

Jean-Claude Schmitt
EHESS, Paris

Le seuil et la porte
A propos de la Porta Romana de Milan

L'exercice et la représentation du pouvoir supposent l'établissement de frontières, la fixation de limites, la définition de *seuils*, l'ouverture et la fermeture de *portes* qui autorisent ou non les échanges entre l'autochtone et l'étranger, entre « l'intérieur » (*intus*) et « l'extérieur » (*foris*), à tous les sens topographique, moral, idéologique du terme. La porte qui s'ouvre dans le mur d'enceinte d'une ville, dans la muraille d'un château, dans la façade d'une église, du palais d'une commune italienne ou de l'hôtel de ville - *Rathaus* - d'une ville libre allemande, est à la fois un lieu de *séparation* et de *passage* (de l'intérieur vers l'extérieur comme de l'extérieur vers l'intérieur), un lieu dont l'affirmation visible et même monumentale est au principe de l'action politique. La porte (comme la tour dont la hauteur est symbole de puissance) est un marqueur du pouvoir. Elle le signifie par ses dimensions, par les matériaux (par exemple le marbre), par ses ornements (finement sculptés ou dorés) ou encore par la dignité des modèles dont elle s'inspire : le fronton ou l'arc triomphal, les colonnes et les chapiteaux, un tympan sculpté, des portes jumelles séparées par un trumeau, d'imposantes ferrures forgées avec art, sont autant de signes symboliques de la puissance qui s'affiche à l'entrée d'une ville, d'un palais ou d'une cathédrale.

Sens et fonction du seuil et de la porte

Le *seuil* est au sens premier la matérialisation de cette ligne de séparation et de passage, rendue visible et tangible par une planche de bois distincte (c'est le sens originel de l'allemand « *Schwelle* », dérivé d'une probable racine indoeuropéenne **sel-*) ou par un bloc de pierre remarquable par sa dureté et sa couleur¹. Les fouilles archéologiques des palais et des sanctuaires antiques révèlent souvent au milieu des ruines de tels seuils mieux conservés que les pierres à l'entour et où se voient les trous des gonds de la porte et les traces d'usure des pas. Parfois, quelques marches, un escalier, un perron exhausent le seuil, augmentant encore l'impression de puissance et de supériorité hiérarchique. Ainsi, au XIXe siècle encore, l'aristocratie victorienne voyait-elle

¹ Je me permets de renvoyer à mon article „Schwelle“ in Uwe Fleckner, Martin Warnke, Hendrik Ziegler (Hg.), *Handbuch der politischen Ikonographie*, München Verlag C.H. Beck, 2011, Band II, p. 341-349.

dans le *threshold*, le perron auquel les visiteurs accédaient par un large escalier, le symbole de sa prééminence sociale et de ses privilèges politiques.

L'héritage des portes monumentales de la cité antique s'impose comme un modèle prégnant dans la très longue durée de l'histoire européenne : parmi la multitude des exemples disponibles, considérons à Rome la Porta Maggiore, sa double entrée, ses colonnes, ses frontons et ses inscriptions relatives aux travaux entrepris successivement par les empereurs Claude, Vespasien et Titus. Au III^e siècle, elle fut insérée dans l'enceinte d'Aurélien et au début du Ve siècle Honorius en fit un bastion. Du côté extérieur, elle est précédée par l'imposant tombeau de Marcus Vergilius Eurysaces, fournisseur de pain de l'armée républicaine (v. 30av. JC). L'arc de Galère, à Thessalonique (IV^e siècle), combine les fonctions de la porte et celles de l'arc ce triomphe. Il faisait partie à l'origine d'un monument plus important, constitué de quatre piliers qui, à la limite de la cité, enjambaient le *decumanus*, bien reconnaissable aujourd'hui encore dans l'orientation de la voie principale de la ville, la rue Egnatia. Les bas reliefs commémorent la victoire de Galère contre les perses en Mésopotamie et en Arménie vers 305.

De tels modèles ne se sont jamais perdus, du moins en Italie. Ils exercèrent une vraie fascination sur certains enlumineurs français du XV^e siècle comme Jean Fouquet ou Jean Colombe. Celui-ci a richement décoré l'histoire en partie légendaire des croisades de Sébastien Mamerot, *Les Passages d'outremer faits par les François contre les Turcs depuis Charlemagne jusqu'en 1462* (Paris, BnF, Fr. 5594, vers 1474-1475), où l'on voit, devant une porte monumentale et antiquisante, vue de l'intérieur de la ville, la rencontre supposée de Charlemagne et de l'empereur de Constantinople. La porte et son arche sont ornées de statues en pied, de caissons sculptés et de pierres multicolores.

