



HAL
open science

Sémiologie de la symbolique romane - problématisation à partir de l'exemple de Vézelay

Haddad Élise

► **To cite this version:**

Haddad Élise. Sémiologie de la symbolique romane - problématisation à partir de l'exemple de Vézelay. Recherche dans les arts : présentation des travaux en cours - EHESS, Oct 2009, Paris, France. halshs-00670727

HAL Id: halshs-00670727

<https://shs.hal.science/halshs-00670727>

Submitted on 16 Feb 2012

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.

Sémiologie de la symbolique romane - problématisation à partir de l'exemple de Vézelay.

Elise Haddad, doctorante "Arts et Language", CRAL, EHESS, Paris / SFB 804, "Transzendenz und Gemeinsinn", Technische Universität, Dresde, Allemagne.

Communication devant le séminaire doctoral du CRAL, 23 novembre 2009, EHESS, Paris.

Résumé.

A partir d'un chapiteau et du tympan central de la basilique Sainte Marie-Madeleine, à Vézelay, nous souhaitons contribuer ici à l'analyse sémiologique du symbole tel qu'il existe dans l'art roman, et de ses implications pour le fonctionnement de la représentation dans un contexte culturel fondé sur le symbole. Nous nous attacherons à la fois à des aspects techniques de la signification, comme révélateurs de structures et de présuppositions dans la représentation, et dans un second temps au rapport au monde, au fonctionnement cognitif afférent, et à ce qu'il explique des modes et des contenus de pensée à l'époque romane.

Abstract.

On the ground of a study on a capital and the central tympanum of the basilica in Vézelay, France, we wish to contribute here to the semiological analysis of symbol such as it existed in the Romanesque art, and of its implications for the process of representation in a cultural context based on symbol. We shall draw attention to technical aspects of signification, in so far as they testify of structures and presuppositions in the representation, as well as to the *Weltanschauung*, to the underlying cognitive process, and to what it says of ways and contents of thought in the Romanesque times.

Sémiologie de la symbolique romane - problématisation à partir de l'exemple de Vézelay.

L'église de Vézelay est un des monuments romans les plus importants de Bourgogne, voire de France. Il fut durant des siècles à la fois un édifice abbatial pour les bénédictins, un lieu de pèlerinage où se trouvaient les reliques de Marie-Madeleine, et le point de départ d'une des quatre routes vers Saint-Jacques de Compostelle - importance considérable, qui justifia durant les soixante premières années du XIIe siècle l'édification d'un lieu architectural et sculptural de grande qualité, et de première importance en tant que témoin de l'art roman. Notons que le chœur gothique, plus tardif, reste en dehors du champ de nos analyses, ainsi que les éléments, telle la façade extérieure, ayant subi des dommages essentiels, et dont la restauration-recréation de Viollet le Duc ne donne qu'une image extrêmement lointaine.

Cette étude s'appuiera d'abord sur le chapiteau dit "du moulin mystique", situé du côté Sud de la Nef, puis sur le tympan central visible depuis le narthex, pour en faire les tremplins d'observations sémiologiques sur le fonctionnement des symboles au sein des œuvres romanes, et ce qu'ils révèlent du rapport cognitif au monde chez le spectateur-type, le spectateur impliqué par l'œuvre.

Nous partirons d'un chapiteau, élément de dimension modérée, pour tenter de dégager le processus technique de production du sens, à l'échelle éventuellement du détail, et en tout cas en suivant pas à pas le processus d'interprétation, et ce sur quoi il s'appuie. Nous analyserons à cette occasion d'abord les types de représentations, mimétique ou symbolique, dénotative ou connotative, qui entrent en travail dans ce chapiteau, puis nous questionnerons la particularité de la représentation symbolique dans ce qu'elle suppose, implique et produit pour le rapport au monde. Dans un second temps, un regard sur le tympan de Vézelay, ensemble gigantesque et que nous n'analyserons pas exhaustivement, nous permettra d'une part de faire travailler, et d'illustrer les caractéristiques dégagées précédemment, d'autre part d'aller plus loin dans nos observation d'une *Weltanschauung* reposant globalement sur le symbole. Enfin, nous clorons l'exposé par une ouverture en forme d'hypothèses et de contextualisation large, proposée aux enjeux de ce type d'analyses.

Le chapiteau du moulin mystique.

Le chapiteau dit du "moulin mystique" a suscité depuis la redécouverte et la restauration de Vézelay de nombreuses études herméneutiques. Sa facture attire nécessairement l'attention, notamment la spirale qui anime les vêtements, dans laquelle on reconnaît usuellement la marque du "maître de Vézelay", également sculpteur du tympan central. La qualité de l'ensemble semble écarter une lecture littérale de la scène. La cohérence iconographique du programme dans l'édifice, et plus particulièrement dans la Nef¹, ainsi qu'une étude des sources qui permettent d'accéder au fonds allégorique en circulation à l'époque², ont permis de cerner le motif désormais baptisé "moulin mystique".

1 Viviane Huys-Clavel, *La Madeleine de Vézelay : cohérence du décor sculpté de la nef*, Comp'Act, Chambéry, 1996.

2 Michel Zink, "Moulin mystique : l'iconographie et la prédication romanes", in *Annales, économies sociétés civilisations*, Paris, Armand Colin, 31e année, n°3 : mai-juin 1976.

Il est explicitement documenté par un texte de Suger.

"L'une [de ces strophes], [nous] élevant des choses matérielles aux immatérielles, représente l'apôtre Paul tournant la meule et les Prophètes y apportant les sacs. Voici donc quels sont les vers sur ce sujet :

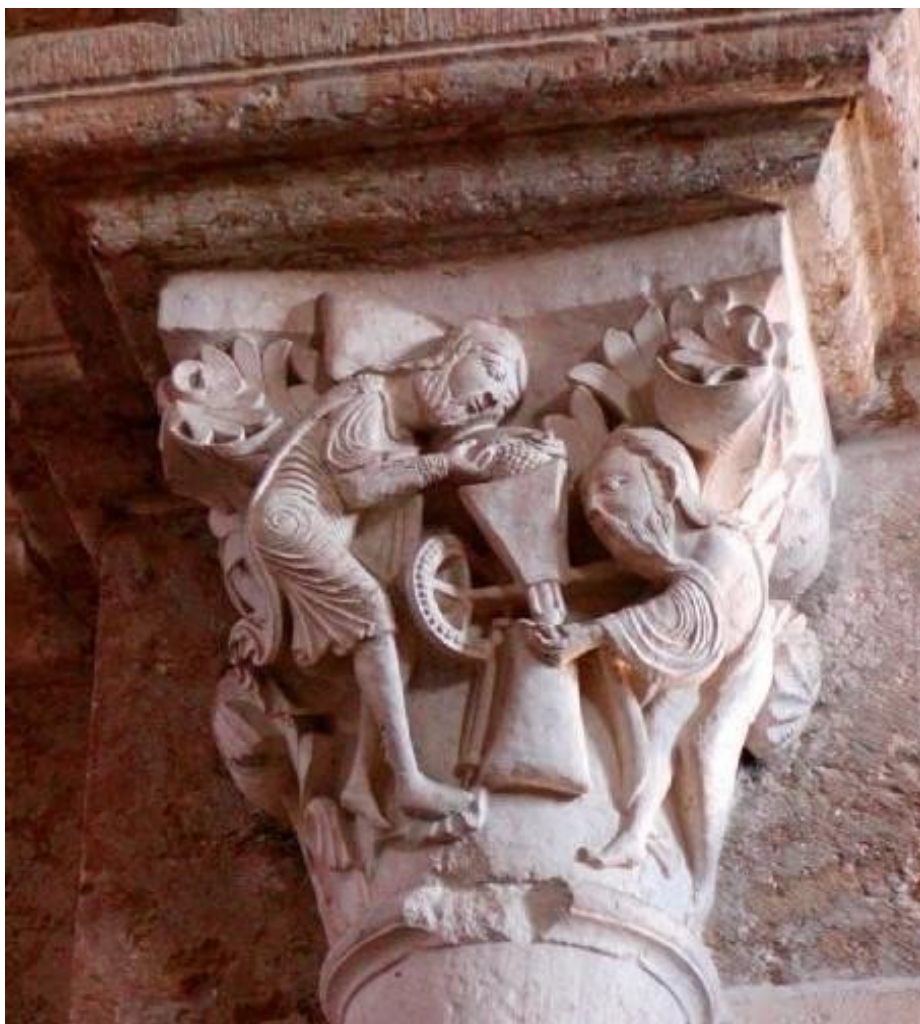
En tournant la meule, Paul, tu sépares la farine du son.

De la Loi de Moïse tu révèles la connaissance profonde.

De tant de grains est fait le vrai pain sans son,

Notre nourriture éternelle et angélique."³

Quant à la représentation sculpturale qui nous intéresse ici, la voici :



Deux hommes barbus et chevelus utilisent un moulin. L'un, en tunique courte, à gauche, verse du grain, et l'autre, en tunique longue, récupère la farine. Quant au moulin, peu conforme à l'apparence réelle d'un moulin, il prend la forme d'un entonnoir, qui débouche sur une meule à manivelle. La manivelle est cruciforme, donc christique, reliée elle-même à un long essieu qui pointe vers le

³ Traduction Gasparri.

"Una quarum de materialibus ad immaterialia excitans, Paulum apostolum molam vertere, prophetae saccos ad molam apportare representat. Sunt itaque ejus materiae versus isi:

Tollis agendo molam de furfure, Paule, farinam.

Mosaicae legis intima nota facis.

Fit de tot granis verus sine furfure panis,

Perpetuusque cibus noster et angelicus."

