



HAL
open science

**'PUIS DIEU DIT : FAISONS L'HOMME A NOTRE
IMAGE' : L'HYBRIDATION COMME
DECONSTRUCTION DE L'IMAGE DONNEE A
L'HOMME ET POINT DE DEPART D'UNE
RECONSTRUCTION PAR LA NEGATIVE SUR LE
PORTAIL SUD DE SAINT-PIERRE D'AULNAY**

Elise Vernerey

► **To cite this version:**

Elise Vernerey. 'PUIS DIEU DIT : FAISONS L'HOMME A NOTRE IMAGE' : L'HYBRIDATION COMME DECONSTRUCTION DE L'IMAGE DONNEE A L'HOMME ET POINT DE DEPART D'UNE RECONSTRUCTION PAR LA NEGATIVE SUR LE PORTAIL SUD DE SAINT-PIERRE D'AULNAY. Journées thématiques 2018 de l'Ecole Doctorale Humanités : “ Construire et déconstruire ”, Ecole doctorale Humanités (ED 612), Mar 2018, Poitiers, France. hal-01972664v1

HAL Id: hal-01972664

<https://hal.science/hal-01972664v1>

Submitted on 7 Jan 2019 (v1), last revised 10 Apr 2019 (v2)

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.

« 'PUIS DIEU DIT : FAISONS L'HOMME A NOTRE IMAGE' : L'HYBRIDATION COMME DECONSTRUCTION DE L'IMAGE DONNEE A L'HOMME ET POINT DE DEPART D'UNE RECONSTRUCTION PAR LA NEGATIVE SUR LE PORTAIL SUD DE SAINT-PIERRE D'AULNAY »

Elise Vernerey, CESCO

Résumé

Les figures animalisées et hybrides d'Aulnay interrogent le rapport de l'homme au péché. Elles définissent celui-ci comme résultat du non-respect du pécheur envers Dieu et comme atteinte à sa propre nature d'homme, représentée par le leitmotiv de l'auto dévoration. La présence de ces figures implique l'idée de déconstruction et d'effacement de la nature humaine. Sous la probable influence des conceptions de Boèce et de Gilbert de Poitiers, l'hybride n'est pas considéré comme réel mais relevant de l'imagination. De même que les biens convoités par le pécheur sont des fantasmes, celui qui pêche n'est plus homme que par son nom et non par ses qualités. Il se rend ainsi similaire à la bête mais surtout à la chimère qui incarne ce principe. La décomposition de la nature humaine, par l'hybridation peccamineuse, est dans la sculpture, le moteur d'un effacement ontologique. Cette disparition est représentée par la surface laissée vide de l'intrados et l'issue infernale du parcours de ces êtres, c'est-à-dire l'expulsion conférée par des démons sur la partie droite de la voussure. Ces sculptures de déconstruction sont les bases d'une construction spirituelle en l'observateur. Celui-ci se place nécessairement en opposition à cette monstruosité irréaliste en utilisant sa raison. Il va au-delà du contenu littéral des sculptures puisqu'il ne regarde pas l'animal en animal mais en être raisonnable. Ce regard est la source d'un processus d'abstraction au terme duquel l'observateur peut reconnaître le Dieu inatteignable par exclusions successives de ce qu'il n'est pas, cheminement mental induit par le passage sous les voussures.

Abstract

The animalised or hybridised figures of Aulnay question the relationship between man and sin. Beyond the definition of this one as the result of the lack of respect of the sinner to his own nature, pictured by the self-devouring leitmotif, and to God who is his creator, these figures presence involves the notion of the human nature's deconstruction and removal. Under the potential influence of Boèce and Gilbert Porreta's approach, the hybrid cannot be regarded as real but pertaining to the imagination. As the objets coveted by the sinner are but phantasms, the sinner is a man by name but not by property any more ; He is in this case as a beast but also as a chimera, which embodies this principle. Human nature's disintegration, by the hybridisation's process, is the driving force for ontological removal. This loss is shown by the empty surface of the intrados and the infernal outcome of these beings' journey, that is to say the expulsion bestowed by the demons on the right part of the arch. These

sculptures of deconstruction are the support of a spiritual construction in the observers' mind. The latter, unavoidably places himself in opposition to the unreal monstrousness. He goes beyond the literal content because he does not see the animal as an animal but as a thinking human. This vision is the source of an abstraction process, at the end of which he can acknowledge God by consecutive exclusions of what he is not. The passing under the wrought arches leads to such a thought process.

Mots-clés

Art roman - Hybridation - Théologie apophatique - Portail – Sculpture

Les figures médiévales d'hybrides ont fait l'objet de nombreuses études et, de fait, ce bestiaire est l'une des plus importantes sources d'étonnement de l'art roman. Si les plus fouillées sont certainement celles de Jacques Voisenet (1994 ; 2000) ou encore de Jacqueline Leclercq-Marx (1997 ; 2006), il serait vain de dresser une liste exhaustive des travaux à ce sujet. Toutefois, il ressort que les êtres merveilleux qui peuplent les églises du Moyen Âge central sont souvent pensés comme n'étant étranges que pour l'homme moderne. Dans la mesure où ils sont présents dans les bestiaires au même titre que les animaux et y reçoivent une interprétation à valeur édifiante, le caractère extraordinaire de ces créatures est conçu comme un anachronisme. Quelques études posent néanmoins de nouvelles bases de compréhension remettant en cause cet aspect. Pierre-Olivier Dittmar, dans sa thèse *Naissance de la bestialité* (2010), prend ainsi en considération le caractère fantasque de ces représentations, considérées comme tel dès l'époque médiévale. Il en décrit l'impact visuel comme éveillant en l'homme ce qui relève de la bestialité. Dans un article intitulé « La rose du néant » (2016), Olivier Boulnois invite à concevoir la déformation exacerbée et fictionnelle des monstres romans comme les moyens de provoquer un détachement entre la part animale qui habite l'observateur et sa qualité humaine, à la ressemblance divine. C'est par le biais de leur nature surnaturelle que ces représentations ont un impact intellectif sur l'homme ; elles le force à considérer les principes qu'elles sous-tendent, plus que leurs aspects concrets. L'auteur établit ainsi des parallèles éclairants avec la théologie apophatique.

