



Article scientifique

Article

2016

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis. Programme
iconographique et contexte de création

Terrier Aliferis, Laurence

How to cite

TERRIER ALIFERIS, Laurence. La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis. Programme iconographique et contexte de création. In: Revue de l'art, 2016, vol. 1, n° 191, p. 27–39.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:93200>

La fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis

Programme iconographique et contexte de création

Le dépôt lapidaire de la basilique de Saint-Denis, installé dans l'ancienne orangerie, abrite une œuvre de la fin du XII^e siècle, qui, en dépit de son mauvais état de conservation actuel, laisse percevoir la grande qualité des bas-reliefs sculptés (fig. 1). Il s'agit d'un bassin en pierre de liais monolithe à l'origine, de 3,8 mètres de diamètre, orné de vingt-huit têtes insérées dans des médaillons et accompagnées de *tituli* les désignant. Entre chaque médaillon se trouve un feuillage trilobé en bas-relief d'où sort une gouttière. Ce bassin est un élément rescapé de la Révolution française provenant d'une fontaine réalisée peu avant 1200 pour le cloître de l'abbaye de Saint-Denis. Malgré son intérêt pour l'histoire du premier gothique et probablement en raison du caractère unique de son programme iconographique, il ne fit l'objet que de peu d'études approfondies. Willibald Sauerländer pressentit un programme moralisant, mais signalait que la clé de lecture nous échappait :

« [...] la clé d'ensemble qui permettrait de définir la nature des liens internes entre ces thèmes

fait défaut. [...] tout semble indiquer qu'une source contemporaine – elle reste à découvrir – est à l'origine de cette disposition¹ ».

En effet, les inscriptions désignant les figures juxtaposent des divinités païennes, des héros antiques, des vices, des éléments naturels et des animaux. Un objet de cette envergure, destiné à être vu quotidiennement par les moines et réalisé pour le cloître d'une des abbayes les plus prestigieuses de la chrétienté occidentale, a nécessairement été conçu avec minutie. Le malaise engendré par le caractère énigmatique et isolé du programme iconographique provoqua sa relative mise à l'oubli, pourtant, il est un jalon essentiel d'un moment charnière de l'histoire de l'art et de la pensée médiévale. Nous souhaitons reprendre le dossier et apporter plusieurs éléments nouveaux pour tenter de mieux comprendre cette œuvre énigmatique, pour suggérer quelques clés de lecture de son programme iconographique et pour déterminer de possibles sources littéraires. Au préalable, nous évoquerons les restaurations et les déplacements subis par la fontaine

à l'aide des études antérieures mais aussi de mentions anciennes, dont certaines sont ici inédites. Au terme de l'analyse, il sera possible d'avancer quelques hypothèses sur le contexte de création de cette œuvre.

La fontaine à travers les siècles

La première mention se référant à la fontaine remonte à 1298-1299. Un paiement de 13 livres, 5 sous et 4 deniers est alors effectué « pour le puits du cloître, pour la couverture au-dessus du lavabo et pour la façon des conduites² ». En 1403-1404, une autre mention, découverte par Henri-François Delaborde, fait état d'une réparation du bassin – probablement le bassin inférieur – par maître Roger de Paris avec de la poix et du ciment³ et en 1410 de nouvelles clés sont fixées⁴. La fontaine demeura en place jusqu'à la première moitié du XVIII^e siècle, à l'angle sud-ouest des galeries du cloître, près du réfectoire, où elle est vue et mentionnée par plusieurs érudits en visite à Saint-Denis, à commencer par François de Belleforest en 1575. Ce dernier souligna la rareté d'un tel objet et estimait

qu'elle fut réalisée à l'époque gallo-romaine étant donné la présence de représentations de dieux païens⁵. Dix ans plus tard, Arnold van Buchel, venu d'Utrecht visiter Paris et dont le passionnant récit de son séjour nous est conservé, notait que la fontaine ne pouvait être antique et datait du Moyen âge.

« En dehors de l'église, sous les galeries du cloître, il y a une cuve destinée jadis aux ablutions des moines; elle est en pierre et analogue à celles qu'on voit dans les autres monastères de Paris, mais de dimensions plus grandes. Belleforest, en raison des représentations dont elle est ornée, y voit une antiquité romaine. Je ne partage pas son avis, ni la barbarie des caractères d'écriture, ni bien d'autres particularités, rien enfin ne permet de la faire remonter à une aussi haute antiquité, elle n'est ni dans les formes, ni dans le goût de cette époque; l'inhabileté du sculpteur qui a fait les personnages dénote plutôt, aux yeux mêmes des moins experts en cette matière, la main de quelque moine vivant au temps où l'on avait délaissé toute culture⁶. »

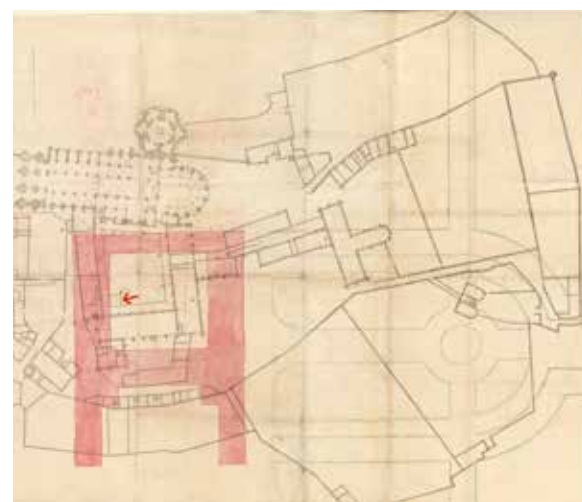
Malgré son jugement quelque peu sévère, la forte impression que lui fit cette fontaine l'incita à en dresser le croquis (fig. 2) qui nous révèle sa présentation originelle⁷. Une conduite menait l'eau de la nappe phréatique jusqu'au sommet de la fontaine. La partie conservée faisait office de bassin supérieure soutenu par des colonnes de marbre et duquel s'écoulait l'eau, à travers des gouttières creusées à côté de chaque médaillon (non représentées sur le dessin). Cette eau était ensuite récoltée dans un large bassin inférieur. On perçoit de petites figures au sommet, qui étaient au nombre de quatre et en bronze, ainsi que nous l'apprend Michel Félibien (voir citation *infra*). Jacques Antoine Dulaure signalait qu'elles représentent des enfants et des dauphins⁸; sans pouvoir en apporter la preuve, cette représentation laisse davantage penser à une adjonction ultérieure qu'à une réalisation médiévale. Arnold van Buchel nous apprend de plus que cette fontaine n'était alors plus en fonction, au



1. Vasque, Saint-Denis, dépôt lapidaire.



2. Arnold van Buchel, *Description de Paris* (1585), Utrecht, bibliothèque universitaire, ms 798, f° 181.



3. Plan de l'abbaye de Saint-Denis, agence Jules Hardouin-Mansart et Robert de Cotte, vers 1700, BnF, cabinet des Estampes, Va 438 n° 6.

contraire de la cuve de l'église de Saint-Cloud⁹. Sa proposition de la considérer comme une réalisation de l'époque médiévale ne fit pas d'émules puisqu'au XVII^e siècle la fontaine passait pour une œuvre gallo-romaine, ainsi que l'attestent Jacques Doublet en 1625 et André Duchesne en 1668¹⁰. Les questionnements sur sa datation sont définitivement résolus grâce à Michel Félibien, fils d'André Félibien, qui distingua une inscription sur le piédestal des quatre figures de bronze au sommet de la fontaine et dont la

traduction est la suivante : « Frères, rendez grâce à l'abbé Hugues qui a fourni ce lavabo pour les mains des frères. »

« Dans le même cloître près du refectoire se voit un lave-main qui est une pièce singulière. Il est fait d'une seule pierre de liais taillée en rond qui a onze pieds huit pouces de diamètre. La voute sous laquelle il est posé, est soutenue de seize colonnes la plupart de marbre. L'abbé qui le fit faire ou placer dans ce lieu, se nommoit

Hugues, comme on l'apprend par les deux vers suivans gravez autour d'une espee de soubassement ou piédestal sur lequel sont quatre petites figures de bronze au milieu de la pierre destinée à servir de lave-main :

*Hugoni Fratres Abbati reddite grates
Hoc manibus Fratrum sustulit iste
lavacrum.*

Le dernier Hugues abbé de Saint-Denis étant mort sous Philippe Auguste en 1204, on peut par là juger de l'antiquité de cet ouvrage. »



4. Edouard-Denis Baldus, Porte de Gallien (dans la cour de l'École des Beaux-Arts), n° 48, photographie, vers 1857.

Deux Hugues se sont succédé à la tête de l'abbaye de Saint-Denis : Hugues V de Foucault entre 1180 et 1197 puis Hugues VI du Milan entre 1197 et 1204 : la fontaine a donc nécessairement été réalisée entre 1180 et 1204. Félibien nous précise son emplacement : sous un pavillon voûté et entouré de seize colonnes que l'on distingue dans l'angle sud-ouest du jardin du cloître sur le plan de l'abbaye dressé par l'agence Jules Hardouin-Mansart et Robert de Cotte vers 1700 (fig. 3). Ce petit édicule destiné à abriter la fontaine a été conçu un siècle après celle-ci, en 1298-1299¹¹.

