

Lourdemment chargés, mais libres ! Supports anthropomorphes durant le Moyen Âge central et tardif

Bruno Klein

Origines et modèles

« *Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos gigantium humeris insidentes* ». « Nous sommes tous des nains sur les épaules de géants », disait Bernard de Chartres au XI^e siècle¹.

Cette célèbre citation montre de manière typique, voire presque exemplaire quant à notre sujet, que la période médiévale « pensait » en images. Ainsi des apôtres, des fondateurs, des commanditaires mais aussi des maîtres d'œuvre pouvaient représenter des soutiens pour l'église en tant qu'institution. Pourtant, pendant longtemps de telles images ne se sont pas traduites par des expressions figuratives concrètes². La raison en est que durant une longue période, il a été impossible de sculpter des représentations humaines qui pussent assumer une fonction porteuse. Les figures plastiques, surtout en grande échelle, font en effet défaut pour le début de la période médiévale. Après la fin de l'antiquité, il fallut attendre que de telles effigies redeviennent des objets artistiques, ce qui ne fut pas le cas en Europe occidentale, sauf de manière exceptionnelle, avant la fin du X^e siècle. En ce qui concerne les télamons, ils furent présents dès le début de la « Renaissance » médiévale de la sculpture, autour de l'an 1000.

Les soutiens anthropomorphes qui, partout en Europe, apparurent concomitamment dès le XI^e siècle représentent probablement des nouvelles inventions du motif, qui n'étaient guère inspirées par les modèles antiques. Si le petit nombre des exemples antiques connus s'avère très différents de ceux du Moyen Âge, ces derniers témoignent d'une plus grande richesse de variations. Une réception directe s'avère en effet peu probable³.

Il n'est pas vraisemblable non plus que ce motif remonte aux sources écrites de l'antiquité, en premier lieu Vitruve. Bien que l'auteur antique n'ait jamais été complètement oublié pendant le Moyen Âge, il semble que la connaissance de son œuvre se soit plutôt diffusée dans le milieu des clercs cultivés et non dans celui des artisans. Les analogies que Vitruve reconstruit, dans le *Quatrième Livre de De Architectura*, entre les proportions des colonnes des différents ordres et le corps humain sont trop abstraites

Originalveröffentlichung in: Frommel, Sabine ; Leuschner, Eckhard ; Drouguet, Vincent ; Kirchner, Thomas (Hrsgg.): *Construire avec le corps humain : les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVI^e siècle = Bauen mit dem menschlichen Körper : anthropomorphe Stützen von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Paris 2018, S. 41-57 Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007642>

pour avoir pu servir de référence précise dans la mise au point de soutiens anthropomorphes réels durant le Moyen Âge, même si elles offrirent une vaste marge de manœuvre encourageant de multiples interprétations.

De fait, de nombreux critères suggèrent que les supports anthropomorphes ont évolué pendant la période médiévale, en engendrant même des solutions individuelles, des types et des variantes. Ils participent d'un discours relativement spécifique qui s'est forgé au sein du groupe des architectes et sculpteurs de cette époque. Cela n'exclut pas que, de temps en temps, ce discours ait été alimenté par des motifs littéraires, comme par exemple la *Divine Comédie* de Dante, où aux 10^e et 11^e Chants du « Purgatoire », les personnes hautaines sont décrites comme étant accablées d'un poids si lourd, qu'elles ne ressemblent même plus aux figures d'atlantes que connaît le poète. Puisque ces écrasés, à la fin du 10^e Chant, semblent crier « *Più non posso* », Dante aurait pu être inspiré par de véritables télamons de pierre, d'autant plus que depuis le XII^e siècle, de nombreuses figures de ce type portaient justement des inscriptions, dont il sera question ultérieurement dans cette contribution. Il est possible que, vers 1300, Dante contribua à favoriser des interactions entre littérature et sculpture, ce qui pourrait expliquer l'existence de quelques atlantes d'une expression particulièrement animée en Italie pendant cette période. Pourtant aucun véritable télamon, complètement terrassé comme chez le texte de Dante, n'a encore pu être identifié.

Un autre lien possible entre des télamons de pierre et ceux provenant d'autres genres artistiques serait à prendre en considération : déjà à la fin du X^e siècle, le motif fit son apparition dans et sur des livres. Sur la couverture du Codex Aureus d'Echternach (fin du X^e siècle), don de l'empereur Otton III, une allégorie de *Terra* sculptée en ivoire est accroupie jambes croisées sous la croix du Christ qu'elle porte⁴. En ce qui concerne l'Évangile de Liutard (Aix-la-Chapelle), autre commande d'Otton III (ou d'Otton II), *Tellus* est figurée dans l'image de dédicace sous forme agenouillée, supportant l'empereur trônant, couronné par le Christ⁵. De telles représentations montrent que depuis le X^e siècle on

réfléchissait de manière de plus en plus concrète sur la modélisation de motifs porteurs et que ceux-ci ont ensuite été employés dans les différents genres artistiques⁶. La citation de Bernard de Chartres, placée au début de notre article – elle peut dater de 1100 environ –, fait partie de ce contexte discursif, à l’instar des supports anthropomorphes peints ou sculptés, d’abord en ivoire puis en pierre, qui se diffusèrent de manière croissante dès la fin du XI^e siècle.

Problèmes de classification

Pour les raisons évoquées précédemment, une classification est nécessaire, afin de définir le vaste champ des possibilités formelles. Celui-ci embrasse tout d’abord la palette intégrale de la représentation de figures vivantes censées soutenir des objets ou des personnages. Ces figures ne doivent pas forcément présenter des traits humains – les animaux ou les figures plus fantaisistes entrent également en ligne de compte – et il n’est pas non plus indispensable qu’ils supportent des éléments architecturaux. En d’autres termes, les limites entre les différents genres demeurent souples : en ce qui concerne la représentation du support, est-il possible de faire une distinction de principe entre un lion et un homme, si les deux supportent le même objet architectonique ? Le problème qui se pose est de savoir à partir de quand nous pouvons parler d’architecture en ce qui les concerne ? Est-ce que les chaires ou les tombeaux en pierre sont à considérer comme des œuvres architecturales, sans parler des portails logés dans les petits avant-corps de certains palais ? Les atlantes contribuent, quant à eux, à effacer les frontières artificielles entre les différents domaines artistiques : dès qu’ils sont présents à un endroit ou dans une région, ils font l’objet de glissements d’un objet à l’autre. Par exemple, on les trouve à Saint-Nicolas de Bari dans des postures variées, soit sous l’assise de la cathèdre, soit sur les portails, comme aussi dans d’autres églises des Pouilles. Ambiguës sont aussi les statues colonnes, typiques de cette période : à première vue seulement, elles semblent supporter quelque chose, mais elles sont appliquées en réalité sur le fût de colonnes qui

sont de véritables supports d’un point de vue structurel. Tout compte fait, la situation s’avère même encore plus compliquée : pendant la phase précoce de cette typologie, vers le milieu du XII^e siècle, la partie inférieure de ces figures pouvaient s’identifier avec le fût d’une colonne, d’où émergeait un torse autonome. Il s’agissait de figures à double fonction, car si elles profitaient de l’action tectonique de la colonne, elles supportaient elles-mêmes des éléments architecturaux⁷ (fig. 1).

