

**Le tympan roman de « la prophétie d'Apollon »  
(Liège, musée Grand Curtius)  
Antiquité et christianisme**

RÉSUMÉ

Le tympan roman de la « prophétie d'Apollon » (musée Grand Curtius, Liège, Belgique) doit son nom à l'une de ses inscriptions, *MYSTICUM APOLLINIS*. Cette œuvre relève de la production rhéno-mosane du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Trois personnifications en relief, identifiées par leurs noms comme étant *Labor*, *Honor* et *Sollicitudo*, forment une scène. Plusieurs inscriptions la commentent. Ces trois personnifications évoquent les fondamentaux du stoïcisme antique dans une composition qui prône le renoncement aux honneurs. Les autres inscriptions sont riches en références littéraires tirées tantôt de la Bible, tantôt des auteurs antiques – Virgile, Horace et Ovide. Quant à l'inscription éponyme, elle commente probablement une scène placée sous elle, aujourd'hui disparue. Apollon est ici le dieu oraculaire de l'Antiquité à qui les Pères de l'Église font annoncer la chute des dieux païens et le triomphe du christianisme. *Mysticum* signifierait alors « prophétie » : c'est donc un Apollon « prophète chrétien » qui serait ici évoqué. Par les messages qu'il délivre – la morale du renoncement et l'annonce du triomphe du Christ –, et la manière dont il le fait, le tympan liégeois témoigne de la volonté d'intégration de la tradition antique au christianisme.

ABSTRACT

The Romanesque tympanum of “Apollo’s prophecy” (Grand Curtius Museum, Liège, Belgium) is named after one of its inscriptions, *MYSTICUM APOLLINIS*. This work was produced in the Rhine-Meuse area in the last quarter of the twelfth century. Three relief personifications called *Labor*, *Honor* and *Sollicitudo* build a scene that is commented upon by several inscriptions. The three personifications evoke the fundamentals of ancient stoicism in a composition that advocates the renunciation of honors. The other inscriptions are filled with literary references, drawn either from the Bible or from ancient authors: Virgil, Horace and Ovid. As regards the eponymous inscription, it probably comments upon a scene placed under it that has now disappeared. Here, Apollo is the ancient oracular god who, according to the Church Fathers, announces the fall of the pagan gods and the triumph of Christianity. *Mysticum* thus means “prophecy”, and, in this case, Apollo is a “Christian prophet”. Through its messages—the moral of renouncing and the announcement of the triumph of Christ—and the ways in which it transmits them, the Liège tympanum shows the willingness to integrate ancient tradition into Christianity.

---

Le tympan roman désigné comme « le Secret d'Apollon », la « Pierre Bourdon » ou encore le « Mystère d'Apollon » [fig. 1] compte parmi les quelques pièces exceptionnelles conservées au musée Grand Curtius de Liège (Belgique), récemment rénové<sup>1</sup>. À l'instar de ce qui peut être observé à Cologne et dans la région du Rhin inférieur, les tympans sculptés romans sont rares dans le domaine mosan. Mais le tympan liégeois n'est pas exceptionnel pour cette seule raison. Il l'est aussi envisagé dans un contexte beaucoup plus large, en raison de sa forme, de sa compo-

1. Département d'Art religieux et d'Art mosan, inv. MAAD 28/1.

sition, de son iconographie et de ses belles inscriptions latines. Ce sont ces originalités que nous voulons mettre en évidence.

Le tympan est en plein cintre ; sa surface est structurée par trois médaillons, dont chacun abrite un personnage traité en bas-relief ; les trois figures paraissent participer d'une même scène assortie de plusieurs inscriptions. Elles sont bien conservées, sauf la partie droite du tympan qui est détériorée. Elles se lisent comme suit : + *EST ON . OMNIS . HONOR . QVE . RITE . SECUNTVR . ADEPTVM. [---]LLICITVDO. LABOR + MEL . OFFERO. ABSINTIU. PPINO --- CITUDO* +. Le personnage central, assis frontalement, coiffé d'un bonnet et vêtu d'une chlamyde, est une personnification d'*Honor* ; il tourne la tête vers un personnage agenouillé à sa droite, qu'il désigne d'un ample geste du bras. Cet homme, qui représente *Labor*, est vêtu d'une simple tunique et tend une coupe vers *Honor*. Quant au personnage situé à la gauche d'*Honor*, il s'agit de *Sollicitudo*, figurée sous les traits d'une femme agenouillée tenant deux coupes. Tête couverte, elle est habillée d'un vêtement sophistiqué, caractérisé notamment par de longues manches évasées. La partie inférieure du tympan présente un renforcement trilobé au-dessus duquel on lit *MYSTICUM APOLLINIS*.

L'œuvre, en pierre bleue de Meuse<sup>2</sup>, est large de 2,35 m (base), haute de 1,15 m et épaisse de 0,22 m. Ses dimensions sont modestes en regard de celles des tympan romans les plus célèbres. Le tympan de Sainte-Foy à Conques mesure environ 6,70 m sur 3,60 m, par exemple.

Un morceau de la partie droite du tympan liégeois s'est détaché. Sinon, l'état de conservation est satisfaisant. L'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA, Bruxelles) a procédé à un dépoussiérage et à un nettoyage en 2005-2006, sous la direction d'Isabelle Leirens<sup>3</sup>. À cette occasion, des traces infimes de polychromie ont été détectées. Cependant, leur analyse n'a pu conduire à des conclusions significatives. L'œuvre était-elle, à l'origine, polychrome ? C'est possible, mais rien ne permet de dater du XII<sup>e</sup> siècle les minuscules traces de couleurs récemment détectées.

Le tympan a été acquis en 1927 pour un « dépôt » au musée archéologique de Liège, grâce à une intervention de feu l'Office national des musées de Belgique (ONMB), à une souscription publique et à des promesses de subsides de l'État belge et de la Ville de Liège. L'acquisition a été faite pour la somme de 175 000 FB. L'achat suscita l'attention de la presse comme en atteste, entre autres, la livraison du *Patriote illustré* du 29 janvier 1928<sup>4</sup>. « L'étranger guettait cette pièce rarissime », est-il prétendu.

La pièce en question ornait la façade d'une « maison Renaissance » située au numéro 15 de la rue Saint-Pierre à Liège. Cet immeuble est à cette époque appelé la « maison Bourdon », du nom de la famille qui en était propriétaire lors de l'acquisition du tympan pour le musée archéologique. À l'origine, il s'agissait d'une maison canoniale. C'est un bel édifice remontant au XVII<sup>e</sup> siècle. Aujourd'hui, il est plutôt connu comme l'« hôtel Torrentius », du nom du chanoine qui, justement, cita le tympan roman<sup>5</sup>.

Car la pièce de sculpture suscite l'intérêt des érudits et des chercheurs bien avant son passage dans le domaine public. Dans une édition des œuvres d'Horace publiée en 1602, Liévin Torrentius [van der Beken] († 1595), évêque d'Anvers, archidiacre du Brabant et chanoine de la collégiale Saint-Pierre à Liège, mentionne en effet notre tympan<sup>6</sup>. En 1870, Jules Helbig, le pionnier de

2. La pierre bleue ou plutôt les pierres bleues de Belgique et du nord de la France sont des pierres calcaires. Voir en dernier lieu Jean-Claude GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XIII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de doctorat [dactyl.], université de Liège, 2005, p. 115-122, p. 211-212, qui renvoie à la littérature antérieure. Dans la note 556, J.-C. Ghislain rapporte les résultats d'une analyse menée par F. Tourneur : la pierre dont est fait le tympan est un « calcaire fin richement bioclastique (échinodermes, trilobites, bryozoaires, coquilles dont goniatites) à pelotes sombres, avec belle microfaune (calcisphères, archaediscus et tetrataxis) ». Il s'agit d'un « calcaire de Meuse, faciès "Leffe" (péri-waalsortien proximal, de la région Dinant/Sovet) ».

3. Avec la collaboration de Farzad Ziari ; IRPA-KIK : *Rapport d'intervention : le Mystère d'Apollon dit aussi Pierre Bourdon*, 2006.

4. N<sup>o</sup> 44, p. 115.

5. Geert BEKAERT *et al.*, *Hôtel Torrentius : Lambert Lombard 1565 – Charles Vandenhove 1981*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique, 1982, p. 11-12.

6. Jacques BREUER, « À propos de la "Pierre Bourdon" », *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 19, 1928, p. 18 *et pass.*



Fig. 1. – Tympan de la prophétie d'Apollon (dit autrefois « le Secret d'Apollon », « la Pierre Bourdon » ou encore « le Mystère d'Apollon »), seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. (sans doute vers 1170-1180) (Liège, musée Grand Curtius).

(Cliché KIK-IRPA.)

l'histoire de l'art liégeois, publie un beau texte à son sujet<sup>7</sup> – nous y reviendrons. Articles, articulets, notices d'exposition et simples mentions se succèdent ensuite jusqu'à nos jours. Citons les travaux de Lisbeth Tollenaere<sup>8</sup>, Jan Timmers<sup>9</sup>, Jean-Claude Ghislain<sup>10</sup> et Albert Lemeunier<sup>11</sup>, fondées sur des analyses stylistiques. Les contributions de Joseph Philippe<sup>12</sup> et de Robert Halleux<sup>13</sup>, en revanche, consistent en des interprétations iconologiques, qui cherchent à éclairer les images par les inscriptions. Quant aux paragraphes consacrés au tympan par Stéphanie Lambot dans sa thèse de doctorat, ils portent exclusivement sur l'épigraphie<sup>14</sup>. Notons pour terminer que, dans son monumental ouvrage sur la sculpture romane à Maastricht, publié en 2002, Elizabeth den Hartog ne parle pas du tout du tympan, alors qu'il y est question de pratiquement tous les autres bas-reliefs mosans<sup>15</sup> ; il est vrai que l'historienne de l'art néerlandaise l'avait envisagé dans un livre précédent consacré, de manière plus générale, à l'architecture et à la sculpture dans la vallée de la Meuse<sup>16</sup>.

7. Jules HELBIG, « Une ancienne sculpture liégeoise », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 10, 1870, p. 23-38.

8. Lisbeth TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège*, Namur/Louvain/Gembloux, Duculot, 1957, p. 120-121, p. 258-259.

9. Jan J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, t. I : *De romaanse periode*, Assen, Van Gorcum, 1971, p. 264-269.

10. J.-C. GHISLAIN, « La sculpture : le creuset mosan », dans *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, éd. J. STIENNON et J.-P. DUCHESNE, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995, p. 76-77.

11. Albert LEMEUNIER, « Nota Bene. À propos du "mystère d'Apollon" », *Bulletin trimestriel des Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, 13, 2008, p. 4.

12. Joseph PHILIPPE, « Le "Mystère d'Apollon" et la pensée romane dans l'art mosan du XII<sup>e</sup> siècle », *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 55, 1964, p. 42-58.

13. Robert HALLEUX, « Le "Mystère d'Apollon", l'héritage antique et les courants doctrinaux du XII<sup>e</sup> siècle », *Congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique [...] à Liège [en] 1992*, Liège, 1994, p. 560-576.

14. Stéphanie LAMBOT, *Épigraphie et histoire culturelle. Apport des inscriptions médiévales à l'histoire de la liturgie et des mentalités religieuses (« espace belge », v. 500-v. 1300)*, thèse de doctorat [dactyl.], Université libre de Bruxelles, 3 vol., 2009, vol. III, en part. p. 949-951.

15. Elizabeth DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht, Bonnefanten, 2002.

16. EAD., *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden/Malines, Eisma, 1992, p. 160-161.

La plupart des auteurs situent le tympan dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Dans sa thèse de doctorat, Lisbeth Tollenaere le date toutefois plus tôt, entre 1135 et 1150, mais sans réellement justifier cette datation précoce<sup>17</sup>. Bien avant elle, en 1932, Marguerite Devigne envisageait, à l'opposé, une datation au XIII<sup>e</sup> siècle, vers 1210 et 1220<sup>18</sup>. Récemment, en 2008, A. Lemeunier reprenait la datation la plus consensuelle, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, pour y situer le tympan plus précisément vers 1170-1180, « sur [la] base de caractéristiques de style »<sup>19</sup>. La teneur des inscriptions, on le verra, semble bien confirmer une datation dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

Nous l'avons déjà écrit plus haut : en terre rhéno-mosane, c'est-à-dire dans le vaste territoire couvert par l'ancien diocèse de Liège et l'ancien archidiocèse de Cologne, la sculpture romane appliquée à l'architecture est rare, a fortiori les tympan sculptés remontant au XII<sup>e</sup> siècle. À Maastricht, cependant, les collégiales sont munies de nombreux chapiteaux sculptés de motifs anthropomorphes et zoomorphes, et de quelques chapiteaux narratifs<sup>20</sup>. Au surplus, un beau tympan (2,45 x 1,15 m) montrant un Christ en majesté (1168 au plus tard) surmonte la porte reliant l'aile orientale du cloître au bas-côté méridional de la basilique Saint-Servais<sup>21</sup>. Sinon, en dépit de son état de délabrement avancé, rappelons l'existence d'un portail roman muni d'un tympan à la collégiale Notre-Dame de Dinant (1170-1180), récupéré de l'église qui a précédé celle que l'on visite aujourd'hui ; ce tympan montre ou, plutôt, montrait une *Sedes Sapientiae* dans une mandorle emportée par deux anges<sup>22</sup>. Enfin, il existe aussi un tympan « en plein cintre » à Huy (Saint-Mort, 1,76 x 0,85 m) (XII<sup>e</sup> siècle), d'une facture très simple, mais dont l'iconographie est remarquable<sup>23</sup>.