Au moment des importants travaux de transformation du complexe abbatial par les moines de la Congrégation de Saint-Maur dans la première moitié du XVIII^e siècle¹², la fontaine fut déplacée au pied du grand escalier du nouveau cloître entre 1700, date du début des travaux, et 1742¹³. Lors de la dispersion des œuvres d'art de Saint-Denis en 1795, le bassin orné de la fontaine fut sauvé et transporté dans le Jardin de l'Infante, aux Tuileries, où il fut peint par Hubert Robert avant d'être placé en 1798 aux Invalides¹⁴. En 1809, il entra au Musée des Monuments français dans le quartier de Saint-Germain-des-Prés et subit un sérieux endommagement lors de ce transfert. La vasque fit alors

l'objet d'un réel intérêt et toutes les inscriptions des médaillons furent transcrites par Éloi Johanneau et par Alexandre Lenoir¹⁵. Lorsque le Musée des Monuments français devint l'École des Beaux-Arts en 1816, la vasque resta en place et fut restaurée quelques années plus tard (fig. 4). Elle ne quittera la cour qu'en 1954 pour retourner à Saint-Denis, dans l'ancienne orangerie qui fait office de dépôt lapidaire¹⁶. Cette œuvre est une véritable rescapée de l'histoire, puisqu'elle fut conservée par les mauristes puis sauvée de l'iconoclasme révolutionnaire grâce à son iconographie païenne. Elle subsista en très bon état jusqu'au début du XX^e siècle, moment où elle bénéficia d'une campagne de photographies par Camille Enlart (fig. 6-13).

Ces multiples déplacements causèrent des dégâts à cette pierre monolithe de liais, en particulier lors du transport en 1809 des Invalides jusqu'à la rue Bonaparte où se trouvait alors le musée des Monuments français. Deux blocs de pierre se brisèrent : l'un au-dessus de la figure de Flore (fig. 13) comportant l'inscription *Flora*, et un autre, bien plus conséquent, incluant six médaillons : une partie du bélier, le loup, Diane, l'Air, le Feu, et l'Eau (fig. 8, 9). La figure de Vénus fut de plus brisée aux deux-tiers. François Debret, responsable de la réfection

de la basilique de Saint-Denis, se vit confier en 1840 la restauration des bâtiments destinés à héberger la nouvelle école des Beaux-Arts ainsi que de la vasque qui se trouvait au milieu de la cour¹⁷. Sa tâche consista à remonter sur le bassin les parties détachées¹⁸. Il encastra d'une part un nouveau bloc de liais au-dessus de Flore. D'autre part, il découpa les six médaillons, les inséra dans un nouveau grand bloc de pierre qu'il ressouda sur le bassin et regrav les inscriptions, encore parfaitement lisibles sur les débris de pierre tombés au sol. Le grand fragment restauré, son raccommodage ainsi que la découpe des médaillons concernés sont nettement visibles. Lors de ce travail, plusieurs éléments indiquent qu'il inversa les figures de *Diana* et d'*Aer* (voir *infra*), comme le démontre la lecture des inscriptions précédant la restauration ainsi que la logique d'agencement des figures. Finalement, il réalisa un grand pied pour soutenir le bassin.

État de la question

Ce bassin ne fit pas l'objet de nombreuses études, probablement en raison de son très mauvais état de conservation actuel et de son programme iconographique particulier et complexe. Jean Adhémar demeure jusqu'à présent le seul à avoir effectué une recherche en 1936 sur son histoire et sur les représentations figurées en s'attachant à décrire la plupart des vingt-huit médaillons¹⁹. En 1961, Willibald Sauerländer entreprit l'analyse stylistique en attribuant l'œuvre de manière extrêmement convaincante à l'atelier qui œuvra entre 1187 et 1210 à la cathédrale de Sens, distante d'environ cent trente kilomètres²⁰. La vasque s'étant fortement dégradée au cours du XX^e siècle, il n'est désormais plus possible de procéder à une étude stylistique tandis que l'érudit allemand travaillait à partir d'une documentation photographique prise alors que l'objet était encore un bon état. Néanmoins, au vu des comparaisons effectuées avec la sculpture de Sens, aucun élément ne pousse à mettre en doute l'attribution. La tête féminine conservée au musée de Sens (fig. 5) et la tête d'apôtre conservée au palais synodal présentent d'indéniables

similarités avec les figures de la vasque. Malgré la fiabilité de la fourchette chronologique acquise par l'inscription et par l'analyse stylistique, Alain Erlande-Brandenburg et Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg ont souhaité récemment reculer la datation de la fontaine à l'époque de l'abbé Suger, avant 1137²¹. Cette hypothèse ne saurait être retenue. L'argument principal des auteurs repose sur la constatation, avérée, qu'il n'y eut pas de grands travaux de construction à Saint-Denis entre la mort de l'abbé Suger en 1151 et l'élection de l'abbé Eudes Clément en 1229. Effectivement, le manque de ressources économiques, en particulier durant le règne de Philippe Auguste, ne permit pas l'avancée des projets constructifs²². Néanmoins, la fontaine ne relève pas d'un travail architectural de grande envergure mais est conditionnée par les besoins de la vie quotidienne des moines. Ces besoins, tout comme les objets relatifs à la liturgie, ont obligatoirement exigé des dépenses et des acquisitions durant ces trois-quarts de siècle. La fontaine a pris place non pas à l'intérieur des galeries, mais à l'angle sud-ouest extérieur, dans le jardin ; sa réalisation a donc tout à fait pu se dérouler une fois le cloître achevé. Cette situation spatiale exposée aux intempéries entraîna ainsi la construction d'un abri un siècle plus tard, comme nous l'avons vu.



5. Tête féminine provenant du portail central de la façade occidentale de la cathédrale de Sens, Musées de Sens.



6. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Silvanus, Faunus, Maurus, Avaricia, Ebrietas, Simia*.



7. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Maurus, Avaricia, Ebrietas, Simia, Arius, Lupus*.

Les médaillons : description et agencement

Le bassin supérieur de la fontaine du cloître, seul élément conservé, est orné de vingt-huit médaillons dans lesquels sont sculptées en bas-relief des figures de face ou de profil désignées par des inscriptions en lettres capitales. Entre chacun des médaillons se situe une gouttière entourée d'un feuillage trilobé. En partant d'*Avaricia* et en tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre, considérons chacune des représentations sur la base de ce qu'il en reste aujourd'hui en prenant appui sur les descriptions précédentes, les gravures anciennes et surtout sur la documentation photographique ancienne de Camille Enlart réalisée au début du XX^e siècle et publiée ici²³ (fig. 6-13). *Avaricia* (fig. 6) apparaît en homme imberbe de face, les cheveux jusqu'aux oreilles, avec une large bouche ouverte et une lanière passant entre le nez et la lèvre supérieure, probablement sa bourse qui lui enserre le visage. *Ebrietas* (fig. 6, 7), de profil gauche, prend les traits

d'un homme ébouriffé, barbu et portant sa main droite sur le front. *Simia* (fig. 7) a effectivement l'allure d'un singe de profil, une mâchoire très proéminente et une oreille dépassant d'une chevelure fournie. *Arius* (fig. 7), un bélier de face, porte des cornes enroulées et se distingue par son museau triangulaire, aujourd'hui disparu. *Lupus* (fig. 7) le regarde, tourné de profil gauche, au museau allongé et aux oreilles pointues. Vient ensuite *Diana* (fig. 8), de profil droit et portant, étrangement, un casque ailé alors qu'on s'attendrait à voir cette divinité accompagnée d'un croissant de lune; nous n'expliquons pas cette incongruité. Jean Adhémar supposait à tort que l'inscription *Diana* avait été inscrite lors d'une réparation de la vasque en 1840 et avait fautiveusement remplacé *Terra*, tentant ainsi d'expliquer l'absence de l'élément Terre aux côtés de l'Eau, du Feu et de l'Air²⁴. Or, Éloi Johanneau et Alexandre Lenoir, lorsqu'ils lisent les inscriptions peu après le moment de la brisure de tout un bloc de la vasque comportant justement Diane, mentionnent bel et bien celle-ci sur