Suger, l'œuvre *administrative*, p. 147-48 dans OC tome 1, Belles Lettres, 1996.

personnage de droite - un essieu déictique, en quelque sorte. Les deux hommes, comme le texte de Suger nous invite à le découvrir, sont deux prophètes. Moïse, et Paul, probablement. La longueur des tuniques, signe de statut social, donne l'avantage au second, et contrebalance admirablement l'économie de la scène - qui fait qu'inévitablement, penché pour tendre un large sac sous le moulin, il se trouve plus bas que le premier. Ainsi, Paul, représentant de la loi christique, garde un rang supérieur à celui de Moïse, représentant de l'ancienne loi. Manivelle ensoleillée, aussi : comme il est assez visible sur cette photographie, pendant la plus grande partie de la journée, la lumière frappe directement la manivelle cruciforme, ainsi que Paul et le sac de farine. C'est que ce chapiteau se trouve dans le bas côté Sud de l'abbatiale, au flanc Ouest d'un pilier. Il reçoit donc la lumière de droite. On retrouve là la grande tradition selon laquelle l'ancien testament est représenté au Nord, dans l'ombre, et le nouveau au Sud, frappé par la lumière solaire ; car l'Ancien est une préfiguration du nouveau, mais à laquelle manque encore la clarté de la révélation christique. Ainsi l'agencement, le détail matériel, ainsi que la position architecturale du chapiteau concourent à la production d'une signification riche.

Nous ne reviendrons pas ici sur les questions herméneutique ou référentielle pour les remettre en doute. La thèse qui nous supporte est que le chapiteau représente effectivement la scène décrite notamment par les quelques vers précédents, abondamment étudiée et précisément documentée. Nous nous appuyons sur les travaux antérieurs pour tout ce qui concerne la détermination du sens obtenu. L'étonnement fondateur de notre démarche porte sur le processus-même de la signification. Il s'agit ici d'examiner plus particulièrement comment ce chapiteau, par ses propres moyens sculpturaux, en combinaison avec le contexte cognitif et culturel, parvient à produire un sens aussi complexe, et à quelles conditions, c'est à dire pour quel spectateur ce processus de signification peut fonctionner.

La signification symbolique a ceci de mystérieux qu'en elle, un sens émerge sans être directement exprimé. Un sens est là, et à la fois n'est pas là. Il est vrai que toute représentation, à bien y regarder, se fait *in absentia*. Mais le processus symbolique, tel que nous entreprenons ici de l'étudier, multiplie le problème : le premier signifié, celui auquel nous donne accès la représentation mimétique, qui procède par ressemblance, ce qu'on appelle, donc, le "sens littéral", n'est pas encore, ni ne désigne immédiatement ce que nous avons décidé de considérer comme la signification principale ou ultime de l'œuvre. Dans un premier temps, ce que représente la sculpture, c'est une scène de production de farine. Nous y trouvons certes des indicateurs sursignifiants (soin apporté à la sculpture, notamment dans le tourbillon des tuniques) ou de déformation (configuration du moulin, vêtements des personnages), qui fonctionnent comme des flèches vers un autre niveau de sens. Mais cet autre sens, lui, n'est pas directement représenté. Il nous faut pour l'atteindre recourir à un autre, à un second processus de signification, dans lequel le premier signifié sert de tremplin, joue le rôle du signifiant dans le processus du symbole. Ou plutôt l'ensemble signifié-signifiant qui est en jeu dans la représentation des deux hommes au moulin entre dans un métaprocessus de signification, dont il est lui-même le signifiant. Autrement dit, le sens second, symbolique, est le signifié non pas d'un objet matériel signifiant, mais d'un signe tout entier, qui se trouve mis en abîme dans un processus de signification au second degré.

Dès lors, la question première qui doit nous occuper pour la production de sens, ce sont ces fameux indices, qui fonctionnent comme des flèches vers une autre signification. Ce sont eux qui doivent

susciter un second processus sémiotique, la poursuite de la signification après le déchiffrement du sens littéral. Ils doivent provoquer une insatisfaction, indiquer un manque, c'est à dire le creux d'une représentation à première vue absente.

Naturellement, ce problème se rattache à la question plus globale de tout processus signifiant : comment peut-on montrer, désigner, rendre présent ? C'est à dire, "représenter". Le problème est commun dans les arts figuratifs, et l'art roman, comme les autres, porte sa panoplie de réponses. Première solution du procédé mimétique ordinaire, l'image "ressemblante" : on considère comme ressemblante une image qui porte des similitudes objectives avec l'aspect naturel d'une chose (photographie ou portrait naturaliste d'une personne, sculpture d'une chaussure qui, excepté la matière lithique, a tout effectivement d'une chaussure ordinaire, etc)⁴. Deuxième possibilité, elle aussi dénotative : le signe conventionnel, dérivé ou non d'une ressemblance originelle : un nom, dans un texte, ou bien, dans un objet iconique, la croix stylisée pour le Christ, par exemple, qui n'a plus rien de la forme d'un homme crucifié, particulièrement sous sa forme de croix grecque, mais qui y renvoie de façon transparente pour tout spectateur maîtrisant suffisamment les codes culturels en jeu. Dans le cas de notre chapiteau, on peut dire que tous ces types d'indices sont utilisés lors du premier processus de signification, celui que nous avons dénommé simple, littéral, non-symbolique : figures humaines, moulin, mais aussi signes conventionnels, comme la croix, ou semi-conventionnels, par exemple l'arrière-plan végétal dénotant traditionnellement une scène extérieure et rurale.

Le second processus de signification, symbolique, se construit en revanche sur des indices connotatifs, comme la lumière pour caractériser le nouveau Testament, ou le rôle du contexte : ecclésial, en l'occurrence, qui est un indice de poids pour l'interprétation de cette scène comme extra-agricole, et pour la recherche d'un versant religieux au sens. Nous entendons ici par indice connotatif un élément de signification qui ne se présente pas explicitement comme tel, qui avance voilé. Ainsi, l'incidence de la lumière est très signifiante pour notre chapiteau, mais n'est pas un élément qui s'impose à l'interprétation : il existe toujours une lumière, et son sens n'est signifiant que dans certains contextes, en conjonction avec d'autres éléments. La nécessité d'interpréter la lumière n'est pas une évidence. Contrairement à une figure humaine dans la pierre, dont il est clair qu'elle représente, la lumière peut être un élément brut du donné non signifiant. La qualité dénotative ou connotative d'un élément dépend du contexte dans lequel il est employé, et prête à discussion : une croix est le plus souvent un élément dénotatif, par exemple dans un nimbe crucifère, ou entre les mains d'un personnage ; mais ici, la manivelle cruciforme avance voilée : il faut bien qu'une manivelle ait une forme, et celle de la croix n'est alors pas plus absurde qu'une autre, c'est à dire potentiellement, est assignable à de la forme non signifiante, de même que la forme exacte de chaque feuille dans le motif végétal. De doute réel, ici, il y a peu. Dans le contexte d'un art chrétien, fortement symbolique, et d'une œuvre dont la grande qualité laisse à supposer une riche signification, la probabilité d'un élément cruciforme non-signifiant est très mince ; mais le caractère signifiant reste non-évident, et le signe connotatif, dans la mesure où il ne s'impose pas, de lui-même, à l'interprétation. Les signes connotatifs sont ceux que l'herméneute ou le spectateur doit aller chercher, plutôt qu'ils ne viennent le chercher.

Le processus de signification symbolique emprunte donc d'autres voies que la signification littérale, jusque dans les moyens sémiologiques mis en jeu. Le sens littéral émane de signes dénotatifs, qui s'imposent au regard et à l'interprétation. Le sens symbolique en revanche, dans la mesure où il est

4 Sachant qu'aucune représentation, même mimétique, n'applique intégralement la règle de la ressemblance, sous peine d'être une reproduction plutôt qu'une représentation, voire de tomber dans l'ipséité. Nous n'entrons pas dans les détails d'une très vaste question qui n'est pas centrale pour l'analyse présente, mais il est bien entendu que toute représentation suppose une différenciation d'avec son objet, fût-elle mince et par la simple convention d'une mise en scène.

construit par des signes connotatifs, nécessite l'implication active et volontariste de l'interprète. Il en résulte un certain nombre de caractéristiques, notamment une moindre précision, une moindre certitude de la clôture du sens, mais aussi peut-être une plus grande prégnance du résultat, une fois obtenu, dans l'esprit de l'interprète ainsi impliqué.

Pour observer de plus près cette prégnance, et la nature du travail interprétatif, il faut se pencher au plus près de la démarche interprétative. Comment, par exemple, à partir de l'œuvre sculpturale qui nous occupe, et d'un fonds de références culturelles, peut-on aboutir aux notions d'Ancienne et de Nouvelle Alliance, et au rôle du Christ dans la transformation de l'une en l'autre ?

Nous avons identifié la représentation littérale, d'ors et déjà, de deux hommes, de part et d'autre du moulin. Divers éléments s'y sont ajoutés, comme la manivelle cruciforme qui, associée au contexte ecclésial, mettait en évidence la nécessité de construire une interprétation religieuse de la scène, avec le Christ dans la figure d'un moulin. La lumière s'ajoute à cet ensemble pour polariser la scène entre Ancien et Nouveau testament. Nous y aident des habitudes symboliques préexistantes : utilisation du personnage du Paul comme représentant de la Nouvelle Loi ; et de Moïse pour l'Ancienne Loi ; possibilité, donc, pour deux personnages, de représenter deux abstractions protéiformes, c'est à dire deux époques, définies comme celles de deux Alliances successives avec Dieu, de deux Lois, et de deux Testaments dans les textes sacrés. Car ce chapiteau s'intègre dans l'ensemble vaste et assez cohérent de la symbolique romane : pour construire un nouveau réseau symbolique, on s'appuie surtout sur ce qui existe déjà. On pointe par un signifiant (homme au moulin) vers un signifié (personnage biblique) qui lui-même, dans le cadre d'une relation symbolique beaucoup plus usuelle, est le signifiant d'une abstraction plus générale : la Nouvelle, ou l'Ancienne Loi. On utilise un chemin préexistant de production de sens, pour en construire un nouveau, plus élaboré, ou différent, et toujours en les articulant. Il n'y a pas de séparation catégorielle entre les signes ou symboles-outils préexistants et la signification symbolique créée, susceptible de servir ensuite, si elle devient suffisamment notoire, à la construction d'autres sens, dans d'autres œuvres. C'est à dire qu'on va vers l'établissement d'un édifice symbolique complexe et cohérent, en croissance perpétuelle, à la fois en usage dans les œuvres et construit par les œuvres. Et enfin, le contexte dont témoigne les textes, dans la lignée de celui de Suger, nous rappelle que ces indices dans le chapiteau servent en fait surtout à pointer vers un sens latent, vers une interprétation pré-existante et disponible, plutôt qu'à la reconstruire entièrement.