## I. La forme

La comparaison du tympan liégeois avec ces différentes œuvres, mais aussi avec des tympan romans d'autres régions, révèle combien sa forme est atypique : à vrai dire, aucun autre tympan roman n'est muni d'une partie inférieure trilobée. Cela dit, le trilobe est volontiers utilisé dans l'architecture florissant sur le Rhin moyen à partir des années 1160 et jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Les fenêtres et les portes, notamment, peuvent être trilobées voire polylobées. Par ailleurs, les grandes châsses rhéno-mosanes de la même époque sont caractérisées par des niches trilobées, chacune pouvant être abritée sous une toiture (en bâtière) propre. On y voit généralement des statuette ou des bas-reliefs. Ainsi en est-il aux pignons de la châsse de saint Servais (vers 1160)<sup>24</sup>, par exemple, et sur ceux de l'ancienne châsse de sainte Ode conservés au British Museum et au Walters Art Museum de Baltimore (1165-1170)<sup>25</sup>. Plus tard, des niches trilobées rythment aussi la

17. L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre...* (op. cit. n. 8), en part. p. 258-259.

18. Marguerite DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris/Bruxelles, G. Van Oest, 1932, p. 38.

19. A. LEMEUNIER, « Nota bene... » (art. cit. n. 11). Voir aussi *Sept mille ans d'art et d'histoire au Grand Curtius*, éd. C. GAIER, C. CHARIOT et A. LEMEUNIER, Bruxelles, Luc Pire, 2009, p. 65. Datation consensuelle, dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. : Benoît VAN DEN BOSSCHE, « De remarquables bas-reliefs [mosans] », dans *L'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, dir. B. VAN DEN BOSSCHE, Liège/Alleu, Le Perron, 2007, p. 172-173.

20. Sur la sculpture appliquée à l'architecture dans les collégiales de Maastricht, voir en dernier lieu E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (op. cit. n. 15) ; EAD., « La sculpture intégrée à l'architecture [à Liège et dans son pays à l'époque romane] », dans *L'Art mosan...* (op. cit. supra), p. 155-171.

21. EAD., *Romanesque Architecture...* (op. cit. n. 16), p. 128-130.

22. Virginie DELEAU, « Les portails de la collégiale de Dinant », *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, 21, 2009, p. 59-89.

23. A. LEMEUNIER, « Le tympan de l'église Saint-Mort à Huy », dans *L'église Saint-Mort à Huy*, dir. B. DUBOIS, p. 32-63 (sous presse).

24. Renate KROOS, *Der Schrein des hl. Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, Munich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 1985.

25. A. LEMEUNIER, « L'ancienne châsse de sainte Ode (XII<sup>e</sup> s.) », dans *Trésors de la collégiale d'Amay* [catalogue d'exposition], Amay, s. n., 1989, p. 81-89.

châsse des Rois mages à Cologne (1181-1200)<sup>26</sup>, les châsses aixoises de Charlemagne (achevée en 1215) et de Notre-Dame (1225-1239)<sup>27</sup>, et encore la châsse de saint Remacle à Stavelot (1240-1268)<sup>28</sup> [fig. 2].

À opérer ces rapprochements, on en vient à imaginer que le tympan liégeois était peut-être surmonté d'un petit toit en bâtière. Surtout on se demande ce qu'il y avait à l'origine sous le trilobe, c'est-à-dire sous le tympan. Était-ce, comme on l'a toujours supposé, une porte ? La question mérite d'être posée. Car en s'intéressant aux châsses rhéno-mosanes, on peut également postuler qu'une statue ou un bas-relief se trouvait sous le tympan. Il est vrai que, dans l'architecture monumentale, les dispositifs de ce genre parvenus jusqu'à nous sont rares. Rappelons cependant l'existence, dans la cathédrale d'Erfurt en Thuringe, d'un retable en forme de tympan dans lequel une niche a été dégagée pour mettre en évidence une *Sedes Sapientiae*. Il remonte aux années 1150-1160<sup>29</sup>. Plus près de Liège, à Saint-Servais de Maastricht, un retable de pierre exposé à l'entrée du grand chœur occidental peut aussi être évoqué<sup>30</sup>. C'est probablement le vestige d'une clôture de chœur. À défaut d'être trilobé, le tympan qui constitue la partie supérieure de ce retable, où l'on reconnaît un Christ bénissant les saints Pierre et Servais, surmonte un bas-relief sculpté montrant une *Sedes Sapientiae* entourée de deux anges ; les parties authentiques du retable – malheureusement très restauré – semblent dater des années 1150-1160.

En outre, ne faut-il pas également penser à ces personnages en pied qui sont sculptés sur des dalles dont la partie supérieure du cadre est trilobée ? À Clèves, le grand escalier de *Paula* du château était flanqué de deux niches trilobées dont celle de droite abritait justement un personnage en pied, sculpté en bas-relief. L'œuvre, vestige rescapé des destructions de la Seconde Guerre mondiale, est conservée au musée de la *Haus Koekkoek* ; elle représente le « rhéteur Euménios », panégyriste romain du III<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. ; on peut la dater des années 1175-1185<sup>31</sup>. À Maastricht, de nouveau, une belle dalle sculptée de même type est fixée sur le mur méridional du porche de Notre-Dame ; Elizabeth Den Hartog a montré qu'il s'agit sans doute d'une représentation de saint Nicolas<sup>32</sup> ; il est peut-être un peu plus ancien qu'Euménios.



Fig. 2. – Châsse de saint Remacle à Stavelot, terminée entre 1163 et 1168, détail : saint André dans une niche munie d'un arc trilobé (Stavelot, église Saint-Sébastien).

(Cliché Fabrique d'Église de Stavelot.)

26. Voir en part. la notice de Rolf LAUER dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik* [catalogue d'exposition], vol. 2, Cologne, Schnütgen-Museum, 1985, p. 216-224.

27. *Karl der Grosse und sein Schrein in Aachen. Eine Festschrift*, éd. H. MÜLLEJANS, Aix-la-Chapelle/Mönchengladbach, Einhard/B. Kühlen, 1988 ; *Der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, éd. D. P. J. WYNANDS, Aix-la-Chapelle, Einhard, 2000.

28. B. VAN DEN BOSSCHE, « La châsse de saint Remacle à Stavelot. Étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes », *Aachener Kunstblätter*, 58, 1989-1990, p. 47-73 ; ID., « La châsse de saint Remacle. Étude des éléments décoratifs », *Bulletin de la Classe des Beaux Arts de l'Académie royale de Belgique*, V/1-6, 1994, p. 109-149.

29. Anton LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich, Hirmer, 1982, en part. n° 237 et p. 51.

30. E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (op. cit. n. 15), p. 292-294, 404-406.

31. En dernier lieu : EAD., *Romanesque Architecture...* (op. cit. n. 16), p. 158, p. 161-162 ; cf. *infra* fig. 4.

32. EAD., *Romanesque Sculpture...* (op. cit. n. 15), p. 297-301, p. 465-466.

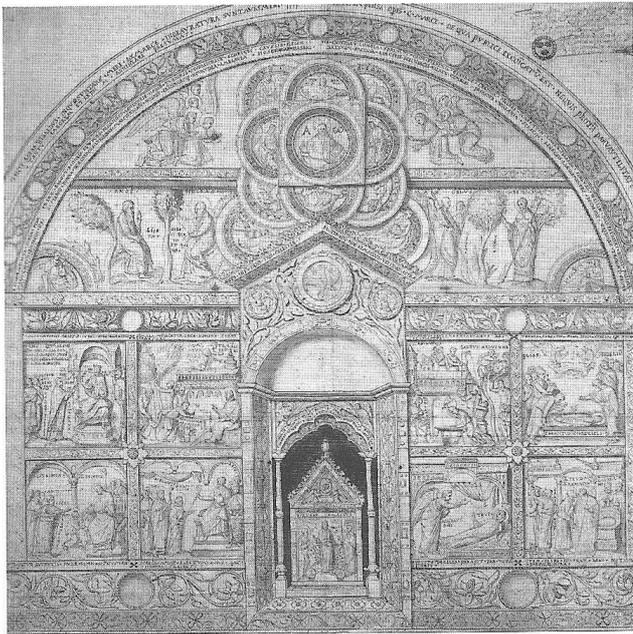


Fig. 3. – Dessin tracé en 1666 montrant le retable de Stavelot des années 1150 (dépôt des Archives de l'État à Liège au musée Grand Curtius).

(Cliché AEL.)

## II. La composition

Tout comme la forme du tympan, l'organisation des différents éléments qui composent sa surface est atypique. Toutefois, l'église Saint-Martin de Breust-Eijsden, non loin de Maastricht, conserve une sorte de tympan, à vrai dire un linteau en bâtière, dont la surface est divisée en trois médaillons, celui du milieu – le plus grand – figurant Samson maîtrisant le lion (seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle)<sup>33</sup>. Bien plus loin, dans la cathédrale de Vérone, un tympan montrant une Vierge en majesté adorée par les bergers et les mages (entre 1139 et 1187) est supporté par un linteau structuré par trois médaillons moulurés évoquant, d'un point de vue formel, les médaillons de la « Pierre Bourdon ». Chacun abrite un personnage féminin, plus précisément une personnification de l'une des vertus théologiques<sup>34</sup>. Il est vrai que les personnages en question sont représentés en buste, et que les trois médaillons sont disposés sur un même niveau. Il reste que, comme le tympan liégeois, le tympan véronais témoigne de l'utilisation occasionnelle de médaillons pour structurer un dessus de porte

ou de niche. Il en est de même au portail méridional du baptistère de Parme, plus récent cependant (1196-1220). On y voit deux fois deux médaillons, cette fois dans le tympan proprement dit. Ceux-ci sont répartis de part et d'autre d'un arbre dans lequel s'est réfugié un homme menacé par des bêtes sauvages, l'axe sur lequel la composition est centrée. L'iconographie est unique, se référant à l'histoire d'un homme friand de miel rapportée par Jean Damascène et consignée ensuite dans la *Legenda aurea*. Les allégories du soleil et de la lune qui prennent place dans les quatre médaillons constituent en quelque sorte le cadre de la parabole<sup>35</sup>.

Revenons dans l'ancien diocèse de Liège, où il vaut la peine d'élargir le champ d'investigation aux pièces d'orfèvrerie. Le grand retable roman de l'abbatiale de Stavelot, mis en œuvre sous l'abbé Wibald (1130-1158), est intéressant pour notre propos. Sans doute a-t-il disparu, mais il est connu par un dessin du XVII<sup>e</sup> siècle appartenant aux Archives de l'État à Liège et exposé au musée Grand Curtius. Sa partie supérieure consistait en un tympan divisé en deux registres sur lesquels se superposaient, au milieu, des médaillons formant un polylobe, reposant lui-même sur deux médaillons<sup>36</sup> [fig. 3]. Au centre du polylobe, on voyait le Christ, entouré des vertus cardinales, entre lesquelles prenaient place les évangélistes. Les deux médaillons supportant le polylobe montraient deux fleuves du paradis. Directement en dessous, une niche abritait la châsse de saint Remacle antérieure à la châsse actuelle. Elle était munie d'un fronton structuré par trois médaillons

33. J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland...* (op. cit. n. 9), p. 268-269.

34. Joachim POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien*, t. I : *Romanik*, Munich, Hirmer, 1998, en part. p. 94-96, fig. 63.

35. *Ibid.*, p. 128-129 et pass., fig. 116.

36. A. LEMEUNIER et B. VAN DEN BOSSCHE, « Aspects méconnus du retable de saint Remacle de Stavelot », dans *Stavelot, Wellin, Logne : une abbaye et ses domaines* [catalogue d'exposition], Stavelot/Wellin/Marche-en-Famenne, s. n., 1997, p. 91-97 ; Susanne WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne/Vienne, Böhlau, 2004, en part. p. 225-301. Voir aussi *Sept mille ans d'art et d'histoire...* (op. cit. n. 19), p. 62-63 ; A. LEMEUNIER, « Wibald, Erlebold et le patrimoine artistique de l'abbaye de Stavelot », dans *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire († 1158)* [catalogue d'exposition], dir. A. LEMEUNIER, Stavelot, Espaces Tourisme et Culture, 2009, p. 17-18.

disposés les uns par rapport aux autres de la même manière que sur la « Pierre Bourdon » ; on y rencontrait les personnifications de *Fides Baptismus* (la « Foi », dans le médaillon de gauche) et d'*Operatio* (les « Œuvres », dans le médaillon de droite)<sup>37</sup> entourant la colombe de l'Esprit saint (dans le grand médaillon central). La partie inférieure du fronton, enfin, était découpée en cinq lobes.