Force est de constater que pendant le Moyen Âge, une définition claire des soutiens anthropomorphes n’existe pas. Ce fait doit être reconnu comme une caractéristique spécifique de cette typologie. Il faut attendre l’époque moderne pour qu’une terminologie commence à se distinguer, fondée sur une théorisation et une verbalisation du discours artistique.

Ainsi, la tentative de catégorisation des supports anthropomorphes médiévaux qui va suivre ne pourra être effectuée que selon des critères postérieurs et d’une certaine manière anachronique. Pour ce faire, nous proposons de procéder à un rapprochement typologique, puisqu’il semble que celui-ci trouve un écho dans le discours pratique des bâtisseurs et des sculpteurs du Moyen Âge. Bien évidemment une telle présentation auraient aussi s’appuyer sur des critères chronologiques et topographiques. Il va de soi que cette première tentative typologique ne vise pas à un recensement intégral ou une présentation complète des occurrences⁸.

Le matériel très riche de supports de forme humaine datant du Moyen Âge central et tardif est à distinguer en deux groupes principaux : tout d’abord les consoles figurées, étroitement liées à la paroi, et ensuite les atlantes ou télamons⁹, en lien avec la colonne. On pourrait diviser ceux-ci en d’autres sous-groupes, c’est-à-dire tout d’abord des supports de fûts de colonnes, ensuite des fûts de colonnes figurés ou ceux qui supportant des figures, puis les chapiteaux à atlantes et enfin des supports qui remplacent, de manière partielle ou entière, la colonne. Ce système de classification qui s’appuie sur la structure de la colonne ne doit pas suggérer que le Moyen Âge recourt à une adaptation consciente du concept antique de la colonne et de ses différentes fonctions. En re-

1. Figures à colonnes du portail royal (vues en contre-plongée), XII^e siècle, Chartres, Cathédrale
2. Atlante du portail latéral gauche, XII^e siècle, Plaisance, Cathédrale



vanche, les colonnes dotées de base, fût et chapiteaux furent des éléments récurrents depuis l'Antiquité, de sorte qu'une réception directe du patrimoine antique, abstraction faite quelques cas singuliers, n'est pas vraisemblable. Au contraire, les combinaisons médiévales de colonnes et de figures anthropomorphes, d'un caractère très particulier et riche en variations, comme nous allons le voir par la suite, sont très éloignées des modèles classiques.

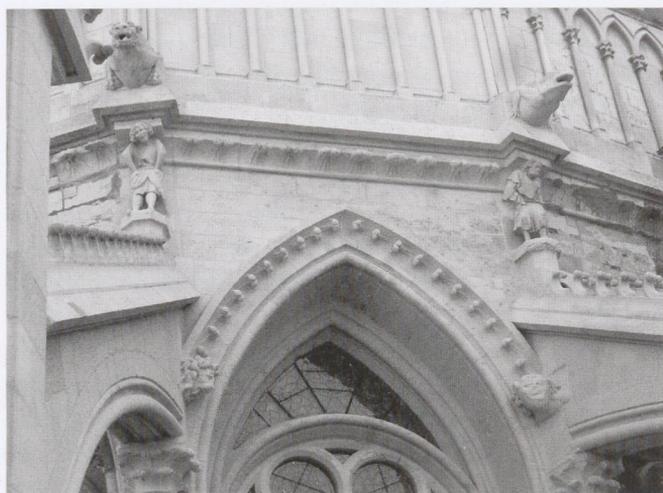
Des consoles figurées

Des figures à console de la façade de la cathédrale de Plaisance témoignent d'une relation possible entre une innovation sculpturale et une réception antique littéraire (fig. 2). Peu de temps après le début des travaux, probablement vers 1122, on a fait supporter les linteaux par de vrais atlantes¹⁰. Il est clair qu'il s'agit ici d'une effigie dans le sens antique, puisque par des inscriptions ces petites figures sont désignées comme « atlans ». Toutefois un modèle antique précis fait défaut. De surcroît, il existe d'innombrables figures à console pendant le Moyen Âge, sans que celles-ci se ressemblent, comme l'attestent des exemples des années 1130 à la cathédrale de Ferrare¹¹, ou bien à Castel del Monte¹², environ un siècle plus tard. De cette période datent aussi des consoles similaires au nord des Alpes, comme par exemple à la cathédrale de Strasbourg¹³ ou de Gelnhausen en Hesse¹⁴. Un grand nombre de ces représentations a été utilisé en conférant à chacune une expression particulière sur le plan des gestes et des attitudes.

Manifestement, les sculpteurs de cette époque tirèrent profit de la position de ces figures – qui étaient à la fois des porteurs physiquement chargés et des supports (au sens moral) d'églises – pour en développer des représentations originales. Cela fut favorisé par le fait que ces occurrences n'appartenaient ni au répertoire courant des figures saintes, bibliques ou ecclésiastiques, présentes la plupart du temps sur les portails où elles obéissent à des conventions de représentation assez strictes, ni à des reliefs à plusieurs figures d'une valeur narrative. Ces figures sont au contraire isolées, communiquent seulement entre elles par des regards et des gestes, manifes-

3. Console figurée sur le portail occidental, XIII^e siècle, Noyon, Cathédrale

4. Atlantes ornant des arcs-boutants, XIII^e siècle, Reims, Cathédrale



tant ainsi des variantes de la fonction porteuse, sur le plan physique et psychique. Ce sont surtout les petites consoles figurées des portails de la façade occidentale de la cathédrale de Noyon qui témoignent d'une tentative d'épuiser les possibilités narratives du motif porteur¹⁵ (fig. 3). Ici, il ne s'agit pas de petits atlantes sans expression, mais des corps humains qui se rebellent contre le poids ou qui cherchent à le supporter de manière plus aisée. D'autres encore semblent étonnés de la lourdeur du fardeau et d'autres encore acceptent de manière résignée leur éternel destin.