Dans le sillon de cette approche globale récente, l'étude des sculptures du portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay aura pour objectif de souligner l'importance de ces conceptions et leur application concrète au sein d'un ensemble plastique. Il s'agira, d'une part, de mettre en lumière combien à Aulnay les représentations de l'hybridité et la monstruosité sont, en tant que déconstructions, des images du péché. D'autre part, cet éclairage aboutira à interroger la manière dont ces figures indiquent, en tant que fictionnelles, que le mal qu'elles symbolisent

n'existe pas plus qu'elles-mêmes. Enfin, la sculpture ne peut être conçue indépendamment de celui qui la regarde, qui gravite autour et sur lequel elle produit des effets. Elle crée une relation de l'homme à l'œuvre faisant la part belle au phénomène esthétique en tant qu'outil privilégié de la démarche spirituelle. Par sa matérialité, la sculpture est faite à la mesure de la perception humaine sensorielle, moindre au regard de l'essence divine, tandis que le discours qu'elle transmet est à la mesure de l'intellect. Dès lors, la sculpture paraît être un système d'objectivation d'un cheminement théologique plus qu'une matérialisation du divin.

Le portail d'Aulnay, comme tout accès, implique un cheminement physique et visuel par sa structure et sa fonction même de passage desservant le lieu sacré. Il définit une logique d'appréhension qu'il convient de respecter. La voussure externe est celle qui marque le plus l'observateur tant par son relief, plus développé, que par les figures qu'elle porte, qui captent le regard et le retiennent du fait notamment de leur caractère risible ; il convient de la considérer comme la base du cheminement optique et mental induit par le portail. Chaque figure qui y évolue est unique et mérite un développement indépendant. Par le caractère hétéroclite que suppose l'hybridité de la plupart de celles-ci, leur étude nécessite de procéder par déconstruction avant de pouvoir en dégager une valeur discursive globale. Cette méthode n'est pas singulière ; dans le domaine scientifique moderne, l'importance de la déconstruction et reconstruction de l'objet par l'interprétant est soulignée par les sémiologues. Charles Sanders Peirce, l'un des pères de la discipline, reconnaît la filiation de sa pensée avec celles des théologiens médiévaux qui se sont posés la question d'une existence soit sensible soit abstraite de concepts universaux (PEIRCE 1987 ; LIBERA 1996 ; ERISMANN 2011). C'est justement les écrits de l'un de ces clercs qui nous permet de mieux comprendre les sculptures saintongeaises : les conceptions métaphysiques de Gilbert de la Porrée semblent pouvoir éclairer le message de pierre du portail méridional d'Aulnay. Ainsi, le parallèle méthodologique entre la démarche inductive moderne et de la théologie médiévale apophatique permet de souligner combien l'approche envisagée dans cette étude découle naturellement de son objet. Au demeurant, les sculptures de ce portail se prêtent à cette méthode finalement moins novatrice au XII^e siècle que lacunaire au sein du paysage historiographique contemporain.

Construire le pont entre la méthode et l'objet permet de considérer ce dernier comme étant en lui-même une structure discursive. Aujourd'hui, si l'on devait définir le but de toute science de façon très sommaire, on pourrait dire qu'il s'agit d'appréhender la vérité. On peut, bien sûr, reconsidérer la notion même de vérité comme valeur universelle. Cette question ne se posait pas à l'homme du Moyen Âge. Pour lui, incontestablement, la Vérité est Dieu qui contient et ordonne toutes vérités inférieures, naturelles comme morales. Cette certitude

n'engageait pas moins une véritable difficulté de méthode. En effet, s'interroger sur la manière d'atteindre la Vérité revient pour les médiévaux à se demander comment comprendre Dieu puisque celui-ci est, par essence, inintelligible. Face à ce paradoxe, saint Augustin avait souligné l'impossibilité de connaître Dieu dans le monde terrestre, distinguant ce dernier du monde céleste dans lequel serait permise la vision intellectuelle du divin (éd. 1972). Cette idée allait de pair avec une dénonciation de la capacité humaine d'imagination et de son pouvoir d'hybrider la réalité, outil fantasmagorique menant systématiquement au péché. Toutefois à partir du IX^e siècle, un courant exégétique nouveau, nourri de la redécouverte des philosophes antiques et des Pères grecs, émerge en Occident. Certains auteurs envisagent la théologie comme processus de déconstruction et de reconstruction non plus séparé du monde sensible mais le prenant pour base. Les théoriciens de cette pensée, s'ils reconnaissent la nature foncièrement ineffable de Dieu, mettent en avant un mode de connaissance de celui-ci qui, puisqu'il ne peut être basé sur l'affirmation de ce qu'il est, nécessite de progresser par voie de négation ; l'essence divine est un mystère mais l'homme peut néanmoins la conceptualiser jusqu'à un certain point en des termes humains, en faisant appel à lui-même et au monde connu. Cependant, dans le monde comme dans l'homme, le divin ne saurait être assimilé à la division, au mal ou encore au corruptible. En opérant le tri entre ce qui émane du Créateur et ce qui ne tient qu'au contingent, il est envisageable de se faire une idée, impropre mais malgré tout davantage fidèle, de Dieu.

