

## LES *MIRABILIA* MYTHOLOGIQUES DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL

Laurence TERRIER ALIFERIS  
*Université de Neuchâtel*

Maître Grégoire, un clerc anglais, relata sa visite de la ville de Rome dans un texte dont la rédaction peut être située à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Lors de son retour en Angleterre, Grégoire voulut transmettre à ses compagnons par écrit ce qui est digne d'être admiré à Rome : « J'ai écrit ces choses que j'ai vues à Rome qui sont dignes d'admiration »<sup>2</sup>. À la lecture de son récit, un élément ressort d'emblée : les merveilles (*mirabilia*) sont les vestiges antiques de Rome. La Rome chrétienne est en effet soigneusement écartée, les descriptions ne concernent que la Rome antique, la Rome païenne. Les *mirabilia*, les choses à voir, sont les objets de l'Antiquité qui suscitent l'émerveillement. L'Antiquité païenne est merveilleuse et doit être décrite aux érudits anglais qui n'ont pas fait le voyage. Le radical *mira*, dérivé en forme adjectivale, nominale ou encore adverbiale intervient à plus de quarante reprises dans le texte. Ainsi un homme lettré et érudit du XII<sup>e</sup> siècle perçoit-il l'intérêt pour les vestiges du passé. Ceux-ci sont englobés dans un univers culturel et intellectuel qu'il est en mesure d'appréhender et de considérer.

Dans les années 1930, des historiens de l'art formés auprès d'Aby Warburg ou rattachés à l'institut Warburg, ont mis en avant les survivances des motifs antiques durant le Moyen Âge. Jean Adhémar, Erwin Panofsky et Jean Seznec ont posé les bases des études consacrées aux liens entre Antiquité et Moyen Âge<sup>3</sup>. Ils ont relevé des périodes où la connaissance et l'exploitation du patrimoine visuel et textuel antique était plus marquée. Jusque dans les années 2000, les recherches se sont principalement attachées à repérer les occurrences de reprises de motifs antiques et à saisir les manières dont les œuvres et les textes antiques étaient adaptées. Elles ont mis en avant l'aspect fortement moralisateur de la récupération du patrimoine païen. Pour intégrer le fonds culturel antique à la religion chrétienne, il a fallu passer par le prisme de l'interprétation chrétienne. Les recherches se sont focalisées sur les objets eux-mêmes, souvent pris hors contexte et elles se sont moins attachées à considérer les destinataires, le public visé. Un point de départ serait - et c'est la démarche proposée ici - de considérer les lieux où la juxtaposition de ces thématiques est *a priori* la plus étonnante : au sein même des églises.

1. Voir la contribution de Xavier Barral i Altet dans ce volume.

2. « [...] que apud Romam maiori admiratione digna didici, scripto assignare. », Grégoire 1970.

3. Adhémar 1939 ; Seznec 1940 ; Panofsky 1960.

Une méthode éclairante fut fournie par Kirk Ambrose, dans un article paru en 2005 consacré aux chapiteaux représentant des hommes luttant contre un lion<sup>4</sup>. L'identification extrêmement ambiguë de telles représentations (s'agit-il de Samson, de David, ou encore d'Hercule ?) amena Kirk Ambrose à suivre une démarche qui se distinguait de celle utilisée dans les études antérieures. Il s'agissait pour lui de comprendre comment les sculpteurs transformèrent une tradition picturale pour renforcer les allusions implicites du message adressé au public. C'est moins l'identité précise du personnage ou de la scène qui importe que le message adressé au public. Reste toutefois à considérer quel public est visé.

Pour tenter de mieux cerner la place de la mythologie dans le décor sculpté des églises, un corpus de chapiteaux représentant des narrations issues de la mythologie antique a été constitué. Les figures iconiques dont la source est antique et qui furent chargées d'une connotation le plus souvent négative n'ont pas été prises en compte. Les représentations de sirènes ou des atlantes, par exemple, n'ont donc pas été intégrées<sup>5</sup>, car elles furent récupérées durant le Moyen Âge et assimilées au point de devenir un substrat commun, au même titre que les animaux du bestiaire. Notre enquête s'est dirigée vers les récits mythologiques pour tenter de déterminer quels sont les édifices qui recoururent au répertoire gréco-romain, quels épisodes furent choisis, comment et sur la base de quels récits littéraires la transposition visuelle s'est effectuée. Y avait-il en outre des emplacements privilégiés au sein de l'édifice pour installer un chapiteau à sujet mythologique ? Et quelles raisons motivèrent les responsables du décor d'intégrer des scènes préchrétiennes au milieu d'un répertoire biblique ?

Nous avons constitué le corpus à partir des bases de données numériques et de la littérature secondaire dont l'étendue est trop vaste pour la détailler. Sans prétendre à l'exhaustivité, notre corpus semble suffisamment complet pour procéder à une analyse globale après avoir effectué une étude cas par cas. Des représentations mythologiques intégrées au décor sculpté d'un édifice peuvent se situer soit à l'extérieur (en relief sur la façade)<sup>6</sup>, soit dans un cloître<sup>7</sup>, ou encore à l'intérieur de l'édifice, sur des chapiteaux. Ces occurrences-ci, plus nombreuses, ont constitué le cœur de l'analyse présentée ici, en raison d'une part de l'originalité des épisodes mythologiques choisis pour orner un chapiteau et de leur emplacement à l'intérieur même de l'espace sacré. Ainsi, entre le début du XI<sup>e</sup> siècle et la fin du XII<sup>e</sup> siècle, six édifices présentent un ou plusieurs chapiteaux mythologiques juxtaposés au répertoire biblique. Il s'agit de deux chapiteaux de la nef de l'abbatiale Saint-Germain-des-Prés, un chapiteau de la nef de la cathédrale de Jaca, deux chapiteaux de la nef de l'église Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, un chapiteau dans la tour nord de la cathédrale de Chartres, deux chapiteaux dans des chapelles orientales de la cathédrale de Genève et deux chapiteaux du chœur de la cathédrale de Bâle.

## SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, ULYSSE ET HERCULE

Les premières occurrences de chapiteaux comportant des épisodes issus de la mythologie antique se trouvent dans la nef de l'abbatiale Saint-Germain-des-Prés. Les chapiteaux de la nef sont datés, par Philippe Plagnieux, vers 1025-1030 et témoignent ainsi de la première génération de chapiteaux narratifs dans les églises<sup>8</sup>. Au moment où les représentations narratives se développent au sein des édifices religieux sur les chapiteaux, des héros et des épisodes issus du répertoire antique sont présentés ou complètent voire remplacent

4. Ambrose 2005.

5. Voir Leclercq-Marx 1997 à propos des sirènes et Ruiz 2011 pour les atlantes.

6. Arles, Saint-Trophime, portail, Hercule apparaît aux pieds fourchus et adapté en figure démoniaque (Hartmann-Virnich 2017 ; 73-76) ; Fidenza, San Donnino, façade occidentale, Ascension d'Alexandre ; Cambrai, tympan de l'ancienne collégiale Saint-Géry-au-Mont-des-Boeufs, Pyrame et Thisbé.

7. Moissac, chapiteau du cloître, Ascension d'Alexandre.

8. Plagnieux 2015. Voir également Brandenburg 2011.

les mêmes héros qui prenaient alors place en peinture sur les murs. Barbara Franzé a récemment consacré une étude aux chapiteaux de la nef de Saint-Germain-des-Prés<sup>9</sup>. Elle a mis en exergue la cohérence du décor réfléchi en fonction de l'espace ecclésial, des portes d'accès et du type de public (laïc ou ecclésiastique) qui fréquentait les espaces. Parmi les trente-deux chapiteaux originaux du XI<sup>e</sup> siècle, il y a des monstres, des ecclésiastiques nimbés, des anges. Huit représentant des épisodes bibliques : la Nativité, la Visitation, David et les lions, Daniel et l'histoire de Nabuchodonosor. Deux chapiteaux sortent du répertoire biblique ou monstrueux : Hercule et ses travaux d'une part, Ulysse et les sirènes d'autre part.