Dans le deuxième quart du XIII^e siècle, les sculpteurs de la cathédrale de Reims semblent avoir joué un rôle particulièrement créatif quant à l'évolution de ces figures¹⁶. Des atlantes placés entre les arcs-boutants et la gouttière sont des exemples parmi les plus représentatifs de ces figures (fig. 4). Dans la plupart des cas, il s'agit de figures exprimant de l'émotion ; rares sont cependant les véritables « sauvages », auxquels on pourrait s'attendre, dégageant rage, désespoir et douleur. Une des plus belles occurrences d'une telle expression se trouve à la cathédrale de Mayence, dans la succession de Reims (pl. XX) : un atlante supporte son fardeau de manière courageuse, quoique qu'il paraisse souffrir d'un tour de reins¹⁷.

Le cas de Reims et de la sculpture qui en dépend s'avère également intéressant pour une autre raison, liée au fait que ces atlantes appartiennent au corpus des acteurs que l'on peut qualifier de marginaux, très complexes et diversifiés, de cette église, c'est-à-dire à un groupe particulièrement vaste de sculptures en-dehors des portails. Les exemples les plus anciens de telles représentations se trouvent dans l'encadrement de la rose du transept sud, où existent déjà de nombreuses figures comiques. Ces recherches de caractères sont exaltées dans les masques des archivoltes des fenêtres du clair-étage, qui se trouvent dans la proximité immédiate des atlantes. La comparaison des masques excentriques et des atlantes, d'une expression modérée, révèle que ces derniers ne représentent pas des personnages curieux, mais prétendent, étant donné leur tâche qui est de soutenir l'église, à être pris au sérieux.

Cette observation trouve un écho dans les hypothèses de l'histoire de l'art ancienne ou plus récente, selon lesquelles ces figures seraient des représentations de portraits d'architecte¹⁸. Toutefois les preuves manquent et, dans le cas précis de la cathédrale de Reims, il serait absurde de supposer que tous les atlantes figurent le visage d'un architecte ou d'un assistant, d'autant plus que le nombre d'atlantes est déterminé par la structure architectonique de l'édifice et non par le nombre des maîtres. Il y a cependant des cas singuliers où de tels atlantes sont véritablement les portraits des maîtres des édifices en question, ainsi Heinrich Vingerhut en bas de l'arcade du

fronton du portail septentrional, de l'église de Sainte-Marie de Gelnhausen (vers 1220-25)¹⁹, ou maître Bonensac dans la cathédrale de Magdeburg (vers 1250)²⁰. Ces occurrences attestent que de tels atlantes ont été perçus par les maîtres comme des figures d'identification potentielles. Il ne s'agissait pas d'en faire des portraits individuels, mais elles invitaient d'une part à des adaptations individuelles et restaient d'autre part liées au motif porteur. Enfin, elles exprimaient une ébauche de réflexion sur soi, tant différenciée que floue.

Des porteurs de colonnes

Contrairement à l'Antiquité, pendant laquelle des atlantes de grand format remplacèrent les colonnes, durant le Moyen Âge on les trouve sous forme de soutiens de colonnes. Ils tiennent généralement compte du fait qu'une colonne est dotée d'une base et ne tentent pas de se substituer cette base. Pour cette raison, ces figures sont placées, debout ou assises, sous la colonne elle-même. Des témoignages précoces et particulièrement réussis sont de nouveau conservés dans la cathédrale de Plaisance²¹. Sa façade occidentale possède de manière inhabituelle trois *protiroi*, qui permirent l'installation de figures porteuses adéquates : les colonnes de celui du milieu sont soutenues par des lions (remplacés pendant l'époque moderne)²², ceux des portails latéraux par des couples de télamons à traits humains. Quant au portail plus ancien, à gauche, un homme âgé est assis sur un trône constitué de lions, alors qu'un autre plus jeune dispose d'un siège qui consiste en un chapiteau de pilastre corinthien (fig. 5). Par l'inscription du socle, on en déduit qu'il se plaint : « *quam grande pondus fero, sucur[ite quaeso]* – Quel lourd fardeau je supporte, aidez-moi ». Ces télamons ne sont pas seulement caractérisés par leurs gestes, comme porteurs de lourdes charges, mais ils sont même capables de le verbaliser²³. Il semble que de tels télamons parlants étaient inconnus pendant l'antiquité et l'époque moderne.

Ce qui s'annonce sur le portail latéral gauche de la cathédrale de Plaisance, chez le télamon assis sur le trône de lions, trouve son pendant à droite (fig. 6). Alors que



6. Protiro avec des télamons sur le portail latéral droit, XII^e siècle, Plaisance, Cathédrale
7. Copie moderne d'un télamon monté sur un lion sur le portail principal, original du XII^e siècle, Ferrare, Cathédrale
8. Atlantes sur le portail principal, XII^e siècle, Ruvo, Cathédrale,
9. Colonne géminée supportée par un lion et un atlante, XII^e siècle, Millstadt



10. *Atlante sous la gueule d'un lion supportant une colonne sur le portail principal, XII^e siècle, Cività Castellana, Cathédrale*

11. *Couple de télamons sur le portail, XII^e siècle, Oloron-Sainte-Marie, Cathédrale*

l'un des deux télamons est de nouveau installé sur un trône dont la forme n'est pas définie, l'autre chevauche un aigle qui le soutient.

Ce motif a ensuite été développé, en traitant les animaux soutenant les porteurs d'architecture à traits humains comme des figures toujours plus élaborées. Dans la succession de la cathédrale de Plaisance, plusieurs portails de celle de Ferrare arborent des télamons placés sur des lions (fig. 7). Les figures sont attribuées à Nicolaus, architecte-sculpteur renommé, et son équipe, actifs sur les deux chantiers²⁴ Quant aux figures de Ferrare, la position des porteurs d'architecture à traits humains s'avère particulièrement précaire, puisqu'ils supportent avec peine la charge du bâtiment sur leurs épaules, tout en chevauchant des bêtes dangereuses qui sont en train dévorer d'autres créatures et ne semblent pas importunées par le poids qu'elles doivent soutenir.

À l'inverse, il existe des télamons accroupis, servant de socle à des lions qui soutiennent des colonnes, comme sur le portail occidental de la cathédrale de Ruvo (Pouilles) (fig. 8). Dans le cloître de l'ancien monastère bénédictin de Millstadt en Carinthie, un porteur de colonne anthropomorphe monte à l'envers en hurlant sur le dos d'un lion, alors que ce dernier soutient une autre colonne qui semble sortir de sa gueule grande ouverte²⁵ (fig. 9). Les petites figures de la cathédrale de Cività Castellana (Latium), tout en renouant avec la combinaison homme/lion dans le contexte d'une fonction de soutien, ne peuvent qu'à peine être désignées comme porteurs d'architecture (fig. 10) : à droite du portail, entre les pattes d'un lion supportant une colonne, se trouve un petit homme nu, qui semble se raccrocher à la gueule de l'animal, tandis que dans la sacristie de la cathédrale est conservé le fragment d'un autre homme nu aux jambes écartées et au sexe accentué, entre les pattes et sous la gueule d'un lion.