On peut suivre l'influence de tels modèles jusque dans l'architecture des portes monumentales dressées par Louis XIV à la limite de Paris en remplacement de l'enceinte médiévale de Charles V, laquelle venait d'être détruite. La fonction de porte urbaine, plus sensible dans le cas de la Porte Saint-Martin, se combine avec celle de l'arc de triomphe, manifeste dans le cas de la Porte Saint-Denis érigée à la gloire du monarque victorieux. L'opposition de l'intérieur et de l'extérieur est nette : alors que le roi sort de la ville pour soumettre ses ennemis, il y rentre pour recevoir l'hommage, sinon la soumission, de ses sujets.

En même temps que l'architecture et les images, le vocabulaire est un bon indicateur des fonctions et des significations de la porte et du seuil. Analysant la sphère lexicale et sémantique de la « maison » dans les langues indoeuropéennes, Emile Benveniste soulignait « l'opposition que l'usage latin a établie dès l'origine entre *domi*, « chez soi » et *foris*, « dehors », ou, avec mouvement, entre *domum* et *foras* ». De tous les noms qui désignent la porte - *porta*, *janua*, *ostium* – *fores* est celui qui a joui de la plus grande extension, attestée dans presque toutes les langues indoeuropéennes. Sa forme originelle pourrait être **dhwer-*, ou **dhur*, en grec *thùra*, qui a donné *Tür* en allemand et

door en anglais. Le fait que se confondent le nom de la porte (*fores*) et l'idée de « dehors » (*foris*) montre que la première est « vue de l'intérieur de la maison ; c'est seulement pour celui qui est dans la maison que 'à la porte' peut signifier 'dehors'. Toute une phénoménologie de la 'porte' procède de ce rapport formel. Pour celui qui vit à l'intérieur, **dhwer-* marque la limite de la maison conçue comme intériorité, et protège le dedans de la menace du dehors ; notion si profondément et durablement inscrite dans les langues indo-européennes que, pour nous aussi, 'mettre quelqu'un à la porte', c'est 'le mettre dehors' - 'ouvrir ou fermer sa porte à quelqu'un', c'est 'l'admettre ou non chez soi' »². Le linguiste note aussi la parenté entre le grec *thùra*, la porte, et l'adjectif *thuraîos*, étranger. De *foris*, le latin tardif a tiré pareillement « les dérivés *foranus*, *foresticus*, *forestis*, tous pour indiquer ce qui est au dehors, étranger ». L'opposition *domi* / *foris* connaît aussi une variante, qu'on retrouve dans les autres langues et qui oppose *domus*, « la maison », et *ager*, « le champ », racine de *peregri*, *peregre*, *peregrinus*, l'étranger, le pèlerin.

Considérons aussi les mots qui désignent le seuil. Le latin *limen*, apparenté à *limes*, la frontière, est le mot le plus fréquent. Il désigne le seuil de la porte, de la maison, du palais, du temple, comme l'atteste par exemple un texte aussi influent que la Vulgate (*limen ostii, portae, domus, templi, palatii*). Le *limen* se distingue du linteau (*superliminare*) et aussi des montants de la porte (*utrique postes*), que les Hébreux, sur l'ordre de Moïse, enduisent du sang des bêtes sacrifiées pour détourner de leur maison la colère de Dieu (Exode 12, 22). Le latin ecclésiastique du Moyen Âge a forgé l'expression *ad limina* pour parler des églises et des diocèses de Terre Sainte, dans les marges ou plus exactement « aux portes » de la Chrétienté, repassées sous le joug des Infidèles.