Cette théologie par l'aporie est développée notamment par Gilbert de la Porrée, un théologien né vers 1075 à Poitiers, où il commence ses études (BERTHAUD, 1892 ; VAN ELSWIJK, 1966 ; COLISH, 2006 ; LESIEUR et SORIA, 2010). Après les avoir poursuivies à Chartres et Laon, il retourne dans sa ville natale en tant qu'écolâtre, c'est-à-dire enseignant, avant 1117. En 1124, il est présent à Chartres, à Paris et revient de nouveau à Poitiers en 1141 pour y devenir évêque. Présent à Poitiers aux alentours de 1120, Gilbert de la Porrée a certainement assisté au transfert de l'édifice et du clergé de Saint-Pierre d'Aulnay. Ces derniers étaient jusqu'alors dépendants du monastère Saint-Cyprien de Poitiers et passent sous la subordination de la cathédrale pictavienne (ESTERMAN, 1974). Les sources éparses renseignant l'histoire de cette église n'indiquent pas les raisons du transfert mais, dans les mêmes années, l'église est reconstruite. Si la datation exacte de ce chantier est encore sujet à controverses (AUBERT, 1956 ; CROZET, 1971 ; WERNER, 1979 ; JACOUB, 1981 ; LACOSTE, 1998 ; CAMUS et al., 2009 ; GABORIT, 2010 ; ANGHEBEN, 2015), la présence de Gilbert de la Porrée à la cathédrale de Poitiers permet d'affirmer les parallèles entre ses écrits et la conception du programme sculpté saintongeais. C'est d'autant plus vrai que l'intérêt personnel que portait

le théologien pour les questions relatives aux constructions et à leurs décors semble considérable si l'on en croit son oraison funéraire, dans laquelle le doyen *Laurentius* rappelle :

« Il serait long d'exposer en détail [la manière dont] les maisons et les murs de clôture, édifices semblables à une Cité nouvelle, à une cité fortifiée, à une seconde Sion, comment il les fit élever, ces œuvres le disent d'elles-mêmes, elles parlent.»

Si ce passage de son *Planctus* (éd. LESIEUR et SORIA, 2010) indique que le théologien prenait certainement part aux choix afférents à l'édification et la conception des possessions de la cathédrale, il renseigne aussi la valeur attribuée à ces œuvres. Elles y sont décrites comme porteuses d'un message agissant sur ceux qui les contemplent. C'est cette valeur performative et les moyens de sa matérialisation qui occupent notre étude. Il s'agira de percevoir comment les images induisent, de manière réflexive, une construction non seulement visuelle, mais intellectuelle, permettant de préparer l'homme à l'union avec Dieu au sein de l'édifice sacré. En somme, à Aulnay, nous verrons comment le portail entremêle deux modes de connaissance de Dieu : celui de la liturgie dont il est l'accès physique concret et celui spirituel qui s'adresse à la raison par le biais des sculptures.

Le portail sud de Saint-Pierre d'Aulnay est constitué de quatre voussures, arcs sculptés qui entourent directement la porte. Son ouverture est conçue comme le centre de cette structure, qui ne présente pas de tympan. La plus externe des voussures porte une suite de figures animales ou merveilleuses, parfois seules, parfois en interaction avec une autre. La surface de l'intrados, la face sous la voussure, est la seule laissée nue. Sur la troisième voussure, des Vieillards de l'Apocalypse sont représentés conformément au texte biblique (Ap. IV, 4). Ils répondent visuellement aux personnages agenouillés, paumes en avant, de l'intrados. Sur la seconde voussure, vingt-quatre personnages sont debout, nimbés, tenant des livres ou des fioles. Ils sont en train d'échanger, tandis que leurs pieds et jambes indiquent la marche. Des personnages sont là aussi sculptés sur l'intrados, véritables atlantes qui soutiennent l'angle de la voussure de leurs bras levés. Enfin, la première arcade est ornée de figures quadrupèdes et ailées de deux sortes, peut-être des sphinx ou des manticores et des griffons, pris dans des médaillons végétaux.

La voussure externe porte des animaux, des créatures merveilleuses et certaines figures plus proprement démoniaques. Ces êtres symbolisent tous le rapport de l'homme au péché. C'est le cas de l'*Ane à la lyre*, identifié par Emile Mâle (éd. 1987) comme l'âne décrit par Boèce dans la *Consolation de la philosophie* (éd. 1937), un motif repris d'une fable de Phèdre. Dans le conte l'âne, trouvant une lyre, en admire la sonorité mélodieuse. Il fait, dans le même temps, le constat de son incapacité à en jouer. Dans la *Consolation*, il est évoqué lorsque le narrateur,

désespéré, se plaint de sa mauvaise fortune. La personnification de la Philosophie lui parle ainsi :

« Entends-tu ces mots, dit la Philosophie, et pénètrent-ils ton esprit, ou es-tu comme l'âne devant la lyre ? »

Sur l'image sculptée, le caractère risible de la situation repose sur le décalage entre l'activité proprement humaine de la figure, la musique, et son statut bestial. La représentation de l'âne, le sexe en érection, est plus probablement inspirée des caractéristiques physiologiques que l'on attribue à l'animal dans les bestiaires : l'âne non castré est considéré comme une image de ceux qui donne importance à leur chair au détriment de la voie immatérielle à laquelle ils sont appelés. L'âne de la voussure semble ainsi l'image de l'ignorance en ce que celle-ci est induite par le refus d'un détachement vis-à-vis du monde. Son état s'oppose à la maîtrise de soi que devrait cultiver l'homme à la recherche de la connaissance. C'est en ce sens que l'âne est interprété par Boèce qui, dans son *Traité de la musique* (éd. 2004), décrit cette dernière comme la science qui « tient davantage son éminence de la connaissance rationnelle que de la mise en œuvre et en acte. Et c'est dans la même mesure que le corps est dominé par l'esprit : car quiconque est dépourvu de raison est voué à la condition de serviteur. ». Ainsi, la représentation de l'âne, en soulignant ainsi le contraste entre la possession de l'instrument et la capacité à en jouer, représente métaphoriquement celui entre la nature humaine d'être raisonnable, donnée à chacun, et le réel usage de la raison, qui n'est le fait que des méritants.