Dans le groupe des télamons d'esprit théâtral on trouve un couple de soutiens de colonnes géminés, liés par une chaîne, qui supportent la colonne-trumeau du portail de l'église d'Oloron-Sainte-Marie dans le midi de la France (fig. 11)²⁶. Il s'agit évidemment des musulmans, identifiables par leurs turbans.





12. Atlantes sur le portail occidental, XII^e siècle, Trani, Cathédrale
13. Giovanni Pisano, *Atlante de la chaire*, v. 1300, Pistoia, Église Saint-André

14. *Télamon remplaçant une base sur la façade*, XIII^e siècle, Lucques, Cathédrale
15. *Atlante féminin*, XII^e siècle, Pienza, Pieve di Corsignano
16. *Atlantes remplaçant des fûts de colonnes sur le portail septentrional*, XII^e siècle, Ratisbonne, église Saint-Jacques (« Schottenkirche »)



Au XII^e siècle, les supports de colonnes plus petites sont plus animés que leurs grands frères ; ils sont moins sollicités que ceux de Plaisance ou de Ferrare, car ils supportent des éléments plus graciles, par exemple aux embrasures des portails : sur le portail occidental de Saint-Nicolas à Bari ou dans la cathédrale de Trani, chaque colonnette repose sur plusieurs figures à relief dans des positions diverses (fig. 12). Les petits télamons placés au-dessous des colonnettes libres, dans l'embrasure du portail central de la cathédrale de Crémone, présentent en revanche une forme presque circulaire. C'est à genoux qu'ils soutiennent leur charge, de manière similaire à une petite statue, plus jeune, que l'on trouve sous une colonne de l'abside de la cathédrale de Fidenza²⁷.

Sous forme variée, cette typologie se retrouve à la fin du XIII^e siècle sur la chaire de Giovanni Pisano à Sant'Andrea de Pistoia²⁸ (fig. 13). Grâce à une figure humaine, l'artiste a enrichi le modèle de socle supporté par des lions en mouvement, qui avait déjà été utilisé par son père Nicolas pour les chaires du baptistère de Pise et de la cathédrale de Sienne. De cette manière, il a fait de ce socle la scène de théâtre d'un drame au sein duquel cette figure est la seule qui supporte sa charge de manière consciente.

Rares sont cependant les cas où les atlantes remplacent des bases des colonnes. Sur la colonnade en façade de la cathédrale de Lucca, au sein des arcades à colonne qui constituent ici un *leitmotiv*, un télamon qui semble se relever soutient un fût de colonne, à l'instar des bases des colonnes voisines²⁹ (fig. 14).

Des télamons comme fûts de colonne

Des figures humaines jouant le rôle de véritables fûts de colonnes sont rares³⁰. L'ancienne église paroissiale de Corsignano (sud de la Toscane), renommée Pienza au moment de la restructuration de Pie II, présente dans une des fenêtres à *bifora* de sa façade une figure féminine, qui supporte une console saillante (fig. 15). Vu d'en bas, il est impossible de déterminer si elle s'élève sur une base ou au moins sur un socle. Par ailleurs, toute une série d'atlantes riches en variantes, remplaçant des fûts de



17. *Porteur de colonne*, XII^e siècle, Nivelles, Ancienne collégiale Sainte-Gertrude
18. *Géant comme porteur de colonne*, XII^e siècle, Lund, Cathédrale, Crypte
19. *Effigie de Frère Dietmar*, XII^e siècle, Ratisbonne, Église dominicaine Saint-Blaise

20. *Portail occidental de la collégiale Notre-Dame*, XII^e siècle, Semur-en-Auxois (détail)
21. Giovanni Pisano, *chaire*, avant 1310, Pise, Cathédrale
22. Giovanni Pisano, *Hercule à la chaire*, avant 1310, Pise, Cathédrale



colonnes, se trouve sur le portail roman de la soi-disant « Schottenkirche » de Saint-Jacques à Ratisbonne, une fondation de moines bénédictins itinérants venus d'Irlande. Ces sculptures masculines peuplent les deux galeries aveugles inférieures, situées de part et d'autre de l'entrée³¹ (fig. 16). De temps en temps, on trouve des télamons, toujours en liaison avec des fûts de colonnes, mais auxquels il ne se substituent pas et sur lesquels ils ne sont pas non plus appliqués : ils semblent plutôt lutter avec ces fûts ou se présenter comme des figures géminées, à l'instar de l'exemple de Nivelles (fig. 17). Même à Lund, dans le sud de la Suède, trois figures qui représentent selon la légende les membres d'une famille de géants, peuplent de cette manière les groupes de colonnes de la crypte de la cathédrale (fig. 18).

À ces exemples anciens l'on peut ajouter des cas particuliers, où de petites figures ne remplacent pas le fût entier, mais seulement une partie : sur un fût de colonne de l'église dominicaine de Ratisbonne, frère Dietmar est représenté accroupi entre la partie supérieure du fût et le chapiteau, qu'il porte sur sa tête³² (fig. 19, pl. V). Il s'agit, comme dans le cas des quelques consoles dont il a été

question auparavant, d'un portrait de l'architecte auquel une fonction porteuse a été conférée. Cette figure est à la fois drôle et intelligente, mais témoigne aussi d'un certain niveau de culture : la tête de cette sculpture évoque la « petite tête », traduction correcte du mot « capitello » (chapiteau). Cette allusion ne pouvait être comprise par une personne ne maîtrisant que l'allemand, langue utilisée pour l'inscription.

Une représentation similaire et presque contemporaine se trouve dans la collégiale bourguignonne de Semur-en-Auxois, où un petit télamon semble se dégager du fût d'une colonne, en venant occuper une position qui lui permet de soutenir un baldaquin avec sa tête³³ (fig. 20). En réalité cet atlante forme un spécimen parmi les nombreux supports anthropomorphes qui s'épanouissent au niveau des chapiteaux de ce portail. Mais une chose étonne : bien que les solutions de Ratisbonne et de Semur semblent très individuelles, elles répondent toutes deux au même type et attestent qu'un discours commun dut exister à ce propos – un discours auquel de nombreux sculpteurs et architectes durent apporter leur contribution à des endroits très éloignés en Europe.