Un autre mot latin, qui présente la même flexibilité sémantique, est « *solium* », qui a donné le mot français « seuil » (attesté dès le XIIe siècle sous la forme « *suel* ») ou l'italien « *soglia* ». Plus encore que le seuil au sens matériel du terme, « *solium* » désigne la dignité royale ou épiscopale à laquelle on accède en franchissant le seuil, et par extension le « siège », le « trône » ou même le « palais », c'est-à-dire le lieu même du pouvoir. A la mesure de ces glissements sémantiques, les valeurs symboliques du seuil sont nombreuses, comme le révèlent les croyances et les rites qui, dans les sociétés traditionnelles, président à son franchissement. Dans la Grèce antique, le dieu Hermès est le gardien des portes, mais il ne s'y fixe pas, il n'a de cesse de les traverser : « Il représente, dans l'espace et dans le monde humain, le mouvement, le passage, le changement d'état, les transitions, les contacts entre éléments étrangers. A la maison, sa place est à la porte, protégeant le seuil, repoussant les voleurs parce qu'il est lui lui-même le Voleur (...), celui pour qui n'existe ni serrure, ni enclos, ni frontière (...) Présent aux portes, il siège aussi à l'entrée des villes,

² Emile BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. 1. *Economie, parenté, société*, Paris, Editions de Minuit, 1969, p. 311-314.

aux frontières des Etats, aux carrefours (...)»³. Dans l'*Historia Langobardorum*, Paul Diacre (720-799) raconte que le roi Alboin, à sa mort, fut enseveli sous le seuil de sa demeure, qu'il continuait ainsi de protéger. Le folklore européen confirme que par crainte des mauvais esprits, des épidémies et des épizooties, un enfant mort sans baptême, un chien, un œuf, un coq ou un fer à cheval, pouvaient être placés sous le seuil. Le corps d'un suicidé était extrait de la maison par un trou percé dans le mur, pour éviter de lui faire franchir le seuil et de polluer définitivement la maison. Au contraire, lors des mariages, le nouveau couple enjambait le seuil enduit d'huile, de beurre et de miel, en signe de prospérité et de fécondité⁴. Le seuil est par excellence le lieu où, selon Arnold Van Gennep, s'initient et s'achèvent les « rites de passage » : lieu de sortie, de séparation de sa communauté d'origine, il est aussi le lieu qui marque l'entrée et où s'opère l'agrégation à une communauté nouvelle. Une multitude de prescriptions et d'interdits, le plus souvent ambivalents, s'attachait ainsi au seuil, tout à la fois limite matérielle et métaphore de toute transition cosmique ou biographique, individuelle ou collective : « Et toujours se sont de nouveaux seuils à franchir, seuils de l'été ou de l'hiver, de la saison ou de l'année, du mois ou de la nuit ; seuil de la naissance, de l'adolescence ou de l'âge mûr ; seuil de la vieillesse ; seuil de la mort ; et seuil de l'autre vie – pour ceux qui y croient »⁵. Les significations anthropologiques du seuil expliquent sans doute la prégnance universelle de ses usages et de ses valeurs symboliques jusque dans les sociétés politiques modernes, par exemple dans les cérémonies officielles et les règles protocolaires, lors de l'inauguration d'un bâtiment public (où l'on coupe un ruban aux couleurs nationales qui marque exactement le seuil de la porte principale) ou lors de la réception d'un chef d'Etat étranger (salué par son hôte au seuil du palais présidentiel).

Cependant, l'historien ne saurait se contenter de telles généralités. Il lui faut « contextualiser » les usages et les valeurs attachés à la porte et au seuil à différentes époques, dans des sociétés et des idéologies diverses. Prenons l'exemple de la société chrétienne du Moyen Âge, qui a placé l'un des fondements de son idéologie dans cette parole du Christ : « Je suis la porte ; si quelqu'un entre par moi, il sera sauvé » (Jn 10, 9). La conversion du chrétien est pensée métaphoriquement comme le franchissement d'un seuil, celui de la vraie foi et de l'Eglise ; aussi s'accomplit-elle concrètement en passant le seuil de l'église, la « maison de Dieu » qui elle-même symbolise la « porte du ciel » (*porta coeli*). En jouant de l'ambivalence du mot « église »/« Eglise », comme bâtiment et comme institution, les liturgistes médiévaux ont réfléchi aux sens

³ Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs*, I, Paris, Maspéro, 1971, S. 126-127 p. 126-127

⁴ E. HOFFMANN-KRAYER - H. BÄCHTOLD-STÄUBLI (hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin-Leipzig, 1935-1936? s.v. « Schwelle ».