Cet exemple montre combien le péché constitue un égarement de l'homme, qui perd sa raison. Il est aussi représenté comme un châtement immédiat. C'est ce que l'on observe sur d'autres figures comme le bouc, puisque les cornes de celui-ci, interprétées comme les signes de la puissance du diable, s'enfoncent dans son torse. On peut voir l'extrémité d'une corne ressortir de sa poitrine, bien qu'elle soit cassée. Le corps, instrument du péché est aussi celui de la punition puisqu'il se retourne contre son propriétaire. De même, la représentation de l'auto-dévoration animale, véritable leitmotiv iconographique, va dans ce sens. Il est très présent sur les sculptures : un loup se mord la patte et un quadrupède attrape sa queue avec sa gueule sur la voussure, une frise de quadrupèdes font de même sur la frise supérieure du portail de même que certaines figures sur les modillons de la façade. Ces images sont probablement le signe de la mauvaise connaissance de soi de l'animal qui ne reconnaît pas son propre corps. Elles sont surtout les allégories du pécheur, homme bestialisé, qui ne se connaît pas lui-même comme homme doué d'entendement et ne maîtrise pas ses instincts. Le péché est alors représenté comme une forme de trahison de sa condition d'être. Cette idée est sensible dans chaque groupe de la voussure. On peut la répartir en trois modes. Le premier est un décalage

comportemental, comme sur le quadrupède en posture d'acrobate. Cette posture du corps non-naturelle rappelle la métaphore que Boèce (éd. 1937) utilise concernant le mal chez l'homme :

« Si un homme est capable d'avancer sur ses pieds et marche, tandis qu'un autre, privé de cet office naturel des pieds, s'appuie sur les mains pour essayer de marcher [...] il est incontestable en effet que celui qui est capable d'accomplir un devoir naturel est plus fort que celui qui en est incapable. »

C'est donc l'inadéquation entre la capacité innée d'un être et son comportement qui semble pointée du doigt au moyen de la position alambiquée du quadrupède. De même, la différence entre le naturel et le dénaturé est dénoncée sous un second mode, celui du décalage entre une qualité et une action, à l'instar de la description de l'âne à la lyre. Souvent, cette non-conformité est complétée par un autre décalage de nature purement physique : la difformité corporelle de l'hybridité. Dans les trois cas, il s'agit toujours d'une déviance morale intérieure. La déformation des corps en est le résultat et la représentation la plus accessible : l'humanité des figures, une par nature, est représentée divisée par le mélange de natures induit par le péché. Ces êtres sont transformés en partie, voire en totalité, en bêtes ce qui rend compte de la perte d'humanité. Sur la figure de chasseur au centre de la voussure, la chasse semble être dénoncée comme ce qui avilit l'homme et le rend similaire à l'animal, car la prédation est le propre de la bête (BUC et LE GOFF 1994 ; VOISENET 2000). Le corps chevalin du chasseur devenu centaure en fait en partie l'équivalent de ce qu'il chasse, le cerf : il devient symboliquement, au moyen de ce parallèle visuel, la propre proie de ses propres instincts qu'il ne contrôle plus. Sur les deux êtres, cette absence de contrôle est symbolisée, par ailleurs, par les attributs génitaux. La corde dont on peut voir des traces sur le cerf et qui était reliée à l'arc du chasseur explicite ce rôle d'appât du cervidé, figure péjorative dans cette représentation. Le désir non contrôlé conduit l'homme à devenir lui-même la prise de sa proie.

Ces différentes mises en images de la déchéance et la corruption humaine reposent donc sur le concept de non-conformité de l'homme à sa nature d'être raisonnable qui le différencie de la bête : les frontières entre l'homme et l'animal s'effacent sous le coup de son inconséquence. Cette idée n'est pas nouvelle. Corrompre sa propre image par le péché est vu par les théologiens comme faire le choix de nier le don de Dieu qui a fait l'homme à son image (JAVELET 1967). En suivant des instincts bestiaux, l'homme se rabaisse à leur rang, alors même qu'il possède les qualités d'un être raisonnable. L'exégèse autour de cette idée est fondée sur la Genèse, puisque l'homme, créé par Dieu pour dominer la bête (Gn 1,26), s'est habillé de « tuniques de peau » (Gn 3,21) à la suite de la Faute originelle. La mauvaise voie empruntée par l'homme est donc dépeinte à Aulnay non par son mélange à l'animal intrinsèquement mauvais, mais comme le non-respect de sa propre nature humaine et de la tâche qui lui est