C'est d'ailleurs seulement en vertu de ce lien préexistant que la longueur des tuniques ou la place de la lumière ont pu nous aider à construire du sens : entre Moïse et Paul, Paul et Moïse, point de préséance - à moins, justement, qu'ils soient considérés chacun comme personnage représentant une époque des Temps humains. Alors se pose un autre problème : pour obtenir la signification, il faut considérer non pas successivement, mais simultanément, les différents niveaux de sens contenus dans un symbole : cognitivement, on ne peut pas cheminer d'un couple signifiant-signifié à l'autre, en cascade ; il faut tenir ensemble tous les indices et tous les réseaux de signification à la fois. Concrètement, ici, pour passer de la perception "deux personnages" à celle des deux Alliances, Lois et Testaments, il est impossible de reconnaître d'abord Moïse et Paul, puis les deux Alliances ; également impossible de reconnaître les deux alliances, puis Moïse et Paul. Car ce qui permet d'identifier Moïse et Paul, ce sont également les indices se référant aux deux Alliances, mais deux personnages ne peuvent en aucune manière renvoyer aux figures de l'Ancienne et la Nouvelle Alliance, à moins d'être d'abord désignés comme Moïse et Paul. La production de sens ne peut se faire que par un rapprochement simultané de signes dénotatifs (les personnages) et connotatifs (polarisant la scène selon un axe Ancienne/Nouvelle Alliance) ; il faut tenir tous ces éléments

ensemble et simultanément, pour construire l'artefact final : "Paul et Moïse représentant l'Ancienne et la Nouvelle Alliance".

Ce processus qui se construit à la conjonction de la dénotation et de la connotation nous semble particulièrement caractéristique de ce qu'est la signification symbolique. Le vrai sens du symbole, c'est la réunion-même de tous les niveaux signifiants. Le symbole ne réside pas tant dans la signification abstraite finale - d'ailleurs pas plus finale que la désignation concrète, puisque les deux niveaux de sens, nous venons de le voir, sont simultanés - mais dans la monstration des deux scènes à la fois, et l'affirmation qu'il existe une parenté, une analogie entre les deux situations, qui en fait la déclinaison d'un même schème. Cette réunion-même est aussi l'objet de la signification, et le message durablement transmis au spectateur.

Pour cause, dans ce processus de création de formes signifiantes, une chose est décisive, par rapport aux signes usuels : le signifié est un objet qui existe trop par lui-même pour s'effacer devant un signifiant. Il diffère en cela totalement d'un signe d'usage littéral, qu'il fonctionne par mimétisme ou par convention. Ainsi, usuellement, quand on dessine une chaussure, s'il s'agit exclusivement de la désigner, l'image matérielle n'a pas d'importance hors d'un processus de représentation - dans le processus de représentation, elle est transparente, et représente l'objet "chaussure" ; hors de ce contexte de signification volontaire, elle peut être perçue sans être comprise dans son statut de signifiant, mais n'agit alors pas sur le reste de l'interprétation du monde. Il en va de même pour le nom "chaussure", signe conventionnel. Il y a une force centripète dans cet usage de signifiants transparents : l'esprit quotidien les ignore, et sa norme de fonctionnement est de borner la signification à un processus nécessaire mais marginal. Le rapport brièvement créé entre la forme matérielle du trait de carbone sur du papier, et l'objet, est éventuellement durable, mais en tout cas non essentiel. Si par hasard on aperçoit la même forme hors d'un contexte signifiant - au hasard d'un nuage, par exemple, on s'amusera peut-être de la reconnaître, mais on n'y accordera pas d'importance. Ce n'est pas un enjeu sérieux. L'intérêt est dans l'issue univoque de la représentation : il s'agit d'une chaussure.

Le processus généralisé de symbolisation, au contraire, est centrifuge : en utilisant comme signifiants des objets du monde, des scènes quotidiennes, en rendant des situations ordinaires signifiantes d'autres, et durablement co-présentes les unes aux autres, il invite à une intersignification du monde par lui-même. C'est à dire, en l'occurrence, la superposition entre une scène quotidienne et concrète de meule à farine, et la révélation christique transformant la loi de Moïse en "nourriture spirituelle". Si lors du processus de signification volontaire que constitue ce chapiteau ainsi que tous les textes ou objets qui développent le même motif, le signifiant ne s'efface pas, et s'il reste co-présent à son signifié, alors par la suite, hors de tout processus de signification prémédité, ce lien entre les deux scènes existera encore : toute scène de moulin évoquera le passage de l'Ancien au Nouveau Testament ; toute évocation de la Nouvelle Alliance pourra appeler une scène de moulin. Et cela construit, car les liens s'organisent. La pensée symbolique romane ne fonctionne pas seulement par une ou deux similitudes isolées, qui agrafferait une scène représentée avec une autre au hasard des possibilités, et de façon éphémère, mais par une tension totalisante vers la symbolisation générale. Il s'agit de l'organisation durable des représentations en un large système, au moyen des analogies qui les rapprochent.

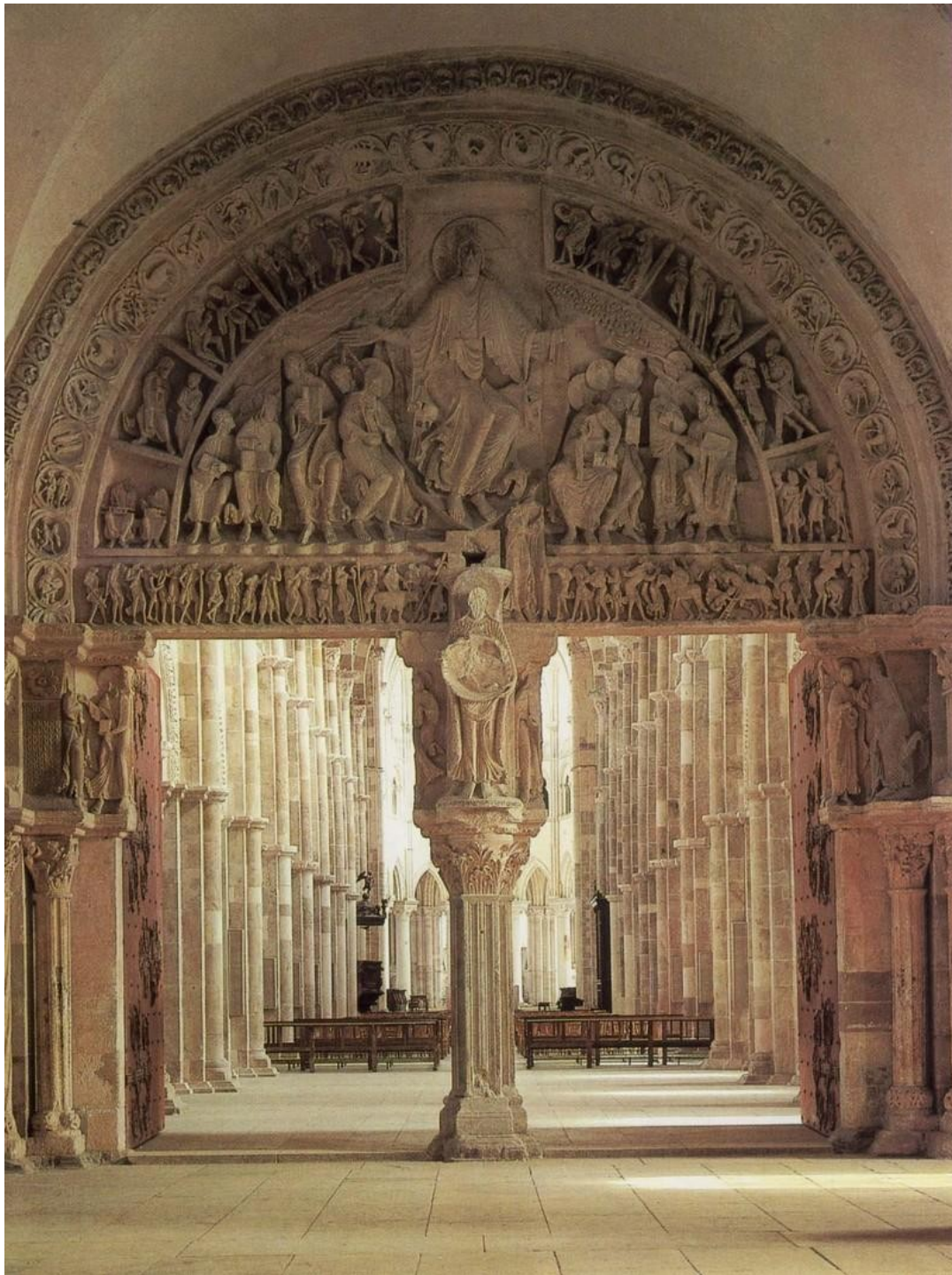
Le symbole, en ce qu'il tient ensemble son signifiant et son signifié, et ne fait pas oublier le premier au profit du second, est donc à la fois non transparent sur le moment, mais aussi beaucoup plus riche de conséquences pour le rapport au monde et à ses représentations, dans et surtout hors des