⁵ A. VAN GENNEP, *Les rites de passage. Etude systématique des rites de la porte et du seuil...*, Paris, Emile Nourry, 1909, p. 272.

matériels, symboliques, mystiques des notions de « porte » et de « seuil ». Ils ont assimilé la consécration d'une nouvelle église, qui supposait la bénédiction, l'ouverture et le franchissement rituel de la porte par l'évêque, au sacrement du baptême, le premier des sacrements, nommé pour cette raison « porte des sacrements ». Dominique Iogna-Prat et Didier Méhu ont apporté récemment des contributions importantes à l'intelligence de ces notions et de ces rituels⁶. A une époque où le religieux et le politique ne constituaient pas encore des catégories étanches ni vraiment distinctes, la porte et le seuil jouaient réellement et symboliquement un rôle discriminant dans toutes les activités de la vie sociale, depuis l'*adventus* du roi ou de l'évêque jusqu'à l'excommunication des hérétiques et aux croyances relatives aux « portes » du paradis et aux « portes » de l'enfer (rompues par le Christ entre sa mort et sa résurrection), en passant par la distinction virgilienne des « portes du rêve », positives ou négatives, sans oublier la représentation idéalisée de la porte, comme dans la célèbre fresque du *Buon Governo* de la Salle des Neuf du Palais communal, réalisée par Ambrogio Lorenzetti entre 1337 et 1340. Sur le mur Est de la salle, la muraille et la porte séparent radicalement deux espaces, l'intérieur de la cité et le *contado* soumis à sa loi. L'épaisseur de la porte ménage un passage dont on ne voit pas l'ouverture, en raison de la représentation latérale, mais seulement les effets, telle l'entrée et la sortie des chevaux dont on ne voit que l'avant ou l'arrière train. La porte de la cité est le lieu où s'articulent les deux versants, intérieur et extérieur, de l'espace politique et de l'empire de la justice, garanti par les figures allégoriques du « Bon Gouvernement » face à la « Tyrannie ». La richesse symbolique de la porte semble inépuisable, comme le confirme l'exemple précis de la Porta Romana de Milan au XIIe siècle.

La Porta Romana de Milan

Les vestiges sculptés de la Porta Romana de Milan, datés de 1171, constituent le plus ancien exemple conservé de l'art « communal » italien⁷. Ils occupent à ce

⁶ Dominique IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Eglise au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006. *Mises en scène et mémoires de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval*. Etudes réunies par Didier MEHU, Turnhout, Brepols, 2007.

⁷ Michele Camillo FERRARI, „Die Porta Romana in Mailand (1171). Bild, Raum und Inschrift“, in E. C. LUTZ / J. THALI / R. WETZEL (hg.), *Literatur und Wandmalerei I. Erscheinungsformen höfischer Kultur und ihre Träger im Mittelalter*, Tübingen, 2002, p. 115-151. Andrea von HÜLSEN-ESCH, « A propos de la *Porta Romana* de Milan : dans quelle mesure la sculpture de l'Italie du Nord reflète-t-elle certains aspects de la culture communale ? », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXV, 2, avril – juin 1992, p. 147-153 (8 fig.). Andrea von HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert. Untersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin, 1994, p. 36-118. Andrea von HÜLSEN-ESCH, « Stadtpatrone im 12. Jahrhundert, in J. LAUDAGE (hg.), *Frömmigkeitsformen in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, Droste, 2004, p. 134-153. Alessia TRIVELLONE, *L'hérésie médiévale et les images: l'iconographie de l'hérétique*

titre une place remarquable dans l'iconographie politique européenne, en témoignant du pouvoir et de l'idéologie des villes, souvent rivales entre elles, et aussi des princes laïques - rois et empereurs -, et de l'Eglise. La porte a été détruite en 1793, mais il subsiste à Como une porte également datée du XIIe siècle et dotée comme elle d'un double porche : elle permet d'imaginer l'apparence et l'impression de puissance de la porte milanaise disparue.