assignée par Dieu. Il s'agit d'une déconstruction ; selon Boèce, par les égarements du désir « ce qui est par nature simple et un, l'homme le sépare » (éd. 1937). Il existe un véritable jeu sur la reprise de motifs communs à plusieurs figures qui paraît même être le mode de construction de chacune des figures hybrides de la voussure. En effet, les motifs de queues de serpent, symboles de pensées viles rampantes, de sexes en érection, de lubricité, de corps de hibou, du choix de l'obscurité, ou encore de visages humains caractérisés sont observables dans diverses figures qui se font, en partie, écho. Cet aspect s'explique à la lumière des commentaires des *Opuscules théologiques* de Boèce par Gilbert de la Porrée, notamment celui sur la substance des choses, connu au Moyen Âge sous le diminutif *De hebdomadibus* (éd. 1966). Gilbert de la Porrée, reprenant Boèce, lui-même fortement imprégné de philosophie néoplatonicienne et notamment de Porphyre, définit l'homme comme un être qui existe par sa participation individuelle à des notions abstraites (JOLIVET dir., 1987). Ces principes modèlent l'homme et n'existent pas en dehors de lui, car lui seul les fait être en tant que choses sensibles. L'homme peut participer de plusieurs principes et le faire de manière plus ou moins importante : il est en cela composite. Il peut participer indirectement d'un même principe qu'un autre et être de fait en partie son pareil. Toutefois, son assemblage global diffère selon son degré de participation et les autres principes qui le modèlent : il est un individu distinct des autres. Sur la voussure, les parts animales des figures expriment le fait que celles-ci se rendent conformes à des principes relevant de la bestialité plutôt que de l'humanité. Le jeu de reprise des motifs, communs à plusieurs figures mais assemblés de manière unique, témoigne de cette théorie de l'être composite. Toutefois, il existe une distinction entre ces principes qui modèlent l'homme. En effet, si certains émanent de Dieu et sont substantiels, sur la voussure, les parties animalisées des figures peuvent être considérées comme accidentelles. Elles ne se rattachent pas à des qualités propres à l'homme, ne sont pas conformes à sa nature et, en somme, lui servent de modèles par accident. Cette définition implique que le péché est contre nature. Le pécheur n'est pas conforme à l'idée divine d'humanité ce qui est lisible dans l'image par les schémas divers de non-adéquation.

On peut sur certaines figures constater que l'animalité appliquée à l'homme, symbole du péché, résulte d'une transformation envahissante et progressive. C'est particulièrement visible sur un hybride au corps de chouette et dont le visage seul est humain. Surmonté d'une tête d'oiseau, l'homme est littéralement englobé par l'animal. On peut le rapprocher formellement d'une autre figure, sur laquelle l'englobement est plus avancé, si bien qu'il lui confère l'apparence d'une harpie. On retrouve, le même procédé sur le cyclope qui, parce qu'ayant encore deux yeux humains, doit être considéré comme un homme ayant subi une transformation. Dans ces exemples, l'enveloppement semble aboutir à une confusion visuelle

de plus en plus grande entre les figures d'hommes-animaux et les figures d'hybrides légendaires. Il faut pour comprendre se tourner vers Gilbert de la Porrée reprenant Boèce puisqu'il se sert de la figure de l'hybride pour distinguer les choses n'existant que dans notre pensée des choses possédant une existence réelle, sensible ou non. Comme l'hybride fantasmagorique, le péché, qui ne saurait avoir été créé par Dieu, relève de l'imagination. Les biens convoités sont eux même des fantômes auxquels l'homme attribue de fausses qualités, comme il le formule dans son commentaire de Porphyre (II, PG 64, 84C ; trad. LIBERA 1999) :

« Il y a opinion fausse si l'on compose par la pensée des choses qui ne peuvent exister naturellement jointes. Dans ce cas le concept qui résulte d'une telle composition est faux. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsqu'on joint par l'imagination un homme et un cheval et que l'on produit un centaure »

Cette idée est visible directement dans la sculpture, notamment par la présence de la chimère, unique figure à porter une inscription, CHIME[RA] qui l'identifie tout en définissant l'ensemble des êtres qui l'entourent (DEBIAIS 2017). En effet, la chimère est un être fabuleux qui n'existe pour les médiévaux reprenant Aristote que dans l'imagination et pour qui « ces chimères sont de purs êtres mentaux, fictifs ou fictionnels » (LIBERA 1996). Leur réalité ne réside que par le nom qu'on leur attribue et l'image conceptuelle qu'on s'en fait. Puisqu'elle n'existe pas, la chimère est la créature la plus à même de figurer ce que Gilbert décrit comme « ce qui est exprimé par une chose » ou « ce qui est supposé ». Elle est juste imaginée et peut être nommée mais elle n'est rien. Le rôle de l'inscription est alors primordial, non comme simple indication descriptive mais surtout comme signe du processus de conceptualisation d'une idée par l'esprit. Une autre partie sculptée sur l'édifice témoigne de la même fonction épigraphique. L'un des chapiteaux de la nef représente le sacrifice d'Abel, présentant une brebis, bras tendus et en genuflexion. Dans le même temps, Caïn porte un bâton à la tête de son frère qui, yeux clos, paraît déjà subir l'effet du coup. L'agneau, préfigurant le Christ, regarde l'inscription portant le nom d'Abel comme pour reconnaître sa qualité personnelle. A l'inverse, le nom de Caïn inscrit en chevauchement sur les deux faces du chapiteau, témoigne peut-être du fait que par son crime, il sera 'caché loin de [la] face' de Dieu (Gn 4,14). Ainsi, les inscriptions sont porteuses de sens, car elles permettent de souligner la conformité ou l'écart entre les noms et les qualités des figures tels que Dieu les a voulus. Elles sont alors l'indication d'une distinction possible entre l'être et son nom, qui ne peut être faite sans recours à la raison humaine et sa capacité d'abstraction, que suppose le langage lui-même. L'écart entre les qualités créées par Dieu en chaque chose et la conception ou l'usage qu'en fait l'homme repose donc sur la faculté d'imagination (VALENTE 2017). C'est justement le fait de ne pas pouvoir dépasser le stade intellectuel de l'imagination qui

caractérise selon le théologien ceux qu'il nomment les 'hommes-bêtes' soumis en tout, selon lui, à leurs corps et leurs instincts et qu'il situe au niveau le plus bas de la hiérarchie des hommes. Il écrit ainsi dès son prologue aux *Hebdomades* (éd. 1966) :