L'exemple des atlantes de Pistoia a révélé que Giovanni Pisano dut en être informé, tout en ajoutant de nouveaux thèmes au répertoire (fig. 21) : Ainsi, sur la chaire de la cathédrale de Pise, il a déployé tout ce que l'on peut imaginer sur le plan des figures porteuses animales ou humaines³⁴. Dans sa forme reconstruite en 1926, l'ensemble repose sur neufs supports dont huit forment l'anneau extérieur et un occupe une place centrale. Ce dernier consiste en une colonne sur laquelle s'adosent les figures des vertus théologales, lesquelles, par conséquent, n'assument pas de fonction porteuse. L'anneau extérieur comprend deux colonnes entières, deux autres plus courtes placées sur le dos de lions et quatre statues représentant le Christ, l'*Ecclesia*, l'archange Michel et un étonnant Hercule, chacune érigée sur un socle et en partie entourée de figures diverses. Ces statues remplacent en effet les fûts de colonnes auxquels on pourrait s'attendre à cet endroit, comme le montrent pertinemment dans le cas de l'Hercule nu et la silhouette svelte de saint Michel (fig. 22).

Bien évidemment, il ne s'agit plus ici de simples porteurs d'architecture, fixés seulement afin de garnir la chaire de manière originale, mais ces figures sont une partie intégrante d'un programme complexe qui n'a pas encore été entièrement éclairci pour l'instant³⁵. Cependant, si précisément les deux figures d'Hercule et de Michel, qui symbolisent plus que toute autre figure la force, expriment le plus clairement qu'elles égalent la colonnes, cela relève d'une réflexion sur le plan artisanal et sculptural : Hercule, qui selon la légende avait porté le ciel à la place d'Atlas, est ici transformé en atlante, ou pour mieux dire en porteur idéal de la chaire et donc de la doctrine chrétienne du Salut³⁶.

Dans le sillage de Giovanni Pisano, le support architectural anthropomorphe fera encore de nombreuses apparitions, comme par exemple à l'église collégiale de San Quirico d'Orcia, au sud de Sienne³⁷ (fig. 23), ou bien sur un nombre assez important de tombeaux, notamment à Naples, où ils furent réalisés par Tino di Camaino. Chaque fois, ces supports sont utilisés d'afin d'animer l'architecture ou la composition architecturale de manière théâtrale.

23. *Télamon du portail sud*, après 1300, San Quirico d'Orcia, Ancienne collégiale



Les télamons sur des chapiteaux

Manifestement, les atlantes ne se substituent jamais complètement aux chapiteaux, mais ne sont qu'appliqués par dessus. De manière surprenante, le phénomène apparaît très tôt. L'exemple le plus précoce, daté de la fin du X^e siècle, est documenté dans la petite église de Zyfflich (Rhénanie-du-Nord-Westphalie)³⁸ et provient probablement de Cologne. De tels télamons, que l'on trouve ensuite fréquemment durant la période romane, peuvent être illustrés ici par un seul exemple, provenant du cloître de la cathédrale de Monreale (fig. 24). Selon une certaine logique,

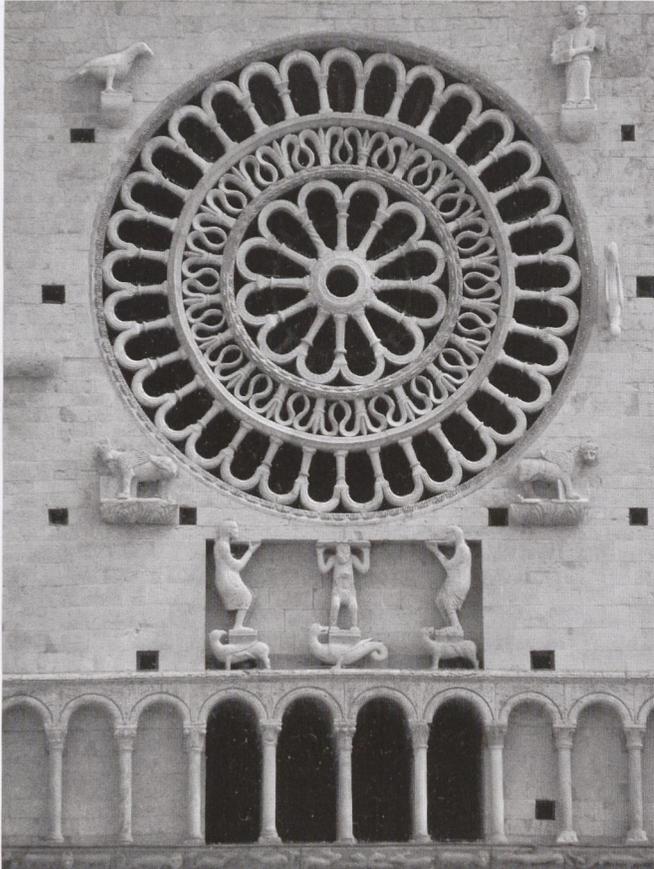
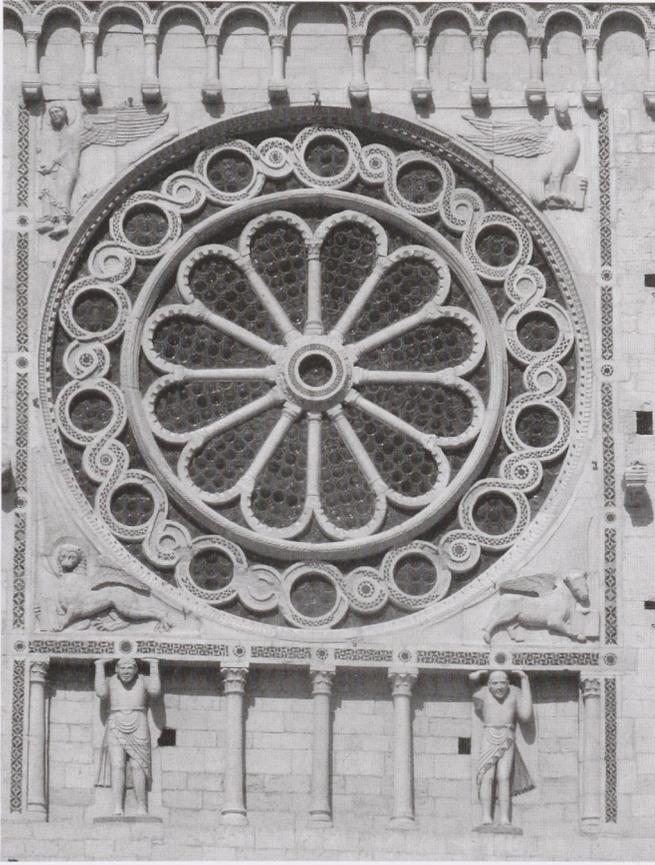


ils vont ensuite disparaître avec le gothique, lorsque les chapiteaux perdent leurs décors figuratifs et narratifs en faveur de motifs végétaux. Ces chapiteaux à atlantes forment précisément un exemple d'un usage typiquement médiéval du support humain qui n'a existé sous cette forme ni pendant l'Antiquité ni pendant l'époque moderne.