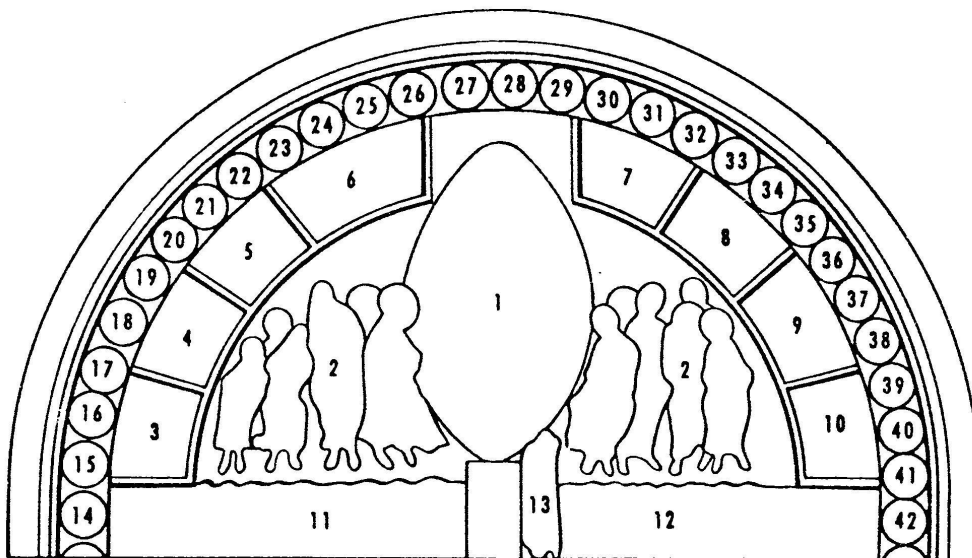
contextes discursifs, explicitement signifiants, voire hors de tout contexte volontairement signifiant.

Le pouvoir du symbole est donc, par un réseau d'indices conventionnels ou mimétiques, dénotatifs et connotatifs, par un cheminement signifiant simple ou complexe, de réaliser dans la pierre une métaphore *in absentia* : le Christ et son rôle théologal dans un moulin. Gageure. D'une part et bien sûr, cela permet à l'occasion de rendre sensible une notion abstraite ou un peu ardue. Mais surtout - et en ceci, les moyens mêmes de la signification, connotative et symbolique, nous donnent des clefs pour comprendre le système de représentations dans lequel il s'intègre - l'enjeu est d'élargir pour celui qui aura regardé ce chapiteau la perception qu'il aura désormais de toutes les scènes de moulin, et de donner un avatar concret de la relation entre Anciennes et Nouvelles Écritures : les deux significations, une fois liées par le symbole, deviennent deux visages d'un même phénomène. En somme, il s'agit de donner au monde un ordre et une multitude de symétries, en ce que chaque niveau de signification, chaque phénomène, même, peut renvoyer à un autre, et replier son sens sur celui du premier. Le processus symbolique, c'est la "mise ensemble", l'accroche de deux représentations distinctes pour en faire les variantes déclinées d'une même forme - et la tension vers l'accroche de toutes les scènes qui semblent reposer sur une même forme, avec toutes les implications cognitives qui en découlent.

La topologie du tympan de Vézelay.

Mais pour comprendre plus avant cette tension totalisante du système, il est bon de se pencher sur une œuvre plus complexe, et de plus grande envergure. Le tympan que nous nous donnons ici à observer est situé au-dessus des portes centrales qui permettent le passage du narthex à la nef - c'est à dire qu'il est uniquement visible depuis le narthex, vestibule religieux de l'édifice. Il surmonte les deux portes centrales, et est encadré de deux petits tympan, au-dessus de chacune des entrées latérales. Ces deux représentations latérales sont plus narratives : elles exposent l'histoire des pèlerins d'Emmaüs au Nord, et de la Nativité au Sud.





SCULPTURES OF THE SPANDREL

- | | |
|---|---|
| 1. Christ. | 25 and 26. June: a reaper. Cancer. |
| 2. The Apostles. | Between 26 and 27: a crane. |
| 3. Two Apostles writing. | 27, 28, 29. A dog, an acrobat, a siren. |
| 4. Jews. | 30 and 31. July: Leo. A harvester binding corn. |
| 5. Cappadocians. | 32 and 33. August: Virgo. A peasant beating corn. |
| 6. Arabs and dog-headed Indians. | 34 and 35. September: a peasant emptying corn into the bin. Libra. |
| 7. Ethiopians? | 36 and 37. October: the wine harvest. Scorpion. |
| 8. Phrygians? | 38 and 39. November: a peasant killing his pig. Sagittarius. |
| 9. Byzantines? | 40, 41, 42. December: a man carrying on his shoulders an old woman, symbol of the year finishing. Capricorn. A man holding a cup of wine. |
| 10. Armenians? | Around this inset, a latin inscription reads: "In all his members he is the image of December". |
| 11. Scythians and Romans? | |
| 12. Macrobian, Pygmies, Panotii. | |
| 13. St. Peter and St. Paul. | |
| 14 and 15. January: a peasant cutting bread. Aquarius. | |
| 16 and 17. February: a man warming himself; another man undressing. Pisces. | |
| 18 and 19. March: pruning the vine. Aries. | |
| 20 and 21. April: a man feeding his goats on shoots. Taurus. | |
| 22, 23, 24. May: a warrior; the Spring; Gemini. | |

Nous présentons ici une tentative d'analyser ce tympan en cherchant à comprendre comment la sculpture fait usage de l'espace comme d'une dimension symbolique, et de quelle façon le sens se

dégage de ce traitement. Nous nous appuyerons de nouveau sur les interprétations déjà existantes de l'œuvre. A cet effet, le diagramme placé en regard de la photographie, extrait d'un guide de visite de l'abbatiale⁵, doit permettre un repérage assez simple au sein de l'ensemble sculptural. Nous partirons de la figure du Christ et de sa topologie, comme exemple d'une construction symbolique telle qu'elle a pu être analysée plus haut, mais ici particulièrement saillante et représentative, pour ensuite élargir notre observation à l'ensemble de la topologie dans le tympan, comme signifiante de l'espace du monde.

Au centre du tympan se trouve le Christ dans une mandorle. Selon une des interprétations traditionnelles, la mandorle, attribut de majesté, est constituée de l'intersection formée par deux cercles : celui de l'humanité et celui de la divinité. C'est une première topologie symbolique et signifiante, qui s'appuie sur un motif usuel et préexistant.

Mais il faut y regarder de plus près : ce Christ est différent des autres figures par bien des aspects. Il se situe aussi au croisement de deux autres cercles : celui des personnages représentés, autour de lui, et celui des pèlerins de chair et d'os, des visiteurs qui arrivent à Vézelay. D'abord, au sein d'un ensemble représenté, il regarde frontalement le spectateur - il est vrai qu'à cet égard, la mutilation des nombreuses têtes autour du Christ fait obstacle à une comparaison spontanée, mais son torse tout entier est tourné vers ceux qui le regardent, et il est bien le seul dans ce cas parmi les grands personnages. C'est lui qui s'adresse au pèlerin et l'invite à regarder. Il fait parti des représentés, mais il joue un rôle, comme en trompe l'œil qui serait plutôt un trompe l'esprit, dans l'espace réel. Ce n'est pas tout : à bien observer, que fait-il, ce Christ ? Il est *en majesté*, dans une mandorle, certes ; il regarde celui qui pénètre dans l'église, certes ; mais restent ses jambes, à l'angle improbable : est-il debout ? est-il assis ? Tout d'abord, éliminons une hypothèse peu crédible mais fort répandue : ce n'est pas le défaut de perspective et le problème technique qui ont déformé cette représentation du Christ. D'abord parce que le problème de perspective, dans la sculpture d'un tympan, en haut-relief, comme ici, se pose assez peu ; il suffit de monter à la hauteur des sculptures pour s'en rendre compte : la profondeur est suffisante pour représenter un personnage assis. C'est d'ailleurs le cas d'une grande part des apôtres, autour du Christ : ils sont assis, et il n'y a pas d'ambiguïté sur la question. Le Christ n'est pas assis ; il n'est cependant pas debout : on distingue d'ailleurs très bien son siège, en forme de ville, comme il est d'usage, pour la Jérusalem céleste sur laquelle il règne. En outre, à l'observer de si près, il n'est pas non plus tout à fait de face, comme les apôtres assis, ni tout à fait de profil, comme Saint-Pierre, le premier à la droite du Christ (à notre gauche), et tourné vers le Christ, tout entier. Position énigmatique, mais à laquelle la réponse nous est signifiée par une meilleure observation des indices mimétiques : ce personnage est en mouvement ; il porte à sa hanche la spirale très reconnaissable du "maître de Vézelay", qui donne à connaître à l'historien de l'art l'identité du sculpteur, et à tout spectateur le mouvement - sans parler du bas de sa tunique, agitée par le vent. Décidément, il bouge : s'il n'est ni debout, ni assis, déjà tourné vers ceux qui le regardent, mais encore orienté vers les autres personnages du tympan, c'est qu'il est saisi dans l'acte-même de bouger ; il se lève, ouvrant grand les bras dans un geste qui, cette fois, indéniablement, s'adresse au visiteur⁶. Ses bras, de ce fait, dépassent de la mandorle, et viennent déverser des rayons sur les apôtres, car en dehors de la mandorle, on retrouve la topologie représentée, des apôtres, et

5 *Vézelay : guide de la basilique*, Jean-Baptiste Auberger et Jacqueline Gréal, Les Éditions Franciscaines, 2005.

6 On peut rappeler à l'appui de cette interprétation l'importance de Vézelay en tant que site de pèlerinage, et la vocation de l'église, qui a été reconstruite notamment pour assurer l'accueil des nombreux croyants venus pour les reliques de Marie-Madeleine, ou en départ pour Saint-Jacques de Compostelle. Ce sont donc chaque jour de nouveaux venus qui parviennent à l'église de Vézelay, après une longue marche, pour achever un pèlerinage ou pour partir sur les chemins d'un autre, et sont accueillis par ce Christ, comme pour la première fois - puisque pour eux, qui arrivent, c'est bien la première fois.

non plus celle du narthex et du spectateur. Décidément, deux espaces : le regard et le mouvement d'accueil, pour le spectateur ; les rayons de la Pentecôte, pour les apôtres.