« Bien sûr, ils tendent vers elle, c'est-à-dire vers l'espèce humaine, au nombre de laquelle ils sont en très grande quantité, ceux qui comme des animaux-bêtes s'abandonnent tout entier aux sens et à des perceptions imaginaires »

Le parallèle avec le portail est manifeste. Les vices dépeints sont les conséquences de l'imagination des pêcheurs et n'ont aucune conformité avec le principe divin qui devrait les animer. Comme la chimère, ce sont des concepts creux et des fantasmagories. L'issue de cet effacement ontologique que suppose le caractère fictif des figures semble être infernale. La majorité des êtres mythiques sont, en effet, représentés à droite de la voussure, près des créatures plus proprement démoniaques. Sur cette zone, la présence d'une sirène à queue de poisson, d'un centaure et de démons évoque peut-être les paroles d'Isaïe, selon la Septante : « Les démons, les sirènes et les centaures danseront dans Babylone (Is, 13, 21-22) ». La présence du dragon, créature diabolique par excellence, au milieu d'eux n'est pas surprenante. Le caractère composite des figures est donc l'aboutissement d'un processus de métamorphose qui, comme chez Augustin, « relève donc à la fois de deux registres, celui du diabolique, celui de l'irréalité » (HARF-LANCNER 1985) et formule une réponse à la question de l'existence du mal. Ce groupe 'infernale' permet d'établir en image le fait que la transgression et l'abaissement de l'homme au niveau bestial et la transformation qui en résulte conduisent celui-ci, dans le même temps, à une autre ressemblance, qui est celle se rapportant à des créatures infernales. Il indique une progression. Contrairement à la théorie augustinienne, toutefois, l'effacement à la suite de la non-conformité est décrit par Gilbert comme une disparition « dans la vérité de l'essence » ou une « dérivation » (JOLIVET 1983). Dans la mesure où les figures hybrides perdent la totalité de leur humanité et qu'elles ne correspondent alors à rien d'éternel mais uniquement à des caractéristiques illusives, elles sont rationnellement vouées à disparaître lorsque leurs vies terrestres s'achèvent. En effet, selon le système théologique de Gilbert de la Porrée, « toutes ces formes ou subsistances composent l'être substantiel de la chose concrète, de telle sorte que la génération et la corruption de la chose dépendent de leur présence ou de leur absence » (VAN ELSWIJK 1966). Dans un être composé de formes conçues par imagination ou relevant des sens rien ne perdure après la mort car l'existence a perdu le caractère éternel qu'elle tenait de Dieu ; dépendante entièrement du sensible, elle est vouée à disparaître avec son support corporel.

C'est aussi ce dont témoigne la face inférieure de la voussure, son intrados laissé nu, contrastant par ce dépouillement avec les autres. Il est probable, en effet, que les figures de l'intrados représentent les concepts abstraits émanant de Dieu, les substances qui servent de modèles à l'homme. En effet, Gilbert de la Porrée distingue dans les choses 'ce qu'elles sont', leur être sensible composite, et les substances indépendantes des accidents, 'ce par quoi elles sont' ou 'ce qui se tient sous' comme l'indique le mot *sub-state*. Ces substances sont les principes abstraits qui forment modèles aux êtres. Si elles ne sont pas sensibles, l'intrados est la partie architectonique qui permet de les représenter. L'idée de soutien des principes est, à Saint-Pierre d'Aulnay, rendue par sa surface, espace privilégié pour indiquer le fait que les substances « se tiennent sous » les figures de la face principale, les soutiennent. Dans le cas de la voussure externe, celle des hommes-bêtes, l'intrados indique par son absence probablement volontaire de représentations, l'absence de principes dérivées de Dieu qui soutiendraient symboliquement les pêcheurs. Au contraire, les figures positives d'hommes des deux autres voussures renvoient bien à des concepts divins liés à l'humanité créée par Dieu. La représentation de l'atlante comme figure idéale de l'homme en contraste avec l'animal est aussi lisible sur d'autres ensembles, notamment l'un des chapiteaux d'Anzy-le-Duc sur lequel un singe s'oppose à un atlante. Entre eux, l'homme, représenté dans une posture d'inactivité, semble devoir faire le choix de se conformer ou non à sa nature humaine. À Aulnay, les pêcheurs sont décrits en opposition aux figures positives soutenues par des atlantes. La similarité de ces dernières, malgré une distinction numérique, est un gage de participation à une valeur universelle : conformes à une seule idée commune, elles le sont entre elles, indirectement. Les pêcheurs quant à eux ne sont pas conformes à l'idée même d'homme et renvoient donc au néant : l'intrados rend visible cet effacement ontologique.