le médaillon alors posé au sol. La regravure de l'inscription est donc fidèle à ce qui se trouvait depuis le XII^e siècle. Par ailleurs, le port d'un casque ailé serait tout aussi incongru pour *Terra* qu'il ne l'est pour *Diana*. *Aqua* (fig. 8) vient à la suite, personnage masculin juvénile, semble-t-il, représenté de face avec des cornes rabattues de part et d'autre de la tête. L'explication de cet attribut est difficile et nous supposons qu'il s'agit en réalité de cornes d'abondance, signe de prospérité tenu parfois par les allégories aquatiques. *Ignis* (fig. 8) est de profil gauche en jeune homme barbu et portant un casque formé de pics, allusions aux flammes. *Aer* (fig. 9) est également représenté en jeune homme barbu, de profil droit et portant un casque ailé. Mêmes traits physiques à nouveau pour *Neptunus* (fig. 9), le dieu de la mer, de profil gauche qui porte un grand poisson en guise de couvre-chef. On ne discerne plus grand-chose du visage de *Ceres* (fig. 9), la déesse de l'agriculture, et elle n'a fait l'objet d'aucune description ni de reproduction de détail²⁵. Il est possible de supposer,

d'après ce qu'il en reste et d'après la photographie de Camille Enlart, qu'elle avait l'aspect d'une jeune fille de profil droit, aux cheveux ondulés maintenus par une couronne sur laquelle étaient attachés des bourgeons ou de grandes graines. *Bacus (sic)* (fig. 9), dieu du vin, est de face, jeune et barbu, aux cheveux courts ondulés agrémentés de raisins. *Pan* (fig. 10), dieu grec de la nature et protecteur des troupeaux, est de profil gauche, à la barbe et aux cheveux épais et ondulés. Il porte des cornes, attribut typique de ce dieu. Un tiers du visage de *Venus* (fig. 10) fut brisé en 1809 et son état actuel ne laisse distinguer qu'une masse informe. Heureusement, la photographie ancienne publiée par Willibald Sauerländer permet d'observer les yeux en amande, la chevelure gracieusement ondulée et la couronne de roses, fleurs qui constituent l'attribut de la déesse de l'amour et de la beauté représentée ici de profil droit. *Jupiter* (fig. 10, 11), le dieu des dieux, a l'allure d'un jeune homme de face imberbe dont le visage est encadré par une paire d'aile et *Juno* (fig. 11), sa sœur et son épouse, est de profil et revêt un voile. Suit le trio formé par *Hercules*, *Leo* et *Gerion* (fig. 11). Le héros mythologique grec est présenté de profil droit, cheveux bouclés et bouche entrouverte. Il regarde le lion de Némée vaincu, représenté de face et qui évoque le premier de ses douze travaux. Figure ensuite le dixième des travaux d'Hercule avec le roi à trois têtes Géryon représenté de face et des deux profils avec un couvre-chef pointu. Puis vient *Thetis* (fig. 12), la mère d'Achille et divinité marine aux cheveux mi-longs sans attribut discernable. *Paris* (fig. 12), encore en bon état sur la photographie publiée par Willibald Sauerländer, de profil droit, cheveux ondulés, se trouve vis-à-vis d'*Helene* (fig. 12) portant un touret, coiffe contemporaine à la réalisation de la vasque. Ensuite, *Dives* et *Pauper* (fig. 13) se font face. Le Riche a les traits d'un homme aux traits gracieux, barbu et à la chevelure ondoyante²⁶ tandis que le Pauvre porte un couvre-chef habituellement dévolu aux hommes de simple condition, ainsi qu'il est possible de le déterminer à partir de la photographie de Camille Enlart²⁷. *Flora* (fig. 13) porte une couronne végétale. L'inscription fait défaut

depuis la restauration du XIX^e siècle, mais la lecture des *tituli* par Éloi Johanneau et Alexandre Lenoir atteste son identité. Le dieu romain des forêts *Silvanus* (fig. 13) est présenté de face, en masque à feuilles, et constitue l'une des premières occurrences de tête feuillue gothique, motif hérité de l'art romain²⁸. *Faunus* (fig. 6), dieu romanisé à partir du dieu grec Pan, est de profil, barbu et cornu²⁹. Finalement, *Maurus* (fig. 6) est un Africain aux cheveux crépus et au faciès proéminent.

Outre *Flora*, toutes les figures sont actuellement désignées par un *titulus* situé au-dessus de chaque médaillon. Ces inscriptions sont-elles originales? Bien que leur première transcription ne remonte qu'au début du XIX^e siècle, elles sont déjà mentionnées par Arnold van Buchel³⁰ en 1585 qui les estimait médiévales en raison de la barbarie des caractères d'écriture. Aucune raison ne permet de supposer qu'elles ont été ajoutées entre le XII^e et le XVI^e siècle. Par ailleurs, l'habitude d'accompagner un personnage ou une scène d'un *titulus* est une spécificité bien ancrée au XII^e siècle dans la région mosane. Quasiment toute œuvre orfèvrée réalisée aux abords de la Meuse durant le XII^e siècle comporte une inscription, même pour des personnages ou des scènes immédiatement identifiables³¹. Or, l'on sait que dès l'époque de l'abbé Suger, des artistes mosans sont venus travailler à Saint-Denis et ils auraient ainsi apporté avec eux ces compositions en médaillons surmontés de *tituli*³². La restauration de François Debret supprima, par le remplacement d'un bloc de liais, l'inscription au-dessus de *Flora*. Puis, lorsqu'il réinséra six médaillons dans un nouveau bloc de liais et recopia les inscriptions, il inversa apparemment (cf. *infra*) les positions de *Diana* et *Aer*. Sur la liste où il transcrivit les *tituli* de la vasque, il signala par un point ceux qui furent remplacés par ses soins³³. Toutes les autres inscriptions sont celles d'origine et celles de Debret furent fidèlement recopiées d'après les vestiges. Ainsi, le programme iconographique est resté tel que l'a conçu le commanditaire.

Les figures furent donc dès l'origine ordonnées sur le pourtour du bassin dans des médaillons avec une inscription les surmontant. Dans ces

médailles, des visages de face ou de profil sont sculptés en relief et les attributs sont portés en couvre-chef ou en couronne. Stylistiquement, on observe une parfaite homogénéité. À n'en pas douter, les médaillons de la vasque sont de la main d'un même sculpteur qui fut également actif sur le chantier de la cathédrale de Sens. Les têtes sont gracieuses, aux cheveux ondulés et méchés, les bouches entrouvertes accentuent le caractère naturaliste que devait compléter avec force la polychromie. Les traits des visages sont harmonieux, le rendu des volumes extrêmement convaincant et la recherche de corporéité sont aboutis. Les yeux en amande et les paupières inférieures et supérieures élégamment travaillées trahissent le souci de rendre l'illusion de la nature. Le sculpteur fait preuve d'une plus grande habileté pour les têtes de profil; il semble en effet moins à l'aise pour tailler les têtes de face, humaines ou animales. Les comparaisons proposées par Willibald Sauerländer entre *Dives* et une tête d'apôtre provenant du palais archiépiscopal de

Sens et entre *Paris* de la vasque et la tête féminine provenant de la cathédrale (fig. 5) prouvent que le sculpteur de la vasque a œuvré à Sens³⁴. Les visages sont conçus de la même manière, les yeux, le traitement des cheveux et des barbes, la douce expressivité sont autant de points communs. On retrouve une technique apparentée, un traitement similaire des chevelures et des mèches de cheveux dont l'ondulation suit le même tracé, les barbes sont analogues ainsi que l'exécution des yeux légèrement en amande et des bouches à peine entrouvertes. Incontestablement, il s'agit d'un sculpteur capable de réaliser des figures gracieuses qui dénotent une proximité avec l'art gréco-romain. Les photographies anciennes permettent de considérer la grande qualité de ces sculptures en relief qui peuvent être placées parmi les grands chefs-d'œuvre des deux dernières décennies du XII^e siècle.

Observons à présent comment les figures sont agencées sur le pourtour de la vasque. Le schéma 1 permet d'appréhender leur répartition.

En considérant thématiquement les médaillons, il apparaît que parfois ils fonctionnent isolément – c'est le cas du *Maure* – parfois ils vont par pair, tels *Dives* et *Pauper*, *Avaricia* et *Ebrietas* ou encore *Paris* et *Hélène*. Souvent, il est possible de former des groupes de trois, tels Hercule, le lion et Géryon ou les trois animaux issus des fables, le singe, le bélier et le loup. Dans ces deux cas de triade, les représentations font écho à l'organisation syntaxique des figures. En effet, le plus souvent, la disposition des médaillons est la suivante : une tête de face entourée de deux têtes tournées vers elle. On le voit sur le schéma 2 : en rouge les têtes de face, en noir celles tournées à droite et en bleu celles tournées à gauche; les zones rosées correspondent donc à l'organisation en triade et les zones vertes aux figures qui se font face. On remarque que selon l'agencement des figures, *Thetis* reste isolée, aucun visage ne se dirige vers elle.