Si l'on récapitule, ce Christ est à l'intersection de deux cercles : homme et Dieu ; monde réel et monde représenté. Cela s'intègre dans une étrange topologie : à l'intérieur de la mandorle, celui qui accueille les visiteurs et prend part à l'espace du monde, de l'édifice, de la situation du spectateur ; en-dehors de la mandorle, le retour à une représentation sculpturale descriptive. Comme si les caractères de l'incarnation divine permettaient cette transgression, cette irruption de la figure sculptée dans la sphère du regardant - il y aurait là, dans une perspective herméneutique, beaucoup à dire. Image de Dieu qui se fait homme : il sort des représentés, parmi les personnages sculptés, et devient acteur dans la réalité de l'accueil, tout en restant un personnage de l'ensemble sculpté. Mais pour notre étude aussi, le phénomène est intéressant : la mandorle, signifiant d'une mixité entre Dieu et homme, s'insère ici également dans le processus de représentation d'une autre mixité, entre espace représenté et espace réel autour de l'œuvre. On assiste à un de ces accrochages symboliques entre deux éléments : la mandorle, en servant aux deux mixités, aux deux figures du passage, les raccroche l'une à l'autre. La double nature divine et humaine est de la même forme qu'une double nature entre "monde du spectateur" et "monde représenté" ; le rapport entre divinité et humanité a quelque chose de structurellement analogue au rapport représenté-spectateur.

Mais ce qui nous est signifié par tous ces indices, c'est aussi que le Christ et le seuil, au fond, ont quelque chose à voir - fonctionnellement, chacun dans son propre plan de signification, ils sont passage. C'est un personnage de seuil, de passage - comme il convient, d'ailleurs, au centre du tympan, à l'entrée de l'église à proprement parler, entre le narthex et la nef. Entre le vestibule sombre du narthex, lieu liminal du recueillement, et la nef de lumière, menant vers le chœur, Il accueille les hommes, et les invite à rentrer. Passage entre humanité et divinité, parce qu'au seuil d'une église, on rentre dans l'espace consacré à Dieu, et parce que le Christ est à la fois Dieu et homme. Deuxième accrochage symbolique : la figure du seuil, de la porte, comme image du passage. Nous avons à présent trois référents : le seuil, bien réel et concret, de l'édifice ; le Christ, figure du divin et de l'humain à la fois ; le personnage à la fois représenté et sortant de l'espace représenté pour s'adresser au spectateur. Trois référents plus ou moins concrets, qui s'inter-explicitent. L'image concrète de la porte éclaire la notion de passage et d'intermédiaire ; mais le Christ comme homme et Dieu à la fois désigne aussi cette porte comme étant l'accession au lieu de la divinité.

C'est à dire que, si nous considérons le symbole comme un outil d'une pensée plus globale par analogies, cette accumulation de signifiants ne sert pas seulement à mettre en valeur la fonction intermédiaire du Christ. Elle renvoie à un réseau entier de sens, qui superpose différents niveaux par quelques analogies, ici par la notion de passage : l'entrée dans cette église, c'est le Christ, car ils partagent un même rôle d'accueil et de seuil, mais la double nature du Christ dans la doctrine chrétienne est aussi un passage, entre humanité et divinité, de même enfin que le personnage de pierre, inclus dans une image globale, et sortant en même temps de cette image. En une représentation symboliquement forte, voici quatre registres de sens attachés, justement pour produire du sens les uns par les autres. Contrairement à ce qu'on peut parfois entendre, le symbole roman ne sert pas toujours ni exclusivement à relier une abstraction à un registre concret, quotidien et campagnard, pour l'usage d'esprits peu agiles - dans le cas présent, toutes les notions citées sont relativement élaborées, quoique certaines soient plus sensiblement perceptibles que les autres ; les relier donne une possibilité de signification plus profonde à chacune, autant qu'une explication de l'une par l'autre.

Comme nous venons de le voir, le Christ joue le rôle d'un pivot entre l'extérieur et l'intérieur du sanctuaire, entre espace représenté et espace du narthex. Mais cet espace représenté n'est pas du même ordre que l'espace mondain : il ne s'organise pas selon les mêmes règles. Sa topologie est signifiante, mais non référente. Elle fait sens autrement que par mimétisme avec l'espace vécu du spectateur.

Ainsi, pour analyser la structure de l'œuvre, le critère primordial est la distance au Christ. Les plus proches de lui sont les apôtres. Ils sont douze, groupés par trois ; on pouvait certainement les dénombrer facilement en comptant les têtes, maintenant disparues, mais on discerne encore les douze auréoles. Parmi eux, Saint Pierre, qui est le plus proche du Christ, porte la clef qui permet de l'identifier⁷. Mais les apôtres sont aussi les plus grands personnages du tympan, excepté le Christ. L'ensemble du tympan est d'ailleurs organisé selon ce schème : plus un personnage est important, plus il est grand, et plus il est proche du Christ. Le schème signifiant "taille des statues" ne renvoie pas à une échelle de signifiés "taille des référents", mais à celle de l'"importance des référents dans et pour la représentation proposée par le tympan". En conséquence, plus on va vers la périphérie, plus les personnages sont petits. Ce principe s'entend à quelques exceptions près : celles par exemple que requiert le seuil minimal de mimétisme dans la représentation pour permettre la production de sens par référence à la réalité - nous verrons ainsi des pygmées et des géants dont la taille diffère sans rapport avec leur éloignement du Christ, dans la frise du linteau, à droite. Irruption de l'emprunt à l'aspect réel, quand il est nécessaire à la signification. Mais en toile de fond, hors de ces nécessités particulières, c'est la taille comme signifiant de l'importance qui nous est montrée, non comme reproduction d'une taille référente.

Autour de la scène centrale, par ordre de taille et d'éloignement, on peut citer d'abord les cases quadrangulaires disposées en demi-cercle autour des apôtres et du Christ. L'aspiration universaliste et la volonté totalisante inhérente à l'art roman y est extrêmement visible ; il suffit de regarder d'un peu plus près tous ces petits personnages. En partant du haut, vers la gauche, les premiers que l'on rencontre ont une tête bien allongée. A vrai dire, c'est une tête animale : une tête de chien. Pour comprendre ce détail, et beaucoup d'autres du tympan de Vézelay, il faut plonger dans les références antiques qui ont construit l'imaginaire géographique roman. En l'occurrence, c'est à Pline que l'on doit s'adresser : ces personnages s'appellent des cynocéphales, et ils sont décrits ainsi : "Parmi les nomades Éthiopiens qui sont le long du fleuve Astragus, vers le nord, sont les Ménismins, à dix journées de l'Océan ; ils vivent du lait des animaux que nous appelons cynocéphales ; ils en entretiennent des troupeaux, ne conservant de mâles que ce qu'il en faut pour propager l'espèce"⁸ ; on voit qu'ils étaient plutôt considérés comme des animaux, mais au cours de l'époque médiévale, et

7 Il faut signaler que le monastère bénédictin avait été dédié, avant l'obtention des reliques de Marie-Madeleine, à la Vierge, saint Pierre et saint Paul. L'édifice présent porte encore la trace de leur rôle privilégié dans l'histoire du lieu.

8 Pline, VII, ii, édition d'Emile Littré, Dubocher 1848-50, en latin : "Nomadum Aethiopum secundum flumen Astragum ad septentrionem vergentium gens Menisminorum appellata abest ab oceano dienum itinere viginti. animalium, quae cynocephalos vocamus, lacte vivit, quorum armenta pascit maribus interemptis praeterquam subolis causa." - sur les cynocéphales, voir aussi VIII, lxxx "simiarum generi praecipua erga fetum adfectio. gestant catulos quae mansuefactae intra domos peperere, omnibus demonstrant tractarique gaudent, gratulationem intelligentibus similes, itaque magna ex parte complectendo necant. efferatior cynocephalis ratura sicut satyris. callitriches toto paene aspectu differunt; barba est in facie, cauda late fusa primori parte. hoc animal negatur vivere in alio quam Aethiopiae quo gignitur caelo.", c'est à dire, *ibid.* : "Les cynocéphales et les satyres sont d'un naturel plus farouche que les autres. Les callitriches (*simia hamadryas*, Gm., ou *simiasi lenus*, L.) sont d'un aspect presque complètement différent : ils ont de la barbe à la face, une queue fort large à sa naissance; on assure qu'ils ne vivent pas hors de leur patrie, qui est l'Éthiopie."

dès l'époque romane, à la suite d'Augustin, puis jusqu'à la Renaissance dans des textes de grands explorateurs, ils sont considérés comme humains ou à la marge de l'humanité⁹. On trouve aussi, toujours dans ces rectangles, mais cette fois vers la droite, un sciapode¹⁰, de même provenance documentaire. Ce sont des êtres de toutes sortes qui sont ainsi disposés comme en spectateurs autour de la scène centrale, tous les peuples de la Terre - telle qu'on la conçoit alors - et que l'on intègre ainsi à l'image globale que fournit le tympan. Car l'intérêt de présenter une topologie et des rapports de taille signifiants, c'est de réorganiser selon ce schème l'ensemble de l'espace du monde. Il s'agit d'assigner à chacun et à chaque chose une place propre, non constatée *de facto*, mais organisée par un ordre, donc une forme sensée.