Des télamons remplaçant la colonne

Les télamons qui se substituent complètement à une colonne, et qui pour cela ne nécessitent ni base ni chapiteau, sont relativement rares. Il en existe cependant

quelques variantes : sur la façade de la cathédrale de Spolète, dans la colonnade au-dessous de la rose centrale, surmontée d'un mosaïque datée de 1207, deux atlantes prennent la place de colonnes³⁹ (fig. 25). Il s'agit là, à ma connaissance, du seul exemple médiéval d'un porteur architectural où les figures debout tiennent le fardeau avec la tête et les deux mains, à l'instar des atlantes grecs du temple d'Agrigente⁴⁰. Cela ne permet toutefois pas de conclure avec certitude sur une réception directe de ces modèles antiques, d'autant plus que deux figures à Crémone, désignées par l'inscription « Baldes » et « Berta » semblent avoir rempli leur fonction de maniè-



25. *Atlantes de la façade*, v. 1200,
Spolète, Cathédrale
26. *Atlantes de la façade*, v. 1200,
Assise, Cathédrale
27. *Pilier à trumeau du portail
sud*, XII^e siècle, église
abbatiale de Beaulieu,
28. *Pilier à trumeau du portail
sud*, XII^e siècle, église
abbatiale de Beaulieu

re similaire, c'est-à-dire avec la tête et, dans ce cas précis, la main droite⁴¹. À la cathédrale d'Assise, située à moins de 50 kilomètres au nord de Spolète et datable également autour de 1200, trois télamons placés sur des figures fabuleuses soutiennent le poids entier de l'étage dominé par la rose, dont au moins celui au milieu peut prétendre à une ressemblance avec les exemples de Spolète. Ses compères, placés de part et d'autre, sont représentés de profil et dépourvus de tout lien avec des prototypes classiques⁴² (fig. 26). D'ailleurs, les télamons d'Assise appartiennent aux cas extrêmement rares dans lesquels les supports n'ont aucune relation avec des colonnes. Cependant leur parenté formelle avec les télamons de Spolète, qui constituent une partie de la galerie naine, comme aussi le fait qu'il se trouvent directement au-dessus de la galerie naine de la cathédrale d'Assise et que les dimensions des petites colonnes en sont très proches, suggère qu'ils ont été élaborés à partir du motif de la colonne : ils donnent l'impression de s'être détachés des petites colonnes de la galerie du registre inférieur, et, dès lors autonomes, de s'être hissés à l'étage supérieur.

Pendant le Moyen Âge tardif, le télamon se substituant à la colonne devient plus fréquent : ces figures ressemblent aux caryatides et supportent, par exemple, le sarcophage de Catherine d'Autriche à San Lorenzo Maggiore de Naples. Son auteur, Tino di Camaino, était issu de l'entourage de Pisano, particulièrement créatif dans la mise au point de supports architecturaux d'aspect anthropomorphe.

L'un des exemples plus précoces et singuliers de télamons comme colonnes est le pilier-trumeau de l'église abbatiale de Beaulieu en Dordogne⁴³ (fig. 27 et 28). Si ses côtés sont dotés de colonnes, ou plus précisément de minces colonnettes pliées, celles-ci ne donnent l'impression de pouvoir soutenir quoi que ce soit. Cette tâche est remplie par un groupe d'atlantes en posture acrobatique : à gauche deux sont accroupis, l'un sur l'autre, devant un homme plus jeune qui semble debout sur le dos d'animaux et qui soutient la charge les mains levées au-dessus de ses épaules. À droite, un télamon plus vieux supporte le linteau directement sur ses épaules. Au-dessous est accroupi un autre petit télamon.

Il est plausible qu'il s'agisse ici de la représentation des

différents « âges de l'Homme ». Dans le cadre d'une considération générale sur les télamons médiévaux, il est important de souligner que, sur le plan formel, ces groupes de figures constituent une caricature du schéma vitruvien de la colonne et qu'ils ne remontent aucunement à des modèles matériels ou littéraires, ni même à des prototypes antiques. En effet, les télamons médiévaux étaient lourdement chargés sur le plan physique, mais en même temps ils étaient dans une large mesure libérés d'un quelconque poids historique et d'une quelconque tradition typologique. Si leur *Gestaltung* était dans une moindre mesure calquée sur des modèles formels et littéraires, c'est qu'ils répondaient à une nécessité de trouver des solutions adaptées à chaque circonstance formelle. La majeure partie des solutions que l'on peut considérer comme originales vient du XII^e siècle, période sur laquelle a été calqué et développé un nombre limité de modèles à la fin du XIII^e et au XIV^e siècles. Ceux-ci sont plutôt à considérer comme des œuvres individuelles sur le plan sculptural plutôt que comme des éléments obéissant aux dynamismes d'un système complexe, de représentation figurative architecturale et sculpturale. Les mutations furent souples et graduelles : vus sous cet angle, les atlantes hautement originaux de la cathédrale de Reims et les porteurs d'architecture de Pisano témoignent d'une parenté. Ils documentent d'une part des alternatives quant aux solutions étroitement liées à l'architecture, mais aussi un intérêt pour la mise au point d'inventions sculpturales individuelles d'autre part.

NOTES

¹ Jean de Salisburie, *Metalogicon* (Clement Charles Julian Webb éd.), Oxford 1929, t. 3. p. 13.

² REUDENBACH 1980; BINDING 2007.

³ Voir les contributions de Heinz BESTE et de Francois QUEYREL dans ce volume.

⁴ Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, numéro d'inventaire KG 1138.

⁵ Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale, fol. 16r.

⁶ Citons les atlantes portant des lettres sur les pages (vers 1040) de l'Évangile selon saint Matthieu, au soi-disant Codex Aureus Epternacensis (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, HS. 156142, Onli-

ne-Faksimile: <<http://www.gnm.de/fileadmin/redakteure/Sammlungen/swf/codex/>>).

⁷ Typique de la position hybride de telles figures, un atlante de la cathédrale de Plaisance, dans la galerie naine du chœur, s'appuie de manière assez maladroitement sur une colonnette et qui semble supporter en même temps, avec son épaule, l'architrave de l'arc placé dessus. Peut-être s'agit-il d'un portrait d'architecte. En tout cas l'architecte Camillo Guidotti qui a restauré la cathédrale au XIX^e siècle a appliqué son propre portrait, similaire sur le plan typologique, dans la proximité, accompagnés de maîtres d'œuvres d'alors. KLEIN 1995, p. 212-213.