L'agencement syntaxique des figures en triades ou en paires semble suivre une logique théma-



8. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Lupus, Diana, Aqua, Ignis, Aer, Neptunus*.



9. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Ignis, Aer, Neptunus, Ceres, Bacus, Pan*.



10. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Ceres, Bacus, Pan, Venus, Jupiter, Juno, Hercules.*



11. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Jupiter, Juno, Hercules, Leo, Gerion.*

tique. Ainsi, *Dives, Pauper* et *Paris, Hélène* se font respectivement face et constituent également des couples thématiques. *Leo, Hercules* et *Gerion*, syntaxiquement regroupés, forment également une unité thématique : Hercule et deux de ses travaux. Il en va de même, nous semble-t-il, pour *Jupiter, Venus, Juno* (thématique amoureuse) pour *Bacus, Ceres* et *Pan* (cortège bacchique et orgies), pour *Aries, Simia* et *Lupus* (animaux des fables), pour *Silvanus, Flora* et *Faunus* (divinités de la nature). En revanche, il est moins aisé de saisir le lien entre *Avaricia, Maurus* et *Ebrietas* et surtout entre *Aqua, Diana* et *Ignis* ainsi qu'entre *Aer* et *Neptunus*. On attendrait en effet que les trois éléments naturels, l'Eau, le Feu et l'Air soient regroupés. Au lieu de cela, un ensemble est formé par l'Eau, Diane et le Feu tandis que l'Air et Neptune se font face. La raison de cet agencement incompréhensible provient en fait d'une inversion entre deux figures lors de la réparation de la vasque de 1840. Les figures qui subirent une découpe et une inser-

tion dans un nouveau bloc sont les suivantes : *Lupus, Diana, Aqua, Ignis, Aer*. Peu après le détachement d'un grand morceau de la vasque, Éloi Johanneau en 1811 note les inscriptions en suivant scrupuleusement l'ordre des figures. Celles qui se sont détachées se trouvent alors à terre et il respecte leur séquence : *Lupus, Aer, Aqua, Ignis, Diana*. Il y a donc eu une inversion de place entre *Diana* et *Aer* en 1840 expliquant ainsi leur disposition actuelle étrange. En rétablissant l'ordre tel qu'il se présentait à l'origine, on obtient un agencement logique sur le plan structurel et thématique : *Aqua, Aer, Ignis* puis *Diana* et *Neptunus* (schéma 3). En conséquence, l'Eau, l'Air et le Feu sont réunis en une triade cohérente.

L'organisation des médaillons de la vasque s'avère en définitive assez simple. Sept triades, trois couples et une figure seule composent le pourtour du bassin de la fontaine du cloître de l'abbatiale de Saint-Denis. Avant de tenter de comprendre les raisons de la présence de ces figures sur ce monument, avant d'aborder le

programme iconographique de celui-ci, rappelons brièvement le contexte architectural, historique et culturel de l'espace dans lequel s'intégrait la fontaine.

Mise en situation

Cette fontaine, avec sa décoration comportant des divinités et des héros païens, des animaux de fables, des vices et des éléments naturels, est due à l'initiative d'un abbé de Saint-Denis. Les importants travaux de reconstruction de l'église carolingienne et du complexe abbatial dirigés par Suger³⁵, marquèrent de façon déterminante l'évolution architecturale et iconographique ultérieure. Le célèbre abbé fit appeler des artisans venus de toutes parts, dont des Mosans pour réaliser une croix orfèvrée monumentale³⁶. L'élaboration iconographique des trois portails de la façade occidentale ne possède pas de précédent, ni dans ses dimensions ni dans son organisation qui repose sur un système typologique que l'on

retrouve également sur les vitraux de l'église. À la mort de Suger, l'avancée des constructions subit une parenthèse jusqu'à Eudes Clément, essentiellement en raison de problèmes financiers engendrés par les événements historiques du royaume de France et par la politique de Philippe Auguste soucieux d'agrandir le territoire et d'asseoir la puissance du Domaine royal. La production culturelle ne cessa toutefois pas durant cette période. L'abbaye possédait un important scriptorium actif depuis le VIII^e siècle et productif tout au long du XII^e siècle³⁷. Les successeurs de Suger poursuivirent une activité littéraire de premier ordre, comme en témoigne le récit de la croisade de Louis VII par Eudes de Deuil et les nombreux textes conservés d'Yves, abbé de 1169 à 1173³⁸. De plus, l'abbaye fonda au début du XIII^e siècle un collège à Paris dont la formation en théologie, en philosophie et en droit canon était rigoureuse et complète³⁹. Haut-lieu des études grecques et pivot des échanges culturels Orient-Occident⁴⁰, l'abbaye jouissait d'une notoriété considérable et la richesse de la bibliothèque témoigne de l'importance de son activité intellectuelle. Après la destitution de Guillaume de Gap, qui rapporta plusieurs manuscrits grecs de Constantinople à l'abbaye en 1167⁴¹, Hugues V de Foucault fut élu en 1180, puis Hugues VI du Milan lui succéda en 1197. L'un de ces deux abbés, qui régissent alors l'une des abbayes les plus importantes de l'Occident, autant au niveau culturel et théologique que politique, commanda la fontaine destinée à être placée dans l'angle sud-ouest du cloître pour servir aux ablutions quotidiennes de la centaine de moines de l'abbaye⁴².

Le programme iconographique : de probables sources littéraires

- Alain de Lille

Pour tenter de dégager une cohérence iconographique sur le bassin supérieur de la fontaine, commençons par les deux vices explicitement désignés : l'Ébriété et l'Avarice. Qu'ont-ils de particulier, pourquoi ont-ils été précisément choisis pour orner le bassin ? Le commanditaire

aurait pu entre autres opter pour la Luxure, la Gourmandise ou encore l'Orgueil, mais il a intentionnellement décidé de faire figurer et inscrire *Ebrietas* et *Avaricia*. Y a-t-il en filigrane une référence littéraire qui présida ce choix ? Il s'agit de deux vices monastiques qui subissent un traitement tout à fait particulier dans le *De planctu naturae* d'Alain de Lille, rédigé peu avant 1171⁴³. Lorsqu'il y est question des vices qui servent le plaisir, l'Ivrognerie, l'Avarice et la Gloutonnerie sont mentionnées. Et plus intéressant, des mots forgés servent à désigner les deux premiers : la Bacchilâtrie (*Bacchilatria*) et la Monétolâtrie (*Nummulatria*). Celle-ci est ainsi définie :

« C'est l'avarice qui, en l'âme humaine, déifie l'argent et témoigne à la monnaie l'autorité d'une vénération divine⁴⁴. »

Un dénominateur commun l'unit à sa consœur Bacchilâtrie :

« [...] on croirait que le buveur, enchaîné à Bacchus par le lien d'un excessif attachement, lui manifeste la majesté d'un culte divin. [...] C'est pourquoi, afin que rien ne se perde de cette grande divinité, ceux-là déglutissent Bacchus jusqu'à la lie et forcent ainsi leur dieu à descendre de façon déshonorante jusqu'à l'abîme infernal de leur ventre. Et parvenant ainsi au genre le plus général de la boisson, ils atteignent le degré superlatif de l'ébriété⁴⁵. »

Le culte de latrie, le culte réservé à Dieu, est détourné au profit du culte au vin et à l'argent. En mettant sur la vasque spécifiquement ces deux vices, le commanditaire ferait référence au texte d'Alain de Lille qui lui aussi les distingue à sa manière. Par leur capacité à détourner l'homme du culte divin, ils sont pires que tous les autres. À notre connaissance, le *De planctu naturae* est le seul écrit médiéval qui met ainsi en avant ces deux vices et il n'est sans doute pas anodin de les retrouver dans un milieu monastique extrêmement cultivé quelques années après.

Dans le même texte, il y a également les vices qui nuisent à la Nature et parmi eux, « un devant



12. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Leo, Gerion, Thetis, Paris, Hélène, Dives, Pauper*.