### III. Les caractéristiques iconographiques et stylistiques à l'aune de rapprochements avec d'autres œuvres sculptées ou d'orfèvrerie

Aujourd'hui, un consensus semble exister pour interpréter la sculpture mosane comme suit : dans l'ancien diocèse de Liège, Maastricht fut un centre important où des sculpteurs ont été mis à contribution pendant une longue période sur deux chantiers de grande envergure (Notre-Dame et Saint-Servais)<sup>38</sup>. Sinon, les vestiges retrouvés çà et là en pays mosan, souvent de bonne qualité, ne permettent pas de véritablement définir d'autres « écoles » de sculpture, c'est-à-dire d'autres centres où plusieurs sculpteurs auraient été particulièrement sollicités pendant une longue période. En raison de l'existence de quelques beaux reliefs provenant d'abbayes sises dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, on considère bien que cette région a abrité, à un moment donné, l'un ou l'autre sculpteur – mais où ? À Florennes ? Tout est, à ce sujet, hypothétique. Quant à Liège, il semble admis que, dans le domaine de la sculpture, ce fut un foyer important, exactement comme dans le domaine de l'architecture. Mais il reste tellement peu de vestiges sculptés ! On postule généralement que la disparition de la cathédrale Saint-Lambert a entraîné leur perte presque intégrale, quelques chapiteaux de fort belle facture retrouvés en fouille témoignant cependant de l'importance de l'atelier de sculpture attaché au chantier<sup>39</sup>. Toujours dans le contexte liégeois, mais sans lien direct avec la cathédrale, quelques œuvres miraculeusement préservées, de très belle facture également, attesteraient par ailleurs la riche culture théologique et païenne qui caractérisait certains milieux de la société. Il s'agit en particulier de la « Vierge de Dom Rupert » (entre 1149 et 1158)<sup>40</sup> et du tympan que nous étudions ici.

Il y a quelques années, dans un « beau livre » sur le patrimoine wallon et bruxellois, et dans une thèse de doctorat consacrée aux nombreux fonts baptismaux en pierres bleues de Belgique et du nord de la France, Jean-Claude Ghislain est parvenu à relever plusieurs des caractéristiques stylistiques de la « Pierre Bourdon »<sup>41</sup>. De fait, mettant d'abord en évidence les caractéristiques stylistiques des fonts baptismaux de provenance liégeoise, il définit un « groupe liégeois »<sup>42</sup>. Par la suite, il opère un rapprochement avec notre tympan, considérant qu'il relève des mêmes ateliers. J.-C. Ghislain date tous les fonts du groupe liégeois, et par extension le tympan, dans une fourchette chronologique qui commence en 1150-1155 et trouve son terme vers 1170. Les personnages sont caractérisés par des visages ronds ou de forme légèrement ovale ; ils sont munis de grands yeux ; les cheveux sont répartis en bandeaux séparés par une raie médiane. Ce sont des caractéristiques qui peuvent être retrouvées sur les pièces d'orfèvrerie mosanes du troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Les personnages représentés sur la staurothèque de Sainte-Croix (dans les années 1160) en témoi-

37. Ces médaillons ont survécu à la fonte du retable. Ils sont conservés au Kunstgewerbemuseum de Berlin et au Museum für Kunsthandwerk de Francfort : S. WITTEKIND, *Altar – Reliquiar – Retabel...* (*op. cit. supra*), p. 263-270.

38. E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (*op. cit. n. 15*), p. 94-169.

39. A. LEMEUNIER, « Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert », dans *Place Saint-Lambert à Liège. Cinq années de sauvetage archéologique*, Liège, Ministère de la Région wallonne. Division des Monuments, Sites et Fouilles, 1996, p. 101-106 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (*op. cit. n. 15*), p. 351-354 ; A. LEMEUNIER et Anne WARNOTTE, « Le message des pierres de la cathédrale Saint-Lambert à Liège. État de la question », dans *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège. Une église et son contexte*, éd. B. VAN DEN BOSSCHE, Liège, ERAUL/Université de Liège, 2005, p. 51-57 ; *Sept mille ans d'art et d'histoire...* (*op. cit. n. 19*), p. 52.

40. Jacques STIENNON, *Un Moyen Age pluriel*, Malmédy/Liège, Malmédy Art et Histoire, 1999, p. 109-126.

41. J.-C. GHISLAIN, « La sculpture : le creuset mosan... » (art. cit. n. 10), p. 75 ; ID., *Les fonts baptismaux romans en pierres bleues...* (*op. cit. n. 2*), p. 210-218 (sur le tympan proprement dit, p. 211-212).

42. Les fonts de Ciney, de Tessengerlo, de Saint-Trond (église Saint-Pierre) et du Musée des Cloisters font partie, entre autres, de ce groupe.

gnent bien<sup>43</sup> comme aussi le saint évêque représenté sur le fronton de l'un des quatre pignons-reliquaires provenant de Maastricht et exposés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (1160-1170)<sup>44</sup>. Précisons d'autres caractéristiques : la facture est très soignée, les traits sont remarquablement précis, les courbes se dégagent et s'enchaînent sans qu'il y ait de rupture ou de cassure.

Ajoutons que le tympan liégeois se distingue par des personnages dont les attitudes sont singulièrement posées, stables. À observer les reliefs romans de l'ancien diocèse de Liège, on distinguera deux types d'attitudes. Les personnages peuvent être rendus de face, isolés sur un fond lisse, dans des postures hiératiques ; c'est le cas du saint Nicolas fixé en hauteur dans le porche de Notre-Dame à Maastricht, ou du saint abbé de Maredsous (avant 1188)<sup>45</sup>. Mais à l'opposé, les personnages peuvent aussi être comme déformés par des mouvements nerveux, les corps étant tordus (tête et épaules de face, bassin de profil, jambes croisées) ; toute la place disponible est alors occupée comme, notamment, aux chapiteaux de Notre-Dame à Maastricht (1140-1150)<sup>46</sup>. Il est clair que les personnages du tympan liégeois n'ont rien à voir avec les œuvres de ce second groupe, mais ils ne présentent pas non plus de nombreux points communs avec celles du premier, où les personnages sont isolés et rendus de façon hiératique. De nouveau, les rapprochements les plus probants sont ceux qu'il est possible d'établir avec le tympan du retable de pierre exposé dans le chœur occidental de Saint-Servais à Maastricht (1150-1160), avec le relief d'Euménios à Clèves (1175-1185) [fig. 4] et... avec diverses plaques émaillées rhéno-mosanes, par exemple les émaux du retable de Stavelot (1130-1158) qui sont miraculeusement parvenus jusqu'à nous. Les attitudes de certains personnages représentés sur les fonts en laiton de Saint-Barthélemy (installés à Liège entre 1107 et 1118)<sup>47</sup> évoquent également directement celles des trois figures du tympan ici étudié. Puisque les personnages agenouillés ne sont pas fréquents dans l'iconographie mosane, relevons enfin que l'un des médaillons émaillés de la châsse de saint Héribert (achevée en 1175) présente le saint en question dans une attitude qui rappelle directement celle de *Labor* et de *Sollicitudo*<sup>48</sup>. C'est l'attitude soumise du vassal devant son seigneur ou, lorsque l'imagerie est religieuse, de l'ordonné devant l'évêque. Notons toutefois que *Honor* n'adopte pas l'attitude traditionnelle du juge ou du souverain, généralement figuré les jambes croisées.

Les trois personnages allégoriques sont vêtus de trois vêtements différents. Pour *Honor*, c'est d'abord, au plus près du corps, un bリアud retenu par un galon formant ceinture à la hauteur du ventre. Les manches qui protègent les bras ont été serrées par enroulement de telle sorte qu'un surplus d'étoffe retombe près des poignets. Sur le relief de Clèves dont il a été question plus haut, Euménios porte une tunique qui est retenue aux poignets de la même manière. Par-dessus le bリアud, *Honor* porte un manteau retenu par une agrafe sur l'épaule droite, sorte de chlamyde. La chlamyde retenue sur l'épaule distingue en général les souverains, les juges et tous ceux qui occupent une fonction laïque importante. Henri IV la porte sur l'ivoire liégeois du *Liebieghaus* à Francfort-sur-le-Main (1100-1110)<sup>49</sup>, par exemple, comme aussi le roi David du beau relief en pierre conservé au Musée Schnütgen de Cologne (vers 1190)<sup>50</sup>. Par la chlamyde, *Honor* se voit

43. Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN, « Das ottonische Kreuzreliquiar im Reliquientriptychon von Sainte-Croix in Lüttich », *Wallraff-Richartz Jahrbuch*, 36, 1974, p. 7-22 (avec renvoi à la littérature antérieure). Voir aussi *Sept mille ans d'art et d'histoire...* (*op. cit.* n. 19), p. 60-61.

44. R. KROOS, *Der Schrein des hl. Servatius in Maastricht...* (*op. cit.* n. 24), en part. p. 242-255.

45. L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre...* (*op. cit.* n. 8), p. 229 et pass. et E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture...* (*op. cit.* n. 16), p. 113-116.

46. E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (*op. cit.* n. 15), p. 233-270, p. 415-450.

47. Pierre COLMAN et Berthe LHOIST-COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Chef-d'œuvre sans pareil et nœud de controverses*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2002 ; *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dir. R. HALLEUX et G. XHAYET, Liège, Céfal, 2006 ; P. COLMAN, « Étapes nouvelles dans la controverse sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège », *Bulletin de la Classe des Arts de l'Académie royale de Belgique*, 6<sup>e</sup> s., 19, 2008, p. 275-286.

48. Martin SEIDLER, « Der Heribertschrein. Rekonstruktionen und Vergleiche », *Colonia romana*, 13, 1998, p. 71-109.

49. *Rhin-Meuse. Art et culture. 800-1400* [catalogue d'exposition], Cologne/Bruxelles, s. n., 1972, J12, p. 287.

50. *Ibid.*, L12, p. 337 ; A. LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik...* (*op. cit.* n. 29), n° 200 et p. 47-48.

conférer un rang supérieur à celui des deux autres personnifications. Notons qu'il arrive également que des religieux, les apôtres ou les évangélistes revêtent la chlamyde. C'est le cas du saint Jean représenté sur le pied de croix mosan de Saint-Omer (1170-1180), où l'on retrouve aussi la tunique-chemise serrant le corps<sup>51</sup>. Pour en finir avec *Honor*, retenons que, à l'instar du célèbre Virgile du baptistère de Mantoue (vers 1230-1240), le personnage est coiffé d'un bonnet hémisphérique muni, cette fois encore, d'un beau galon<sup>52</sup>. Dans l'ancien diocèse de Liège, ce type de coiffe est également bien connu – sur l'un des quatre magnifiques reliefs romans de l'église Saint-Pierre à Utrecht, Pilate, d'ailleurs vêtu d'une chlamyde, est coiffé d'un tel bonnet, par exemple<sup>53</sup>.

À la droite d'*Honor*, le personnage masculin représentant *Labor* s'est habillé d'une tunique suffisamment ample pour pouvoir s'agenouiller ; mais les manches sont étroites comme celles d'une chemise. Quant à la femme représentant *Sollicitudo*, elle a revêtu une tunique à manches larges retenue à la taille par un galon-ceinture, sur une chemise à manches étroites. *Sollicitudo* porte le voile. On pense à la Vierge de Siegbourg conservée au musée Schnütgen à Cologne (vers 1160)<sup>54</sup>. De manière générale, du point de vue de leur type, les vêtements des trois figures allégoriques du tympan liégeois sont donc bien de leur temps. Pour ce qui est du rendu, ajoutons que les plis des vêtements ont été sculptés avec un soin tout particulier. L'absence des plis en zig-zag et des plis se terminant en M, typiques pour l'époque, est patente. De ce point de vue, la « Pierre Bourdon » est bien différente de la « Vierge de Dom Rupert » ou du tympan de Saint-Servais, notamment. Le rendu des vêtements est, pour l'œuvre que nous analysons, plus naturaliste ; voilà qui nous encourage à la situer dans le dernier quart du siècle.

De fait, à multiplier les comparaisons avec des œuvres rhéno-mosanes et des œuvres plus lointaines, le tympan liégeois se révèle à la fois original et classique. S'il semble atypique par la façon selon laquelle il est structuré, par la forme trilobée de son côté inférieur, et par l'iconographie savante qui doit maintenant être étudiée plus avant, il présente pourtant des caractéristiques propres à sa région – le pays rhéno-mosan – et à son époque – la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle ou, plus précisément, du dernier quart du siècle. C'est en tout cas la conclusion à laquelle mène la « dissection » de l'œuvre en utilisant les outils traditionnels de l'Histoire de l'Art.



Fig. 4. – Relief du rhéteur Euménius, 1175-1185  
(Museum Kurhaus Kleve, Clèves).

(Cliché Museum Kurhaus Kleve.)

51. Belle notice de J. DURAND dans *Trésors des églises de l'arrondissement de Saint-Omer* [catalogue d'exposition], Saint-Omer, Epictetus, 1992, p. 30-34.

52. J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien...* (op. cit. n. 34), p. 133, fig. 141.

53. E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture...* (op. cit. n. 15), p. 270-281.

54. A. LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik...* (op. cit. n. 29), n° 210-211 et p. 41-43. En dernier lieu : T. KUNZ, *Skulptur um 1200. Das Kölner Atelier der Viklau-Madonna auf Gotland und der ästhetische Wandel in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Petersberg, Michael Imhof, 2007, p. 68-70.