Puis, d'une taille à peu près comparable, on rencontre les deux processions du linteau, qui se dirigent, chacune venant d'une extrémité, vers le centre - celles-ci peuvent sembler assez proches du Christ, mais en sont séparées par une ligne continue dans la pierre, ondulée comme des vagues dans l'eau ou des nuages, qui représente la limite du 'ciel', au sens métaphorique et usuel qui peut lui être ici attribué. Cette délimitation éloigne considérablement ces deux processions du Christ, comme le confirme leur taille modérée. Mais elles se dirigent toutes deux vers le centre, seul lieu où la vague de pierre s'interrompt - lieu de passage, donc. La procession de droite y est d'ailleurs accueillie par un personnage qui semble au premier abord échapper au principe structurant de l'ensemble, car il est beaucoup plus grand que les autres¹¹. Il convient de lui faire un sort rapidement en l'identifiant : c'est de nouveau de saint Pierre, portant la clef et accueillant les hommes au royaume des cieux. De plus, sa haute taille s'exprime par sa proximité au Christ, dont il n'est pas, lui, séparé par les nues. On remarque alors que d'une part Saint Pierre est représenté deux fois, ce qui témoigne fortement de la structure générale essentiellement symbolique, et non mimétique, du tympan : il importe peu dans le système symbolique sous-jacent au tympan, à partir du moment où le sens l'exige, qu'un même référent ait deux signifiants distincts ; ce ne sont pas les corps des apôtres qui sont mimétiquement sculptés dans la pierre, mais le signe de leur présence qui permet de leur assigner une place dans

9 Bernard Ribémont, «Impies et païens entre Antiquité et Moyen Âge», *Cahiers de recherches médiévales*, Comptes rendus, 2002.

Augustin, *Cité de Dieu*, Livre II, xiv.

Tardivement encore, dans l'édition du voyage de 1599, Léry combat avec véhémence les rumeurs encore tenaces sur toute sorte de peuples : « il ne se trouve qu'il y ait peuple, ni nation où tous soyent velus, comme mal à propos on peint les Sauvages par deçà, sous ombre qu'on a veu quelques hommes particuliers, soit en Europe ou ailleurs, qui estoient quasi tous couverts de poil : cela en general estant procedé d'ignorance, et trop legerement receu, il le faut renvoyer avec ce que Plin a feint des Ciclopes, testes de chiens (il s'agit des Cynocéphales), grandes oreilles, pieds plats et autres difformes et monstrueux, dont aussi l'expérience monstre qu'il n'en est nouvelle en part du monde que ce soit » (Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil, éd. Frank Lestringant, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Bibliothèque classique », p. 221, n. 3)

10 Plin l'ancien, Histoire Naturelle, Livre VII, ii, *ibid.* : "Il parle aussi d'hommes appelés Monocolos (monos, unique, kôlon, jambe), qui n'ont qu'une jambe et qui sautent avec une agilité extrême ; il dit qu'on les nomme aussi Sciapodes (skia, ombre, pous, pied), parce que dans les grandes chaleurs, couchés par terre sur le dos, ils se détendent du soleil par l'ombre de leur pied ; qu'ils ne sont pas loin des Troglodytes ; et que près d'eux, à l'occident, se trouvent d'autres hommes qui, privés de cou, ont les yeux dans les épaules.", i.e. : "idem hominum genus, qui Monocoli vocarentur, singulis cruribus, mirae pernicitatis ad saltum; eodem Sciapodas vocari, quod in maiore aestu humi iacentes resupini umbra se pedum protegant. non longe eos a Trogodytis abesse, rursusque ab his occidentem versus quosdam sine cervice oculos in umeris habentes."

11 Quant aux membres des processions, il convient d'observer ceux qui se trouvent tout à droite : les premiers personnages ont d'immenses oreilles, on les appelle au moyen-âge des panotii. Puis, en se déplaçant vers la gauche, on trouve d'abord un pygmée, qui a besoin d'une échelle pour monter à cheval. Et encore un peu plus à gauche, un géant, qui doit se pencher pour entrer dans les dimensions de la frise. On pourrait ajouter à ces caractéristiques physiques les éléments de costumes divers. Encore une fois, des populations exotiques, toute une foule bigarrée, inscrite dans la topologie du tympan, et dans l'histoire sainte, puisqu'elle est accueillie par Pierre. A quoi s'oppose la procession de gauche, pourtant composée d'humains ordinaires, mais précédés d'un bœuf, sacrifice typique des païens : au ciel seront acceptés tous les peuples de la Terre, dit le tympan, si difformes qu'ils soient ou paraissent, mais à la seule condition d'être chrétiens.

l'ordre du monde ; Pierre est fonctionnellement deux fois présent, comme disciple et comme gardien du royaume des cieux, donc deux fois sculpté. L'obéissance aux règles du monde réel est décidément minimale, et permet simplement l'identification et la lecture de l'ensemble. On s'en écarte facilement si la nécessité de la signification le demande. Autrement dit, la cohérence mimétique n'est pas un fondement essentiel de cette représentation. Ce qui importe, en revanche, c'est que Pierre reste le même dans ses deux représentations, selon les critères essentiels ici : qu'il soit placé approximativement à la même distance du Christ, qu'il conserve à peu près la même taille, et qu'il porte le même attribut.

Enfin, dans le dernier cercle, le plus éloigné du Christ, le plus petit, donc, trente et un médaillons, eux-même circulaires, contenant des signes du zodiaque et la représentation de travaux quotidiens, sont ordonnés selon le cycle des mois et saisons au cours d'un an. Les travaux du monde matériels sont les plus périphériques, les moins essentiels du monde représenté. Ils nous donnent cependant à voir une nouvelle forme signifiante, et qui est encore assez familière à l'esprit moderne pour lui permettre de mieux appréhender ce qu'est une conception spontanément symbolique. Dans cette série de médaillons, tout est circulaire. Comme pour compenser le demi-cercle du tympan, que l'on ne peut prolonger jusqu'au cercle, puisqu'il est situé au-dessus des portes, toutes formes rondes y abondent : celle des médaillons, bien sûr, mais aussi celle des trois personnages qui interrompent le cours du calendrier, dans les médaillons centraux - motifs inouïs dans ce contexte - par une sirène, un chien et un acrobate, qui, chacun, s'enroule sur lui-même pour former un cercle. Le temps s'enroule, donc, le temps aspire au cercle, symbole de la perfection et de l'achèvement dans tout l'art roman : ce qu'englobe la représentation, c'est le cycle entier du temps terrestre, des activités annuelles, des répétitions quotidiennes et saisonnières. Mais là encore, la topologie signifie : le temps est représenté sous la forme, sous les formes de cercles, même, car il s'agit de tous les temps mondains, c'est à dire cycliques. On désigne ordinairement de cette manière le temps du monde humain, par opposition à celui, orienté, de l'histoire sainte. Ici, cette forme lui est assignée par la disposition des signifiants dans l'organisation générale du tympan. Le signifiant de ce temps, c'est le cercle, car il est un cycle, qui s'enroule. La répétition cyclique des activités est ainsi comparée, raccrochée à une répétition des paysages, du chemin lorsque l'on parcourt une trajectoire circulaire. L'image semble au spectateur moderne moins étrange que celle du moulin mystique, car elle nous est moins étrangère, mais elle n'est pas moins arbitraire : le temps, est-il besoin de le rappeler, n'a pas de forme spatiale. Lui en assigner une, c'est déjà utiliser une forme qui lui est originellement étrangère, pour lui donner un sens. Lui assigner une forme spatiale qui sera durablement utilisée pour le concevoir - et cette fois, jusqu'à notre époque, même - c'est fonder un symbole qui perdure. Si nous pensons aujourd'hui toujours le temps sous des formes géométriques, dont celle du cercle, c'est que notre représentation fonctionne sur ce point encore symboliquement, raccrochant la forme géométrique d'un parcours spatial à une manière de vivre temporellement.

Nous espérons avoir efficacement montré que l'espace de la représentation s'organise ici comme une structure signifiante et non-mimétique, selon les critères de taille et de distance au Christ. Le schème conventionnel de la taille et de la distance n'est ni une innovation, ni un hapax de ce tympan, bien sûr, et fonde nombre de dispositions rituelles ou traditionnelles dans l'art roman, et dans le champ des expériences sociales passées ou contemporaines. Quoiqu'il ne s'agisse pas d'un motif mais d'une structure de composition, et quoiqu'elle nous soit presque trop familière pour que nous puissions nous en étonner, il est intéressant de voir ici fonctionner dans l'œuvre, et selon la manière et les outils qui nous sont familiers pour la construction symbolique romane, des éléments dont tout un chacun connaît encore aujourd'hui de première main l'efficacité et la prégnance cognitive et sociologique.

Mais revenons à l'ordre plus particulier que le tympan expose par cette structure, et qui peut nous en dire plus sur la construction d'un sens symbolique. Si la vie quotidienne et le cycle de la nature, c'est à dire le temps mondain, la vie du pèlerin, s'enroulent autour des personnages saints, ils le font aussi à bonne distance. Le temps du spectateur est relégué au plus loin de la divinité. Cette relégation n'est pas anodine. Le privilège accordé aux "arrière-mondes"¹² semble caractéristique d'une culture où la représentation du monde se fait essentiellement par le symbole. L'explication du monde ne repose pas prioritairement sur l'observation directe et l'investigation *dans* ce monde, mais sur les relations signifiantes entre divers éléments fournis soit par l'expérience directe du monde, soit par la tradition culturelle, sans distinction de statut entre ces deux sources. Le plus important, comme ici, peut même être le moins directement sensible hors du réseau symbolique en question. Mais, placé comme derrière l'expérience, et cependant relié solidement à elle, il devient la clef de tout, c'est à dire, dans le cas présent, d'un arrière-monde religieux dans un édifice religieux.

Pour ce faire, une autre caractéristique essentielle des arrières-mondes symboliques est leur cohérence interne. Cette cohérence ne s'entend pas au sens rationnel de non-contradiction, mais au sens d'une cohésion globale, qui refuse le vide ou l'intrus, et intègre tout ce qui se présente à sa portée. On a vu d'ailleurs qu'une pensée reposant largement sur les analogies se dégageait assez prestement de la ressemblance avec le monde physique - elle peut en tout cas choisir d'en ignorer un aspect. La grande règle est en revanche surtout de ne laisser aucun vide, de conserver la cohésion au sens le plus concret du terme : aucun vide dans la représentation¹³, c'est la loi de l'art roman ; et aucun vide dans les objets qui peuvent être représentés : à cet égard, une œuvre comme le tympan montre bien que tout doit trouver sa place dans la grande explication, forme d'aspiration universaliste. Il s'agit d'assigner une place à chaque chose, dans la grande ordonnance. En effet, ce qui ressort de notre définition du symbole, c'est aussi que le sens est produit essentiellement par le rapport des termes entre eux. Un objet en explique un autre, il est son "signifié", pour l'occasion. Chaque élément du monde est susceptible de faire partie d'une relation symbolique, mieux, d'un réseau symbolique qui le relie à plusieurs autres. C'est donc l'ensemble de la structure symbolique qui, par le lien, donc par l'ordre créé, introduit un sens global dans le monde.