L'un des chapiteaux de la nef présente en effet des hybrides humains à queue de poisson enserrant des poissons au milieu d'autres poissons (Fig. 1). Sur le côté de la corbeille, un homme nu se tient parmi ces êtres aquatiques. L'identification de la scène d'Ulysse et des sirènes est évidente. Le héros homérique se tient nu, entouré de poissons et de deux sirènes-poissons ; l'une féminine et l'autre masculine, comme le signale sa barbe. L'épisode homérique est glosé à plusieurs reprises par les mythographes médiévaux. Il est toujours interprété à la lumière de ce qu'écrivait Fulgence dans les décennies autour de 500 : les sirènes signifient les charmes des plaisirs amoureux devant lesquels le héros est passé sans y succomber<sup>10</sup>. Le premier mythographe du Vatican, qui compile les fables antiques probablement au début du X<sup>e</sup> siècle en prenant Fulgence pour source principale, signale qu'Ulysse tua les sirènes, qui sont des prostituées, par le mépris qu'il manifesta face à leurs tentatives de séduction<sup>11</sup>. L'abbé de Saint-Germain et sa communauté se référèrent certainement à l'une de ces deux sources lors de la conception du décor des chapiteaux de leur église. La séduction auquel l'homme est confronté peut venir aussi bien du genre féminin que masculin : la mise en garde est explicite.

La présence d'un autre chapiteau semble orienter la lecture vers un récit mythologique, bien qu'il soit ici plus difficile à identifier (Fig. 2). Un homme nu agrippe par le cou et par la queue un quadrupède aux oreilles pointues en train de combattre un serpent. Selon Philippe Plagnieux, et pour l'instant aucune meilleure interprétation ne semble pouvoir être avancée, il s'agirait d'Hercule tuant la biche de Cérynie, qui précède, dans le texte de l'auteur grec Pisandre, l'épisode des oiseaux de Stymphale<sup>12</sup>. L'un de ces oiseaux monstrueux serait justement représenté sur le côté de la corbeille. Ces épisodes ne semblent pas avoir été retenus par les mythographes médiévaux. Il est donc surprenant de les retrouver sur un chapiteau du début du XI<sup>e</sup> siècle à Paris, mais faute d'explication plus convaincante, retenons celle proposée par Philippe Plagnieux<sup>13</sup>. Qu'une source mythologique soit à l'origine du décor de ce chapiteau nous semble toutefois confirmée par la nudité totale de l'homme. Hercule, incontestablement, jouit d'une excellente fortune au Moyen Âge<sup>14</sup>. Il est l'incarnation antique de la vertu terrassant les vices. Le héros représente la force morale et ses douze travaux possèdent une valeur symbolique. Comme Ulysse, il incarne le héros païen préfigurant le Christ, puisqu'il délivre l'humanité de ses monstres. Bien que rare, Hercule est le héros grec le plus souvent représenté dans l'art médiéval. Mais, parmi ses douze travaux, c'est en général son combat contre le lion de Némée que l'on trouve sur des bas-reliefs ou dans des manuscrits, entre le XII<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Pour les commentateurs et les mythographes médiévaux, Hercule incarne la vertu terrassant les vices.

Les deux chapiteaux mythologiques de Saint-Germain-des-Prés ne furent pas disposés au hasard dans la nef. Ils se situent à des emplacements stratégiques : sur l'un des côtés de deux des trois portes d'accès directs de la nef vers l'extérieur de l'édifice. Les deux se trouvent du côté nord, dans l'espace dévolu à la



1 - Saint-Germain-des-Prés, abbatale, bas-côté nord, chapiteau, Ulysse et les sirènes, vers 1025-1030 (L. Terrier).



2 - Saint-Germain-des-Prés, abbatale, bas-côté nord, chapiteau, Hercule et la biche de Cérynie ; oiseaux de Stymphale (?), vers 1025-1030 (L. Terrier).

<sup>9</sup> Franzé 2018.

<sup>10</sup> Fulgence 2013 ; fable 8, p. 101-102.

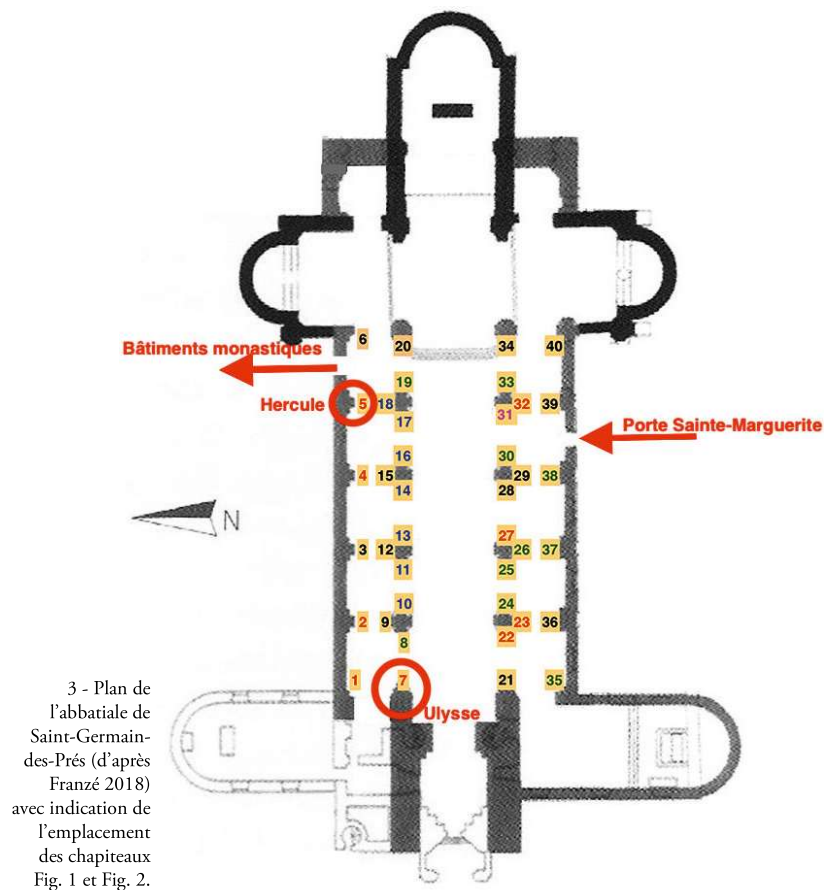
<sup>11</sup> Mythographe I ; livre I, 42 : « Les sirènes [...] attirèrent les marins par leurs chants et leur faisaient faire naufrage. La vérité est qu'elles furent des prostituées [...]. Ulysse les traita par le mépris, provoquant leur mort ». Au début du XII<sup>e</sup> siècle, Baudri de Bourgueil 2002 ; p. 81, évoque également la sagacité du jugement d'Ulysse, sa résistance face aux tentations féminines et la mort des sirènes.

<sup>12</sup> Plagnieux 2015. Voir Rose 2003 ; p. 211.

<sup>13</sup> L'explication fournie par Brandenburg 2011, cat. 4, p. 40 d'une scène tirée de la Genèse, convainc peu.

<sup>14</sup> Jung 2002.

<sup>15</sup> Voir Terrier 2016 à propos d'Hercule et le lion sur la fontaine du cloître de l'abbatale de Saint-Denis.



communauté monastique (Fig. 3). Les laïcs, quant à eux, entraient par le côté sud, par la porte Sainte-Marguerite. L'emplacement du chapiteau d'Hercule présentant un héros ayant vaincu des monstres n'est certainement pas dû au hasard, il se situe sur le côté de la porte menant des bâtiments monastiques au chœur de l'abbatiale, porte réservée donc aux moines. Et le chapiteau d'Ulysse se trouve également sur le côté d'une porte, située au nord-ouest, dans un espace lui aussi dévolu aux moines et qui leur permettait l'accès à la chapelle Saint-Pierre et à la tour-porche. Les deux hommes nus, héros par leur lutte incessante et victorieuse des forces monstrueuses, servaient de rappel aux moines de la lutte morale qu'ils avaient à surmonter.