#### IV. L'interprétation des images par les inscriptions

Ainsi qu'on l'a dit plus haut, le tympan a suscité plusieurs tentatives d'interprétation ; toutes postulent que l'inscription *MYSTICUM APOLLINIS* gravée le long de la base trilobée désigne les trois médaillons qui la dominent. Les trois images et leurs inscriptions respectives devraient donc être interprétées comme une seule et même scène désignée comme *mysticum Apollinis*.

##### *Mysticum Apollinis*

En 1870, J. Helbig interpréta la scène comme une illustration de l'Honneur rendant hommage au Travail<sup>55</sup>. Ce serait une mise en image de la suprématie d'Apollon sur les arts et les sciences à travers les allégories du travail et de l'honneur. La présence de miel et d'absinthe, deux éléments importants de la pharmacopée antique et médiévale<sup>56</sup>, associés à celle d'Apollon – dieu médecin chez les Grecs et père d'Asclépios – convainquit H. Schuermans que cette image évoquait la médecine<sup>57</sup>. Cette interprétation encouragea ensuite l'identification du monument comme un tympan de porte de médecin ou d'école de médecine. Disons déjà que cet Apollon guérisseur n'est pas celui que connaîtra le Moyen Âge ; de plus, la relation entre l'inscription qui donne son nom à la pierre et les ingrédients de la pharmacopée que sont le miel et l'absinthe ne va pas de soi. Plus récemment, J. Philippe lut l'œuvre comme un témoignage monumental du catharisme à Liège<sup>58</sup>. Donnant au mot *mysticum* le sens de « mystères » – au sens païen du terme –, il vit dans le personnage d'*Honor* trônant au sommet de la pyramide une image du Parfait qui occupe, dans le catharisme, le faite de la hiérarchie sociale. Autrement dit, sur la route des plus hauts honneurs, le Parfait choisit une voie ascétique et accepte une charge de *Labor* qui le récompense en lui offrant le miel ; ce miel, substance divine utilisée comme onction purifiante dans certaines initiations antiques<sup>59</sup>, appellerait aussi, selon J. Philippe, un rapprochement avec une religion à caractère initiatique. Enfin, la mention d'Apollon trouverait sa justification dans le fait que le catharisme aurait récupéré, par l'intermédiaire du manichéisme, des éléments venus du mithriacisme<sup>60</sup>. Apollon serait l'un d'eux ; l'Apollon du tympan serait donc un Apollon lumineux, préfiguration du Christ. C'est une interprétation ingénieuse et d'autant plus intéressante que diverses sources textuelles mentionnent l'existence de Cathares – les *Catti* – à Liège et à Cologne entre 1135 et 1163<sup>61</sup>. Néanmoins, cette théorie est peu fondée. S'il est vrai qu'Apollon occupe une place privilégiée dans le mithriacisme et qu'à l'époque impériale, il est parfois assimilé à Mithra<sup>62</sup>, il n'apparaît pas en tant que tel dans le catharisme<sup>63</sup>. On ajoutera à cela que le miel n'est qu'un élément d'un vocabulaire métaphorique très riche utilisé de l'Antiquité au Moyen Âge ; nous y reviendrons. De plus, rien dans l'imagerie ni dans les inscriptions de la pierre Bourdon n'évoque, de

55. J. HELBIG, « Une ancienne sculpture liégeoise... » (art. cit. n. 7), p. 23-38 ; hypothèse reprise par J. STIENNON, « La sculpture sur pierre », dans *Art roman dans la vallée de la Meuse aux X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles*, éd. S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, Bruxelles, Arcade, 1962, p. 123-131, en part. p. 130-131.

56. Cf. Carmélia OPSOMER, *Index de la pharmacopée du I<sup>er</sup> au X<sup>e</sup> siècle*, Hildesheim/Zürich/New York, Olms-Weidmann, 1989, s. v. « *Absinthium* » et « *Mel* ». Pour Dioscoride, médecin d'origine grecque officiant à Rome, l'absinthe fait partie des cinquante-quatre plantes médicinales essentielles : Giuseppe PENSO, *La médecine romaine*, Paris, Dacosta, 1984, p. 442.

57. Henri SCHUERMANS, « Épigraphe romane de Belgique », *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 16, 1877, p. 336-340.

58. J. PHILIPPE, « Le "mystère d'Apollon" et la pensée romane... » (art. cit. n. 12), p. 42-58 ; J. PHILIPPE, « Lecture iconographique de deux chefs-d'œuvre de la sculpture mosane du XII<sup>e</sup> siècle : La Vierge dite de dom Rupert et le "mystère d'Apollon", sortis d'ateliers liégeois », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1988, p. 120-123.

59. Notamment dans la religion mithriaque : Robert TURCAN, *Mithra et le mithriacisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 88 et s. ; Nadia IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume dans le langage spirituel des saveurs », *Vigiliae Christianae*, 57, 2003, p. 62-93, en part. p. 69.

60. Robert NELLI, *Dictionnaire du catharisme et des hérésies méridionales*, Paris, Toulouse, Privat, 1994, p. 194-195.

61. Voir à ce propos Marc SUTTOR, « Le *Triumphus Sancti Lamberti de castro Bullonio* et le catharisme à Liège au milieu du XII<sup>e</sup> siècle », *Le Moyen Âge*, 91, 1985, p. 227-264, en part. p. 246-252.

62. Chez STACE, *Thébaïde*, I, 719-720 ; R. TURCAN, *Mithra et le mithriacisme* (op. cit. n. 59), p. 127-134.

63. Objection faite par R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 560-576.

près ou de loin, les gestes rituels des Cathares ou les dénominations de leur hiérarchie<sup>64</sup>. Enfin, il est peu probable que les sectateurs d'une religion, certes à caractère « missionnaire »<sup>65</sup>, mais qui n'en était pas moins persécutée, aient souhaité faire du prosélytisme de cette manière, fût-ce par le biais d'images codées.

La plus récente des propositions d'interprétation est celle qu'a donnée R. Halleux<sup>66</sup>. Ce monument mettrait en œuvre un certain nombre de motifs littéraires, hérités de l'Antiquité ; l'agencement de ces motifs refléterait un courant doctrinal propre au XIII<sup>e</sup> siècle. R. Halleux donne au terme *mysticum* le sens d'*allegoria* (allégorie). La figure d'Apollon devrait alors être interprétée allégoriquement, comme l'ont fait Fulgence ou Isidore de Séville. Chez Fulgence, par exemple, Apollon est le soleil qui éclaire tout ; c'est aussi le symbole des *studia*. Chez Isidore, c'est le soleil, l'inventeur de la cithare, de la médecine et de la divination<sup>67</sup>. Le travail manuel (*Labor*) et le souci du lendemain (*Sollicitudo*), placés sous le patronage d'Apollon, dieu antique des arts libéraux, évoqueraient donc une méfiance tant à l'égard de la Providence divine que vis-à-vis de l'attachement aux biens de ce monde<sup>68</sup>. Cette imagerie serait inspirée par la théologie du maître de Saint-Laurent, Rupert de Deutz († 1129), qui, par ailleurs, influença beaucoup le milieu liégeois<sup>69</sup>. Aucune de ces interprétations n'emporte pourtant l'assentiment, la principale objection étant la difficulté à relier le *mysticum* d'Apollon à l'iconographie des trois médaillons. Rien dans la mythologie antique d'Apollon ne l'associe aux trois notions évoquées par les médaillons. En outre, aucune des personnifications contenues dans les trois médaillons ne semble entretenir de lien nécessaire avec les mystères du monde païen, avec l'initiation mystérique ou avec quelque hiérarchie initiatique. Enfin, les inscriptions ont un caractère littéraire marqué ; l'une, en effet, est un vers, et les autres sont rédigées dans une prose savante et métaphorique. On tentera donc, dans les lignes qui suivent, de répondre aux questions suivantes : l'inscription *MYSTICUM APOLLINIS* désigne-t-elle nécessairement les trois médaillons ? dans le cas contraire, quelle signification donner aux trois médaillons ? Que faut-il entendre par *mysticum Apollinis* au Moyen Âge et, s'il s'agit bien de l'Apollon antique, sous quel aspect théologique cette divinité apparaît-elle dans ce document médiéval ? Enfin, quel est le sens global de ce tympan ?

« *Labor* »-« *Honor* »-« *Sollicitudo* » : l'essentiel du stoïcisme

Considérons d'abord l'ensemble formé par les médaillons et leurs inscriptions respectives, réservant pour la suite l'inscription apollinienne qui figure directement au-dessus du trilobe. Si rien ne permet de préjuger que l'inscription *MYSTICUM APOLLINIS* désigne l'ensemble formé par les trois médaillons, l'inscription qui court sur le bord supérieur du tympan paraît, en revanche, se rapporter aux trois personnifications. Cette seconde inscription est lacunaire puisque seule la partie gauche du tympan est intacte. L'essentiel de la partie droite manque, la pierre s'étant délitée à cet endroit ; seules, les neuf dernières lettres de son dernier mot figurent encore. Elle se lit :

+ EST ON . OMNIS . HONOR . QVE . RITE . SECUNTVR . ADEPTVM. [fig. 5]  
LLICITVDO. [fig. 6]

Une croix marque le début de l'inscription et les mots sont séparés par un point. Une lettre paraît avoir été effacée entre EST et ON<sup>70</sup>, et le O et le R d'*HONOR* sont conjoints ; enfin on

64. Parmi les rites, on citera le baptême par imposition des mains ; parmi les dénominations : les *auditores*, les *credentes*, les *electi* ou « parfaits » : cf. M. SUTOR, « Le *Triumphus Sancti Lamberti...* » (art. cit. n. 61), p. 236-237 et p. 239-240, n. 25.

65. Je reprends ici l'expression de M. SUTOR, « Le *Triumphus Sancti Lamberti...* » (art. cit. n. 61), p. 252.

66. R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 560-576.

67. *Ibid.*, p. 566-567.

68. *Ibid.*, p. 574.

69. *Ibid.*, p. 575.

70. ON est probablement une abréviation pour ONUS.



Fig. 5. – Tympan de la prophétie d'Apollon, seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. (sans doute vers 1170-1180), détail : médaillon central et médaillon de gauche avec inscriptions.

(Cliché Grand Curtius - Christina Michalska.)

trouve dans l'inscription un mélange de capitales et d'onciales, plusieurs lettres (A, H, L, M, S, T, U) étant écrites tantôt en capitale, tantôt en onciale ; ces deux graphies peuvent d'ailleurs être utilisées dans un même mot. Il y a, dans cette inscription où le H s'orne d'une traverse à renflement, une recherche d'élégance manifeste. Ces caractères, ainsi que le recours systématique à la ponctuation et une gravure appuyée, en font une inscription typique de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup> – une datation justement proposée plus haut, sur la base d'autres critères.

L'inscription est composée de deux parties ; L. Torrentius, le premier à mentionner la pierre dans son commentaire des œuvres d'Horace, observe que l'inscription *EST ON(US)*... est gravée en lettres lombardes<sup>72</sup>. Néanmoins, il ne fait pas allusion à l'inscription qui comprend le mot *solli-*

71. Robert FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997 (L'atelier du médiéviste, 5), p. 76-80. Stéphanie Lambot date l'inscription des années 1135-1170 ou du début du XIII<sup>e</sup> siècle (S. LAMBOT, *Épigraphie et histoire culturelle* [op. cit. n. 14], p. 949-951) ; mais cette datation est en fait fondée sur la littérature antérieure relative au tympan, consacrée à ses aspects stylistiques et iconologiques.

72. Laevinus TORRENTIUS, *Q. Horatii Flaccus cum erudito Laevini Torrentii Commentario nunc primum in lucem edito. Item Petri Nanni Almariani in artem poeticam*, Anvers, Plantin-Moretus, 1608, p. 485.



Fig. 6. – Tympan de la prophétie d'Apollon, seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. (sans doute vers 1170-1180),  
détail : médaillon de droite avec inscriptions.

(Cliché Grand Curtius - Christina Michalska.)

*citudo* ; sans doute, cette partie de l'inscription avait-elle déjà disparu à l'époque de l'humaniste anversois. L'inscription est donc restituée :

+ EST ON(US) . OMNIS . HONOR . QUE . RITE . SECUNTUR . ADEPTUM.  
(SO)LLICITUDO.

La première partie de l'inscription est un hexamètre dactylique ; l'expression *Est onus omnis honor* est le début d'un poème médiéval inspiré d'Ovide, passé au rang d'expression proverbiale<sup>73</sup>. En revanche, la seconde partie du vers (*que rite secuntur adeptum*) est à ce jour sans équivalent exact. Du second vers, tout est perdu, sauf *(so)llicitudo* : c'est un nominatif qui constitue soit le dernier élément d'une énumération, soit le sujet d'un verbe qui se trouve dans la lacune. Ici encore, on dispose de variations poétiques médiévales qui évoquent l'Honneur et ses contreparties ; on peut imaginer que ce vers était composé dans le même esprit<sup>74</sup>. Ce double vers s'inscrit donc dans une pratique très courante au Moyen Âge à Liège où, dès l'époque pré-romane, la versification fait les délices des intellectuels et des artistes<sup>75</sup>. De plus, l'hexamètre dactylique est,

73. Hans WALTHER, *Initia carminum ac versuum Medii Aevi posterioris latinorum [...]*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1969, p. 291, 5787.