⁸ Le choix des exemples a été opéré sur la base d'ouvrages illustrés les plus connus concernant l'architecture et la sculpture de cette époque, accompagnés d'observations pendant des voyages et en correspondance avec des recherches sur de thèmes similaires.

⁹ Ces termes sont utilisés de manière synonyme.

¹⁰ KLEIN 1995, p. 72.

¹¹ Pour ce qui concerne les œuvres de l'Italie septentrionale, mentionnées par la suite, particulièrement celles de Nicholaus à Plaisance et Ferrare, voir dernièrement FERMI 2015. La recherche internationale la plus récente a cependant été en grande partie ignorée dans cette publication.

¹² FALLA CASTELFRANCHI 2014.

¹³ MEYER/KURMANN-SCHWARZ 2010, p. 131-223.

¹⁴ WILBERTZ 1999.

¹⁵ DAUSSY/TIMBERT 2013.

¹⁶ Pour ce qui concerne les masques de Reims voir récemment SCHMENGLER 2016. Au sein de cette recherche, particulièrement approfondie sur ce cas spécifique, ces masques sont cependant traités comme si des précurseurs nombreux n'existaient pas.

¹⁷ ECKER 2011 ; HAMANN-MAC LEAN 1971.

¹⁸ GERSTENBERG 1966 ; LEGNER 2009. À Gerstenberg est dû une vaste collection de ces figures. Pourtant, il n'est pas possible que dans tous ces cas il s'agisse de portrait d'architectes, comment il a été supposé.

¹⁹ WILBERTZ 1999.

²⁰ GERSTENBERG 1938 ; BRANDL/FORSTER 2011.

²¹ D'un mouvement plus animé témoignent les télamons agenouillés du portail septentrional de la cathédrale de Fidenza du début du XIII^e siècle.

²² KLEIN 1995, p. 165.

²³ KLEIN 1995, p. 151 et n. 642 avec littérature secondaire.

²⁴ En dernier 2015 MILANESI. Sur les portails typologiquement et stylistiquement similaires des cathédrales de Ferrare et de Vérone on trouve de nombreux atlantes sous forme de consoles figurées sous des linteaux ou, comme à l'église abbatiale San Zeno de Vérone, sur les architraves du *protiro*. Des télamons à grande échelle, situés dans la succession des modèles italiens, existent par exemple au cloître de l'église abbatiale de Königslutter en Basse-Saxe ou, sous forme plus animée, à la soi-disant *Tour des chouettes* de Hirsau en forêt noire.

²⁵ DAHM 1998. Ici p. 354 est figuré aussi un porteur de colonne accroupi qui est présenté par une sainte qui le tire par sa moustache.

²⁶ RUPPRECHT 1977 ; GIANNERINI 2002.

²⁷ Voir DÜRIGL 2003, ill. 4.

²⁸ MORSELLI 2003 ; CARLI 1986 ; SEIDEL 1965.

²⁹ Sur le jubé de la cathédrale de Modène (deuxième moitié du XII^e

siècle), deux atlantes assis sur des base carrées supportent sur leurs dos des fûts de colonnes. De cette manière ces télamons se situent entre base et fût et ne forment partie, ni de l'un ni de l'autre. POESCHKE 1998, fig. 87 et 89.

³⁰ Les figures à colonnes (ou *statues-colonnes*) ne peuvent pas compter parmi les supports anthropomorphes, bien qu'ils peuvent coïncider partiellement avec ces fûts.

³¹ STOCKER 2001.

³² GERSTENBERG 1938 ; KLEIN 2007, p. 23 et 271.

³³ KIMPEL/SUCKALE 1985, p. 332.

³⁴ NOVELLO 1995.

³⁵ MIDDELDORF KOSEGARTEN 2001.

³⁶ Dans un sens inverse on pourrait aussi y reconnaître, dans une certaine mesure, un commentaire ironique sur le thème de la force et de la faiblesse, sur le fait de soutenir et d'être soutenu. Par exemple le lion, animal présent deux fois sur le socle de la chaire en tant que porteur d'architecture puissant, est lui-même supporté, sur le socle de la statue d'*Ecclesia*, au niveau des pattes arrière par *Fortitudo*. Il perd ainsi son caractère de force et se retrouve dans une position de faiblesse dégradante.

³⁷ BERNINI 2014. Sur la fenêtre à droite au-dessus du portail est accroupi un autre télamon, qui correspond au type de l'atlante agenouillé.

³⁸ HILGER 1970.

³⁹ BENAZZI/CARBONARA 2002.

⁴⁰ Voir la contribution de Heinz BESTE dans ce volume.

⁴¹ L'origine des figures montées aujourd'hui dans le baptistère de la cathédrale de Crémone, appartenant pour des raisons stylistiques probablement dans la première moitié du XII^e siècle, reste incertaine. Voir CALZONA 2015.

⁴² POESCHKE 1998, ill. 179 et p. 164-165.

⁴³ PÊCHEUR 2005 ; ZINK 1988-1989.

BIBLIOGRAPHIE

BENAZZI/CARBONARA 2002 : Giordana BENAZZI, Giovanni CARBONARA, *La cattedrale di Spoleto: storia, arte, conservazione*, Milan, 2002.

BERNINI 2014 : Nicola BERNINI, « I tre portali della pieve di San Quirico in Osenna », *Arte medievale*, 4^e ser., 2014, p. 113-146.

BINDING 2007 : Günther BINDING, *Antike Säulen als Spolien in früh- und hochmittelalterlichen Kirchen und Pfälzen. Materialspolie oder Bedeutungsträger?*, Stuttgart, 2007 (= Sitzungsberichte der Wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt-sur-le-Main, 45,1).

BRANDL/FORSTER 2011 : Heiko BRANDL, Christian FORSTER, *Der Dom zu Magdeburg*, Ratisbonne, 2011.

CALZONA 2015 : Arturo CALZONA, « L'enigma delle sculture di « Baldes » e « Berta » a Cremona », in *Il potere dell'arte nel Medioevo, studi in onore di Mario D'Onofrio*, dir. M. GIANDREA, F. GANGEMI, C. CONSTANTINI, Rome, 2015, p. 561-572 (Saggi di storia dell'arte, 40).

CARLI 1986 : Enzo CARLI, *Il pulpito di Pistoia*, Milan, 1986.