Les épisodes de l'Antiquité, bien connus dans les milieux cléricaux, servaient de signal d'appel. Par leur structure et leur contenu, ils se démarquent des chapiteaux bibliques et apostrophent visuellement la communauté monastique. La clarté didactique est exemplaire : la force physique des héros mythologiques, inscrits dans le programme chrétien, est une allégorie de la force spirituelle dont il leur faut faire preuve pour combattre les tentations terrestres. Sortir du registre biblique permettait une mise en exergue du message. Les chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés sont parmi les rares occurrences de récits mythologiques sculptés à l'intérieur des églises au XI<sup>e</sup> siècle. Quelques décennies plus tard s'effectue une nette modification des thématiques choisies, qui s'affranchissent alors des héros Hercule ou Ulysse pour s'orienter vers des récits ovidiens. Ovide est l'auteur antique privilégié du XII<sup>e</sup> siècle ; le nombre de manuscrits conservés en témoigne, la tradition littéraire également<sup>16</sup>. Cet engouement se répercute sur le décor des chapiteaux de plusieurs édifices.

16. Tilliette 1994 ; Trachsler 2018.

## JACA, ARIANE ET BACCHUS

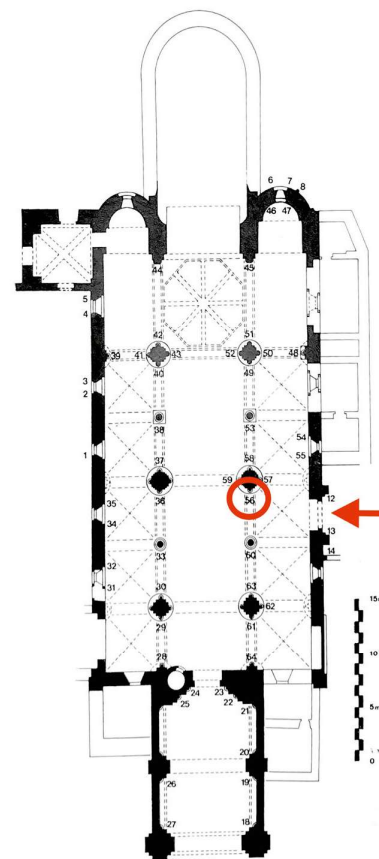
Ce sont les amours d'Ariane et de Bacchus que l'on trouve, comme premières occurrences ovidiennes sculptées, dans la cathédrale de Jaca à la fin du XI<sup>e</sup> siècle (Fig. 4)<sup>17</sup>. Sur l'un des chapiteaux de la nef, qui se trouve précisément sur le pilier central du côté sud de la nef, devant l'entrée du flanc sud de l'édifice (Fig. 5), deux êtres dénudés se tiennent par le bras, baignant dans les flots. Ils sont entourés d'êtres nus ailés jouant des flûtes doubles derrière lesquels se cachent des démons signifiant ainsi le pan négatif de la représentation. Si durant longtemps l'identification de la scène n'a pas été reconnue, l'on peut admettre que le couple nu dans les eaux renvoie à un épisode issu de la littérature gréco-romaine, d'autant que la connaissance du sculpteur de Jaca avec les sarcophages antiques a déjà été bien relevée<sup>18</sup>. Il s'agit certainement d'une représentation d'Ariane et Bacchus entourés du cortège bacchique. Le récit des amours contrariées de la princesse crétoise est transmis dans plusieurs versions grecques, à partir d'Hésiode puis Ovide le développe dans les *Héroïdes*, dans l'*Ars amatoria* et dans les *Métamorphoses*<sup>19</sup>. Ariane, tombée amoureuse de Thésée, aide ce dernier à sortir du Labyrinthe et à venir à bout du Minotaure après avoir obtenu de sa part une promesse de mariage. Une fois sorti victorieux de l'épreuve, Thésée ne tient pas sa parole et abandonne la princesse endormie sur l'île de Naxos. À son réveil, la malheureuse trouve réconfort auprès du roi Bacchus qui l'emmène et l'épouse. La tradition mythographique médiévale ne reprend pas cette séquence du mythe, à l'exception du second mythographe du Vatican qui la mentionne succinctement<sup>20</sup>. D'après les recherches d'André Peyronie, l'abandon d'Ariane et ses noces avec Bacchus ne serait en effet présent que dans ce texte de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Hormis cette exception, il n'apparaîtrait pas entre le V<sup>e</sup> et le XV<sup>e</sup> siècle. Nous le trouvons toutefois au début du XIV<sup>e</sup> siècle, dans l'*Ovide moralisé*<sup>22</sup>. Dans ce récit, intervient également la sœur d'Ariane, Phèdre, que Thésée emporte avec lui après avoir délaissé Ariane. L'auteur interprète l'épisode comme suit : Ariane et Phèdre représentent le judaïsme et le paganisme sur lesquels s'est établie l'Église. Ariane, égarée, pleine d'angoisse et de douleur, se lamente et regrette son sermon. Bacchus réconfortant est Dieu, fier contre ses ennemis et il fit du judaïsme repentin son ami. L'épisode est donc interprété comme la fondation de l'Église grâce à sa victoire sur le judaïsme. Le mythe d'Ariane et de Bacchus pourrait avoir été présent dans certaines traditions vernaculaires médiévales et son apparition autour de l'an 1100 sur la péninsule ibérique est probablement le reflet d'une connaissance de l'interprétation transmise plus tardivement par l'*Ovide moralisé*.

## VÉZELAY, GANYMÈDE, IO ET MARIE-MADELEINE

Vézelay constitue le cas le plus intéressant d'exploitation du répertoire antique. Près de cent-vingt chapiteaux réalisés autour de 1120 jalonnent l'avant-nef et la nef de l'abbatiale Sainte-Marie-Madeleine. La variété des thématiques, cataloguées par Marcello Angeben, est exemplaire<sup>23</sup>. On y trouve des récits bibliques issus de l'Ancien et du Nouveau Testament, des récits hagiographiques, des scènes de combats d'animaux et des monstres. Parmi ce décor, le premier pilier de la nef, côté sud, présente, comme tous les piliers de cet ensemble, trois chapiteaux sculptés. L'un de ceux-ci, orienté vers le bas-côté sud, représente un aigle tenant un jeune homme dans son bec et un chien entre ses griffes (Fig. 6). À gauche, un homme chauve lève les bras devant cette scène. Derrière lui se tiennent deux autres personnages mutilés. Sur le flanc droit, un diable nu et aux cheveux hirsutes écarte sa bouche de



4 - Jaca, cathédrale, nef, chapiteau, Ariane et Bacchus, vers 1100 (T. Le Deschault de Monredon).



5 - Plan de la cathédrale de Jaca et indication de l'emplacement du chapiteau d'Ariane et Bacchus (d'après M. Durliat, *Espagne romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1993).

**17.** Pour un aperçu synthétique de l'historiographie propre à ce chapiteau, voir Martínez de Aguirre 2017 qui ne reprend pas l'interprétation d'Ariane et de Bacchus. J'ai appris trop tard pour l'intégrer dans mon étude l'ouvrage de Bango 2020, qui date le chapiteau vers 1070. Wirth 1999, p. 296 a évoqué une identification avec Ariane et Bacchus.

**18.** Moralejo 1976.

**19.** Frécaut 1985. Vatin 2004.

**20.** Mythographe II ; 147, 177.

**21.** Peyronie 1997.

**22.** *Ovide moralisé* ; t. 3, Wiesbaden, 1966, livre 8, vv. 1124-1583.

**23.** Angeben 2003.



6 - Vézelay, abbatale Sainte-Marie-Madeleine, chapiteau de la nef, Enlèvement de Ganymède, vers 1120 (CESCM - Biay).



7 - Vézelay, abbatale Sainte-Marie-Madeleine, chapiteau de la nef, Io et Mercure, vers 1120 (CESCM - Biay).