13. Camille Enlart, photographie de la vasque, *Dives, Pauper, Flora, Sihanus*.

tous les autres » l'agace tout particulièrement : il s'agit de la Prodigalité (*prodigalitat*) qui gaspille les richesses, qui de riche devient pauvre. « Et de fait, celui-là qui par une effusion de prodigalité folle (*excedentis prodigalitat*) épuise les dons de la Nature, se trouve dépouillé des présents de la Fortune par le tort que lui porte trop de dilapidation (*nimie dilapidationis*) [...] un torrent de richesses, détourné, se change en désert de pauvreté⁴⁶. » La présence de *Dives* et *Pauper* pourrait être une référence au vice de Prodigalité, premier devant tous les autres et qui connut un écho retentissant un siècle plus tard chez Jean de Meun, dans la continuation du *Roman de la Rose*. Celui-ci est fortement influencé par Alain de Lille et glose l'allégorie de Trop Donner, chemin qui conduit de Richesse à Folle Largesse⁴⁷.

Le Maure est regroupé avec l'Avarice et l'Ébriété. Jean Adhémar le passe sous silence certainement pour éviter d'expliquer sa présence toute aussi surprenante qu'incongrue parmi des vices, des divinités,

des héros antiques et les éléments naturels. On voit effectivement mal comment le Maure pourrait être associé d'une manière ou d'une autre aux figures. Le Maure désigne l'Africain et il faut remonter à l'époque romaine pour saisir la perception que l'Occident se fait des habitants de l'Afrique du Nord. Suite aux guerres puniques, ceux-ci sont présentés comme des modèles de trahison, de perfidie⁴⁸. L'expression « *fides punica* » signifie la mauvaise foi punique opposée à la bonne foi romaine. Florus, auteur d'un *Abrégé de l'histoire romaine* au II^e siècle insiste sur la perfidie des Carthaginois⁴⁹. Quelques décennies auparavant, Valère Maxime, dans son traité des *Actions et paroles mémorables*, consacrait un chapitre à la perfidie et situait l'origine même de ce vice chez les Carthaginois : « Examinons la perfidie jusque dans sa source. Les Carthaginois⁵⁰ [...] ». Florus et Valère Maxime connaissent une bonne diffusion durant le Moyen âge, en particulier à partir du XII^e siècle⁵¹, et nous pouvons sup-

poser que la figure de l'Africain de la vasque renvoie à cette réputation de perfidie héritée des guerres puniques.

• Fables anglo-normandes

La présence du singe, du bélier et du loup fait écho aux animaux des fables qui connurent un grand succès littéraire durant le Moyen âge et dont la tradition, relayée par Phèdre, remonte à Esope. Jean Adhémar, ne mentionnant nullement le singe, évoque la fameuse fable d'Esope, *Le loup et l'agneau*. Or, il ne s'agit pas d'un loup et d'un agneau, mais d'un loup et d'un bélier. L'inscription désigne bel et bien *Aries* et l'animal représenté porte des cornes. Chez Esope, aucune fable ne met en scène un bélier et un loup, ni un singe seul ou associé à l'un des deux autres animaux. En revanche, une fable du loup et du bélier, suivie immédiatement de celle de la guenon et de son enfant, se trouve dans un manuscrit de fables latines rédigé en 1453-1454⁵² (Bruxelles, Bibliothèque royale de

conserve ces trois recueils mythologiques. Le premier mythographe du Vatican (conservé uniquement dans le Reg. lat. 1401) a vraisemblablement composé son texte autour de 1000⁶¹. Le recueil du second mythographe du Vatican fut probablement rédigé quelques décennies plus tard⁶², puis le troisième mythographe, probablement Albéric de Londres, moralise au milieu du XII^e siècle les histoires mythologiques gréco-romaines en se servant des mêmes sources que ses prédécesseurs (Servius, Fulgence, Rémi d'Auxerre⁶³). Au XII^e siècle, les fables antiques sont à lire avec un filtre moral : « Les fables, en effet, sont pleines de confusion et, comme nous l'avons dit plus haut, il ne faut les voir qu'à travers une optique divine car la vérité demeure ignorée », écrit le troisième mythographe⁶⁴. Comme le dit également Jehan Bodel vers 1200, la matière antique constitue une excellente leçon morale puisqu'elle est « sage et de sens aprenant⁶⁵ ». Au milieu du XII^e siècle, Bernard Silvestre distingue clairement la démarche allégorique de celle de l'historien, l'objectif étant l'interprétation allégorique des dieux antiques et de leurs actes⁶⁶. Par exemple, le monstre triforme Géryon est, pour les historiens, un roi possédant trois royaumes tandis que la lecture allégorique y voit les trois niveaux de vices susceptibles d'accabler l'homme : latent, manifeste et compulsif⁶⁷. Bernard Silvestre commente l'ensemble de l'*Énéide* par une explication morale des mythes selon une tradition antique bien ancrée chez les Stoïciens. Cette démarche allégorique et moralisée fut utilisée par les premiers auteurs chrétiens (à partir de Fulgence, qui explique l'aventure d'Énée comme un symbole de la vie humaine⁶⁸) avant de connaître un véritable regain à partir du XII^e siècle et d'aboutir à l'*Ovide moralisé* au début du XIV^e siècle. La vasque de Saint-Denis, par la présence des dieux et des héros antiques juxtaposés à l'Ébriété, à l'Avarice et aux animaux de fables, se réfère de toute évidence à cette tradition moralisante, justifiée dans un contexte monastique.

Néanmoins, il n'est pas aisé d'établir pour chaque figure si elle se réfère à un vice ou à une vertu précis. Vénus, sans surprise, est présentée par les mythographes comme le modèle de

la vie consacrée au plaisir, elle incarne la luxure⁶⁹. Or, un même texte peut à la fois désigner sa concupiscence tout en lui attribuant un pendant positif, suivant Remi d'Auxerre à la fin du VIII^e siècle qui percevait deux Vénus, l'une chaste et pudique, l'autre voluptueuse, déesse des plaisirs sensuels. Son ambivalence permet de signifier simultanément l'amour pudique et l'amour impudique⁷⁰. Cette équivoque de l'interprétation fait partie intégrante de la lecture allégorique des mythes antiques. Bernard Silvestre, dans le prologue de son commentaire à Martianus Capella, l'exprime sans ambiguïté :

« Il faut souligner que les *integumenta* sont équivoques et pluri-voques. Par exemple, chez Virgile, le nom de Junon est équivoque, il désigne à la fois l'air inférieur et la vie pratique. [...] Chez Virgile, il y a aussi des cas de plurivoque, car Jupiter et Anchise sont les noms d'une seule et même réalité⁷¹. »

Un détail est ajouté par le troisième mythographe, sans source connue dans les textes antérieurs : il évoque les roses comme attribut de la déesse. Or, la Vénus de la vasque porte une couronne de fleurs, qui pourrait être une couronne de roses⁷² et confirmerait d'une part que le commanditaire se réfère bel et bien à la tradition moralisante des mythographes et surtout qu'il s'agit de la Vénus signifiant la luxure selon l'interprétation mythographique⁷³.

Sur la vasque, Vénus est représentée dans une triade avec Jupiter et Junon, sœur et épouse de celui-ci. Chez les mythographes, ce couple est toujours connoté extrêmement positivement. Jupiter est le dieu des dieux⁷⁴, il représente la puissance universelle. Il est même associé explicitement au Christ lui-même, dans le texte plus tardif compilant l'ensemble de la tradition antérieure, *L'Ovide moralisé*⁷⁵. Dans ce recueil, Junon signifie soit l'emblème de la richesse, mère de tous les vices, soit le Christ⁷⁶, tandis que les textes antérieurs au XIII^e siècle la présentent comme déesse des enfantements et des richesses. C'est alors surtout son attribut, le paon, qui fait l'objet d'une glose : de même que le volatile offre une parure aux parties antérieures de son corps en laissant l'arrière nu, les

richesses de ce monde offrent une parure pour le siècle, mais à la fin, elles laissent nus ceux qu'elles ont parés⁷⁷. Cependant, sur la vasque, Junon est présentée voilée, en femme mariée, et non avec le paon. Elle figure ainsi au titre d'épouse de Jupiter et pourrait s'opposer à Vénus en formant l'antinomie amour légitime – amour illégitime.

Hercule jouit incontestablement d'une excellente réputation au Moyen âge. Incarnation antique de la vertu terrassant les vices⁷⁸, il représente la force morale et ses douze travaux possèdent une valeur symbolique. Ce héros délivrant l'humanité de ses monstres apparaît tantôt comme figure christique tantôt comme emblème de la personne vertueuse. Son apothéose sur le mont Oeta, après avoir été victime de la haine de Junon, annonce l'Ascension du Christ⁷⁹. Dans le *Liber de natura deorum*, composé vers 1180⁸⁰, Hercule signifie la gloire obtenue par le sacrifice et par la lutte tandis que le lion vaincu renvoie à l'orgueil⁸¹. Il apparaît sur le pourtour de la vasque avec deux de ses travaux, le lion et Géryon, respectivement le premier et le dixième. Il représenterait alors ici la quête humaine du salut et la lutte contre les vices.

