsion du paradis, les travaux auxquels Adam et Eve furent dorénavant astreints, la naissance de leurs enfants, et enfin le fratricide de Caïn. L'emplacement de ce cycle immédiatement au-dessus des monstres, les dimensions identiques des reliefs et la forme de leurs cadres – il s'agit de quadrilobes étoilés – suggèrent l'existence d'un lien thématique entre ces deux groupes de représentations.

La mise en page du récit ne met pas en relief la Création ou sa fin, mais la condamnation d'Adam et Eve par Dieu (dernière scène de l'ébrasement occidental), l'Expulsion du Paradis (premier médaillon de l'ébrasement oriental ; ill. 12) et le meurtre d'Abel par Caïn (dernier relief de l'ébrasement oriental). Le narrateur rouennais insiste donc sur la perte du Paradis par les premiers parents, causée par leur désobéissance envers Dieu, et sur le meurtre de Caïn, premier péché capital commis par l'homme. Si certains exégètes ont considéré le péché originel comme le moment où les hommes se sont transformés en animaux[39] et sont devenus

---

[38] Voragine, *Légende Dorée*, éd. 1967 (cf. note 14), p. 113 (« La Circoncision du Seigneur »).

[39] Bernard de Clairvaux, *Sermones de diversis*, sermon 42 (*P.L.* 183, col. 661-665, notamment col. 661-662) : « Cette noble créature, l'homme, avait été créée dans la région de la ressemblance, elle était faite à l'image de Dieu. Elle était noble, elle n'a pas compris, et elle est descendue de la ressemblance vers la dissemblance. Considérable dissemblance ! Du paradis à l'enfer, de l'ange à la bête, de Dieu au Diable ! » [*Nobilis illa creatura in regione similitudinis fabricata, quia ad imaginem Dei facta, cum in honore esset, non intellexit, et de*

insensés[40], le concepteur rouennais ne partage pas cette conception, car même après l'Expulsion du Paradis, Eve, Adam, Caïn et Abel gardent leur aspect humain inaltéré. Ce n'est qu'après le fratricide de Caïn, dans les bas-reliefs du dessous, que les hommes prennent leur apparence monstrueuse. Après la Chute, ce premier péché capital commis par l'homme marque en effet un deuxième tournant dans l'histoire de l'humanité. Dans *l'Histoire scolastique*, Pierre le Mangeur commente l'épisode de la manière suivante : « C'est lui [Caïn], qui est maudit à juste titre, et non Adam, puisque, alors qu'il connaissait le châtiment de la première faute, il y ajouta le fratricide. […] On dit que sa punition a duré jusqu'à la septième génération, puisqu'il commit sept péchés. Il ne partagea pas de manière juste, il envia son frère, il agit de manière perfide…»[41]. A cause de la malédiction divine qui en fut la conséquence – comme Pierre le Mangeur nous le laisse entendre – Caïn devint l'ancêtre privilégié des races monstrueuses[42]. Bien qu'il ne s'agisse pas, dans le cas de Rouen, de races ('réelles') monstrueuses, mais des hommes que le péché a transformés en animaux, le concepteur paraît adopter une idée analogue, à savoir la transmission 'génétique' du péché de génération en génération, qui remonte en dernier lieu au crime de Caïn. Depuis ce moment historique, les hommes ont perdu leur aspect « à la similitude de Dieu », se transformant sous l'emprise du péché en monstres privés de raison.

Ayant perdu toute intelligence, les hommes sont condamnés à la mort éternelle, car seules les créatures régies par la raison ressusciteront à la fin des temps, comme le souligne par exemple Otton de Freising[43]. Pour que l'humanité puisse de nouveau prétendre au salut et à la vie après la mort, il lui faut recouvrer la raison et retrouver sa similitude originelle avec Dieu – tâches qu'elle ne saurait accomplir par ses propres forces[44]. Elles ne pourront être effectuées que par l'Incarnation du Fils de Dieu, représentée originellement au trumeau du portail sous la forme de la Vierge à l'enfant[45]. Par la venue dans le monde de la « Sagesse divine devenue

---

similitudine ad dissimilitudinem descendit. Magna prorsus dissimilitudo, de paradiso ad infernum, de angelo ad jumentum, de Deo ad diabolum !].