- DAHM 1998 : Friedrich DAHM, « Kreuzgangsportal », in *Früh- und Hochmittelalter*, dir. H. FILLITZ, Munich/New York, 1998, p. 354-357 (= Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1).
- DAUSSY/TIMBERT 2013: Stéphanie Diane DAUSSY, Arnaud TIMBERT, « Les portails de la façade occidentale de la cathédrale Notre-Dame de Noyon et la sculpture du XIII^e », *Les cahiers d'histoire de l'art*, 11, 2013, p. 106-121.
- DÜRIEGL 2003 : Ursula DÜRIEGL, *Die Fabelwesen von St. Jakob in Kastelaz bei Tramin*, Vienne/Cologne/Weimar, 2003.
- ECKER 2011: Diana ECKER, « Atlant », *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, dir. H. KROHM, H. KUNDE, G. SIEBERT, t. 1. Petersberg, 2011, p. 106-108.
- FALLA CASTELFRANCHI 2014: Marina FALLA CASTELFRANCHI, « I telamoni di Castel del Monte e i loro modelli », in *Il potere dell'arte nel Medioevo, studi in onore di Mario D'Onofrio*, dir. M. GIANANDREA, F. GANGEMI, C. CONSTANTINI, Rome, 2015 (Saggi di storia dell'arte, 40), p. 235-242.
- FERMI 2015 : *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, actes du séminaire (Plaisance, 2013), dir. T. FERMI, Plaisance, 2015 (*Biblioteca Storia piacentina*, N.S. 32).
- GERSTENBERG 1938 : Kurt GERSTENBERG, « Baumeisterbildnis », *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 2, 1938, Sp. 96-100 <<http://www.rdklabor.de/w/?oldid=88617>> [09.12.2016].
- GERSTENBERG 1966 : Kurt GERSTENBERG, *Die deutschen Baumeisterbildnisse des Mittelalters*, Berlin, 1966.
- GIANNERINI 2002 : Pierre-Louis GIANNERINI, *La cathédrale Sainte-Marie d'Oloron*, Oloron-Sainte-Marie, 2002.
- HAMANN-MAC LEAN 1971 : Richard HAMANN-MAC LEAN, « Der Atlant aus dem Ostchor des Mainzer Domes und Reims ; Studien zum Problem des Naumburger Meisters », *Jahrbuch der Vereinigung Freunde der Universität Mainz*, 20, 1971, p. 22-42.
- HILGER 1970 : Hans Peter HILGER, *Kreis Kleve*, vol. 5, *Kranenburg-Zyfflich*, Düsseldorf, 1970 (*Die Denkmäler des Rheinlandes*, 7, dir. R. WESENBERG, A. VERBEEK).
- KIMPEL/SUCKALE 1985 : Dieter KIMPEL, Robert SUCKALE : *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, Munich, 1985.
- KLEIN 1995 : Bruno Klein, *Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik*, Worms, 1995.
- KLEIN 2007 : Bruno KLEIN, « Internationaler Austausch und beschleunigte Kommunikation – Gotik in Deutschland », *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, t. 3 : *Gotik*, Munich, 2007, p. 9-33.
- LEGNER 2009 : Anton LEGNER, *Der Artifex. Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung. Eine illustrierte Anthologie*, Cologne, 2009.
- MEYER/KURMANN-SCHWARZ 2010 : Jean-Philippe MEYER, Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *La cathédrale de Strasbourg. Chœur et transept : De l'art roman au gothique (vers 1180 – 1240)*, Illkirch, 2010, p. 131-223 (Société des amis de la cathédrale de Strasbourg, supplément au n° XXVIII du *Bulletin de la cathédrale de Strasbourg*).
- MIDDELDORF KOSEGARTEN 2001 : Antje MIDDELDORF KOSEGARTEN, « Ecclesia spiritualis : Joachimismus und Kaiserprophetie in der Pisaner Domkanzel von Giovanni Pisano », in : *Medien der Macht, Kunst zur Zeit der Anjous in Italien*, actes du colloque (Francfort-sur-le-Main, 1997), dir. T. MICHALSKY, Francfort-sur-le-Main, 2001, p. 149-190.
- MILANESI 2015 : Giorgio MILANESI, « La bottega di Nicolò tra i cantieri padani e Königsutter », in *La trama nascosta della cattedrale di Piacenza*, actes du séminaire (Plaisance, 2013), dir. T. FERMI, Plaisance, 2015, p. 153-180 (*Biblioteca Storia piacentina*, N.S. 32).
- MORSELLI 2003 : Pietro Morselli, « The Pistoia pulpit's uneven supports : the bases for a hypothesis », *Source, notes in the history of art*, 22, 2003, p. 1-9.
- NOVELLO 1995 : Roberto Paolo NOVELLO, « Il pergamo di Giovanni Pisano », *Il Duomo di Pisa*, dir. A. PERONI, 2 vol., Modena, 1996, vol. 1, p. 225-262 (*Mirabilia Italiae*, 3).
- PASTOUREAU 2014 : Michel PASTOUREAU, *Storie di pietra*, Turin, 2014.
- PÊCHEUR 2005 : Anne-Marie PÊCHEUR, « Beaulieu-sur-Dordogne, abbatale Saint-Pierre », *Congrès Archéologique de France*, 163, 2005, p. 83-103.
- POESCHKE 1998 : Joachim POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, t. 1, *Romanik*, Munich, 1998.
- REUDENBACH 1980 : Bruno REUDENBACH, « Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter », *Frühmittelalterliche Studien*, 14, 1980, p. 310-351.
- RUPPRECHT 1977 : Bernhard RUPPRECHT, « Zu den romanischen Skulpturen am Westportal von Sainte-Marie d'Oloron », *Festschrift Wolfgang Braunfels*, dir. F. PIEL, J. TRÄGER, Tübingen 1977, p. 327-340.
- SCHMENGLER 2016 : Dagmar SCHMENGLER, *Die Masken von Reims. Zur Genese negativer Ausdrucksformen zwischen Tradition und Innovation*, Berlin, 2016 (Kunstwissenschaftliche Studien, 187).
- SEIDEL 1965: Max SEIDEL, *Giovanni Pisano: il pulpito di Pistoia*, Milan, 1965.
- STOCKER 2001: Mona STOCKER, *Die Schottenkirche St. Jakob in Regensburg. Skulptur und stilistisches Umfeld*, Ratisbonne, 2001 (Regensburger Studien und Quellen zur Kulturgeschichte, 12).
- WILBERTZ 1999: Georg WILBERTZ, *Die Marienkirche in Gelnhausen*, Cologne, 1999 (Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 67).
- ZINK 1988-1989: Jochen ZINK, « Moissac, Beaulieu, Charlieu. Zur ikonologischen Kohärenz romanischer Skulpturenprogramme im Südwesten Frankreichs und in Burgund », *Aachener Kunstblätter*, 56-57, 1988-1989, p. 73-182.