Trois dernières triades (celle comprenant Bacchus entouré de Cérès et de Pan, celle de Silvain, Flore et Faune et celle englobant les trois éléments naturels), un couple (Neptune et Diane) et finalement Thétis restent à analyser. Ces figures sont très peu traitées par la littérature médiévale – excepté Bacchus – et nous en sommes tenus à suppositions, voire à de simples constatations. Silvain, Flore et Faune sont des divinités de la Nature (le dieu des bois et des forêts, la déesse du monde végétal et le dieu des troupeaux) ce qui occasionne certainement leur regroupement sur la vasque. Les mythographes ne sont pas prolixes à leur sujet, néanmoins, l'étymologie de leur nom est sujette à explication. Silvain, dieu des forêts, vient de *silva*, c'est-à-dire de la décomposition des éléments premiers d'où procède toute chose⁸². L'étymologie de *Faunus* est plus explicite, puisque le mot signifierait prédire l'avenir et ainsi sont qualifiés ceux qui parlent sans réfléchir⁸³. À partir de là, on pourrait supposer que

le Faune de la vasque se rapporterait à la parole irréfléchie en rejoignant le précepte de saint Benoît de parler peu. Quant à Flora, elle était taxée de prostituée chez les Romains, depuis Lactance. Bien que cette réputation ne se retrouve dans les textes qu'au XV^e siècle – dans les suppléments aux récits mythographiques – elle était certainement connue tout au cours du Moyen âge⁸⁴. L'évêque Jean d'Orléans, au XI^e siècle, fut surnommé Flora en raison de sa relation supposée avec le roi Philippe I^{er}, de son soutien à la sodomie et de ses conduites perverses⁸⁵. La triade formée par les divinités de la nature demeure toutefois énigmatique et nous n'en trouvons pas le dénominateur commun. Par ailleurs, pour quoi avoir fait représenter Pan, seul dieu grec présent, de l'autre côté du bassin, tandis que son double romain, Faune, y figure déjà ? Inséré avec Bacchus et Cérès, la présence de Pan doit servir ici à évoquer le cortège bachique dans lequel le dieu des troupeaux est souvent mentionné dès l'époque romaine. Ce cortège et la déesse Cérès évoquent les orgies dans la pensée médiévale⁸⁶. Chez Bernard Silvestre, « sans Cérès et Bacchus, Vénus se gèle », autrement dit, explique l'auteur, la nourriture et la boisson affectent le corps et produisent la luxure⁸⁷. Il semble donc que Bacchus et son cortège (Pan) juxtaposés à Cérès sont présents sur la vasque pour évoquer les plaisirs sensuels procurés par l'excès de nourriture et de boisson, condamnables car sources de péché.

Neptune et Diane forment un couple, dont la raison n'est pas basée directement sur les récits mythologiques, ces deux divinités n'interagissant en effet pas ensemble. Neptune est « celui qui tonne depuis la nue⁸⁸ », et il devient au XII^e siècle le père de presque tous les monstres⁸⁹. Diane, réputée chaste s'oppose à Vénus-Luxure⁹⁰. La raison qui poussa le concepteur du programme iconographique à les représenter demeure tout à fait énigmatique. La clé de lecture reste ici à trouver.

Thétis, unique figure isolée, est mentionnée dans la littérature médiévale au début du récit du jugement de Pâris, événement qui résulte d'une discorde occasionnée lors de son mariage avec Pélée⁹¹. Elle pourrait ici être une allusion à cet épisode

mythologique qui connut une grande fortune durant la période médiévale et un vif engouement de la part des mythographes qui glosent allégoriquement l'épisode. L'interprétation du jugement de Pâris est remarquablement consensuelle. À partir des *Mythologiae* de Fulgence au VI^e siècle, Vénus est vue comme le modèle de la vie consacrée au plaisir, Minerve symbolise la vie contemplative et Junon renvoie à la vie pratique ou active. Le choix de Pâris, qui attribua ses faveurs à Vénus, est certes jugé insensé mais il est tout de même compréhensible en raison de la facile prédilection au plaisir par rapport à la contemplation et à l'action⁹². Rappelons également que Thétis fut la mère d'Achille, qu'elle plongea, en le tenant au talon, dans l'eau pour le rendre capable de résister à toutes les épreuves. Cette invincibilité défaillante du jeune homme est perçue comme la vertu humaine largement exposée aux assauts du plaisir qui peut être fatal⁹³; le héros fut en effet traitreusement tué par Pâris.

Finalement, comment comprendre les trois éléments naturels, l'Air, l'Eau, le Feu? Pourquoi y a-t-il trois éléments et non quatre? Pourquoi ne pas avoir fait figurer la Terre? Nous avons vu plus haut que cette configuration est celle souhaitée à l'origine : *Terra* n'a pas été fautivement remplacée par *Diana* au XIX^e siècle. Selon une tradition remontant à Plin et relayée par Hugues de Saint-Victor, la Terre se distingue des autres éléments par son immobilité au contraire de l'Air, du Feu et de l'Eau qui sont mobiles⁹⁴. Pour la tradition mythographique, les éléments naturels sont reliés à des divinités : Jupiter est associé au feu, Junon à l'air, Thétis à l'eau et Pluton à la terre, celui-ci étant également absent de la vasque tandis que les trois autres dieux y figurent. Néanmoins, ces simples constatations ne permettent pas d'ébaucher la moindre explication. Une troisième tradition, cosmologique, pourrait mener sur la bonne voie. Les théories relatives au microcosme-macrocosme du XII^e siècle définissent l'homme comme un être constitué des quatre éléments. Texte et illustration définissent cette conception de l'homme relié au macrocosme dans le manuscrit Clm 13002 conservé à Munich et daté de 1158 (fig. 14). Le texte,

que l'on retrouve dans l'*Hortus deliciarum* peu avant 1200, explique que l'air donne à l'homme la respiration, le son, l'ouïe et l'odorat; le feu procure la chaleur, la vue et la mobilité; l'eau correspond au sang et la terre à la chair⁹⁵. Pour Honorius Augustodunensis, grand diffuseur de la pensée relative au microcosme-macrocosme avec Hildegarde de Bingen et Bernard Silvestre (*De mundi universitate*), l'homme est constitué d'air (souffle), de feu (chaleur), d'eau (sang) et de terre (chair⁹⁶). La terre est donc l'élément charnel de l'homme. Ainsi, l'absence de la Terre-chair serait-elle un rappel de l'ordre de Saint-Benoît de ne pas accomplir les désirs de la chair?

La fontaine du cloître de l'abbaye de Saint-Denis juxtapose donc plusieurs sources littéraires et philosophiques pour offrir une réflexion morale aux moines. La perplexité devant laquelle nous nous trouvons aujourd'hui pour déchiffrer le programme iconographique en raison de son caractère énigmatique fut probablement aussi celle des moines autour de 1200, tout comme celle des érudits qui décrivent l'objet à

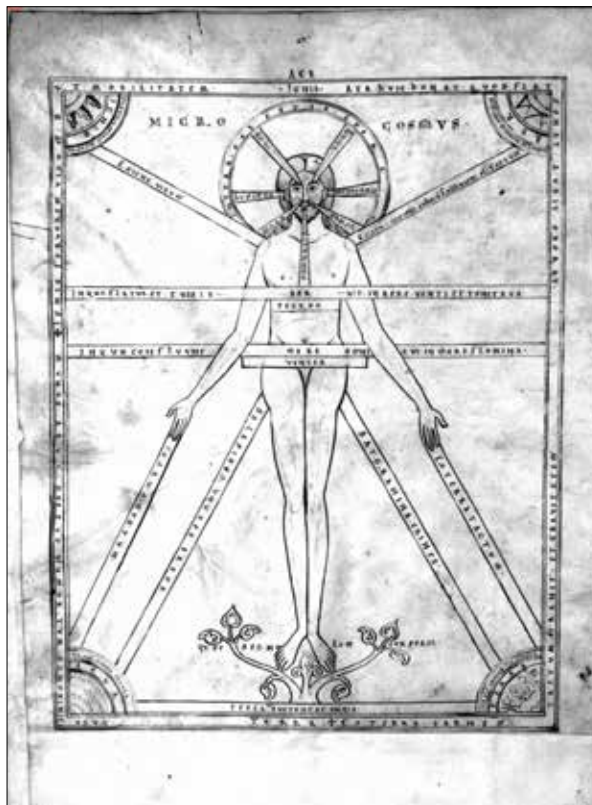
partir du XVI^e siècle. Le commanditaire a, selon toute vraisemblance, voulu organiser des énigmes à visée didactique. En faisant appel aux divinités et aux héros antiques, perçus déjà depuis l'Antiquité comme des allégories de la vie humaine avec une moralisation extrêmement prononcée dès le XII^e siècle, l'abbé amenait ses moines à l'introspection sur leurs propres comportements. Pour rendre la lecture plus ardue, il fit appel à un savoir multiple en se référant à la tradition moralisante, aux fables latines contemporaines, à la poésie allégorique d'Alain de Lille et aux théories du microcosme-macrocosme alors bien ancrées dans la théologie contemporaine. L'esprit encyclopédique que l'on décèle dans ce programme iconographique original constitue une innovation supplémentaire. Si le siècle encyclopédique est bien le XIII^e siècle, les prémisses se mettent cependant en place au siècle précédent, le pivot pouvant être situé peu avant 1200 avec l'œuvre d'Alexandre Neckam⁹⁷. La fontaine reflète dans la pierre cette même volonté d'embrasser une grande partie des savoirs par le buti-

nage à différentes sources. L'objectif est une réflexion moralisante qui s'inscrit parfaitement bien dans un milieu monastique.