[40] Cf. Peyrault, *Summa virtutum ac vitiorum*, t. 2, tr. V, pars I, c.2 (Paris, 1648, p. 168 ; cf. note 18) : « l'homme […] qui en mangeant la pomme défendue et comme empoisonnée est devenu spirituellement insensé. » […*homo, qui ex morsu pomi prohibiti quasi venenanti incidit in spiritualem insaniam.*]

[41] Pierre le Mangeur, *Histoire scolastique*, 27 (*P.L.*198, col. 1077-1078) : *« Merito iste maledicitur, et non Adam, quia sciens iste poenam primae praevaricationis, inde fratricidium addidit. […] Tradunt quidam poenam ejus durasse, usque ad septimam ejus generationem, quia septem peccata commisit. Non recte divisit, fratri invidit, dolose egit… »*

[42] John Block Friedman a retracé la genèse par Caïn des races monstrueuses décrites entre autres par Pline. Cf. idem, *Monstrous Races*, 1981 (cf. note 21), p. 94-96.

[43] Selon Otton de Freising, « les créatures étant dépourvues de raison, aussi proches soient elles de la forme humaine, ne peuvent pas participer à cette Résurrection, comme tout le monde le sait. » Le passage est cité par Friedman, *Monstrous Races,* 1981 (cf. note 21), p. 121. Cf. également les conclusions de Kröll, *Grotesker Körper*, 1994 (cf. note 25), p. 58.

[44] Cf. Augustin, *De Trinitate*, 14, 16, 22 (*P.L.* 42, col. 1054) : « Il [l'homme] ne peut en effet se reformer lui-même comme il pouvait se déformer » [*Non enim reformare se ipsam potest, sicut potuit deformare.*]

[45] La statue du saint évêque rouennais Romain occupant actuellement le trumeau n'a été exécutée qu'au XIXe siècle, sans qu'on ne disposât de modèle ancien. La statue d'origine a dû représenter la Vierge à l'enfant, comme l'indique la première dénomination du nouveau portail (« *portallum Beatae Marie* »), attestée pour l'année 1300 (éd. dans le *Recueil des Historiens des Gaules et de la France*, 23, publié par MM. De Wailly, Delisle et Jourdain, Paris, 1876, p. 374) ; aux alentours de 1300, la Vierge à l'enfant est d'ailleurs le sujet de prédilection des trumeaux des grands portails historiés.

chair »[46], le Christ devint en effet la sagesse des hommes[47]. C'est grâce à la sagesse que l'homme mènera dans ce monde la vie qui lui permettra d'accéder à la vie éternelle. Selon Thomas d'Aquin, par exemple, le sage au sens propre (*simpliciter*) est capable de juger et d'ordonner toutes choses selon les règles divines en vertu de sa connaissance de Dieu comme cause suprême[48].

Après lui avoir restitué de la sorte la raison, le Fils de Dieu restaure l'image originelle de l'homme « à la similitude de Dieu » en le libérant de l'emprise totale du péché et de la mort. Les victoires de Jésus sur le péché et la mort figurent immédiatement au-dessus du portail des Libraires, dans les polylobes inférieurs du gâble monumental. Dans le médaillon oriental, le Christ ressuscité apparaît en tant que Sauveur et vainqueur de la mort entre deux acolytes céroféraires. Dans le pendant occidental, les mêmes acolytes céroféraires encadrent un Trône de Grâce (ill. 15). Par la mort du Christ sur la croix – présentée à Rouen entre les bras étendus du Père –, le péché introduit par Adam a été remis à toute l'humanité[49]. En exposant son Fils crucifié, le Père signale aux yeux de tous qu'il accepte ce sacrifice en tant que réconciliation entre lui et les hommes[50].

La mort du Christ sur la croix n'entraîna pas seulement la rémission des péchés, mais aussi le renouvellement intérieur de la 'créature nouvelle', c'est-à-dire la restauration dans l'homme de l'image de Dieu Trinité, image qui avait été déformée et qui avait pâli par le péché, et qui est « renouvelée à partir de sa vétusté, modelée à partir de sa difformité, béatifiée à partir du malheur »[51]. Ainsi, la crucifixion a rendu aux hommes pécheurs et monstrueux leur image d'origine[52], leur similitude avec Dieu, et ils peuvent de nouveau prétendre au salut, comme l'exprime Augustin : « Que la déformation du Christ te forme. Si lui avait refusé d'être

---

[46] *Jn* 18, 37 ; cf. aussi 1 *Co* 1, 24, où le Christ est désigné comme « puissance de Dieu et sagesse de Dieu ».