74. H. WALTHER, *Proverbia sententiaeque Latinitatis Medii Aevi [...]*, t. I, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963, n° 32043 : « *Ubi est honor, ibi quoque arrogantia est ; Ubi est honor, ibi quoque est superbia* ».

75. Le double hexamètre du plat de reliure de l'évangélaire de Notger témoigne de ce goût pour la versification : J. PHILIPPE, « Le "mystère d'Apollon" et la pensée romane... » (art. cit. n. 12), p. 48.

avec le distique élégiaque, l'une des formes poétiques de prédilection des auteurs du XII<sup>e</sup> siècle qui se réclamaient des maîtres classiques<sup>76</sup>.

Les traductions varient. R. Halleux a proposé : « Tout honneur est une charge ; ce qui suit généralement est le souci... »<sup>77</sup>. J. Helbig et J. Philippe avaient opté pour une autre lecture, en traduisant la première partie de l'inscription : « Tout honneur est une charge quand, après l'avoir obtenu, on s'y tient régulièrement »<sup>78</sup>. Interprétée de la sorte, elle refléterait un latin de meilleure qualité.

Le trio de personnifications disposées en triangle, et dont *Honor* – désigné par l'inscription mutilée *HO* – occupe le sommet, illustre ces deux maximes. *Honor*, ainsi qu'on l'a dit, est pourvu des signes extérieurs du prestige social ; il siège entre deux comparses qui accomplissent devant lui une génuflexion. Comme on l'a dit plus haut, c'est le geste de soumission du vassal envers son seigneur ; il exprime la complète subordination à *Honor* des deux personnifications latérales. On observe aussi que le bras tendu d'*Honor* en direction de *Labor* montre qu'il accepte son don de miel<sup>79</sup>. De plus, *Labor* se trouve à la droite d'*Honor* ; ces deux personnages sont droitiers. À la gauche d'*Honor* se tient *Sollicitudo*, qui ploie le genou gauche ; *Sollicitudo* est donc gauchère. Tout cela n'est probablement pas sans signification ; en effet, la symbolique médiévale associe la gauche et la gaucherie à des valeurs négatives<sup>80</sup>. Pour un spectateur médiéval, la partie de l'image située à sa droite – le Souci offrant l'absinthe – devait donc être connotée négativement.

L'image signifierait alors : l'Honneur ne s'obtient qu'au prix d'un labeur accru, peu payé en retour (c'est l'image de l'unique coupe de miel), mais la quête de cet honneur est, par la charge qu'elle représente, génératrice de nombreux tourments (c'est l'image des deux coupes d'absinthe). Le proverbe médiéval *Si delectat honos, fer onus, fer acumina cure!* ne disait pas autre chose<sup>81</sup>. Cette interprétation de l'image rejoint celle qu'avait donnée R. Halleux : « C'est par le travail que l'honneur se conquiert, et l'honneur entraîne de nouveaux soucis »<sup>82</sup>. Quant aux inscriptions gravées sur le bord des médaillons, elles commentent les images : *Labor* offre le miel à *Honor* ; *Sollicitudo* lui tend l'absinthe. Le message iconographique du tympan est donc composé d'une façon extrêmement didactique : en haut, les deux maximes d'une morale ; dans les médaillons, l'illustration de cette morale ; autour des médaillons, le commentaire de chacune des images.

Cette composition, qui prône le détachement des honneurs, évoque les fondamentaux du stoïcisme antique, doctrine qui fut largement utilisée dans les écoles médiévales au XII<sup>e</sup> siècle. Parmi les stoïciens antiques, Sénèque occupe une place à part dans la pensée médiévale. Après avoir connu une longue période d'éclipse, ses œuvres relatives aux biens de la fortune réapparaissent dans le paysage littéraire à la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Il se constitue ainsi des corpus des œuvres de Sénèque

76. Jean-Yves TILLIETTE, « "Insula me genuit" : l'influence de l'*Énéide* sur l'épopée latine du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Lectures médiévales de Virgile. Actes du colloque de Rome, 25-28 octobre 1982*, éd. J.-Y. TILLIETTE, Rome, École française de Rome, 1985 (Collection de l'École française de Rome, 80), p. 121-142, en part. p. 122.

77. R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 573 : *que* étant alors monophthongué pour *quae*. C'était aussi l'interprétation de Paul Roersch qui, dans l'article d'H. SCHUERMANS, « Épigraphe romane de Belgique » (art. cit. n. 57), traduisait ainsi : « Tout honneur est une charge ; les choses qui suivent d'ordinaire à celui qui l'a obtenu, sont [...] le souci ».

78. J. HELBIG, « Une ancienne sculpture liégeoise... » (art. cit. n. 7), p. 23-38 ; voir aussi J. PHILIPPE, « Lecture iconographique... » (art. cit. n. 58), p. 122 ; ID., « Le "mystère d'Apollon" et la pensée romane... » (art. cit. n. 12), p. 47. On suggère alors que le *que* est en réalité un *que(m)*. On a alors + *EST ON(US) . OMNIS . HONOR . QUE(M) . RITE . SECUNTUR . ADEPTUM*.

79. La main ouverte, tendue par le supérieur en direction d'un inférieur, indique « le bon accueil, [...] les bonnes dispositions à son endroit » : François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Léopard d'or, 1982, p. 175.

80. Michel PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, p. 207-209.

81. H. WALTHER, *Proverbia sententiaeque...* (op. cit. n. 74), n° 28421a.

82. R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 573.

qui, durant tout le XII<sup>e</sup> siècle, se diffusent dans l'Occident médiéval<sup>83</sup> ; ce phénomène va de pair avec celui de la redécouverte d'autres auteurs païens, comme Ovide et Horace<sup>84</sup>.

Parmi les œuvres attribuées à Sénèque, il en est une qui jouira d'un retentissement d'autant plus grand que l'œuvre est courte et condense en quelques lignes toute la philosophie du maître. Il s'agit de « l'épithaphe du pseudo-Sénèque » probablement rédigée au VI<sup>e</sup> siècle par Martin de Braga, également auteur d'une *Formula vitæ honestæ*. Cette épithaphe a été reproduite, comme une phrase à méditer, à de multiples reprises en *incipit* de manuscrits médiévaux entre le X<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>. Elle apparaît comme un abrégé de philosophie stoïcienne, qui fait la part belle aux trois personifications figurées sur le tympan liégeois. Nous la citerons ici dans son intégralité :

Souci (*cura*), peine (*labor*), profit (*meritum*), honneurs (*honora*) récompensant l'accomplissement du devoir, allez-vous en, tourmentez dorénavant d'autres âmes. Un dieu m'appelle auprès de lui, loin de vous. C'en est donc fini des choses terrestres, adieu, terre d'accueil ! Reçois cependant, terre avide, mon corps dans un rocher consacré, car nous restituons au ciel notre âme et à toi nos os<sup>86</sup>.

Ainsi, selon l'auteur de l'épithaphe, *Labor*, *Honor* et *Cura* constituent trois des quatre « maux » qui caractérisent la vie humaine. On peut également se demander si l'idée de profit (*meritum*) évoquée dans « l'épithaphe de Sénèque » n'est pas aussi présente, ou au moins suggérée, sur le tympan, dans l'image de la coupe de miel que *Labor* tend à *Honor*. De ces maux, le sage doit se garder ; ils s'opposent radicalement à la tranquillité et à la sérénité, vertus considérées par Sénèque comme assurant la droiture de l'âme<sup>87</sup>. L'épithaphe fait aussi doublement allusion à l'idée d'inquiétude, une première fois avec le substantif *cura* et ensuite au vers suivant avec le verbe *sollicitare* (tourmenter). Ce verbe évoque directement la *Sollicitudo* du tympan. Les notions de *cura* et de *sollicitudo* recouvrent d'ailleurs des champs sémantiques voisins<sup>88</sup>. Ainsi, chez Sénèque lui-même, *cura* a, à côté d'un sens positif (la quête du bien-être personnel), un sens négatif, celui de devoir laborieux générateur d'angoisse et d'inquiétude<sup>89</sup>. De même, *sollicitudo* désigne-t-elle tout d'abord la tristesse liée à l'éloignement d'un être cher, mais aussi l'anxiété, le tourment de l'âme, que cause la quête du bonheur éphémère<sup>90</sup>. Cette notion jouit d'ailleurs d'une importance particulière dans la morale de Sénèque<sup>91</sup>. Sans doute est-ce simplement pour des raisons métriques que l'auteur de l'épithaphe a utilisé préférentiellement *cura* à *sollicitudo*.

On aurait donc ici les fondamentaux de la philosophie du Portique, évoqués à travers sa personnalité la plus emblématique, Sénèque. Cela n'a rien d'étonnant ; en effet, au XII<sup>e</sup> siècle, se développe un mouvement de fustigation de l'amour des biens matériels, mené par les clercs<sup>92</sup>. Faisant grand cas de la philosophie stoïcienne, des maîtres comme Pierre Abélard ou Guillaume de Conches, par exemple, prônent une vie morale fondée sur la tempérance, la vertu et la maîtrise de soi<sup>93</sup>. Ainsi, dans son *Moralium Dogma Philosophorum* (une compilation de textes de l'Antiquité),

83. En France, en Allemagne, en Autriche, en Angleterre et en Italie : Michel SPANNEUT, *Permanence du stoïcisme. De Zénon à Malraux*, Gembloux, J. Duculot, 1973, p. 194-199 ; Mary Beth INGHAM, *La vie de la sagesse. Le stoïcisme au Moyen Âge*, Paris/Fribourg, Cerf/Academic Press Fribourg, 2008, p. 11.

84. M. SPANNEUT, *Permanence du stoïcisme...* (*op. cit. supra*), p. 195.

85. Cf. Birger MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux X<sup>e</sup>, XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s.*, t. II, Paris, CNRS, 1985.

86. Épigramme 71 [R. 667] : « *Cura, labor, meritum, sumpti pro munere honora, ite, alias posthac sollicitate animas. Me procul a vobis Deus avocat. Illicit actis rebus terrenis, hospita terra, vala. Corpus avara tamen solemnibus excipe saxis ; namque animam cælo reddimus, ossa tibi* », éd. et trad. Stéphane MERCIER, *Folia Electronica Classica*, 12, 2006, en ligne <<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/12/Sen/senepigrammes02g.html>> [consulté le 15 juillet 2010].

87. *De la constance du sage*, 4, 4 ; *Lettres*, 66, 13 ; Vincent TROVATO, *L'œuvre du philosophe Sénèque dans la culture européenne*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 114.

88. Proximité sémantique que les deux mots conserveront au Moyen Âge ; cf. Paolo NAPOLI, « Le droit efficace. Aux origines de la rationalité gestionnaire », *Rivista della Scuola Superiore dell'Economia e delle Finanze*, 4<sup>e</sup> année, oct.-déc. 2007, p. 9.

89. Antonella BORGO, *Lessico morale di Seneca*, Naples, Loffredo, 1998, p. 47-49.

90. *Ibid.*, p. 164-165.

91. *Ibid.*, p. 167.

92. Fabio MORA, « Entre physique et éthique : modalités et fonctions de la transmission des savoirs dans le *Commentaire sur l'Énéide* attribué à Bernard Silvestre », dans *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. I, dir. Pierre NOBEL, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 29-42, et part. p. 38.

93. M. B. INGHAM, *La vie de la sagesse...* (*op. cit. n. 82*), p. 24-29.

Guillaume de Conches exhorte le sage à ne pas rechercher les honneurs pour la gloire<sup>94</sup>, mais à mener une vie tranquille<sup>95</sup>.

Cela dit, ce qui constitue l'une des particularités du tympan liégeois, c'est la richesse de son contenu épigraphique, recourant à la fois à la versification (hexamètre dactylique) et à de courtes citations qui commentent l'action des personnifications. À chaque fois, le lapicide a utilisé la même méthode : autour des trois éléments, qui évoquent les pièges d'une vie humaine qui serait mue par la soif des honneurs, il a procédé par associations d'idées, soit que ces idées forment des couples de contraires, soit qu'elles s'appartiennent par assonance. Ces jeux de mots étaient connus dès l'Antiquité ; le Moyen Âge en fera aussi un large usage.