8 - Vézelay, abbatale Marie-Madeleine, portail de droite, vue sur le chapiteau d'Ulysse, ainsi que ceux de Io et de Ganymède à l'arrière-fond (bourgogneromane.com).

ses mains. La scène représente l'Enlèvement de Ganymède, raconté par Ovide au livre X des *Métamorphoses*<sup>24</sup>. Le jeune prince troyen, tandis qu'il chantait accompagné de sa lyre au milieu des animaux sauvages dans la forêt après avoir chassé, fut emporté par Jupiter changé en aigle. Celui-ci était tombé amoureux du beau jeune homme qui, malgré les colères de Junon, devint l'échanson du dieu des dieux. Déjà chez Ovide, l'allusion aux amours homosexuelles de Jupiter et de Ganymède est claire et le Moyen Âge a retenu la chute de l'histoire<sup>25</sup>. À Vézelay, le chapiteau fait l'objet d'une narration complète. Le jeune homme, accompagné de son chien, est emporté par l'aigle-Jupiter malgré la résistance de ses compagnons de chasse. Le diable fait un pied de nez à l'adresse du spectateur : il a vaincu. L'interprétation devait être claire pour un érudit du XII<sup>e</sup> siècle : Ganymède et Jupiter profitant de leurs amours après le rapt est une victoire du diable. Dans le contexte de la réforme grégorienne du début du XII<sup>e</sup> siècle, visant à remettre les moines sur le droit chemin, ce chapiteau fonctionnait comme une mise en garde.

Le chapiteau suivant, sur le même pilier (Fig. 7), présente une scène qui n'a pas encore été identifiée<sup>26</sup>. Un homme nu, coiffé d'un bonnet conique, chevauche un dragon ailé. La nudité et le type de coiffe invitent à considérer une source antique dans l'épisode représenté. Ce petit être s'apprête à lancer un objet sphérique (une pierre ?) sur une femme couronnée à corps de vache et dont le pis est tété ou mordu par un serpent. Celle-ci tient une sorte de sphère devant elle, comme pour se protéger. L'animal vache renvoie à Io, assimilée à Isis par Ovide. Selon l'auteur des *Métamorphoses*, Jupiter, attirée par une jeune fille nommée Io, revêtit l'aspect d'une nuée pour la violer<sup>27</sup>. Il transforma ensuite celle-ci en génisse pour cacher son méfait à la suspicieuse Junon, laquelle confia l'animal au gardien Argus. Mercure, envoyé par Jupiter, tua Argus et Io retrouva sa forme initiale. L'épisode est peu repris par la littérature mythographique. C'est seulement dans l'*Ovide moralisé*, au début du XIV<sup>e</sup> siècle, que nous trouvons un long développement sur la conquête de Io par Jupiter<sup>28</sup>. Le récit d'Ovide y est traduit puis l'auteur de la moralisation enchaîne avec une autre version du mythe : Io est une princesse enlevée par Jupiter, roi de Crète, qui en tombe amoureux avant de la délaisser. La femme finit au bordel. Suit alors une étrange interprétation allégorique mêlant la version moderne à la version antique de l'histoire. Io est une jeune fille vivant dans le péché ; Jupiter est le Dieu miséricordieux ; les mouches qui harcèlent la vache signifient le péché. Mercure est le prédicateur qui parvient à rendre Io repentante de sa mauvaise vie. Celle-ci devient sage et sainte, reçoit par conséquent une couronne et mène alors une vie semblable à celle de Marie-Madeleine, la pécheresse repentie. Bien qu'il soit hardi d'affirmer avec aplomb que nous sommes ici en présence de l'épisode de Io, quelques correspondances sont toutefois bien troublantes. En dehors de la vache-femme elle-même, on retrouve la couronne et le serpent (les mouches) qui titille l'animal sur le pis ou le sexe de la génisse, la poussant au péché. Par ailleurs, Io est la figure de Marie-Madeleine, pécheresse repentie ayant vécu dans la luxure. La présence du mythe avec sa réinterprétation médiévale tombe à pic dans une église consacrée à Marie-Madeleine.

Ces deux chapiteaux, de Ganymède et d'Io, accueillent le visiteur qui pénètre dans l'édifice par la porte du bas-côté sud de l'avant-nef. Ils sont immédiatement visibles en franchissant la porte occidentale menant au bas-côté sud de la nef. Mais au préalable, celui qui pénètre dans la nef tombe sur la représentation d'Ulysse confronté au chant d'une sirène-poisson et résistant à son appel tentateur (Fig. 8). Le chant est matérialisé par le rebec brandit par la sirène. Celle-ci, comme à Saint-Germain-des-Prés, est masculine. Les bâtiments monastiques à Vézelay étaient accolés au flanc sud de l'église dont la porte

24. Ovide *Métamorphoses* ; livre X, 155-161.

25. Forsyth 1976. Boswell 1985 ; 318-319 ; Gély 2008.

26. Angheben 2008 ; 272-273 décrit un combat fantastique.

27. Ovide *Métamorphoses* ; livre I, 578 ss.

28. *Ovide moralisé* ; livre I, vv. 34578-4030, p. 135-147.



9 - Chartres, intérieur de la tour nord, premier niveau, chapiteau, Enlèvement d'Hippodamie, fin des années 1130 (I. Jourd'heuil).



10 - Chartres, intérieur de la tour nord, premier niveau, chapiteau, Hercule contre le lion, fin des années 1130 (I. Jourd'heuil).



11 - Chartres, vue sur l'emplacement des chapiteaux des Fig. 9 et 10 (I. Jourd'heuil).

était exclusivement réservée aux moines et permettait le passage depuis le cloître<sup>29</sup>. Toujours au sud, au niveau de l'avant-nef, une autre porte permettait d'entrer depuis les parties occidentales et donnait directement sur une seconde porte ouvrant sur le bas-côté sud. C'est de cette porte que l'on aperçoit Io ainsi que Ganymède après avoir vu Ulysse sourd aux appels des sirènes (Fig. 8). Là encore, les scènes mythologiques sont situées sur des emplacements stratégiques. Ils ne sont pas distribués au hasard au sein de l'édifice, mais ils sont regroupés pour former une rhétorique homogène. Ils servent de signal d'appel et de message clair à l'attention de la communauté monastique. Par ailleurs, la mythologie est intégrée au message chrétien, elle est adaptée, interprétée par le prisme religieux. La communauté de Vézelay connaît, ou est à l'origine, du parallélisme établi entre Io et Marie-Madeleine, transmis par témoin écrit bien plus tardif.

## CHARTRES ET HIPPODAMIE

À la cathédrale de Chartres, dans les parties construites vers 1140, des scènes mythologiques furent choisies comme décor de chapiteaux situés sur des voies d'accès (Fig. 9, 10, 11). Ces chapiteaux placés de part et d'autre d'une double arcade au premier niveau de la tour nord ont été mis en exergue par Léa D'Homée-Kchouk en 2015<sup>30</sup>. Cette arcade se trouve au point de passage entre l'avant-nef et l'intérieur de la tour menant à la crypte mariale, lieu où se trouvaient les reliques de la Vierge. Le centre de l'arcature est occupée par un chapiteau représentant deux griffons buvant dans un calice, allusion eucharistique. À gauche, un centaure tient une femme par les cheveux tout en la menaçant d'une épée tandis que la pauvre s'agrippe à de hautes herbes. Face à eux, le centaure Chiron bande son arc. Il porte Achille nu qui tient un volatile par le cou. À droite, un homme descendu de son cheval, en vêtement long et bonnet phrygien, brandit une lance contre un lion. Il s'agit sans doute d'Hercule tuant le lion de Némée, actualisé en chevalier par la présence de la lance et du cheval. Les deux chapiteaux se référeraient, ainsi que Léa d'Homée-Kchouk l'a suggéré, à l'enlèvement d'Hippodamie, rapporté par Ovide<sup>31</sup>. Lors des noces de Pirithous et d'Hippodamie, un centaure nommé Eurytus, sous l'effet du vin, s'enflamme à la vue de la mariée et la capture. Pirithous part combattre les centaures avec Thésée ; s'ensuit un terrible combat entre les centaures et les Lapithes. Péricléménus, fils de Neptune, se change en oiseau, mais il est tué par Hercule. La victoire de celui-ci met fin au chaos engendré par les centaures lors des noces, qui rompent le mariage harmonieux d'Hippodamie et de Pirithous. Là encore, si les mythographes latins ne mentionnent pas l'épisode, c'est l'Ovide moralisé qui interprète longuement le rapt d'Hippodamie et la guerre qui s'ensuivit<sup>32</sup>. Le mariage des deux

<sup>29</sup>. Sapin et al. 2015.

<sup>30</sup>. D'Homée-Kchouk 2015.

<sup>31</sup>. Ovide *Métamorphoses* ; livre XII, 210.