La *Porta Romana* était l'une des plus grandes portes monumentales de Milan, au Sud-Est de l'enceinte urbaine. Les six blocs de pierre gravés et sculptés qui subsistent sont aujourd'hui conservés au Museo d'Arte antica du Castello Sforzesco de Milan. L'apparence de la porte, vue de l'extérieur de la cité, est connue grâce à une gravure légèrement antérieure à la destruction de 1793. Flanquée de deux tours, la Porta Romana comprenait deux porches jumeaux, dont l'un avait déjà été muré avant la destruction. Entre ces deux ouvertures se trouvait le bas relief d'un personnage énigmatique, barbu et chevelu, les épaules recouvertes d'un manteau, tenant de la main droite et sur la poitrine une sorte de sceptre fleuri, la main gauche posée sur le genou droit, les jambes croisées surmontant un dragon pourvu de deux queues⁸. Plus bas, une inscription commémorait le retour des Milanais dans la ville, le 27 avril 1167, après le départ de l'armée ennemie de l'empereur Frédéric Barberousse, et le début de la reconstruction de la porte en mars 1171, à l'instigation de dix consuls dûment nommés par l'inscription⁹. Les quatre autres sculptures se trouvaient, l'une sur les faces interne et externe du pilier de droite, les trois autres sur le pilier central, tant sur sa face externe, que sur ses faces internes, de droite et de gauche. Dans tous les cas sont représentés des cortèges, mais le sens de la marche s'inverse entre le pilier de droite (où le cortège marche de l'intérieur de la ville vers l'extérieur) et le pilier central, où deux cortèges se séparent au centre de la face externe pour progresser des deux côtés du pilier, de l'extérieur vers l'intérieur de la ville.

Le cortège du pilier de droite représente Saint Ambroise, patron de la cité, chassant les Ariens de la ville avec un fouet. L'archevêque est précédé par un clerc tenant une croix processionnelle richement ornée. Devant eux marche une suite hétéroclite de 18 personnages, hommes, femmes et enfants, qui débordent sur la face externe du pilier ; tous ces personnages sont vêtus des mêmes jupes à bandes verticales et portent de lourdes charges (des paniers, des pots, un tonnelet, une hache et d'autres outils, un fardeau sur la tête, un baluchon sur l'épaule, un tabouret sur le dos, des petits enfants dans les bras) ; certains tirent un animal domestique. Tous offrent l'image d'un peuple de simples laïcs désarmés et contraints à l'exil. Au dessus de la sculpture, deux lignes

en occident (fin Xe – 1230), Thèse de doctorat en histoire de l'art, dir. Prof. E. Palazzo, Université de Poitiers, 2005, I, p. 172-183.

⁸ Au musée, cette œuvre est présentée au voisinage d'une autre sculpture, celle d'une femme exhibant son sexe en soulevant sa robe, qui se trouvait à la Porta Tosa, à l'Est de l'enceinte.

⁹ Transcription intégrale dans Andrea von HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur*, p. 48.

d'inscriptions identifient les protagonistes : l'une, contemporaine de la sculpture, comprend les deux noms : « AMBROSIUS » et « ARIANI ». L'autre, un peu postérieure, explicite le sens de l'action : « AMBROSIUS CELEBS IUDEIS ABSTULIT EDES », « Ambroise le célibataire a privé les juifs de leurs maisons ». Les deux inscriptions rapportent plusieurs références historiques au contexte politique contemporain : la référence à saint Ambroise et aux Ariens renvoie à l'expulsion de ces derniers par l'évêque de Milan en 387. Le fouet est devenu, en souvenir de cette action, l'attribut de saint Ambroise, champion de l'orthodoxie contre l'hérésie. L'allusion au célibat d'Ambroise provient des *Confessions* (VI, 3, 3) de son disciple saint Augustin, mais surtout de l'utilisation que les tenants de la « Réforme grégorienne » et de la lutte contre le mariage des prêtres (nicolaïsme) faisaient du modèle ambrosien. La pureté sexuelle du clergé était aussi, localement, une des revendications de la *pataria* milanaise. Quant à la mention des juifs, elle rappelle peut-être l'hostilité que l'évêque de Milan leur avait manifestée en 388, en s'opposant à la reconstruction, ordonnée par l'empereur, d'une synagogue détruite par les chrétiens de l'Euphrate. Le rapprochement avec les juifs était d'autant plus aisé que l'exégèse de l'épisode évangélique de l'expulsion par Jésus des marchands, avec leurs « moutons » et leurs « bœufs », hors du temple de Jérusalem (Jn 2, 14-15), assimilait couramment les marchands du temple aux juifs. Le contexte anti-juif du concile de Latran III, convoqué par le pape Alexandre III en 1179, a pu favoriser aussi l'identification par des Juifs aux Ariens. Mais Alexandre III était aussi l'adversaire de Frédéric Barberousse, qui soutenait l'antipape Pascal II. De fait, juifs, ariens, simoniaques et nicolaïtes, et saint Ambroise lui-même, n'étaient convoqués ici que pour renforcer l'opprobre jeté sur les ennemis présents de Milan, c'est-à-dire l'empereur Frédéric Barberousse et ses partisans, qui furent chassés de la ville lors du retour victorieux des Milanais en 1167. Au XIII^e siècle, le *Chronicon majus* de Galvaneus Flamma confirme cette mise en scène du passé de la ville pour régler les conflits du présent : « *Et sicut inter gybillinos et guelfos sunt contentiones et bella, ita tunc inter ambrosianos et arianos continue pugne commitebantur* » (De même qu'il y a des conflits et des guerres entre les Gibelins et Guelfes, de même les combats étaient-ils incessants entre les Ambrosiens et les Ariens).