[47] L'idée s'appuie sur Sagesse, 10, 1 : « C'est elle [la Sagesse] qui le [Adam] tira de son péché ». Cf. aussi Paul : « … le Christ Jésus qui est devenu pour nous sagesse venant de Dieu, justice, sanctification et rédemption ». (1 *Co* 1, 30). Cf. aussi Augustin, *De Trinitate* 13, 19, 25 (*P.L.* 42, col. 1044) : « Notre science à nous, c'est donc le Christ ; notre sagesse, c'est encore le Christ. C'est lui qui implante en nous la foi qui porte sur les réalités temporelles, lui qui nous révèle la vérité qui porte sur les réalités éternelles. C'est par lui que nous allons à lui, tendant par la science à la sagesse ». Trad. par Aimé Solignac, s.v. « Sagesse, IV Sagesse antique et sagesse chrétienne », dans : *Dictionnaire de Spiritualité* 14, Paris, 1990, col. 105.

[48] Aimé Solignac, s.v. « Sagesse », 1990 (cf. note précédente), col. 109.

[49] Cf. Paul : « …comme la faute d'un seul a entraîné sur tous les hommes une condamnation, de même l'œuvre de justice d'un seul procure à tous une justification qui donne la vie » (*Rm* 5, 18).

[50] Selon Paul, Dieu lui-même réconcilie les hommes avec lui (cf. 1 *Co* 5, 19) dans le sang de Jésus-Christ, lieu de son pardon (*Rm* 3, 25 ; cf. aussi 1 *Jn* 4, 10). B. Studer, s.v. « Expiation », *Dictionnaire encyclopédique du Christianisme ancien*, I, p. 951.

[51] A. Trapè, s.v. « Justification », dans : *Dictionnaire encyclopédique du Christianisme Ancien*, vol. 2, p. 1380-1381. Le terme de « créature nouvelle » est utilisé par Paul dans *Ga* 6, 10. Cf. aussi Augustin, *De Trinitate* 14, 14, 18 (*P.L.* 42, col. 1050) : « [*Jam enim se non diligit perverse, sed recte, cum Deum diligit, cujus participatione imago illa non solum est, verum etiam*] *ex vetustate renovatur, ex deformitate reformatur, ex infelicitate beatificatur* ». Pour la défiguration de l'image divine dans l'homme à cause des péchés cf. aussi idem, *ibid*., 14, 16, 22 (*P.L.* 42, col. 1054).

[52] Cf. *l'Epître de Barbabé*, 6, 11 : « En nous renouvelant par le pardon des péchés, il a fait de nous un autre être, en sorte que nous avons une âme d'enfant, tout à fait comme s'il nous créait à nouveau ». (*SC* 172, p. 123) ; cf. aussi idem, *ibid*., 16, 8 : « En recevant le pardon des péchés […] nous sommes devenus nouveaux, recréés depuis le commencement ». (*ibid*., p. 193). Cf. aussi J. van der Meersch, s.v. « Grâce », *Dictionnaire de Théologie Catholique*, VI-2, Paris, 1924, col. 1554-1687, notamment col. 1605-1606.

déformé, tu n'aurais pas pu retrouver la forme que tu avais perdue. Déformé, en effet, il pendait sur la croix, or sa déformation est devenue notre beauté »[53].

Ayant perdu leur aspect monstrueux et retrouvé leur raison grâce à l'œuvre rédemptrice du Christ, les hommes ne sont plus voués à la mort éternelle, mais peuvent ressusciter, comme l'illustre le Jugement dernier figurant sur le tympan du portail des Libraires[54]. Or, la Rédemption n'assure pas la vie éternelle à l'humanité dans sa totalité. A côté du cortège des élus, le tympan du portail des Libraires montre – comme d'habitude – une foule de damnés que les démons emmènent à l'enfer. Qu'il y ait encore des réprouvés après la rémission des péchés paraît contredire l'affirmation d'Augustin qui déclarait que celle-ci était « pleine et totale »[55] ; or, elle n'efface en réalité que la souillure de la chute, mais non ses effets, qui sont la mort, la souffrance et la concupiscence. Des écrits de Paul, notamment, se dégage cette notion de l'œuvre rédemptrice du Christ à la fois complète et incomplète : les hommes ont été sauvés (*Tt* 3, 5), mais 'dans l'espérance' (*Rm* 8, 24) ; renouvelés (2 *Co* 5, 17 ; *Ga* 6, 5 ; *Ep* 4, 23), mais ils doivent se renouveler de jour en jour (2 *Co* 4, 16)[56]. S'il ne peut plus pécher en tant que fils de Dieu, qu'il est déjà spirituellement, l'homme le peut encore en tant que fils de la chair et du siècle, qu'il est encore corporellement[57]. S'il s'attache aux biens de ce monde, comme le fait au tympan de Rouen par exemple l'avare au sac d'argent pendant de son cou, il se livre lui-même à l'enfer[58] (ill. 13). Il appartient donc à chaque homme, afin de compléter ce qui manque aux souffrances du Christ (*Col* 1, 24), de parachever son salut en obéissant aux commandements de Dieu et en évitant le péché.