<sup>32</sup>. Ovide *moralisé*, livre XII, vv. 2263-3232.



12 - Genève, cathédrale, chapelle Saint-Jean-Baptiste, chapiteau, Orphée, vers 1180 (Deuber 1988).

héros signifie l'union du Christ à la nature humaine, union que veut désunir le diable Eurytus (« vault desjoindre ceste jointure »). Mais Dieu affronte celui-ci avec le calice afin de restaurer son union aux hommes. Hercule gagnant la bataille à lui seul, c'est Dieu qui vainquit le diable et délivra le lignage humain du péché. Les éléments de l'interprétation sont mis en scène par la séquence développée sur les trois chapiteaux : désunion (Hippodamie est soustraite Pirithous) – calice – Hercule (rétablissement de l'union). Le fidèle, une fois entré dans l'édifice et avant de passer dans la crypte, se trouvait confronté à une rhétorique visant à rappeler l'union promise avec le Christ à laquelle il parviendra grâce au sacrement eucharistique présent par le sang dans le calice.

À Saint-Germain-des-Prés, à Jaca, à Vézelay et à Chartres, les récits mythologiques sont installés sur quelques chapiteaux au sein de l'édifice religieux. Ils ne sont pas disposés au hasard. Les portes, comme tous les lieux de séparation des espaces, sont des emplacements privilégiés. Ils servent à mettre en évidence, près du seuil, la lutte intérieure que le fidèle, qu'il soit laïc ou membre du clergé, doit en permanence effectuer pour accéder au salut. Ultérieurement, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, un autre emplacement semble privilégié pour disposer des récits empruntés à la mythologie gréco-romaine : les espaces orientaux de l'édifice. C'est le cas dans deux édifices faisant partie de l'empire germanique.

### GENÈVE ET ORPHÉE

Au moment de la reconstruction de sa cathédrale après 1150, la ville de Genève était intégrée depuis 1032 au territoire germanique mais était effectivement gérée par le pouvoir comtal. L'intérieur de l'édifice est parsemé d'un ensemble de deux cent chapiteaux datant de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et dont la majorité sont figurés<sup>33</sup>. Parmi cet incroyable ensemble, composé de combats d'animaux, de personnages et de scènes bibliques, se trouve un jeune homme jouant de la vielle (Fig. 12). Une inscription l'identifie : *Orpheus*. Le jeune homme est seul et chante pour les aigles situés sur des rinceaux à droite. C'est donc le moment où aux Enfers, il adoucit les monstres de son chant pour tenter de les convaincre de libérer Eurydice et de lui redonner vie. Le contexte dans lequel s'inscrit ce chapiteau rejoint parfaitement l'allusion à la promesse de résurrection faite aux croyants. Le chapiteau se trouve en effet dans la chapelle Saint-Jean-Baptiste. Il est visible en entrant, à droite. La chapelle est ornée de quatre séries constituées chacune de trois chapiteaux, sur les colonnes composées aux angles de la chapelle. L'iconographie développée sur ces chapiteaux a trait aux apparitions du Christ après sa Résurrection : à Marie-Madeleine, aux pèlerins sur la route d'Emmaüs puis à l'instauration de l'institution de l'Église et des missions des premiers apôtres. Le chapiteau d'Orphée est donc ancré dans la thématique de la résurrection, d'autant qu'à ses côtés figurent des acrobates dansant dans la végétation, allusions aux danses pascals célébrant la résurrection du Christ. Orphée est donc mis là comme un appendice au registre biblique. Son insertion dans la chapelle, avec l'inscription le désignant, fonctionne comme une rupture rhétorique servant à appuyer la teneur du discours imagé. Cette présence interpelle parce qu'elle sort du registre habituel, tout en signifiant la même chose. Elle sert d'argument supplémentaire : la Bible affirme la véracité de la résurrection, les textes païens en ont fait de même. Orphée est un point d'appui aux représentations attestant la résurrection du Christ, dans une chapelle dédiée à Saint-Jean-Baptiste et certainement dévolue au sacrement du baptême.

33. Deonna 1949. E. Deuber 1988.

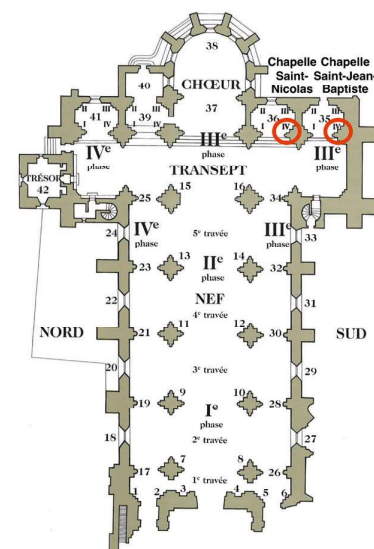


13 - Genève, cathédrale, chapelle Saint-Nicolas, chapiteau, Orphée et Eurydice, vers 1180 (L. Terrier).

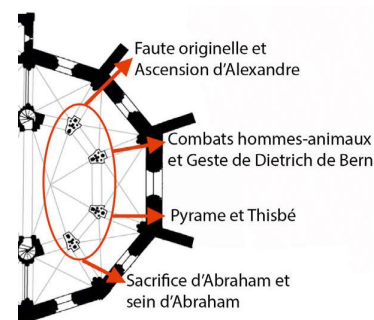
Orphée apparaît encore dans la chapelle voisine, dédiée à Saint-Nicolas (Fig. 13 et 14). Les colonnes composées des angles sont surmontées de chapiteaux. Ceux de gauche sont végétalisés tandis que ceux de droite, au fond, représentent des harpies. À l'entrée à droite, un chapiteau contient des végétaux à l'intérieur desquels des hommes nus jouent à la balle. Accolé à celui-ci, un chapiteau présente une femme écoutant Orphée, qui se détourne d'elle. Aucune inscription ne le désigne ; il est néanmoins reconnaissable par son instrument de musique et par la présence de la jeune fille. Après avoir perdu une seconde fois Eurydice, pris de désespoir, Orphée s'est détourné de l'amour des femmes. On lui attribua, dans l'Antiquité, l'invention de l'homosexualité<sup>34</sup>. Le héros descendu aux enfers est un personnage bien connu durant le Moyen Âge, dont l'histoire fut transmise par Ovide. Son histoire tragique fit l'objet de poèmes latins aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et fut adaptée en vers français à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>35</sup>. En revanche, le lien entre Orphée et l'homosexualité n'est pas si évidente qu'elle ne l'est pour la figure de Ganymède. Seul le premier mythographe, avant l'*Ovide moralisé*, mentionne le détournement d'Orphée des femmes, tandis que les autres textes médiévaux le passent sous silence. Et, pour le premier mythographe, Orphée fuit les femmes non pas pour se tourner vers les amours masculines, mais pour aller vers la solitude<sup>36</sup>. L'allusion à l'homosexualité du texte d'Ovide est ici évincée au profit d'une retraite solitaire, qui devait être évocatrice aux oreilles des moines. À Genève, le chapiteau mythologique n'est donc plus pensé par rapport à l'espace dans lequel il prend place comme un signal d'appel sur un lieu de passage mais il est conçu selon sa cohérence acquise par rapport aux autres chapiteaux. Il est intégré dans un programme iconographique. Et cette réflexion sur la cohérence iconographique est particulièrement aboutie à la cathédrale de Bâle.

### BÂLE, ALEXANDRE, PYRAME ET THISBÉ

C'est à nouveau dans les parties orientales et sur les terres de l'Empire germanique que l'on trouve un autre récit ovidien mis en scène sur un chapiteau. À la cathédrale de Bâle, le rond-point est constitué d'une colonnade formée de quatre piliers (Fig. 15) réalisés autour de 1180<sup>37</sup>. Le chapiteau de l'un des piliers représente l'histoire des amours tragiques de Pyrame et Thisbé et



14 - Plan de la cathédrale de Genève avec indication des emplacements des deux chapiteaux d'Orphée.



15 - Bâle, cathédrale, indication des thématiques des chapiteaux du rond-point.

**34.** Ovide *Métamorphoses* ; livre X, 1-86 : « Et ce fut lui dont les chants apprirent aux peuples de Thrace à reporter leur amour sur de jeunes garçons et à cueillir, avant l'épanouissement de la jeunesse, le court printemps et la première fleur de l'âge tendre ».