« Honor » et « onus » dans l'hexamètre dactylique conservé

*Honor* et *Onus* forment un de ces couples de concepts assonants connus dès l'Antiquité. Varron, déjà, donnait d'*honor* une étymologie fantaisiste, en le faisant dériver d'*onus*<sup>96</sup>. Les deux mots sont plusieurs fois associés chez Ovide, dans divers contextes, mais avec le même sens que sur le tympan liégeois : tout honneur est une charge. Ainsi, dans les *Métamorphoses*, l'association est-elle connotée positivement : l'éducation d'un dieu est une charge mêlée d'honneur qui plaît au centaure Chiron<sup>97</sup>. En revanche, dans la lettre à Hercule, Déjanire qualifie son union de fardeau et non d'honneur<sup>98</sup>. Le même couple de mots apparaît aussi dans les *Tristes*, avec le même sens négatif : tout honneur est une charge et la sagesse voudrait que l'on s'en écartât<sup>99</sup>. Horace va d'ailleurs dans le même sens dans la satire dédiée à Mécène<sup>100</sup> ; c'est probablement parce que l'auteur latin évoque la charge associée aux honneurs que L. Torrentius a jugé bon d'intégrer le tympan liégeois à son commentaire<sup>101</sup>. Au Moyen Âge, on apprécie tout autant ce duo antithé-

94. GUILLAUME DE CONCHES, *Moralium Dogma Philosophorum*, 72, éd. J. HOLMBERG, Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1929 : « *Idcirco per gloriam non sunt honores querendi ; uerum est enim illud poete : Virtus, repulse nescia sordide, / intaminatis fulget honoribus, / nec sumit aut ponit secures / arbitrio popularis aure* » ; trad. fr. : « Pour cette raison, les honneurs ne doivent pas être recherchés pour la gloire ; en effet, ce poème est vrai : “La Vertu ignore les honteux affronts, elle brille d'honneurs immaculés ; elle ne prend ni ne dépose les haches au gré du souffle populaire” [HORACE, *Odes*, III, 2, 17-20] » ; trad. Charles-Marie LECONTE DE LISLE, en ligne <[http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/horace\\_OdesIII/lecture/2.htm](http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/horace_OdesIII/lecture/2.htm)> [consulté le 20 décembre 2010].

95. *Ibid.* : « *Hec prescripta seruantem licet in tranquillo honestatis uiuere et ad normam rationis uitam reducere* ». Cf. M. B. INGHAM, *La vie de la sagesse...* (op. cit. n. 83), p. 28-29.

96. VARRON, *De lingua latina*, V, 73 : « *Honos ab onere : itaque honestum dicitur quod oneratum, et dictum : Onus est honos qui sustinet rem publicam* » ; trad. fr. : « *Honos [honneur] d'onus [charge] : c'est pourquoi on appelle honnête ce qui est pesant, comme dans cette sentence : c'est un fardeau que l'honneur qui soutient la chose publique* », éd. et trad. M. NISARD, Paris, Firmin Didot, 1875, en ligne <<http://remacle.org/bloodwolf/erudits/varron/lingua5.htm>> [consulté le 15 juillet 2010] ; relevé par R. HALLEUX, « Le “mystère d'Apollon”... » (art. cit. n. 13), p. 572.

97. OVIDE, *Métamorphoses*, II, 634, éd. Georges LAFAYE, Paris, Belles Lettres, 1928 : « *Laetus erat mixtoque oneri gaudeat honore* ».

98. OVIDE, *Héroïdes*, IX, 31, éd. Henri BORNECQUE et Marcel PRÉVOST, Paris, Belles Lettres, 1961 : « *Non honor est, sed onus* ».

99. OVIDE, *Tristes*, IV, X, 33 et s., éd. Jacques ANDRÉ, Paris, Belles Lettres, 2008 : « *Cepimus et tenerae primos aetatis honores, [...] maius erat nostris viribus illud onus. Nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori, sollicitaeque fugax ambitionis eram* » ; trad. fr. : « J'entrai alors dans les charges qui convenaient à mon âge [...] ce fardeau excédait la mesure de mes forces, mon corps et mon esprit redoutaient trop la fatigue, les soucis de l'ambition m'inspiraient trop d'effroi » ; voir aussi *ibid.*, V, XIV, 15-16 : « *Adde quod, ut rerum sola es tutela mearum, ad te non parui uenit honoris onus* » ; trad. fr. : « Ajoute à cela que tu es mon unique appui dans ma détresse et que tu n'en as pas recueilli un honneur médiocre ». Trad. fr. en ligne <<http://remacle.org/bloodwolf/poetes/Ovide/tristes4.htm>> [consulté le 15 juillet 2010].

100. HORACE, *Satire*, I, 6, 95-99, éd. François VILLENEUVE, Paris, Belles Lettres, 1989 : « *ad fastum quoscumque parentes optaret sibi quisque, meis contentus honestos fascibus et sellis nollem mihi sumere, demens iudicio volgi, sanus fortasse tuo, quod nollem onus haud umquam solitus portare molestum* » ; trad. fr. : « [...] je refuserais d'en prendre d'autres honorés des faisceaux et des chaises curules, insensé peut-être au jugement du vulgaire, mais sage au tien, de refuser un fardeau lourd à porter et auquel je ne suis point fait ». Traduction française en ligne d'*Itinera electronica* <<http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be>> [consulté le 15 juillet 2010].

101. L. TORRENTIUS, *Q. Horatius Flaccus cum erudito...* (op. cit. n. 72), p. 485 : « *Atque inde honestus certumque ab eodem fonte duci onus et honor. Nam profecto EST ONUS OMNIS HONOR, ut in vetusto lapide sed litteris longobardis sculptum vidisse memini* ».

tique et assonant que l'on trouve dans de nombreux proverbes, sous diverses variantes<sup>102</sup>.

Le concepteur du tympan liégeois se remémorait-il la lettre de Déjanire à Hercule ou les *Tristes* lorsqu'il mit en images et en vers les principes élémentaires de la sagesse stoïcienne ? Cela est de l'ordre du possible puisque les *Métamorphoses* et les *Héroïdes* furent – et particulièrement au XII<sup>e</sup> siècle – une source d'inspiration des poètes, les métaphores ovidiennes leur servant de modèles<sup>103</sup>. Néanmoins, ainsi que l'a observé B. Munk Olsen, il est difficile de déterminer « si de telles citations sont les fruits d'une lecture directe des œuvres ou si elles ont été faites de seconde main, par quelqu'un peut-être qui ignorait qui il citait »<sup>104</sup>.

« Labor » et « Mel » dans le commentaire de la personnification de « Labor »

Un procédé similaire est mis en œuvre autour de la personnification de *Labor*. À gauche de la composition, *Labor* tend à *Honor* un récipient. L'inscription du médaillon commente clairement : + *LABOR* + *MEL* . *OFFERO*. (Le Travail : « j'offre du miel ») [fig. 7]. *Labor* – tout comme *Sollicitudo* sur le médaillon opposé – parle à la première personne. Le mot *labor* évoque ici la peine nécessaire pour accomplir quelque chose, en l'occurrence pour obtenir l'honneur. Comme l'a relevé R. Halleux, le mot *labor* évoque le travail pénible, l'idéal de vie des Anciens étant l'*otium*<sup>105</sup>. L'association des abeilles au miel, fruit d'un travail pénible, est bien attestée chez Hésiode<sup>106</sup>, mais parmi les auteurs antiques lus au Moyen Âge, c'est Virgile qui associe le plus clairement *Labor* – celui des abeilles, les travailleuses par excellence – à *Mel*. Les lignes qu'il a consacrées à leur labeur dans les *Géorgiques* sont restées célèbres<sup>107</sup>; il se servit encore de la même image dans l'*Énéide*<sup>108</sup>, qui marqua considérablement la littérature au XII<sup>e</sup> siècle<sup>109</sup>. Or, à Liège comme ailleurs en Occident, Virgile est, dès le IX<sup>e</sup> siècle, avec Horace et Ovide, l'auteur classique le plus lu dans les écoles<sup>110</sup>. Aussi peut-on suspecter une réminiscence virgilienne dans cette association de *Labor* à *Mel*.



Fig. 7. – Tympan de la prophétie d'Apollon, seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. (sans doute vers 1170-1180), détail : médaillon de gauche avec inscriptions.

(Cliché Grand Curtius - Christina Michalska.)

102. H. WALTHER, *Proverbia sententiaeque...* (op. cit. n. 74), n° 7493a : « Est honor omnis onus ; fer onus vel differ honorem » ; n° 7753 : « Est onus omnis honor ; fer onus, vel defer honorem ! » ; n° 7493a : « Est honor omnis onus ; fer onus vel differ honorem. Qui gemit ex onere, digne privatur honore » ; n° 11160 : « Honor est onus » (entre autres).

103. Marie-Noëlle TOURY, « La Métamorphose d'Ovide au XII<sup>e</sup> siècle », dans *Lectures d'Ovide à la mémoire de Jean-Pierre NÉRAUDAU*, Paris, Belles Lettres, 2003, p. 176.

104. B. MUNK OLSEN, « Virgile et la renaissance du XII<sup>e</sup> siècle », dans *Lectures médiévales de Virgile* (op. cit. n. 76), p. 31-48, en part. p. 31.

105. R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 573-574.

106. *Théogonie*, v. 594-595 ; *Travaux et les jours*, v. 305-306.

107. *Géorgiques*, IV, v. 1-7 et v. 153-169.

108. *Énéide*, I, 430-436 : Énée compare l'activité de Carthage à celle d'une ruche où se produit le miel.

109. J.-Y. TILLIETTE, « "Insula me genuit" » (art. cit. n. 76), p. 121-142 ; B. MUNK OLSEN, « Virgile et la renaissance du XII<sup>e</sup> siècle » (art. cit. n. 104), p. 36 et p. 39.

110. B. MUNK OLSEN, *La réception de la littérature classique au Moyen-Âge (IX<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.)*, Copenhague, Museum Tusulanum Press, 1995, p. 21, p. 56 et pass.

Ainsi que les abeilles sont les travailleuses par excellence, le miel est d'une manière tout aussi naturelle le fruit du travail, et ce fruit est doux<sup>111</sup>. Pendant l'Antiquité, biblique et classique, et au Moyen Âge, le miel est, comme l'a montré N. Ibrahim Fredrikson, le symbole de la douceur<sup>112</sup>. Son antithèse naturelle est l'amertume, aussi évoquée – dans les coupes d'absinthe – sur le tympan. Nourriture des petits dieux de l'Antiquité, ou nourriture donnée par Dieu pour rassasier son peuple, c'est en tous les cas une nourriture qui touche au divin<sup>113</sup>. Certes, nous dit l'image du tympan, un bien justement acquis est doux ; mais, dans la quête de l'honneur, les bienfaits tirés d'une charge accrue de travail sont peu de choses face à l'amertume des soucis que cette quête engendre.

« *Sollicitudo* » et « *Absintium* » dans le commentaire de la personnification de « *Sollicitudo* »

À droite d'*Honor*, une femme en gémissement – *Sollicitudo* – lui tend deux coupes contenant de l'absinthe. L'inscription explicite la scène en ces termes : *ABSINTIU. PPINO --- CITUDO +*, restituée *ABSINTIU(M) P(RO)PINO (SOLLI)CITUDO +* (Le Tourment : « je donne à boire de l'absinthe ») [fig. 6]<sup>114</sup>. Comme *Honor*, *Sollicitudo* apparaît ainsi deux fois nommément sur le relief liégeois, une fois pour désigner la personnification, une autre fois dans la seconde partie de la maxime, presque complètement disparue, du sommet du tympan. La notion de *Sollicitudo* va de pair avec l'idée d'amertume. Dans l'Ancien Testament, cette amertume est symbolisée par deux produits, l'absinthe ou le fiel<sup>115</sup>. L'usage de ces deux symboles tend surtout à faire percevoir de manière sensorielle les effets d'un mélange dangereux, venin ou poison – mortifère en tout cas –, soit l'exacte antithèse du miel<sup>116</sup>.

Décoction au goût amer, réalisée à partir d'une plante vivace, l'*Artemisia Alba*, l'absinthe a un goût très répulsif qui en faisait la métaphore idéale pour évoquer l'amertume du poison. Ce goût lui assurait d'ailleurs une bonne place dans les ingrédients utilisés au Moyen Âge pour sevrer les enfants<sup>117</sup>. Outre les tourments psychologiques, l'absinthe symbolise aussi la misère et la rancœur, qui sont ses corollaires. Ainsi, trouve-t-on dans les Lamentations de Jérémie : « Souviens-toi de ma misère et de mon angoisse ; c'est absinthe et fiel ! »<sup>118</sup>. C'est aussi la nourriture du châtiment, puisque c'est l'absinthe et l'eau empoisonnée que Yahvé réserve au peuple maudit<sup>119</sup>. Son nom désigne aussi la météorite qui, dans l'Apocalypse, tombe sur un tiers des fleuves de la terre, changeant leurs eaux en poison<sup>120</sup>. Dans l'Ancien Testament, elle est clairement associée à la nature féminine, à la séduction de la femme étrangère : dans les Proverbes, cette femme étrangère est trompeuse, elle « est amère comme l'absinthe »<sup>121</sup>. L'amertume est donc le goût du poison et du mal<sup>122</sup>. Étant donné ces affinités anciennes entre l'inquiétude, l'absinthe et la nature féminine, on n'est pas surpris de constater que *Sollicitudo* soit figurée sur le tympan sous la forme d'une femme offrant de l'absinthe.

111. Conception que l'on trouve encore exprimée chez un Columelle (*De Rustica* IX, 2) et chez un Boèce, lecteurs de Virgile : *De consolatione Philosophiae*, III, 5.