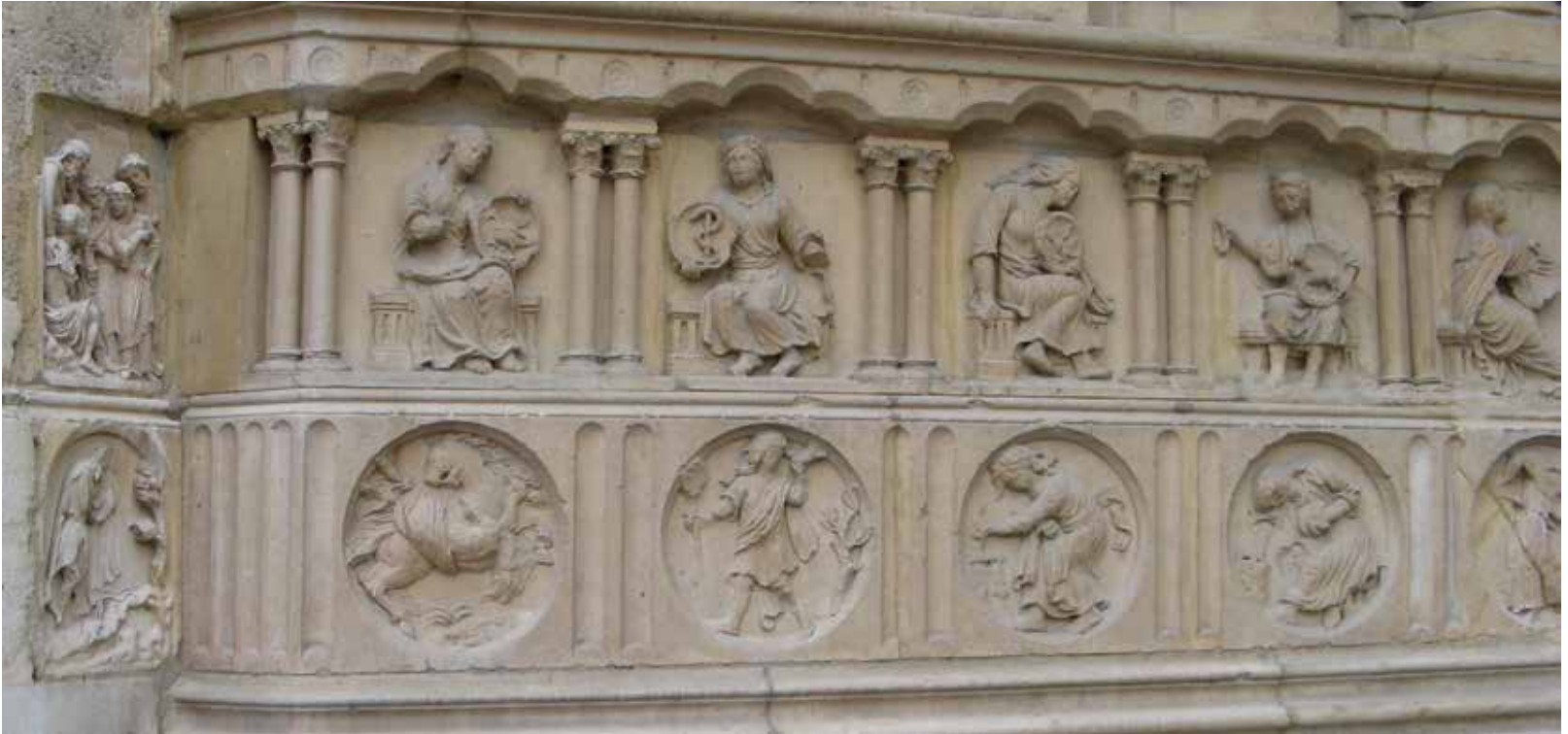
Certaines figures représentées résistent à notre analyse, certaines subtilités entravent la parfaite compréhension de l'organisation iconographique de la fontaine, néanmoins, à partir des éléments que nous avons relevés, la lecture moralisante apparaît clairement. Le groupe d'Hercule s'articule sur la lutte contre le mal, celui de Junon-Jupiter-Venus met en balance les amours légitimes et les amours illégitimes, celui de Pan-Bacchus-Cérès se réfère aux plaisirs des sens qui aboutissent à la luxure, celui des trois éléments naturels appelle à la continence, celui du loup-bélier-singe met en garde contre la gourmandise et l'orgueil. L'Avarice et l'Ébriété sont explicitement désignées tandis que le Maure se réfère à la perfidie. Si Flore peut être rattachée à la sexualité perverse et Faune à la parole irréfléchie, l'explication de la triade qu'ils forment avec Silvain nous échappe, tout comme celle du duo Neptune-Diane. Le couple formé par le Riche et le Pauvre évoquerait le vice de prodigalité; celui de Pâris et Hélène rappellerait les dangers de l'amour adultère. Finalement, la présence de Thétis offrirait une réflexion sur les trois déesses jugées par Pâris et l'allégorie des trois modes de vie possibles : contemplative, active et luxueuse.

Le commanditaire et le sculpteur

La clé de lecture de l'ensemble du programme est donc une approche morale subtilement et savamment conçue. Peut-elle alors fournir une indication sur l'identité du commanditaire? Est-il possible de trancher entre Hugues V de Foucault et Hugues VI du Milan? Il se pourrait en effet que la commande reflète les difficultés d'un abbé en proie à des conflits avec ses moines. D'après les précieux renseignements fournis par Michel Félibien dans son *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis*, paru en 1706, l'abbé Hugues Foucault fut élu après la destitution de Guillaume de Mire⁹⁸. Son abbatiat est justement marqué par des soucis de discipline. Il dut en effet remettre de l'ordre dans les mœurs des moines et recourut à



14. *Microcosme*, Munich, Bayerisches Staatsbibliothek, Clm 13002, f^o 7.



15. Paris, cathédrale Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassement avec Vertus et Vices et reliefs de Job et de Moïse.

cet effet au pape Célestin III en 1192 afin de pouvoir user de son pouvoir et punir les moines fautifs. La chose est connue grâce à un acte adressé en mai 1192 par le pape à Hugues V, non conservé mais édité par Jacques Doublet en 1525 et repris récemment par Rolf Grosse⁹⁹. Le pape y demande à l'abbé du monastère de Saint-Denis de corriger ses moines et ses convers; ceux-ci doivent se soumettre à la seule autorité de l'abbé et ne pourront plus s'en référer au pape. Trois ans plus tard, en avril 1195, Célestin III dut à nouveau adresser à Hugues un acte au contenu similaire. Cette fois-ci, il précise qu'il s'adresse à l'abbé du monastère de Saint-Denis *dans le diocèse de Paris*¹⁰⁰ et que juridiction lui est donnée de punir les moines sans passer par l'autorité papale. La situation entre les moines et leur abbé semble avoir été à ce point tendue, que ceux-là refusèrent d'être concernés par le premier acte papal, ce qui nécessita l'envoi d'un deuxième acte. La création de la fontaine au programme moralisant autour des vices et des vertus s'inscrirait dans ce contexte. L'abbé, tout en comblant la nécessité d'un lavabo dans le cloître, a gravé dans la pierre, peut-être préalablement au recours papal,

une réflexion à l'attention des moines sur le bien-fondé d'une vie vertueuse. Par le recours imagé à des références littéraires, l'abbé aurait voulu les inciter à se tourner vers d'autres autorités que la sienne, alors rejetée. Ce pourrait être une manière de leur rappeler qu'il n'est pas le seul garant de leur bonne conduite, lui-même ne faisant que réitérer des consignes avancées par des auteurs insignes; une manière de les inciter à se référer à des textes moralisants contemporains. Vu le contexte historique de l'abbaye et les difficultés de l'abbé Hugues V autour de problèmes moraux, nous sommes fortement tentés de lui attribuer la commande de la fontaine du cloître. Par ailleurs, l'inscription lue par Félibien désigne uniquement Hugues, sans précision supplémentaire. Il serait dès lors plus logique qu'elle soit due au premier Hugues, ignorant alors qu'un Hugues lui succéderait. Hugues VI aurait probablement précisé son identité, connaissant la possible confusion avec son prédécesseur immédiat.