**35.** Boutemy 1949. Jaeger 1992.

**36.** Mythographe I ; livre I, 75, 48-49 : « *Reversus deinde ad superos, qui parum presperas expertus erat nuptias, perosus omne genus femineum solitudinibus se dedit.* ». « Quand il revint au jour, Orphée, qui avait eu une expérience matrimoniale fort malheureuse, se mit à détester toute la gent féminine et se retira dans quelque lieu désert. »

**37.** Sur le décor sculpté de la cathédrale de Bâle, se référer à Maurer-Kuhn 1971 et à Meier et al. 2019.



16 - Bâle, cathédrale, rond-point, chapiteau, Pyrame et Thisbé, vers 1180 (Wikimedia).



17 - Bâle, cathédrale, rond-point, chapiteau, Ascension d'Alexandre et Expulsion d'Adam et d'Eve du paradis, vers 1180 (Wikimedia).

dont l'iconographie fut commentée par Nathalie Le Luel (Fig. 16)<sup>38</sup>. Le récit, relaté par Ovide<sup>39</sup>, fit l'objet de réécritures latines et vernaculaires aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles<sup>40</sup>. Il servait même de support didactique dans les écoles, pour l'apprentissage de l'écriture<sup>41</sup>. L'une des premières adaptations du récit d'Ovide est un texte rédigé en langue française dans les années 1150-1160 par un auteur anonyme, probablement normand<sup>42</sup>. Pyrame et Thisbé ne peuvent vivre leur amour en raison de l'opposition de leurs parents. Ils se donnent rendez-vous de nuit dans un jardin, sous un mûrier. Thisbé arrive en avance et rencontre un lion ensanglanté qui enduit de sang le voile tombé à terre de la jeune fille. Lorsque Pyrame rejoint le lieu de la rencontre, il ne trouve pas Thisbé, qui s'était cachée, mais aperçoit le voile ensanglanté et le lion. Pensant que Thisbé fut dévorée par le fauve, il le tue avant de se suicider à l'aide de son épée. Arrive Thisbé, qui voyant son amant mort, se tue à son tour. Le chapiteau, en trois moments, reprend la fin du récit. Pyrame tue le lion et se suicide, puis Thisbé en fait de même. Comment comprendre une scène de suicide collectif dans le chœur d'une cathédrale ? La fin du récit en langue vernaculaire amplifie le texte d'Ovide. La mort des amants est louée, car elle est la conséquence de leur loyauté, de leur vrai et profond amour. Enterrés ensemble par leurs parents, le sacrifice de leur amour terrestre leur permet la vie de leur amour dans l'au-delà. L'*Ovide moralisé* du XIV<sup>e</sup> siècle insiste sur la comparaison avec le sacrifice voulu et subi par le Christ pour sauver les hommes, amplifiant une rhétorique qui germe doucement au XII<sup>e</sup> siècle et qui deviendra l'allégorie récurrente : le mythe de Pyrame et Thisbé est associé à la Passion du Christ. L'emplacement du chapiteau n'est pas fortuit et permet de comprendre l'idée sous-jacente à sa présence.

La série débute par le côté nord avec un chapiteau présentant l'expulsion d'Adam et Eve du paradis après qu'ils eurent goûté au fruit de la connaissance. La face frontale de la corbeille représente l'Ascension d'Alexandre (Fig. 17), scène dont la source est tirée de la littérature contemporaine latine et vernaculaire qui glose la vie du roi macédonien. Celui-ci, après avoir conquis d'innombrables régions terrestres, après avoir arpenté les mers, se met à désirer la conquête du ciel. Il attache une nacelle à des griffons pour être porté vers les hauteurs célestes. L'épisode relatant la conquête du ciel par Alexandre apparut dans une version du V<sup>e</sup> siècle du récit du Pseudo-Callisthène. Il connut plusieurs réécritures aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles, avant d'être adapté en langue vernaculaire au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, dans le fameux *Roman d'Alexandre*<sup>43</sup>. Il est mis en vers latins quelques années plus tard par Gauthier de Châtillon, version du récit probablement connue à Bâle. L'histoire de l'Ascension d'Alexandre est considérée comme le sommet de l'orgueil de la part de ce roi qui ne se contente pas de la terre, mais veut également dominer le ciel<sup>44</sup>. Laurence Harf-Lancner a relevé la manière dont l'épisode fut exploité au XII<sup>e</sup> siècle pour illustrer la démesure, qui mène à la perte de toutes choses. Si la thématique a fait l'objet de plusieurs occurrences visuelles, son association à Adam et Eve est exceptionnelle. À Bâle, l'orgueil d'Alexandre, auquel ne suffisent plus les conquêtes terrestres et maritimes, sert de pendant à l'orgueil d'Adam et Eve, qui voulurent goûter à la connaissance et rendirent les humains mortels. Ce qui est vrai pour les premiers êtres, est vrai pour le grand Alexandre, et est donc valable pour tout homme. L'insertion du motif littéraire merveilleux de l'empereur Alexandre emmené par des griffons dans le ciel glose et appuie le récit biblique ; elle fournit un argument supplémentaire.

Sur le chapiteau suivant, un chevalier tue des êtres monstrueux. La référence littéraire est une épopée germanique, celle de Dietrich de Bern, dont les premières traces littéraires remontent au IX<sup>e</sup> siècle. L'épisode représenté ici

38. Le Luel 2015. Le mythe est également représenté sur le tympan provenant de l'ancienne collégiale de Saint-Géry-au-Mont-des-Boeufs de Cambrai.

39. Ovide *Métamorphoses* ; livre IV, 57-166.

40. Lucken 1999. Noacco 2004. Mora 2011.

41. Lucken 1999. Glendinning 1986.

42. *Piramus et Thisbé* 1921. Voir également l'édition plus récente *Pyrame et Thisbé* 2000.

43. Alexandre de Paris 1994.

44. Millet 1923. Frugoni 1992. Harf-Lancner 2000.

est celui durant lequel Dietrich délivre le chevalier Sintram d'un horrible monstre. À l'instar d'Hercule, Dietrich représente le héros invincible. Sa lutte contre les dragons est une allégorie de la lutte morale de l'être humain. Le pilier suivant est celui sur lequel figurent Pyrame et Thisbé (Fig. 16), qui exploite à nouveau une source contemporaine puisant dans la matière antique. L'épisode met en scène la loyauté des amants. Le cycle s'achève par un chapiteau présentant le sacrifice d'Isaac par Abraham et les élus dans le sein d'Abraham. Préfigure de celui du Christ, le sacrifice d'Abraham affirme la foi chrétienne menant à l'élection des âmes qui siègeront au paradis.

Les thématiques n'ont pas été choisies au hasard. La mise en lien des scènes des chapiteaux crée un sens pour lequel plusieurs sources sont convoquées. L'excès d'orgueil, celui d'Adam, d'Eve ou encore du roi macédonien, mène à l'expulsion du paradis. Le retour au paradis est promis, mais il se mérite : les combats moraux et la loyauté en sont des voies d'accès. Une mise en lien des quatre chapiteaux est effectuée dans un sens de lecture qui va du nord au sud, de la chute jusqu'au siège des élus dans le sein d'Abraham, en passant par les luttes et les vicissitudes qu'il faut affronter sur terre. Les luttes et le séjour terrestre sont exprimés par des personnages issus de la culture littéraire contemporaine qui prend appui sur la matière antique. Celle-ci, parce qu'elle sort du registre biblique, est merveilleuse, elle est digne d'être admirée.