La relation entre face principale et intrados souligne alors l'existence d'un double point de vue, humain et sensible pour la première et divin et abstrait pour le second. Cependant, lorsque l'on est face au portail, on ne peut pas apercevoir les intrados. Cela nécessite d'avancer physiquement sous celui-ci et de se rapprocher de l'entrée. C'est pourquoi, les images tridimensionnelles du portail impliquent de suivre un certain cheminement de l'esprit parallèle à la progression physique. Et justement, Gilbert de la Porrée distingue et hiérarchise dans le commentaire aux *Hebdomates* trois sciences permettant d'accéder à Dieu : la science naturelle, portant sur ce qui a trait au monde charnel et composite, la science mathématique, qui permet d'abstraire en l'esprit des concepts et de les penser en dehors du monde sensible, et enfin la science théologique, qui porte sur Dieu et les choses éternelles. La voussure externe et ses figures peccamineuses forment alors la première étape du cheminement de la raison, celui ayant trait aux choses sensibles. La vue des sculptures nous amène d'abord à faire usage de nos sens

et notre imagination. En cela, comme le souligne Pierre-Olivier Dittmar (2010) à propos de l'hybride, le caractère fantasque de ces représentations a un rôle similaire à ce qu'elles font naître en celui qui les regardent, car il « s'adresse directement à nos facultés sensibles » ; Regarder l'animal ou l'hybride, le pécheur, c'est percevoir sa ressemblance avec les comportements instinctifs des figures. Cependant c'est surtout se positionner comme autre que de prendre conscience de soi face aux images. La vision des êtres déformés d'Aulnay ne semble pas attirer l'homme et l'éloigner de Dieu, impact que Bernard de Clairvaux assignera à ce type de représentations (MARCHESIN 2010). Au contraire, elle l'incite à se distinguer de ces êtres. La capacité de rire de l'observateur paraît être l'un des moteurs de cette prise de distance ; elle fait montre du caractère raisonnable de l'homme puisqu'à la reconnaissance d'une proximité avec les figures, dans le comportement sensoriel, succède une différenciation. Comme l'indique Porphyre, « s'il y a 'animal', il n'y a pas forcément 'homme' [...] tandis que s'il y a 'homme', il y a forcément 'capable de rire' (PORPHYRE éd.1998) ». Dans la *Consolation*, Boèce reprend ce processus de discernement ontologique qui entre en jeu parallèlement à la perception :

« Si dans la perception des objets, encore que les organes des sens soient frappés par les impressions extérieures [...], l'esprit n'est pas informé par la sensation mais juge, par sa puissance propre, les données de cette sensation, à plus forte raison, comme les êtres libérés de toute influence physique dépendent peu du monde extérieur dans leurs jugements, et comme ils font place nette aux démarches de leur intelligence. »

Comme le souligne Olivier Boulnois (2016), le monstre, par sa difformité hyperbolique, « accomplit à l'extrême l'essence du symbolisme dissemblable, il s'oppose donc par-dessus tout à l'image ressemblante ». Cette image ressemblante, c'est l'homme qui regarde et chez lequel la confrontation au monstre éveille l'usage de la raison, le poussant à aller plus loin dans la recherche spirituelle. Aller plus loin, c'est justement se rapprocher de l'entrée et ainsi passer sous les voussures du portail d'Aulnay. C'est accéder pleinement à la signification des images des voussures en découvrant les intrados. Envisager les sculptures sous cet angle nécessite de faire appel à notre capacité d'abstraction, science mathématique qui consiste à séparer mentalement les concepts et les êtres qui les appliquent sensiblement, soit, dans le cas présent, déduire des hommes le concept d'homme. En constatant l'absence de représentations sur la voussure externe, on peut se rendre compte que le pécheur n'est rien sur le plan divin des réalités éternelles. Ainsi, si les sculptures de la face principale de la voussure servaient une prise de conscience réflexive de la qualité humaine de l'observateur, l'abstraction mentale induite par les intrados le rapproche encore de Dieu ; elle permet de retrancher du monde des idées, émanant de Dieu, le non-divin dont le péché et le composé notamment. C'est donc un cheminement de la connaissance de Dieu par la négative que les sculptures nous proposent. Le

processus de réduction progressive y est nécessaire car la connaissance parfaite de Dieu est impossible ; l'approcher nécessite d'exclure par étape ce qui ne peut être lui. Ainsi, pour Gilbert de la Porrée, on parvient partiellement à la connaissance de Dieu « lorsque, éloignant de lui tous les principes de l'être créé, nous le séparons de toutes les autres choses et que nous percevons avec l'assentiment de notre raison, qu'il est réellement. » (VAN ELSWIJK 1966). L'agencement de cercles concentriques échelonnés des voussures du portail se prête bien à cette théologie que Louisa Valente (2017) a métaphorisé comme « une structure semblable à un oignon ». C'est, en effet, après avoir retranché les couches représentant la contingence du monde que nous comprenons, sans connaître, le mystère et pouvons entrer dans l'édifice. Ce processus apophatique explique pourquoi le Christ n'est pas représenté sur la sculpture d'Aulnay ; son absence signifie probablement son invisibilité. Les sculptures donnent à voir une matérialité qui n'est pas illustration de la réalité mais concrétisation d'un parcours spirituel, présenté en miroir à l'observateur. La sculpture semble en cela pouvoir recevoir la définition donnée par les néoplatoniciens, à savoir, la matérialisation du processus d'abstraction mental consistant à aller du sensible vers le monde des Idées. Comme l'affirme Plotin dans ses *Ennéades*, la « forme [que l'art confère], la matière ne l'avait point, mais elle était dans la pensée de l'artiste, avant d'arriver dans la pierre [...]. Les arts n'imitent pas directement les objets visibles, mais remontent aux raisons d'où est issu l'objet naturel. ». Inscription d'une idée dans la matière par l'homme par évidage, la sculpture invite paradoxalement l'observateur à dépasser la matérialité qui la caractérise comme à se dépasser lui-même en tant qu'être de chair pour aller vers une vérité supérieure et impalpable. Ce double mouvement est théorisé par le philosophe qui conseille : « Si tu ne vois pas encore la beauté en toi, fais comme le sculpteur d'une statue qui doit devenir belle [...] comme lui, enlève le superflu, redresse ce qui est oblique, nettoie ce qui est sombre pour le rendre brillant, et ne cesse pas de sculpter ta propre statue. »

Bibliographie

AUGUSTIN (éd. 1972). *La génèse au sens littéral en douze livres = De genesi ad litteram libri duodecim. (VIII-XII)*, trad. Aga sse P. et Solignac A., Paris : Desclée de Brouwer.