Le pilier central présente une sculpture divisée inégalement entre deux directions opposées. A droite, la plus grande partie de la pierre (1,02 m) représente le retour dans Milan des soldats milanais et de leurs alliés du moment, identifiés par le nom de leur ville : ceux de Crémone (deux soldats, armés d'une lance et d'une épée), de Brescia (trois soldats, armés d'une épée, d'une massue, et à l'angle de la pierre, d'une épée et d'un écu portant un motif solaire). Le cortège militaire se poursuit à droite sur la face interne du pilier, en direction de l'intérieur de la ville, vis-à-vis du cortège des Ariens qui sont au contraire chassés de la ville par saint Ambroise : de la porte de Bergame (l'inscription se trouve sur l'arche) sortent sept fantassins (portant une lance

inclinée, trois lances sur l'épaule, trois épées) puis un groupe de deux chevaliers à pieds portant une lance¹⁰ et un écu armorié (représentant un soleil et un chien dressé). A la tête de l'armée, « Frater Jacobus » incline devant la porte de Milan, identifiée par l'inscription « Mediolanum » - ne s'agit-il pas de la *Porta Romana* elle-même ? - une croix munie d'une bannière. Deux inscriptions courent au dessus de cette sculpture : la plus haute, en gros caractères, identifie le sculpteur « Anselmus » et le compare avantageusement à un « autre Dédale » (HOC OPUS ANSELMUS FORMAVIT DEDALUS ALTER). L'autre, en partie mutilée, court juste au dessus des soldats et rend grâce à Dieu de la reprise de la ville : « FACTUM DECLARAT AMICOS/DANS DEUS AUT TOLLENS REDDENS. ESTO BENEDICTUS... PSALLIMUS ECCE TIBI... DEUS URBE RECEPTA » (Le fait révèle les amis / Dieu donne ou prend et rend... Sois béni... Nous psalmodions pour toi... La ville ayant été recouvrée).

Revenons à la face extérieure du pilier central : la partie gauche, plus petite (0,82 cm) et son prolongement sur la face gauche du pilier ne sont pas scandées par les créneaux de murailles et de portes fortifiées de villes (comme c'est le cas de l'autre côté pour Crémone et Brescia, puis Bergame et Milan), mais par des volutes dans lesquelles se fondent les personnages et leurs montures. De droite à gauche, un voit d'abord un clerc, bénissant de la main droite, monté sur un cheval qu'une femme tient par la bride en se retournant vers lui. Immédiatement derrière la femme, un homme (Samson ou David ?) terrasse un lion. Au-delà de l'angle de la pierre, en se dirigeant vers l'intérieur de la ville, on distingue trois groupes : (1) un homme casqué tient un chien dont la gueule est ouverte et pose la main droite sur la tête du petit homme qui le précède ; celui-ci croise les mains, mais de la gauche, il tend un rameau vers une femme. (2) Un cavalier barbu est entouré par un homme et une femme qui tient une cassette et dont le cavalier touche la tête de la main droite (3) Un clerc pénètre sous une arche surmontée de créneaux ; il tient une croix processionnelle munie d'une bannière, semblable à celle de Frère Jacob sur l'autre face latérale du pilier, et il est suivi par un jeune clerc qui lui aussi tient une croix.

Les deux parties du cortège, sur la face extérieure puis sur la face latérale gauche du pilier, sont surmontées d'une inscription. Au dessus du clerc qui bénit et de Samson (?) qui maîtrise le lion, on peut lire : « FATA VETANT ULTRA PROCEDERE STABIMUS ERGO/ HII MEDIOLANO LAPSO DUM FORTE RESURGIT SUPOSUERE » (Le sort a interdit d'aller plus loin ; nous nous sommes donc arrêtés / Après que Milan est tombée, ils ont relevé les murs pour qu'ils se dressent avec force). Il s'agit d'une citation approximative de Virgile (*Enéide* VIII, v. 398 : « *nec pater omnipotens Troiam nec fata vetant stare* » (ni le père tout puissant, ni le sort n'ont interdit que Troie survive) qui reporte sur

¹⁰ Comme la fait remarquer A. von HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur*, p. 71, la lance du chevalier qui suit Frère Jacob coupe en deux l'inscription « *Medio/lanenses* » (les Milanais), rappelant peut-être que Milan se trouve à équidistance et à « un jet de lance » des deux fleuves du Tessino (qui baigne Pavie) et de l'Ada (sur la rive duquel se trouve Lodi).