## MYTHOLOGIE ET MERVEILLE

À travers cet échantillon d'épisodes mythologiques représentés sur des chapiteaux à l'intérieur des espaces ecclésiaux, il est permis de supposer que le choix des thématiques ne s'est pas fait au hasard et que leur emplacement dans l'église est l'aboutissement d'une réflexion subtilement menée. Une préférence, en tous cas au XI<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, est accordée à la proximité des portes, à l'endroit de passage, celui où les moines essentiellement mais aussi les fidèles, passent de l'espace séculier à l'espace sacré. Les récits mythologiques sont disposés au lieu de séparation entre espace laïc et espace sacré, comme moyen de rappel des luttes spirituelles afin d'accéder à la rédemption promise. Ils servent de marqueur. Lorsqu'ils ne sont pas placés devant une entrée, les chapiteaux mythologiques prennent place dans les parties orientales et sont ancrés dans la rhétorique de la résurrection, c'est le cas à Genève et à Bâle. Ce n'est probablement pas une constante, mais le corpus regroupé met en avant ces constatations. Ces lieux sont ceux principalement occupés par la communauté monastique des édifices ; le public cible est bien celui-ci, érudit, apte à saisir le sens et la portée des chapiteaux aux thématiques issues de la mythologie gréco-romaine. Celles-ci sont variées et se répètent peu. Chaque lieu puise donc dans les récits gréco-romains à disposition. La littérature mythographique et les interprétations des mythes diffusés à partir d'Ovide sont connus dans les centres d'érudition. Ulysse est exploité pour ses capacités à résister aux tentations les plus fortes. Hercule est le héros victorieux des monstres, des démons. À Vézeley, Io est la figure de la pécheresse repentie à l'instar de Marie-Madeleine, patronne de l'abbatiale. Ganymède est pris à parti par le diable montrant de quel côté se situent les amours homosexuelles, fortement condamnées au moment de la réforme grégorienne. Une autre figure rentre dans une rhétorique similaire : celle d'Orphée. Mais le mythe d'Orphée véhicule aussi l'image de la résurrection que le jeune homme a rendu possible grâce à la beauté de son chant et du délaissement des plaisirs charnels. L'enlèvement d'Hippodamie par les centaures rappelle la désunion du Christ et des hommes amené par le diable

avant le rétablissement de l'union par le calice et la victoire de Dieu. Pyrame et Thisbé illustrent la force des amours fidèles et loyales, tandis qu'Ariane et Bacchus soulignent les victoires de l'Église sur la religion juive. Une signification est adaptée en fonction de chaque lieu et puise sa source dans la littérature contemporaine antiquesante. Ce que révèle notre étude est que la connaissance et la diffusion des allégories morales issues des fables ovidiennes se font bien avant que ne soit écrit l'*Ovide moralisé* au XIV<sup>e</sup> siècle.

Si les premiers chapiteaux narratifs avec des scènes mythologiques, au XI<sup>e</sup> siècle, s'orientent vers Ulysse et Hercule, le répertoire s'étoffe au XII<sup>e</sup> siècle, certainement sous l'effet de la diffusion du texte ovidien. Le changement de registre rhétorique est mis en avant. Les épisodes issus des récits antiques prennent place à côté des épisodes bibliques pour créer un hiatus, une interruption dans la séquence iconographique. Mais pour quelle raison ? Les épisodes mythologiques sont bel et bien intégrés dans le champ du merveilleux. On le voit avec Maître Grégoire à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Baudri de Bourgueil, au début de ce même siècle, le confirmait déjà. Au milieu de son texte consacré aux *fabulae*, aux mythes gréco-romains, il qualifie les fictions grecques de merveilleuses : « La Grèce ne dit pas des histoires vraies, mais elle en dit de merveilleuses. La grâce est cachée dans les fictions des Grecs. »<sup>45</sup>. Quelle est la plus-value du récit mythologique intégré dans l'église ? Là encore, Baudri de Bourgueil fournit une explication : « Nous avons vu l'apparence des choses – examinons-en les raisons : le sens caché qui gît au cœur des choses n'en sera que de plus grand profit. »<sup>46</sup>. C'est l'effort d'interprétation, parce que le sens se situe sous les apparences visibles, qui donne tout son intérêt aux fables antiques. Bernard Silvestre commente, au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, deux figures littéraires : l'allégorie et l'*integumentum*. L'allégorie convient pour l'écriture exégétique, théologique, puisqu'elle rapporte une narration historique qui révèle une autre vérité sous ses apparences premières. L'*integumentum*, dont font partie les mythes antiques, est un récit fictif dont le sens est caché et plurivoque. Dans son commentaire de l'*Enéide*, il écrit : « L'*integumentum* est un genre de démonstration de la vérité qui se fait sous le voile d'une narration fabuleuse en enveloppant la pensée, c'est pourquoi on l'appelle aussi *involutrum* (voile, enveloppe) ». Le voile des fictions doit être soulevé pour accéder à la vérité. L'*integumentum* consiste précisément à donner une vérité à la fable païenne. Mais la réciproque est aussi vraie : les fables appuient la vérité chrétienne.

La fable merveilleuse est intégrée à la leçon chrétienne de manière fluide. La disjonction panofskienne a transmis une vision bifide de la culture occidentale médiévale, dans laquelle le christianisme et le paganisme auraient été en opposition<sup>47</sup>. Or, l'examen des récits mythologiques présentés dans les espaces ecclésiaux montrent qu'il y a un processus naturel d'incorporation des récits issus des fables à l'histoire chrétienne. Il y a un effet synergique des apports des sources à la fois bibliques et païennes. Considérer non pas l'iconographie du chapiteau en tant qu'objet d'étude isolé mais tenir compte de l'espace dans lequel il se situe et la manière dont l'épisode en question était interprété et envisagé durant le Moyen Âge à l'aide des nombreuses sources littéraires disponibles s'avère fructueux. En ancrant l'analyse des représentations des scènes mythologiques dans l'espace ecclésial, dans leur contexte spatial mais aussi iconographique, l'on peut révéler une attitude symbiotique des sources intégrées dans le message chrétien. En tant qu'éléments du merveilleux, les chapiteaux mythologiques étoffent la portée du message adressé à la communauté monastique. Pris de manière plurivoque, par leur écart à la

45. *Non dicit verum, sed dicit Grecia mirum. Et latet in Grecis gratia ficticiis.* Baudri de Bourgueil 2002 ; v. 569-570, p. 77.

46. *Vidimus exterius ; causas introspicimus : Pluris erit sensus qui latet interius.* Id. Baudri de Bourgueil 2002 ; v. 1013-1014, p. 91.

47. Panofsky 1960, p. 84ss.

norme du discours, ils supposent en effet un effort de la part du destinataire, qui doit rechercher le sens caché.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources :

Alexandre de Paris 1994 - Alexandre de Paris, *Le Roman d'Alexandre*, trad. et présentation de Laurence Harf-Lancner, Paris, Librairie Générale Française, « Lettres gothiques », 1994.

Baudri de Bourgueil 2002 – Baudri de Bourgueil, *Poèmes*, t. 2, éd. J.-Y. Tilliette, 2002.

Fulgence 2013 - Fulgence, *Mythologies*, trad. Étienne Wolff et Philippe Dain, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

Grégoire 1970 - Grégoire (maître), *Narracio de mirabilibus Urbis Rome*, éd. R. B. C. Huygens, Leyde, Brill, 1970.

Mythographe I - *Le premier mythographe du Vatican*, éd. J. Berlioz, N. Zorzetti, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

Mythographe II - *Mythographe du Vatican II*, éd. Ph. Dain ; Fr. Kerlouégan, Besançon, Presses universitaires, 2000.

Ovide *Métamorphoses* - Ovide, *Métamorphoses*, éd. A. Videau, Paris, Gallimard, « Livre de Poche », 2010.

*Ovide moralisé : Ovide moralisé. Poème du commencement du quatorzième siècle*, éd. C. de Boer, Wiesbaden, Martin Sändig, t. 1-5, 1966-1968

*Piramus et Tisbé* 1921 - *Piramus et Tisbé. Poème du XII<sup>e</sup> siècle*, éd. C. De Boer, Paris, Champion 1921.

*Pyrame et Thisbé* 2000 - *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena : trois contes du XII<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide*, éd. E. Baumgartner, Paris, Gallimard, 2000.

### Littérature secondaire :

Adhémar 1939 - J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge*, Londres, Warburg Institute, 1939.

Ambrose 2005 - K. Ambrose, « Samson, David or Hercules ? Ambiguous Identities in some Romanesque Sculptures of Lion Fighters », *Konsthistorisk Tidskrift*, 74, 3, 2005, p. 1-17.

Angheben 2003 - M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et Programmes*, Turnhout, Brepols, 2003.