Il y a là une affirmation presque paradoxale, et en tout cas non évidente. En effet, on admet usuellement que dans un signe linguistique comme le mot, par exemple, la relation signifiant-signifié est principalement arbitraire, quoiqu'on puisse modérer cette affirmation. Et cet arbitraire

12 Ce terme est ici sans que cela implique une reprise à notre compte de l'ensemble des analyses nietzschéennes qui lui sont liées. Le vocable semble approprié dans le cadre de la pensée symbolique, car il s'agit bien d'établir des monde à l'arrière du donné sensible, comme derrière l'écran qu'il forme. Comme la "pensée de derrière", ces arrières-mondes sont à la fois source de richesse, et objets de critique de la part des tenants de la sincérité absolue.

13 Dans le tympan de Vézelay, il est un élément très peu commun, qui semble à la fois remettre en question et rendre plus problématique, mais plus intéressante, alors, la règle qui veut que "l'art roman [ait] horreur du vide". Nous ne pouvons éviter de la mentionner ici, pour répondre à l'objection évidente qu'elle soulève dans le cours de notre pensée. Il faut lever les yeux, au-dessus du Christ qui capte les regards, et qui fait qu'on ne le voit d'abord pas, mais là, entre deux cases quadrangulaires, au-dessus du nimbe crucifère, il y a, indubitablement, un espace vide. Globalement, deux types d'explication ont été données à cet élément hors-normes : celles qui évitent l'interprétation, et celles qui interrogent le sens. Dans la première catégorie, certains supposent un inachèvement - aucun document d'archive ne vient soutenir cette théorie, et la portion d'espace vide laisse perplexe : eût-il fallu beaucoup plus de travail pour sculpter des nues, comme c'est le cas juste au-dessous, autour des mains du Christ, un décor végétal au pire, enfin, toutes solutions habituelles à ce type de problème dans l'art roman ? Quant à l'hypothèse d'une maladresse, d'un accident, d'un fait conjoncturel, enfin : pourquoi pas ? Rien ne vient l'infirmier définitivement, mais cela reste peu satisfaisant... L'interprétation communément adoptée, cependant, c'est que cet espace n'est pas vide, et qu'à l'époque romane où, rappelons-le, on ne représente pas Dieu le Père, ce lieu non-sculpté, non-rempli, forcément signifiant puisqu'il transgresse une règle tacite de la sculpture romane, est une des manières de signifier sa présence. On trouve concurremment, par exemple, une main sortant des nues (tympan de l'abbatiale de Conques, Aveyron).

est lié, comme un corollaire, à la notion de système. Les principes de signification sont majoritairement déterminés par une structure d'opposition et corrélation entre signifiants, qui les organise les uns par rapport aux autres, et leur permet de désigner et d'assigner à la fois un ordre entre les signifiés. C'est seulement dans une moindre mesure que signifiants et signifiés peuvent être reliés par des critères non arbitraire (synesthésie, poésie, etc)¹⁴. L'organisation en système supplée un lien "spontané", motivé, en tout cas, entre signifiant et signifié. Pour obtenir une définition plus rigoureuse, et pour observer un phénomène arbitraire plus pur encore, il ne faut que se porter à une échelle plus élémentaire. Un phonème est la plus petite entité linguistique complexe, qui n'est pas un signe, car ne porte pas de signifié, mais peut produire du sens parce qu'il porte des qualités oppositives (simples) idoines, efficacement distinctives pour l'esprit humain - la brique élémentaire qui, par association, permet aux signes d'exister¹⁵. Le symbole, au contraire, est d'abord motivé par un rapport non-arbitraire entre signifiant et signifié. Pour qu'il y ait symbole, il faut une matière non arbitraire au rapprochement entre signifiant et signifié, un trait de similitude. On en déduit souvent que le lien symbolique est donc indépendant de la structure oppositive ou corrélatives entre les termes, puisqu'il tient l'autre extrémité de l'échelle par rapport au phonème - c'est ce qu'on appelle la fonction symbolique de la langue, poétique.

Or, dans les exemples que nous venons d'analyser, c'est souvent l'analogie de situation, de structure, qui fait sens : le moulin ne ressemble pas au Christ, mais il joue un rôle analogue dans une situation structurellement comparable ; le rapport des tailles est un signifiant encore plus arbitraire, (quoique répandu, motivé sans doute par des rapports de force physique fondant originellement le pouvoir, et encore prégnant aujourd'hui), mais c'est par sa structure hiérarchique qu'il permet de signifier une autre hiérarchie. Pour le spectateur, un rapport entre des termes (a) vient se greffer, par analogie, sur d'autres termes (b), pour insuffler du sens dans le système (b) - c'est à dire plutôt dans les termes (b), transformés en système par cette opération-même. Le système (b) est devenu signifiant, et porte donc, en plus de lui-même, son signifié. Le symbole ne fonctionne pas uniquement entre un terme de (a) et un terme de (b), par rapprochement métaphorique simple, mais aussi par rapprochement entre système (a) et ensemble de termes (b), afin de transposer l'ordre de (a) sur l'ensemble (b). Le symbole, ici, fonctionne donc aussi selon un système structurel d'oppositions et de corrélations. C'est aussi pourquoi, en somme, on peut à terme se passer des traits de similitude entre les objets : la similitude entre deux structures, c'est à dire l'analogie, peut suffire - voire le saisissement fugitif d'un trait d'analogie, pour autoriser l'"explication" (qui est alors plutôt "trans-plication") de l'un par l'autre.

Cependant, il s'agit toujours d'un système essentiellement motivé. Il l'est par l'analogie de plusieurs structures, et non plus par la similitude entre deux termes. Mais l'élément clef ne disparaît pas : il s'extrait de l'arbitraire linguistique efficace, et de sa transparence, qui dé-voile, pour voiler en quelque sorte la clarté du message : le signifiant ne s'efface plus immédiatement comme une flèche éphémère ; il persiste, il s'intercale définitivement et tient une place non indifférente dans le message. Mais en voilant, donc en complexifiant la signification, il l'approfondit et l'enrichit en possibilités de déviances, c'est à dire en potentialités poétiques, et virtuellement, en croissance presque spontanée.

14 Et s'il existe un lien non arbitraire - poétique, par exemple, ou cas limite : onomatopée, etc - entre signifiant et signifié, il reste marginal, et le signifiant garde une certaine "transparence" : il s'efface à la lecture, pour laisser voir surtout, presque exclusivement le signifié.

15 voir Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, Editions de Minuit, 1976.

Hypothèses ouvertes pour un élargissement : la représentation, au quotidien.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur le caractère général du procédé, à une époque où l'herméneutique procède selon une méthodologie de sens quadruple souvent, multiple en tout cas. Pour ce qui concerne les représentations religieuses, Suger décrit lui-même ainsi le phénomène de façon plus générale :

"Ainsi lorsque, dans mon amour pour la beauté de la maison de Dieu, la splendeur multicolore des gemmes me distrait parfois de mes soucis extérieurs et qu'une digne méditation me pousse à réfléchir sur la diversité des saintes vertus, me transférant des choses matérielles aux immatérielles, j'ai l'impression de me trouver dans une région lointaine de la sphère terrestre, qui ne résiderait pas toute entière dans la fange de la terre ni toute entière dans la pureté du ciel et de pouvoir être transporté, par la grâce de Dieu, de ce [monde] inférieur vers le [monde] supérieur suivant le mode anagogique."¹⁶

Puis, plus loin, il insiste :

"Les détracteurs objectent sans doute qu'une âme sainte, un esprit pur, une intention fidèle doivent suffire à ce ministère et nous, nous affirmons personnellement et spécialement que cela compte avant tout. Mais par les ornements extérieurs des vases sacrés aussi nous proclamons ne devoir nous mettre au service de rien au monde autant qu'à celui du Saint Sacrifice, dans toute la pureté intérieure, dans toute la noblesse extérieure, car il nous faut en tout, universellement, servir de la manière la plus convenable notre rédempteur (...)."¹⁷

De nombreux témoignages nous permettent de souligner l'importance du symbole quand il n'est pas seulement un des recours iconographiques, mais que, omniprésent, il imprègne chaque acte de la vie. C'est l'ensemble d'un champ de signification qui se replie sur un autre, de sorte qu'en dehors même de ce que nous désignons de façon moderne comme des œuvres d'art, tout devient signifiant, et chaque chose du monde renvoie à de multiples significations abstraites ; chaque abstraction à des expériences concrètes. Comme l'écrit Jacques Le Goff : *"Au vrai, cette imbrication du concret et de l'abstrait est le fond même de la structure des mentalités et des sensibilités médiévales. Une même passion, un même besoin fait osciller entre le désir de retrouver derrière le concret sensible l'abstrait plus vrai, et l'effort pour faire apparaître cette réalité cachée sous une forme perceptible par les sens."¹⁸*

16 Ibid. p. 135,

"Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum fece, nec tota in celi puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri."

17 Ibid. p. 139,

"Opponunt etiam qui derogant debere sufficere huic amministrationi mentem sanctam, animum purum, intentionem fidelem. Et nos quidem hoc interesse praecipue, proprie, specialiter approbamus. In exterioribus etiam sacrorum vasorum ornamentis, nulli omnino eque ut sancti sacrificii servitio, in omni puritate interiori, in omni nobilitate exteriori, debere famulari profitemur. In omnibus enim universaliter decentissime nos oportet deservire Redemptori nostro, qui in omnibus universaliter(...) nobis providere non recusavit (...)."