Milan et les Milanais rentrant dans leur ville le destin de la ville antique de Troie. La deuxième partie de l'inscription nomme un deuxième sculpteur, Girardus, et précise le sens du retour des Milanais dans leur ville : « REDENTES GRATES CHRISTO SUBEAMUS IN URBEM / ISTUD SCULPSIT OPUS GIRARDUS POLICE DOCTO / CHRISTUM LAUDENTES PATRIAS REMEAMUS IN EDES » (Grâce au Christ, nous rentrons dans la ville / Gérard a sculpté cette œuvre d'un pouce habile / En louant le Christ, nous revenons dans nos maisons).

Les sculptures de la *Porta Romana* ont déjà fait l'objet de descriptions précises et de nombreux commentaires. Mais on peut réfléchir encore à la structure de cet ensemble iconographique, en rapport avec le contexte et l'idéologie politique de Milan à la fin du XIIe siècle. Cette analyse et cette interprétation sont rendues hasardeuses par le fait que manquent les sculptures du pilier gauche de la porte. Nous devons nous contenter de l'observation des éléments démembrés qui subsistent au musée et qui ne proviennent que du pilier central et du pilier de droite.

Le pilier central porte en son centre l'inscription de 1171 et le bas relief de l'homme aux jambes croisées. Ce bas relief a été interprété de diverses manières : on y voit avec vraisemblance une image de dérision, soit de l'empereur byzantin Manuel Ier Comnène (sur la foi d'une source écrite plus tardive), soit plus sûrement de l'ennemi par excellence de la cité, l'empereur Frédéric Ier Barberousse¹¹. L'absence de couronne peut étonner, mais elle pourrait procéder d'un déni, par les Milanais, de la dignité impériale de leur adversaire. En tout cas, cette image insultante (jambe croisée très haut, en excès par rapport à l'image de majesté, présence du dragon, absence de couronne, parallèle possible avec la femme obscène de la *Porta Tosa*, qui dénude son sexe et le rase - geste infamant que l'on retrouve au plafond peint du presbytère de Lagrasse, en Languedoc, au XVe siècle - était placée au seuil de la ville, face à l'extérieur, en direction de Rome, comme pour dissuader les ennemis et singulièrement Frédéric Barberousse de tenter d'y pénétrer.

Le pilier central commande par ailleurs un double mouvement d'*entrée* (de part et d'autre du pilier) des soldats et du peuple de Milan et de *sortie* des partisans de l'empereur (sur le pilier de droite). L'entrée dans la ville concerne aussi bien les soldats (les troupes milanaises et leurs alliées, placées sous le signe des créneaux, symbole de force militaire) et le simple *populus* (placé sous le signe végétal des volutes, symbole, peut-être, de fécondité). La distinction entre *militia* et *populus* est complétée par la présence de clercs, représentant du premier *ordo* de la société féodale. Remarquables sont le nombre de ces clercs (un seul ou deux ensemble), leur attribut (la croix processionnelle ou la bannière

¹¹ A. von HÜLSEN-ESCH, *Romanische Skulptur*, p. 108 et Gherardo ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII – XVI*, Rome, Jouvence, 1979, S. 67-70.

cruciforme) et leur place (puisque, à l'exception d'un clerc à cheval, qui ne tient pas de croix), ils se trouvent toujours à l'extrémité interne, au plus près de la ville. Sur le pilier de droit, il s'agit de saint Ambroise lui-même, patron de la ville, et du clerc qui le précède avec une croix ; en face d'eux, sur la face latérale droite du pilier central, Frère Jacob, incline vers Milan sa bannière cruciforme ; symétriquement opposé, sur l'autre face du même pilier, un clerc incline vers Milan sa bannière cruciforme tandis que son jeune acolyte tient une autre croix. L'extrémité des piliers, vers l'intérieur, est donc marquée dans les trois cas par la présence de la croix, portée par le clergé et inclinée dans le sens du cortège. C'est également à l'extrémité des piliers qu'est évoquée Milan, identifiée par son nom *-Mediolanum-*, figurée par une porte ou encore représentée symboliquement par son patron Ambroise.