BERTHAUD A. (1892). *Gilbert de la Porrée  v que de Poitiers et sa philosophie : (1070-1154)*, Thèse doctorat : Université de Franche-Comté.

BOECE ( d. 2004). *Traité de la musique*, Turnhout : Brepols.

BOECE ( d. 1937). *La consolation de la philosophie*, Paris : Garnier frères.

BOULNOIS O. (2016). La rose du néant. Scot  rig ne et la manifestation de l'invisible. In MOULIN I. ( d.), *Philosophie et théologie chez Jean Scot Erig ne*, Paris : J. Vrin.

BUC P. & LE GOFF J. (1994). *L'ambiguïté du Livre : prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen  ge*, Paris : Beauchesne.

COLISH M. L. (2006). Gilbert, the early Porretans, and Peter Lombard : semantics and theology. In COLISH M. L. *Studies in scholasticism*, Aldershot : Ashgate Variorum.

DEBIAIS V. (2017). *La croisée des signes : L'écriture et les images médiévales (800-1200)*, Paris : Ed. du Cerf.

DITTMAR P-O. (2010). *Naissance de la bestialité : une anthropologie du rapport homme-animal dans les années 1300*, Thèse de doctorat :  cole doctorale de l' cole des hautes études en sciences sociales.

ERISMANN C. (2011). *L'homme commun : la génèse du réalisme ontologique durant le haut Moyen  ge*, Paris : J. Vrin.

ESTERMAN D. B. (1974). *Saint-Pierre of Aulnay*, Brooklyn : s.n.

GILBERT DE LA PORREE ( d. 1966). *The commentaries on Boethius*, Toronto : Pontifical Institute of mediaeval studies.

HARF-LANCNER L. (1985). *La métamorphose illusoire : des théories chrétiennes de la métamorphose aux images médiévales du loup-garou. Annales*, n  1, vol. 40.

JAVELET R. (1967). *Image et ressemblance au douzième siècle : de saint Anselme   Alain de Lille*, Chambéry : s.n.

LECLERCQ-MARX J. (2006). *Le centaure dans l'art pr roman et roman : sources d'inspiration et modes de transmission*, Cuxa : Association culturelle de Cuxa.

LECLERCQ-MARX J. (1997). *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen âge : du mythe païen au symbole chrétien*. Bruxelles : Académie royale de Belgique.

LESIEUR T. & SORIA M. (2010). *Gilbert de La Porrée: un théologien, évêque de Poitiers, 1142-1154*. Poitiers : Association Gilbert de La Porrée.

LIBERA A. de (1996). *La querelle des universaux : de Platon à la fin du Moyen Age*, Paris : Éditions du Seuil.

LIBERA A. de (1999). *L'art des généralités : théories de l'abstraction*, Paris : Aubier.

MALE É. (éd. 1987). *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris : A. Colin.

MARCHESIN I. (2010). *Enjeux et usages de l'“Apologia” à Guillaume de Saint-Thierry dans la tradition de l'histoire de l'art*. In *L'actualité de saint Bernard*, Collège des Bernardins de Paris, colloque des 20-21 novembre 2009, Paris : Ed. Lethielleux.

PEIRCE C. S. (1987). *Textes fondamentaux de sémiotique*, Paris : Méridiens-Klincksieck.

PHEDRE (éd.1924). *Fables*. trad. Brenot A., Paris : Les Belles Lettres.

PLOTIN et PORPHYRE (1924), *Ennéades. I*, trad. Bréhier E., Paris : Les Belles Lettres.

PLOTIN (éd.1931). *Ennéades. V*, trad. Bréhier E., Paris : Les Belles Lettres.

PORPHYRE (éd.1998). *Isagoge*. trad. Libera A. De & Segonds A. P., Paris : J. Vrin.

JOLIVET J. (dir.) (1987). *Gilbert de Poitiers et ses contemporains : aux origines de la « Logica modernorum » : actes du Symposium Européen d'Histoire de la Logique et de la Sémantique Médiévales*, Napoli : Bibliopolis.

JOLIVET J. (1983). *Commentaire de Gilbert de Poitiers (Gilbert de la Porrée) aux «Hebdomades» de Boèce*. In *Annales de l'École pratique des hautes études. Résumé des conférences et travaux*, Paris, n° 92, vol. 96.

VALENTE L. (2017). *Théologie, ontologie et sémantique au xiiiè siècle : Gilbert de Poitiers et l'École Porrétaine*. In *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses. Résumé des conférences et travaux*, n° 124.

VAN ELSWIJK H. C. (1966). *Gilbert Porreta: sa vie, son oeuvre, sa pensée*, Leuven : Spicilegium sacrum Lovaniense.

VOISENET J. (2000). *Bêtes et hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*. Turnhout : Brepols.

VOISENET J. & BONNASSIE P. (1994). *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age (Ve-XIe s.)*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail.

Annexe



Portail méridional de Saint-Pierre d'Aulnay, détail des voussures