Le programme iconographique du Portail des Libraires retrace ainsi de manière condensée l'histoire de l'humanité depuis ses débuts jusqu'à la fin des temps. Depuis la Chute, les hommes sont séparés de Dieu, et depuis le fratricide de Caïn, ils se sont transformés en monstres par leurs péchés. Voués désormais à la mort éternelle, ils ne peuvent recouvrer leur sagesse, leur immortalité et leur image originelle que par l'intervention du Fils de Dieu. Par son œuvre rédemptrice, celui-ci rouvre aux hommes justes la voie de leur réunification avec Dieu à la fin des temps.

Dans la disposition originelle du programme sculpté – même si la perte des statues d'ébrasement empêche de le reconstituer dans sa totalité -, les emplacements privilégiés du

---

[53] Cf. Augustin, *Sermo* 27, 6 : « *Deformitas Christi te format. Ille enim si deformis esse noluisset, tu formam quam perdidisti non recepisses. Pendebat ergo in cruce deformis : sed deformitas illius pulchritudo nostra erat.* » (*P.L.* 38, col. 181,6).

[54] Dans les deux registres du tympan qui subsistent, se déroulent la Résurrection des morts et la séparation des élus et des damnés ; le registre supérieur, aujourd'hui vide, était certainement réservé au Christ juge, à la Vierge et à saint Jean en tant qu'intercesseurs, de même qu'aux anges porteurs des instruments de la Passion. Dans les voussures, des anges agenouillés, les apôtres et des saints martyrs assistent le Christ juge en tant qu'assesseurs.

[55] Augustin, *De peccatorum meritis et remissione* 2, 7, 9 (*P.L.* 44, col. 156).

[56] A. Trapè, *Justification* (cf. note 51), p. 1380.

[57] Augustin, *De peccatorum meritis et remissione* 2, 8, 10 (*P.L.* 44, col. 157).

[58] Cf. Augustin, *De Trinitate*, 14, 16, 22 (*P.L.* 42, col. 1054) : « *Qui vero commemorati convertuntur ad Dominum ab ea deformitate, qua per cupiditates saeculares conformabantur huic saeculo, reformantur ex illo, audientes Apostolum dicentem*, Nolite conformari huic saeculo, sed reformamini in novitate mentis vestrae (*Rm* 12, 2) ».

portail ont été réservés aux images du Christ : Vierge à l'Enfant du trumeau, Christ juge de la pointe du tympan, Christ crucifié exposé par son Père et Christ Sauveur dans les polylobes du gâble. Sa place éminente au sein du programme reflète le rôle primordial que lui accorde le concepteur rouennais pour la Rédemption de l'humanité. En supprimant par exemple toute allusion[59] aux hommes justes de l'Ancien Testament ayant vécu après Caïn (tels que Noé ou Abraham), le concepteur souligne la domination du péché sur l'humanité entière, de même que l'impossibilité de cette dernière de s'en libérer par ses propres moyens. Adoptant largement les conceptions augustiniennes, qui s'appuient à leur tour à maintes reprises sur les écrits de Paul, le concepteur rouennais attribue au Christ la responsabilité quasi exclusive du Salut, alors que la contribution active des hommes n'apparaît que très discrètement. Cette relation très inégale entre les deux composantes s'oppose à la vision plus équilibrée développée par exemple, quelques trente ans plus tard, à la façade du bras sud du transept de la cathédrale de Rouen, où la lutte de l'homme juste – il s'agit d'ailleurs souvent de personnages vétérotestamentaires – contre les péchés capitaux occupe les plus de 200 bas-reliefs tapissant les soubassements du portail. Erigées dans un laps de temps restreint, les deux façades du transept de Rouen permettent ainsi de déterminer avec une précision remarquable le changement profond dans la perception d'un des aspects principaux de la doctrine chrétienne par le clergé cathédral : assurée presque exclusivement par le Christ au Portail des Libraires (1281-1300), l'œuvre rédemptrice ne trouve sa pleine efficacité que par la contribution personnelle de l'homme à la façade méridionale (environ 1310-1330).

Markus Schlicht,

chercheur associé à l'Institut Ausonius

(UMR 5607 – Université Bordeaux III)

[59] Seul fait exception le Jugement de Salomon, représenté au-dessus du portail, dans la grande arcade encadrant la rose et le triforium de la façade.