18 p. 309, *La civilisation de l'occident médiéval*, 1964, Paris.

On touche à la part plus largement cognitive et anthropologique de cette étude. A partir du moment où le processus symbolique imprègne l'ensemble de la représentation, il n'est pas exclusivement actif dans l'art, ni même limité au champ sémiotique au sens strict. Il conditionne tout un mode de représentation, donc de rapport au monde. Sur le plan cognitif, l'approche diffère.

Reprenons d'abord un de nos exemples pour tirer les conclusions de ce que nous avons mis en évidence : face au Moulin Mystique, examinons la réaction d'un spectateur moderne, c'est à dire ne baignant pas dans un mode d'approche extensivement symboliste. Remarquons d'abord la difficulté que présente pour nous cette lecture, et supposons qu'on dispose de quelqu'un, d'un guide, par exemple, pour l'expliquer - c'est à dire, seulement présenter la démarche herméneutique qui a constitué notre point de départ, et non le questionnement sémiologique qui a suivi ; on entendra, très souvent, exprimer la difficulté, et ce qui est perçu comme une grande complexité dans la signification. Si les choses sont expliquées sans précaution particulière, la première interrogation est la suivante : "Mais enfin, est-ce jamais arrivé, Paul et Moïse avec un moulin ?", avec sa réponse évidente - négative. L'esprit moderne donne priorité à une référentialité, avec le critère de validité qui s'y rattache ; bien sûr, cela nous semble, à nous aussi, plus direct et assez naturel : nous sommes de la même *épistémé*. Puis on accepte, assez vite, car *l'épistémé* contemporaine est loin d'être tout à fait dénuée d'habitudes métaphoriques, qu'un objet (a) représente un objet (b), avec supposition d'un signe arbitraire, et transparent : si une chose en signifie une autre, le regard moderne éprouve une tendance assez forte à oublier, à faire disparaître la première. Dans la poursuite de l'observation, on entendra volontiers : "ah, voilà (a), oh, mais non, **ce n'est pas (a)**, nous avons vu que ça **veut dire (b)**". Autrement dit, si une chose signifie (b), elle n'est **plus du tout (a)**. Le principe de non contradiction - qui a fait ses preuves, de fait, pour la description et l'analyse référentielle des phénomènes - est supposé rigoureux, y compris au sein d'une représentation symbolique : c'est **ou bien (a), ou bien (b)**. Et si, par extraordinaire, on voulait adjoindre un sens surnuméraire mais co-présent, évoquer la possibilité de plusieurs signifiant, on s'exposerait à de grandes difficultés. C'est soit (b), soit (c). Tout spectateur moderne admettra qu'un chapiteau puisse représenter (b) ou (c) ; mais difficilement (b) et (c) à la fois. Le regard moderne pose les exigences qui sont celles, plus généralement, de sa lecture du monde, et qui ont par ailleurs fait leurs preuves. Mais qui, dans leur inefficacité à rendre compte de l'œuvre romane, nous donne de précieuses information sur la distance qui sépare ces deux formes de représentation, et la nature de leurs différences.

Retournons alors ces observations, pour mieux comprendre ce qu'impliquait le regard symbolique roman, tel qu'il apparaît dans les productions que nous étudions, pour une observation du monde. D'abord, il suppose une faible prégnance du "Est-ce effectivement vrai ?" face à une apparence ou à un récit, c'est à dire à un signifiant qui se présente. En effet, sa valeur n'est pas forcément, et en fait pas essentiellement référentielle. L'expérience du monde, elle-même, est prise dans un réseau de sens, non pas celui de lois scientifiques établies et complexes (qui d'ailleurs n'existaient pas sous une forme très satisfaisante dans l'état des savoirs du XIIe siècle), mais dans la capacité de tissage, d'intégration dans les liens signifiants symboliques. Le critère central de validité est la cohésion avec ce tissu de sens, et non l'effectivité référentielle. Autrement dit encore, face à un extrait de la *Légende dorée*, avec son lot d'invéraisemblances à nos yeux, l'esprit symboliste ne critique pas prioritairement la véridicité référentielle, mais tisse la place de ce signifiant nouveau dans le textile symbolique ; les différentes variantes n'invalident pas une vie de Saint, mais lui donne la possibilité de s'intégrer diversement dans le tissu global ; la question de la vérification n'a rien de prioritaire, mais celle de l'herméneutique est essentielle.

Et allons plus loin, dans ce qui nous paraît le plus difficile à accepter ou à concevoir : face à un phénomène naturel, disons une éclipse, une grande tempête, ou encore une sécheresse, la priorité n'est donc pas à la recherche de causes naturalistes, mais à l'intégration dans un réseau de sens ; si

l'homme du XIIe siècle ne parle pas le même langage explicatif que nous, ce n'est pas exclusivement par ignorance, mais aussi par cohérence avec une voie cognitive différente.

Peut-être continuera-t-on à trouver l'approche cognitive moderne plus "normale", ou plus valable. A notre décharge, il existe un élément objectif d'évaluation assez important, et selon lequel la démarche contemporaine a effectivement plus de valeur : elle est scientifiquement et techniquement plus efficace. Nous pouvons manipuler, effectuer, produire ce qui était inaccessible à l'homme du XIIe siècle. Mais il ne saurait être mauvais, marginalement, de rappeler que sur le plan axiologique, l'efficacité est un schème d'évaluation parmi d'autres, qui n'a rien d'absolu, ni d'unique, et avec lequel on peut faire entrer en concurrence un certain nombre d'autres valeurs. Comme ce n'est pas ici le débat, nous ne procéderons pas à cette analyse axiologique ; gardons seulement à l'esprit que la prééminence de notre démarche n'est pas une évidence universelle.

Surtout, et cela nous semble plus intéressant, nous pouvons chercher à comprendre d'où viennent, et comment se construisent ces modes cognitifs. Citons à ce sujet l'expérience épistémopsychologique de Gentner¹⁹ à propos de la structure astronomique et atomique, ou encore les travaux de Lakoff et Johnson sur la métaphore dans ses usages quotidiens²⁰, voire la théorie explicative proposée par Fauconnier et Turner²¹... Toutes observations et analyses qui interrogent une tendance humaine à la reproduction des interprétations à diverses échelles et dans divers domaines, commandé par un apprentissage du monde précoce, constatant et s'appuyant dès le départ sur une certaine analogie, des objets et des règles. Notre mathématisation scientifique de la nature elle-même repose sur une tension vers la réduction à quelques règles simples et originelles commandant les autres comme des modèles. Accepter la représentation d'un ordre distinct et nouveau, pour une structure qui ressemble à un domaine déjà connu, est un obstacle épistémologique coûteux intellectuellement, et insatisfaisant à terme. Et toutes ces remarques, comme les théories citées, ont l'ambition de valoir pour l'ensemble des approches cognitives humaines.

Reste donc largement à interroger et à comprendre ce qui diffère, où se trouvent les bifurcations et ce qui les cause, entre une représentation à dominante symbolique, telle que nous l'étudions au XIIe siècle, et une représentation comme celle de notre époque, qui emprunte toujours beaucoup au processus de la métaphore, mais de façon moins essentielle et extensive, et surtout, réflexivement, qui ne lui attribue plus de valeur intrinsèque. Dans notre *épistémé*, on porte l'insistance sur une référentialité efficace, on expérimente - c'est à dire qu'on compare au référent, on veut y coller - on rectifie, et on ne se résigne que difficilement, le cas échéant, à admettre une inconséquence ou contradiction logique entre une nouvelle loi et un certain nombre d'autres - on cherche alors l'erreur plutôt qu'un jeu de réconciliation infinie. Ce type de démarche est inconcevable dans la pratique discursive du XIIe siècle : pas seulement par révérence envers les Anciens qu'on ne pourrait supposément pas considérer comme "dans l'erreur", mais aussi en bonne cohérence avec le système symbolique dominant : l'essentiel et le critère de validité diffèrent des nôtres. L'enjeu est qu'une nouvelle proposition doit être intégrée au tissu des autres pour entrer dans l'ensemble des discours, ou représentations signifiantes. La démarche même exclut une remise en cause des propositions plus anciennes, puisqu'il s'agit non pas de réduire le système qui rend compte du monde à des règles simples et les plus universelles possibles en excluant éventuellement des propositions plus anciennes, mais bien plutôt de s'y intégrer herméneutiquement, en admettant éventuellement

19 D. Gentner, M. Jeziorski, "The shift from metaphor to analogy in western science," pp. 447-480, in A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought* (2nd ed.), 1993, Cambridge University Press, Cambridge.

20 George Lakoff, Mark L. Johnson, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, 1985 (trad.), Editions de Minuit, Paris.

21 Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The way we think, conceptual blending and the mind's hidden complexities*, 2002, Basic Books, New York.

variantes et variations.

En étudiant la structure et le fonctionnement du symbole roman, ce qu'il implique et ce qu'il nous révèle, ce qu'il a de commun ou de différent avec le symbole à d'autres époques, ce que l'*épistémé* dans laquelle il s'inscrit a de commun ou d'extrêmement contrastée avec celle d'autres époques, et la nôtre en particulier, on peut espérer faire avancer ainsi la connaissance du rapport au monde afférent, tel qu'il est alors, et toujours, médiatisé par les types et les contenus des représentations préexistantes.

Bibliographie.

Michel Zink, "Moulin mystique : l'iconographie et la prédication romanes", in *Annales, économies sociétés civilisations*, Paris, Armand Colin, 31e année, n°3 : mai-juin 1976.

Robert Pirault, *L'École du moulin : essai sur le message d'un chapiteau de Vézelay*, Paris, Ed. Franciscaines, 1986.

Viviane Huys-Clavel, *La Madeleine de Vézelay : cohérence du décor sculpté de la nef*, Comp'Act, Chambéry, 1996.