112. N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 62-73.

113. A. GOULON, « Quelques aspects du symbolisme de l'abeille et du miel à l'époque patristique : héritage antique et interprétations nouvelles », dans *De Tertullien aux Mozarabes. Antiquité tardive et christianisme ancien*, t. II, Paris, Institut d'études augustiniennes, 1992, p. 525-536, en part. p. 525-526.

114. J. PHILIPPE, « Lecture iconographique... » (art. cit. n. 58), p. 122.

115. N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 78-83. C'est toute la difficulté de rendre le terme biblique *lahana*, plante amère qui serait l'absinthe (*Artemisia Alba*), mais qui n'est pas traduite dans la *Septante* par le mot *absinthion* : *ibid.*, p. 84-85.

116. *Ibid.*, p. 73.

117. D. ALEXANDRE-BIDON, « L'alimentation des tout-petits au Moyen Âge », dans *Les biberons du docteur Dufour* [catalogue d'exposition], Fécamp, Musée de Fécamp, 1997, p. 19-22.

118. Jr 3, 19.

119. Jr 9, 14 « Voici, je vais lui donner, à ce peuple, de l'absinthe à manger et de l'eau empoisonnée à boire » ; même idée exprimée en Jr, 23, 15, à l'encontre des prophètes de Jérusalem.

120. Ap 8, 10-11.

121. Pr 5, 4 ; voir à ce propos N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 80.

122. *Ibid.*, p. 86.

## « Mel »-« Absinthium », en contrepoints

Enfin, Travail et Tourment sont représentés de manière antithétique, de même que leurs symboles. On a pu considérer la mention du miel et de l'absinthe comme une citation du *De Rerum Natura* de Lucrèce<sup>123</sup>. Ceci semble toutefois peu probable étant donné que Lucrèce est resté presque totalement inconnu avant la Renaissance<sup>124</sup>. Par ailleurs, la pharmacopée connaissait depuis longtemps des préparations unissant ces deux ingrédients, auxquels on ajoutait parfois du vin<sup>125</sup>.

Pourtant, ici encore, l'emploi métaphorique de ce couple antithétique fait partie de la tradition biblique et ne devait pas rester sans écho chez un chrétien du XII<sup>e</sup> siècle. La paire « miel/absinthe » est en effet un poncif de la littérature biblique<sup>126</sup> ; elle fait partie, au même titre que d'autres – la lumière et les ténèbres, le parfum et la puanteur, les chants et les grincements de dents – de ces binômes de la perception sensorielle, propres à caractériser l'Enfer et le Paradis<sup>127</sup>. On les voit par exemple associés chez Bernard de Clairvaux<sup>128</sup>. Mais, si le miel était la métaphore de la douceur et l'absinthe, celle de l'amertume, le mélange des deux passait pour être, symboliquement, tout à fait préjudiciable<sup>129</sup>, parce que trompeur (et c'était déjà le principe évoqué dans le subterfuge médicamenteux rapporté par Lucrèce). Ainsi les Proverbes opposent-ils l'amertume de la femme étrangère au miel que distillent ses lèvres<sup>130</sup> ; cette femme est d'autant plus dangereuse que ses paroles sont agréables, ne révélant sa vraie nature qu'à la fin. De même, l'absinthe soûle lorsqu'elle est associée au miel ; un hymne latin du Moyen Âge ne dit pas autre chose, quand il proclame « *Ecce, ego servus nequam, / neglegens ultra modum, / Quem inebriavit mundus / propinans absinthium...* »<sup>131</sup>.

Le message porté par la scène du tympan liégeois est donc que la quête des honneurs revient à mélanger le miel et l'absinthe, et que ce mélange est trompeur et funeste ; le sage doit s'en garder. C'est donc une morale en image, un message à forte saveur pédagogique et moralisatrice qui conviendrait bien, il est vrai, au décor d'une école. Ce tympan n'est d'ailleurs pas le seul monument à faire un usage métaphorique du miel pour évoquer les dangers d'une quête effrénée des plaisirs et des vanités du monde. En effet, le tympan du portail sud du baptistère de Parme,

123. LUCRÈCE, *De Rerum Natura*, 1, 936-942, éd. Alfred ERNOUT, Paris, Belles Lettres, 1925. Lucrèce dit que les bords du bol contenant une potion amère – mais bénéfique pour l'enfant malade – étaient enduits de miel : « *sed vel uti pueris absinthia taetra medentes cum dare conantur, prius oras pocula circum contingunt mellis dulci flavoque liquore, ut puerorum aetas improvida ludificetur laborum tenuis, interea perpotet amarum/absinthii laticem deceptaque non capiatur, sed potius tali facto recreata valescat...* » ; trad. fr. : « Le médecin veut-il faire boire aux enfants l'absinthe amère ; il commence par enduire les bords du vase d'un miel pur et doré, afin que leur âge imprévoyant se laisse prendre à cette illusion des lèvres, et qu'ils avalent le noir breuvage » ; traduction en ligne d'*Itinera electronica* <<http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be>> [consulté le 15 juillet 2010]. Cf. A. LEMEUNIER, « Nota Bene. À propos du "mystère d'Apollon" », *Bulletin trimestriel des Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, 13, mai 2008, p. 4.

124. Susanna GAMBINO-LONGO, « La météorologie au XVI<sup>e</sup> siècle entre Aristote et Lucrèce », dans *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, t. II, dir. P. NOBEL, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 275-289, et part. p. 275 et n. 1.

125. ISIDORE DE SÉVILLE (*Étymologies*, XX, 36) mentionne l'existence d'un miel amer en raison de l'abondance des fleurs d'absinthe dans ces régions : « *Omne autem mel dulce : Sardum amarum est absinthii causa, cuius copia eius regionis apes nutriuntur* ». Un certain nombre de boissons associaient, dès l'Antiquité, le miel, l'absinthe et le vin : Cornelia COGROSSI, « Il vino nel "Corpus iuris" e nei glossatori », dans *La Civiltà del vino. Atti del convegno (Monticelli Brusati-Antica Fratta, 5-6 ottobre 2001)*, éd. G. ARCHETTI, Brescia, Centro Culturale Artistico di Franciacorta e Sebino, 2003, p. 499-532, et part. p. 529 ; pour le Moyen Âge, Gabriele ARCHETTI, « *De mensura potus. Il vino dei monaci nel Medioevo* », *ibid.*, p. 205-326, en part. p. 258.

126. Voir à ce propos N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 87.

127. *Ibid.*, p. 62-63.

128. *Sermo v. De triplici modo orationis*, 8, 917, C : « *Mel comparatum dulcedini ejus sic est, quasi absinthium comparatum dulcedini mellis* » ; « Le miel est, comparé à sa douceur, comme l'absinthe en comparaison de la douceur du miel ».

129. N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 63 et p. 87-88.

130. Pr 5, 3 ; HERMAS, *Le Pasteur*, 33, 3 ; APHRAATE, *Exposé*, 3, 2 ; N. IBRAHIM FREDRIKSON, « La douceur et l'amertume... » (art. cit. n. 59), p. 65-66 et p. 87.

131. *Hymnographi latini. Lateinische Hymnendichter des Mittelalter*, éd. C. BLUME et G. M. DREVES, t. I, Leipzig, O. R. Reisland, 1905, p. 114, 60 : « Me voici, mauvais serviteur, négligent au-delà du raisonnable, celui que le monde soûla en offrant à boire l'absinthe ».

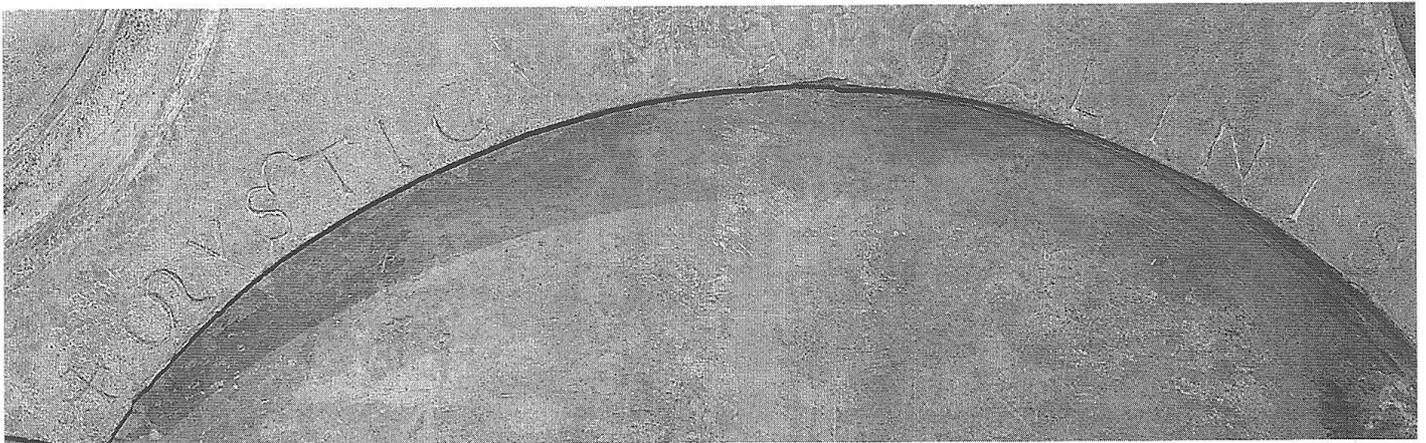


Fig. 8. – Tympan de la prophétie d'Apollon, seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. (sans doute vers 1170-1180),  
détail : inscription du renforcement trilobé.

(Cliché Grand Curtius - Christina Michalska.)

cité plus haut en raison de sa structuration par des médaillons<sup>132</sup>, figure aussi l'épisode de l'homme friand de miel, tiré de la *Légende dorée*<sup>133</sup>. Accroché aux branches d'un arbre, il oublie les dangers qui le guettent pour se délecter du peu de miel qui s'égoutte d'une ruche suspendue au-dessus de lui, précipitant ainsi, sans le savoir, sa fin<sup>134</sup>.

#### *Le « mysticum Apollinis », ou la prophétie d'Apollon*

Considérons finalement le renforcement trilobé et l'inscription – complète – qui le surmonte [fig. 8]. Cette inscription présente les mêmes caractéristiques épigraphiques que les autres inscriptions du tympan, notamment ce mélange d'onziales et de capitales. Nous avons plus haut émis l'hypothèse qu'une image se trouvait sous l'arc trilobé du tympan ; l'inscription *MYSTICUM APOLLINIS* la commentait probablement. De la même manière, des inscriptions commentent des scènes placées sous elles sur le tympan complexe de Sainte-Foy de Conques ou sur le tympan du portail occidental gauche de la cathédrale de Fidenza<sup>135</sup>.

Ainsi que l'a déjà observé J. Philippe, on ne connaît pas de substantif latin *mysticum*<sup>136</sup>. L'adjectif *mysticus, a, um* (mystique, allégorique, sacré) et l'adverbe *mystice* (allégoriquement, secrètement) existent cependant. Devant la difficulté que pose cette expression latine unique, les exégètes ont le plus souvent traduit « mystère d'Apollon », faisant de *mysticum* un synonyme de *mysterium*<sup>137</sup>. Le témoignage d'Ausone est régulièrement invoqué pour expliquer cet hapax. À propos de noms de famille, parmi lesquels celui de *Patera*, Ausone utilise en effet une expression similaire à celle du tympan, « *sic ministros nuncupant Apollinares mystici* », que l'on traduit : « Ainsi [Pater/Père],

132. J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien...* (op. cit. n. 34), p. 128-129, fig. 116.

133. Jacques DE VORAGINE, *Légende dorée*. « Saints Baarlam et Josaphat », 422-423, éd. Alain BOUREAU et al., Paris, Gallimard, 2004 (repris et abrégé du roman de Jean Damascène).

134. Le texte ne mentionne d'ailleurs pas la présence d'une ruche dans l'arbre, mais insiste sur la maigre quantité de miel qui suinte des branches de l'arbuste ; cette petite quantité de miel trouverait donc aussi un écho iconographique sur le tympan liégeois, où *Labor* n'offre à *Honor* qu'un seul bol de miel, bien peu en comparaison des deux bols d'absinthe donnés par *Sollicitudo*.

135. Sur Conques (1120-1135) : Jacques BOUSQUET, *La sculpture à Conques aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> s. Essai de chronologie comparée*, t. II, Lille, Université de Lille III, 1971, p. 150-151, p. 226-228 ; sur Fidenza (1170-1200) : J. POESCHKE, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien...* (op. cit. n. 34), p. 117-120, fig. 72.

136. J. PHILIPPE, « Lecture iconographique... » (art. cit. n. 58), p. 122.

137. *Ibid.*

les mystiques Apolliniens nomment-ils les prêtres »<sup>138</sup>. L'expression *Apollinares mystici* évoque donc un culte pratiqué à l'insu des autres, après initiation personnelle. Cela se comprend d'autant plus facilement qu'à cette époque, le paganisme n'est plus religion d'État. Sans doute faut-il voir dans le texte d'Ausone une allusion au mithriacisme, culte à mystères très en vogue à cette époque en Gaule – dans lequel Apollon occupe une place privilégiée – et dont le grade ultime était celui de « père », *pater*<sup>139</sup>. À cette exception près, à laquelle on ajoutera quelques inscriptions micrasiatiques d'époque impériale – où il est davantage question de mystes que de mystères à proprement parler –, Apollon n'est pas autrement connu pour ses rituels initiatiques<sup>140</sup>. Il nous semble donc que traduire « *mysticum* » par « mystère » procède du contresens.