Bango 2020 – I. Bango, *Catedral de Jaca : un edificio del siglo XI*, Aguilar de Campóo, 2020.

Boswell 1985 - J. Boswell, *Christianisme, tolérance sociale et homosexualité. Les homosexuels en Europe occidentale des débuts de l'ère chrétienne au XIV<sup>e</sup> siècle*, trad. A. Tachet, Paris, Gallimard, 1985.

Boutemy 1949 - A. Boutemy, « Une version médiévale inconnue de la légende d'Orphée », in *Hommages à Joseph Bidez et à Franz Cumont*, Bruxelles, 1949, p. 44-70.

Brandenburg 2011 - A. Erlande-Brandenburg et A.-B. Mérel-Brandenburg, *Saint-Germain-des-Prés, an mil*, Paris, Picard, 2011.

D'Homée-Kchouk 2015 - L. D'Homée-Kchouk, « Les chapiteaux de la tour nord de la cathédrale de Chartres », *Bulletin monumental*, 2015, 173, p. 215-222.

- Deonna 1949 - W. Deonna, « Chapiteaux de la cathédrale Saint-Pierre à Genève », *Genava*, 25, 1949, p. 47-74.
- Deuber 1988 - E. Deuber, *Saint-Pierre de Genève : les chapiteaux*, Genève, Clefs de Saint-Pierre, 1988.
- Durliat 1990 - M. Durliat, *La Sculpture romane et la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marson, 1990.
- Forsyth 1976 - I. Forsyth, « The Ganymede Capital at Vézelay », *Gesta*, 15, 1976, p. 241-246.
- Franzé 2018 - B. Franzé, « Images et société au début du XI<sup>e</sup> siècle : le décor sculpté de Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Germain-des-Prés », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, en ligne, 2018.
- Frécaut 1985 - J.-M. Frécaut, « Un personnage féminin dans l'œuvre d'Ovide : Ariane », in *La femme dans le monde méditerranéen. Antiquité*, I, éd. Anne-Marie Vérilhac, Lyon, Maison de l'Orient, 1985, p. 151-163.
- Frugoni 2000 - Chiara Frugoni, « L'histoire par l'image », *Médiévales*, 22-23, 1992, p. 5-12.
- Gély 2008 - *Ganymède ou l'échanson. Rapt, ravissement et ivresse poétique*, dir. V. Gély, Paris, Presses universitaires de Paris 10, 2008.
- Glendinning 1986 - R. Glendinning, « Pyramus and Thisbe in the medieval classroom », *Speculum*, 61, 1986, p. 51-78.
- Harf-Lancner 2000 - L. Harf-Lancner, « Alexandre le Grand dans les romans français du Moyen Âge. Un héros de la démesure », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Âge*, 112, 1, 2000, p. 51-63.
- Hartmann-Virnich 2017 - A. Hartmann-Virnich, *Le portail de l'église Saint-Trophime d'Arles*, Arles, Actes Sud, 2017.
- Heitz 1990 - C. Heitz, « État des fouilles et restaurations des monuments préromans en Westphalie et Basse-Saxe », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* 1988, 1990, p. 269-280.
- Jaeger 1992 - S. Jaeger, « Orpheus in the Eleventh Century », *Mittelalterliches Jahrbuch*, 27, 1992, p. 141-186.
- Jung 2002 - M.-R. Jung, « Hercule dans les textes du Moyen Âge : essai d'une typologie », *Atti del Convegno internazionale di Verona*, dir. A. M. Babbi, Vérone, 2002, p. 9-69.
- Le Luel 2015 - N. Le Luel, « Résurgence d'un thème iconographique antique dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle : la métamorphose de Pyrame et Thisbé », in *Des nains ou des géants ? Emprunter et créer au Moyen Âge*, dir. Cl. Andrault-Schmitt, E. Bozoky, St. Morisson, Turnhout, Brepols, 2015, p. 233-273.
- Lucken 1999 - Ch. Lucken, « Le suicide des amants et l'enseignement des lettres. *Piramus et Tisbé* ou les métamorphoses de l'amour », *Romania*, 117, no 467-468, 1999, p. 363-395.
- Martínez de Aquirre 2017 - J. Martínez de Aquirre, « Les dangers des vagues : considérations sur un chapiteau de la cathédrale de Jaca », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLVIII, 2017, p. 145-162.
- Maurer-Kuhn 1971 - Fr. Maurer-Kuhn, *Romanische Kapitellplastik in der Schweiz*, Berne, A. Francke, 1971.
- Meier et al. 2019 - *Das Basler Münster*, dir. Hans-Rudolf Meier et al., Berne, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2019.
- Millet 1923 - G. Millet, « L'Ascension d'Alexandre », *Syria*, 4, 1923, p. 85-133.

- Mora 2011 - Fr. Mora, « D'un manuscrit à l'autre : quelques réflexions sur les éditions de *Pyramus et Thisbé* », in *Les translations d'Ovide au Moyen Âge*, Louvain, Publications de l'Institut d'Études médiévales, 2011, p. 141-157.
- Moralejo 1976 - S. Moralejo Alvarez, « Sobre la formación del estilo escultórico, de Frómista y Jaca », *España entre el Mediterraneo y el Atlantico. Actas del XXIII Congreso internacional de historia del arte*, Granada, 1976, p. 427-434.
- Noacco 2004 - C. Noacco, « La memoria del mito, La rielaborazione della materia ovidiana nei racconti di Pyrame et Thisbé, Narcisse e Philomea » in *Memoria : poetica, retorica e filologia della memoria*, éd. G. Peron, Z. Verlato, Fr. Zambon, Trente, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 2004, p. 35-47.
- Panofsky 1960 - E. Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, Stockholm, Almqvist & Wiksel, 1960.
- Peyronie 1997 - André Peyronie, « Le mythe de Thésée pendant le Moyen Âge latin (500-1150) », *Médiévales*, 32, 1997, p. 119-133.
- Plagnieux 2015 - Ph. Plagnieux, « L'abbatiale du XI<sup>e</sup> siècle : nouvelles perspectives de recherche », *Saint-Germain-des-Prés. Mille ans d'une abbaye à Paris*, éd. R. Recht, M. Zink, actes de colloque, Paris, Académie des inscriptions et Belles-Lettres, 2015, p. 1-16.
- Rose 2003 - H. Rose, *Griechische Mythologie. Ein Handbuch*, (1969), Londres, Phaidon, 2003
- Sapin et al. 2015 - Ch. Sapin, F. Henrion, St. Büttner, « Les origines de l'abbaye de Vézelay et les débuts de son organisation claustrale (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle), *Archéologie médiévale*, 45, 2015, p. 59-84.
- Seznec 1940 - J. Seznec, *La survivance des dieux antiques : essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'art de la Renaissance*, Londres, Warburg Institute, 1940.
- Terrier 2016 - L. Terrier, « La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis : programme iconographique et contexte de création », *Revue de l'Art*, 191, 2016, p. 27-39.
- Tilliette 1994 - J.-Y. Tilliette, « Savants et poètes du Moyen Âge face à Ovide : les débuts de l'*aetas ovidiana* (v. 1050-v. 1200) », in *Ovidius redivivus. Von Ovid zu Dante*, dir. M. Picone, B. Zimmermann, Stuttgart, M&P Schriftenreihe, 1994, p. 63-104.
- Trachsler 2018 - R. Trachsler, Cl. Wille, « Les traductions vernaculaires d'Ovide au Moyen Âge et les commentaires latins. Le cas de l'*Ars amatoria* », in *Medioevi*, 4, 2018, p. 173-191.
- Vatin 2004 - Cl. Vatin, *Ariane et Dionysos, un mythe de l'amour conjugal*, Paris, éditions rue d'Ulm, 2004.
- Leclercq-Marx 1997 - J. Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du moyen âge. Du mythe païen au symbole chrétien*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1997.
- Ruiz 2011 - I. Ruiz de la Peña González, « El atlante en el arte románico. La reinterpretación de una imagen mitológica del poder en la Edad Media », in *Imágenes del poder en la Edad Media. Estudios in Memoriam del Profesor Dr. Fernando Galván Freile*, t. II, León, 2011, p. 457-474.
- Wirth 1999 - J. Wirth, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.