La porte de la ville joue donc pleinement son rôle discriminant, entre intérieur (*intus*) et extérieur (*foris*), entre les deux mouvements contradictoires d'entrée (*ingressus*) et de sortie forcée (*expulsio*), et entre, d'une part le pôle positif urbain de Milan, avec saint Ambroise et les *trois ordres fonctionnels* de « l'imaginaire du féodalisme » que s'approprie ici l'idéologie urbaine en mettant en scène un peuple productif, une armée victorieuse, et un clergé fidèle à la croix¹² ; et d'autre part, le pôle négatif, celui d'un Frédéric Barberousse diabolisé et d'un peuple d'exilés, vaincus, hétéroclites et en guenilles, assimilés aux hérétiques ariens, aux juifs et à l'impureté sexuelle des nicolaïtes. On ne saurait mieux souligner la complexité et l'efficacité de la fonction politique de la porte.

Même si les sculptures du pilier de gauche nous font défaut, il est clair que le double porche de la *Porta Romana* et l'utilisation par les sculptures de la profondeur des portes mettent en jeu une triple opposition : entre droite et gauche, entre intérieur et extérieur et entre centre et périphérie. C'est aussi ce qu'on retrouve dans certains porches sculptés d'églises contemporaines. Outre le tympan, central et frontal, les voussures et les pieds-droits creusent la façade en profondeur et structurent une opposition latérale (gauche / droite) des valeurs positives et négatives. Il peut même arriver que le décor sculpté déborde l'espace proprement dit du porche et s'étende de part et d'autre, à sa périphérie, compliquant la fonction discriminante du seuil de l'église. C'est le cas à Saint-Trophime d'Arles, où un premier cortège, celui des élus, se dirige depuis l'extérieur gauche vers le Sein d'Abraham, à la droite du Christ Juge, tandis qu'à gauche de celui-ci, à droite du spectateur, le cortège des damnés s'éloigne au contraire en direction de l'extérieur du porche, jusque dans l'Enfer, situé à l'extrême droite sur le retour du mur.

A Saint-Trophime comme à la *Porta Romana*, ce sont les bons qui entrent et les mauvais qui sortent. Mais à Milan, la porte de la ville est double, contrairement

¹² Georges DUBY, *Les trois ordres et l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978.

au porche de l'église d'Arles¹³. On peut donc oser une conjecture : le pilier latéral gauche de la *Porta Romana*, dont les sculptures ont disparu, n'aurait-il pas montré, en vis-à-vis du cortège positif des habitants rentrant dans Milan sur le pilier central, soit un deuxième cortège négatif des expulsés de la ville, soit un deuxième cortège positif des Milanais rentrant chez eux ? En tout cas, les homologies formelles entre la porte de la ville et le porche de l'église sont frappantes. Elles révèlent vraisemblablement la circulation de modèles idéologiques entre l'*ecclesia*, pensée traditionnellement comme le « seuil » ou la « porte » de la cité céleste, et la communauté urbaine, jalouse de son indépendance et trouvant dans le décor de ses portes fortifiées le « vecteur » des valeurs attachées à la liberté urbaine¹⁴.

¹³ Suivant les *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury, écrits pour l'empereur Othon IV de Braunschweig vers 1210, la cité de Naples possédait elle aussi une porte possédant deux entrées, chacune surmontée d'une tête, avec là aussi une fonction discriminante : la porte de droite était surmontée d'une tête réjouie, qui promettait une bonne fortune à ceux qui entraient par là ; la porte de gauche était surmontée d'une tête triste, qui prédisait au contraire le malheur à ceux qui l'empruntaient. GERVAIS de TILBURY, *Le Livre des merveilles*, III, 12, trad. fr. A. Duchesne. Préface de Jacques le Goff, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 30-32.

¹⁴ La question de la liberté, en même temps que des libertés, au Moyen Âge, n'a pas reçu toute l'attention qu'elle mérite. Je me permets de renvoyer à « La Liberté au Moyen Âge » (Actes à paraître du colloque de Strasbourg du 8 mars 2012, commémorant le 750^e anniversaire de la bataille de Hausbergen, sous la direction de Bernard Bischoff).