Comme on l'a dit plus haut, R. Halleux a donné au mot *mysticum* le sens « d'allégorie »<sup>141</sup>, tandis que H. Schuermans traduisait l'expression par « secret d'Apollon »<sup>142</sup>. Le grec classique dispose d'un adjectif μυστικός, ἡ, ὄν, qui a deux sens : « relatif aux mystères » et « secret » ; en grec patristique, μυστικός signifie principalement ce qui est secret, difficilement accessible, sacré et ce qui possède un sens caché<sup>143</sup>. Si, dans l'Antiquité, Apollon a maints domaines d'excellence relevant principalement des arts et de la médecine, son caractère de dieu visionnaire, qui peut prédire l'avenir, est son aspect théologique dominant. De la Grèce archaïque à l'Empire finissant, ses oracles de Delphes, de Didymes, de Claros sont consultés lorsqu'il s'agit de mener une entreprise, qu'elle appartienne à la sphère privée ou à celle de la cité<sup>144</sup>. À partir du II<sup>e</sup> siècle de notre ère, se développent d'ailleurs des oracles « théologiques » qui portent non sur des questions relatives à la vie quotidienne, mais sur l'essence divine. Ces sanctuaires oraculaires étaient encore très fréquentés à la fin de l'Antiquité comme l'atteste, par exemple, l'inscription d'Œnoanda en Lycie, qui est précisément la réponse que fit Apollon à la question : « Qui est Dieu, est-ce toi, Apollon, ou est-ce un autre ? »<sup>145</sup>.

À cet égard, le *De Philosophia ex oraculis* de Porphyre témoigne du crédit dont les oracles d'Apollon (mais aussi d'autres divinités, telle Hécate) jouissaient encore chez les derniers païens. Il n'est donc pas étonnant que, de ces multiples aspects, ce soit cette prérogative-là qui, par l'entremise des apologistes chrétiens, soit passée au Moyen Âge. Comme A. Busine l'a montré, les oracles antiques – et en tout premier lieu, ceux d'Apollon – ont été utilisés par les apologistes chrétiens pour annoncer le triomphe du christianisme<sup>146</sup>. Connus des chrétiens par des recueils tels que celui qu'en fit Porphyre, ces oracles seront abondamment utilisés pour servir leur cause ; ainsi, par exemple, dans l'oracle d'Œnoanda, Apollon se prétend-t-il « ange de dieu », déclaration qui facilitait son intégration par le christianisme au titre d'auxiliaire de Dieu<sup>147</sup>. Lactance, Eusèbe de Césarée et saint Augustin font largement usage de ces oracles pour montrer que le grand dieu oraculaire du paganisme annonce non seulement la chute des dieux païens, mais surtout le triomphe du christianisme. Ainsi, au chapitre 23 du livre XIX de la *Cité de Dieu* – chapitre tout entier consacré aux oracles et particulièrement aux oracles d'Apollon –, Augustin montre quel parti les apologistes pouvaient tirer d'un dieu prophète. Il faut obéir à l'oracle d'Apollon, car il

138. AUSONE, *Commemoratio professorum Burdigalensium*, V, éd. Roger P. H. GREEN, Oxford, Oxford University Press 1999.

139. R. TURCAN, *Mithra et le mithriacisme* (op. cit. n. 59), p. 79 et p. 81 et s.

140. Louis ROBERT, « Documents d'Asie Mineure », *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 106, 1982, p. 361-367 ; *Supplementum Epigraphicum Graecum*, 32, 1982, n° 1237.

141. R. HALLEUX, « Le "mystère d'Apollon"... » (art. cit. n. 13), p. 565.

142. H. SCHUERMANS, « Épigraphie romane de Belgique... » (art. cit. n. 57), p. 336-340.

143. *A Patristic Greek Lexicon*, éd. G. W. H. LAMPE, Oxford, Clarendon Press, 1961, s.v. « μυστικός ».

144. Walter BURKERT, *Greek Religion*, Cambridge [MA]/Londres, Harvard University Press, 1985, p. 143-149.

145. L. ROBERT, « Un oracle gravé à Œnoanda », *CRAI*, 1971, p. 597-619 ; Alan Stephen HALL, « The Clarian oracle of Œnoanda », *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 32, 1978, p. 263-267 ; Aude BUSINE, « Apollon, dieu des Anciens et prophète du Christ », *Revue de philosophie ancienne*, 22, 2004, p. 29-38.

146. A. BUSINE, *Paroles d'Apollon : pratiques et traditions oraculaires dans l'Antiquité tardive (II<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> s.)*, Leyde, Brill, 2005 (Religions in the Graeco-Roman World, 156), p. 418-419.

147. « [...] τοῦτο θεός. Μικρὰ δὲ θεοῦ μερὶς ἄγγελοι ἡμεῖς » ; « Tel est Dieu, mais nous, les anges ne sommes qu'une petite partie de Dieu » : A. BUSINE, « Apollon, dieu des Anciens... » (art. cit. n. 145), p. 38.

annonce l'extermination de celui qui sacrifiera aux dieux et non au Seigneur<sup>148</sup>. L'Apollon oraculaire d'Eusèbe de Césarée annonce lui-même la chute des oracles<sup>149</sup> tandis que chez Lactance, il proclame la vérité, à savoir l'unicité de Dieu<sup>150</sup>. Les Sibylles – et particulièrement celle d'Érythrées, qui passait pour la plus vénérable prophétesse d'Apollon – apparaissent aussi chez Lactance avec le même rôle, celui d'annonciatrices du triomphe de Dieu<sup>151</sup>.

Par ailleurs, dans les discours apologétiques, et ce dès le v<sup>e</sup> siècle, Apollon est un dieu ambivalent. Il est, bien sûr, un démon malfaisant, « responsable de toutes les plaies du polythéisme »<sup>152</sup>, mais c'est aussi un prophète lucide sur le sort prochain du paganisme. Plus encore, Apollon peut avoir ce double faciès dans l'œuvre d'un même auteur<sup>153</sup>. C'est d'ailleurs dans ce contexte que se crée, au v<sup>e</sup> et au vi<sup>e</sup> siècle, une littérature composée de faux oracles d'Apollon, dans lesquels le dieu de Delphes annonce la défaite du paganisme et la venue du Christ<sup>154</sup>.

Ainsi l'inscription *MYSTICUM APOLLINIS* relève-t-elle très probablement d'une tradition de l'Antiquité tardive qui fait d'Apollon le prophète du christianisme. En donnant au mot *mysticum* le sens de « parole secrète », et donc d'oracle ou de prophétie, on revient à une idée chrétienne, celle d'un Apollon « prophète chrétien », qui annonce le Christ. Le recours à la personnalité d'Apollon pour annoncer la venue du Christ permet au concepteur du tympan de rester dans le monde de la culture classique et des références savantes. Ce procédé rappelle celui qui est mis en œuvre sur le mur nord de l'église de Sant'Angelo in Formis, près de Capoue ; par le premier vers de ses oracles, la sibylle d'Érythrées y annonce la nuit de veille du Christ<sup>155</sup>.

## Conclusion

Au terme de nos recherches, deux questions restent sans réponse claire. La première est celle de savoir si le tympan était un tympan d'embrasure ou celui d'une niche, et dans quel contexte architectural d'origine il faut l'imaginer. Le caractère didactique de la scène supérieure, associé à un goût marqué pour l'allusion savante, laisserait penser que cette pierre pourrait appartenir à quelque école où s'enseignaient les maîtres latins et l'apologétique chrétienne. Or, en cette fin de XII<sup>e</sup> siècle, Liège ne manquait pas de maîtres ayant suivi au moins un *studium* général à l'étranger, férus de culture classique, qui jouissaient de charges d'enseignement et de fonctions importantes dans l'administration ecclésiastique<sup>156</sup>.

La seconde question qui reste sans réponse est celle de savoir en quoi la « prophétie d'Apollon » ou triomphe du Christ consistait précisément dans le cas où le tympan surmontait une niche. De quelle image s'agissait-il ? Nous ne pouvons apporter de réponse définitive mais les parallèles typologiques avec le retable de Stavelot ou avec la châsse colonaise des Rois suggèrent qu'il pourrait s'agir d'un Christ bénissant, debout ou trônant.

148. SAINT AUGUSTIN, *De Civitate Dei*, XIX, 23 : « voici un oracle court, mais terrible, sorti de la bouche de ce dieu [Apollon] que les plus savants hommes du paganisme exaltent si fort : qu'on l'écoute, qu'on le craigne, qu'on y obéisse, de peur qu'on encoure la peine dont il menace : "celui qui sacrifiera aux dieux et à d'autres qu'au Seigneur sera exterminé" », éd. Bernhard DOMBART et Alfons KALB, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1929.

149. EUSÈBE DE CÉSARÉE, *Préparation évangélique*, V, 16, éd. Jean SIRINELLI et Édouard DES PLACES, Paris, Cerf, 1974-1991.

150. LACTANCE, *Divinae Institutiones*, I, 7, éd. Pierre MONAT, Paris, Cerf, 1973.

151. *Ibid.*, I, 6.

152. A. BUSINE, *Paroles d'Apollon...* (*op. cit.* n. 146), p. 369.

153. Par exemple, chez Justin : *Ibid.*

154. *Ibid.*, p. 425.

155. R. FAVREAU, *Épigraphie médiévale* (*op. cit.* n. 71), p. 197-198. Il s'agit d'un monument de la fin du XI<sup>e</sup> s. Cf. Otto DEMUS, *La peinture murale romane*, Paris, Flammarion, 1970, p. 38-39 *et pass.*

156. On pense par exemple au chanoine de Saint-Pierre, Rabodon, actif dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> s. : cf. Christine RENARDY, *Le monde des maîtres universitaires du Diocèse de Liège 1140-1350. Recherches sur sa composition et ses activités*, Liège/Paris, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'université de Liège/Belles Lettres, 1979, p. 108-115.

Que le tympan ait surmonté une embrasure ou une niche, c'est toujours le « Christ-porte » – pour reprendre une expression de R. Favreau, qui a mis en évidence l'association fréquente du Christ et de la porte – qui est au centre de la réflexion. S'appuyant entre autres sur saint Augustin, il montre que le Christ était perçu comme la porte d'accès à la maison du Seigneur, par laquelle tout chrétien devait passer<sup>157</sup>.

Quoi qu'il en soit, tant du point de vue de l'iconographie qu'il véhicule que de sa composition et de son style, le tympan liégeois de « la prophétie d'Apollon » est donc tout à la fois de son temps et très original. De son temps, il l'est par le double message qu'il délivre : d'une part, une morale du renoncement, reflet d'une époque où les clercs fustigeaient la course aux honneurs et, d'autre part, le triomphe du Christ. Il l'est encore par les moyens qu'il utilise pour exprimer ce message : des associations d'idées, assez communes à cette époque, témoignant d'une certaine familiarité avec les auteurs bibliques et antiques. Il est comme tant d'autres œuvres d'orfèvrerie mosanes dont certains éléments reflètent tantôt un vocabulaire artistique occidental, tantôt une démarche réfléchie d'enracinement dans les valeurs antiques<sup>158</sup>. Mais il est aussi très original, car il reste à ce jour sans équivalent exact, se déployant en deux mouvements qui n'ont en commun qu'un caractère résolument savant, avec le recours tout à fait exceptionnel à la personnalité de l'Apollon oraculaire pour exprimer le triomphe du Christ, ce qui reste une curiosité au Moyen Âge. On aurait ici un phénomène proche de celui qu'a mis en lumière R. Halleux à propos de la scène du baptême du philosophe Craton, sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy<sup>159</sup> : une intégration de la tradition antique – littéraire, philosophique ou religieuse – au christianisme.

Isabelle TASSIGNON  
Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix  
Département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
Rue de Bruxelles, 61  
B-5000 NAMUR  
BELGIQUE

et  
Benoît VAN DEN BOSSCHE  
Université de Liège  
Histoire de l'Art et Archéologie  
Quai Roosevelt, 1b  
B-4000 LIÈGE  
BELGIQUE

157. R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de civilisation médiévale*, 34/3-4, 1991, p. 267-279, en part. p. 274-275 ; R. Favreau cite des théologiens des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> s., qui reprennent eux-mêmes des Pères de l'Église de l'Empire tardif. Plusieurs communications du colloque *La porte et le passage : porches et portails*, colloque organisé à Auxerre, 2-4 octobre 2008 (actes à paraître) ont concerné le symbole de la porte, notamment à l'époque romane et à l'époque gothique.

158. Sophie BALACE, « Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane », dans *L'Art mosan... (op. cit. n. 19)*, p. 136-143, en part. p. 137.

159. R. HALLEUX, « Le baptême du philosophe Craton. Origine et sens d'une image sur les fonts baptismaux dits de Saint-Barthélemy à Liège », *Scribere sanctorum gesta. Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy PHILIPPART*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 699-709, et part. p. 709 ; voir aussi S. BALACE, « Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane », dans *L'Art mosan... (op. cit. n. 19)*, p. 136-143, en part. p. 137-139.