Ajoutons encore quelques mots sur le responsable de l'exécution de cette œuvre stylistiquement et iconographiquement extraordinaire. Celui-ci fut également en charge du

décor sculpté de la façade occidentale de la cathédrale de Sens, des sculptures en bas-relief représentant les vices et les vertus au soubassement du portail central de la façade occidentale de Notre-Dame de Paris ainsi que des quatre bas-reliefs remontés aux contreforts du même portail¹⁰¹ (fig. 15). Récemment, les recherches ont permis de déterminer avec précision la chronologie de ces deux chantiers. Irene Plein a établi l'avancée des travaux du massif occidental à Sens¹⁰² : entre 1187 et 1192 furent réalisés le tympan et les voussures du portail de gauche, puis on passa en 1193 aux ébrasements du portail central. Entre 1193 et 1200 s'effectua la décoration des soubassements du portail de gauche et finalement, entre 1200 et 1210 furent sculptés les voussures et les deux médaillons du portail central. Le soubassement de Paris fut, quant à lui, exécuté dès 1210. Dès lors, il est possible de suivre la trajectoire du sculpteur. La tête d'apôtre de Sens qui sert de comparaison à Willibald Sauerländer provient des ébrasements du portail central de Sens¹⁰³ et fut donc sculptée vers 1193. Cette date correspond au moment où Hugues subissait d'importants démêlés d'ordre moral



16. Lieux d'activité du sculpteur responsable de la fontaine de Saint-Denis.

avec ses moines à Saint-Denis. Notre hypothèse est qu'à ce moment-là, l'abbé de Saint-Denis fit appel à un sculpteur de Sens, qui travaille sur le chantier de la cathédrale archiepiscopale, l'un des chantiers majeurs alors en cours. Ce dernier acheva ensuite son activité sur le chantier sénonais avant de rejoindre Paris en 1210 (fig. 16).

La fontaine de Saint-Denis est en définitive riche de nombreux renseignements et témoigne de plusieurs aspects de la période autour de 1200. Tout d'abord, elle démontre que perdura à Saint-Denis, après l'abbé Suger et ses innovations architecturales et iconographiques, une richesse culturelle susceptible de permettre la conception d'un programme iconographique totalement novateur et qui restera unique. En faisant appel à un sculpteur certainement considéré comme l'un des plus accomplis du moment, l'abbé – probablement Hugues V de Foucault vers 1193 – montra sa volonté de réaliser à Saint-Denis un monument destiné à l'usage quotidien qui soit digne de mérite. Ensuite, du point de vue stylistique, elle doit également être utilisée dans les études abordant l'art du premier gothique. Sur la base des photographies anciennes, il est possible de l'utiliser comme matériel comparatif, car la qualité exceptionnelle de son exécution trahit un sculpteur de grande importance, qui travailla sur deux chantiers majeurs autour de 1200 : les cathédrales de Sens et de Paris. Alors que bon nombre de têtes sculptées aux portails des cathédrales et des églises furent saccagées durant la période moderne, elle conserve vingt-huit têtes de face et de profil et en cela, elle est un excellent témoin de l'art vers 1200. Cette œuvre a survécu à la destruction du cloître médiéval par les mauristes puis à la Révolution française en raison de son iconographie profane. Cette iconographie profane constitue justement un autre aspect rare dans le domaine sculpté ; elle servit ici d'enseignement moral aux moines. L'abbé choisit de sortir de l'iconographie religieuse habituelle pour renforcer l'impact du message. Il s'appuya sur des textes littéraires antérieurs de quelques décennies, essentiellement des sources anglo-normandes, pour l'élaboration du programme. Finalement, cette fontaine est un témoin insolite et précoce d'une transposition figurée de la tradition mythologique moralisante et de la tradition encyclopédique qui se mettent alors en place en littérature. La mise en valeur de ce monument devrait permettre son insertion dans les études de l'art gothique, mais aussi dans les études de la pensée et de la théologie de la fin du XII^e siècle.

NOTES

* Cet article doit beaucoup aux conseils extrêmement avisés de Jean-Yves Tilliette et de Jean Wirth ; je les remercie sincèrement. Ma gratitude s'adresse également à Michael Wyss et Rolf Grosse pour leur partage de connaissances et leur disponibilité.

1. W. Sauerländer, « Art antique et Sculpture autour de 1200, Saint-Denis, Lisieux, Chartres », *Art de France*, I, 1961, p. 47.

2. Mentionné dans *l'Atlas historique de Saint-Denis. Des origines au XVIII^e siècle*, dir. M. Wyss, Paris, 1996, p. 148 et 151.

3. « Item pour avoir refait le bassin de cloître par mestre Roger de Paris et pour poiz et cyment c. xiiij s. iij d. », in *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1892, p. 238-239. Selon Henri-François Delaborde, archiviste aux Archives nationales, cette mention prouverait que la fontaine a été totalement remaniée au XV^e siècle, sur la base d'une fontaine plus ancienne. Or, il y est bien fait mention de poix et de ciment, matériaux utilisés pour la consolidation de corps relativement légers et pour leur imperméabilisation.

4. Mentionné dans *Atlas historique de Saint-Denis*, op. cit. à la note 2, p. 157.

5. F. de Belleforest, *La Cosmographie universelle de tout le monde*, Paris, 1575, p. 288, « Ceste ville de saint Denys ayant esté tenue quelque temps par Angloys, ils y feirent aussi bastir une tour qui sert de defence à l'Abbaye : au cloistre de laquelle y a un vase ou bassin icel grand de fontaine, & iceluy tout d'une piece qui est des plus rares, & grandes de la France, & de laquelle ie fais mention, à cause qu'elle est tout autour ornee de statues petites, qui representent plusieurs de ceux que les anciens recognoissoyent pour dieux, qui me fait penser que c'est une piece ancienne, & faite par la curiosité des Romains, d'autant que les François ne s'y sont onc amusez du temps qu'il estoyent payens, soit qu'ils fussent trop grossiers, ou qu'ils n'auoyent point loisir de s'arrester à ces choses, ayans asses affaire à establir leur puissance. »

6. A. van Buchel, *Description de Paris* (1585), éd. A. Vidier, Paris, 1900, p. 130-131.

7. Voir également l'article de M. Wyss et N. Rodrigues, « Approche archéologique du cloître médiéval de Saint-Denis », *Kirche und Kloster. Architektur und Liturgie im Mittelalter. Festschrift für Clemens Kosch*, dir. Klaus Gereon Beuckers et Elizabeth den Hartog, Ratisbonne, 2012, p. 143-158.

8. J.-A. Dulaure, *Nouvelle description des environs de Paris*, Paris, 1786 : « Au pied du grand escalier on remarque une pierre de liais qui, taillée en rond, a onze pieds 8 pouces de diamètre, et sert de bassin pour laver les mains des Religieux ; dans le milieu est un vase entouré d'enfants et de dauphins, le tout en plomb. ». Voir également J. Adhémar, « La fontaine de Saint-Denis », *Revue archéologique*, VII, 1936, p. 225.

9. A. van Buchel, 1900, op. cit. à la note 6, p. 90.

10. J. Doublet, *Histoire de l'abbaye de S. Denys en France*, Paris, 1625, p. 225 : « Proche d'icelui Refectoire se void encore un tres-grand bassin de fontaine de pierre de liais tout d'une seule piece, ayant trente six pieds de Roy de

tour, duquel l'on fait fort estat, tant à raison desdites particularitez, que principalement pour son antiquité, attendu qu'il est orné et enrichy tout autour de faces d'hommes, et de testes d'animaux representants plusieurs déitez des anciens. Lequel bassin pourroit avoir esté fait par curiosité des Romains residans en France, d'autant que les François pendant leur Paganisme ne se sont employez à telle chose, ny n'ont esté si curieux qu'icieux Romains, lesquels l'on remarque par dessus toutes les nations du monde avoir esté fauteurs de l'idolaterie, superstitieux, et curieux de faire tailler et eslever les pourtraicts et effigies de leurs Dieux. ». Sur la description du cloître par Jacques Doublet, voir *Atlas historique de Saint-Denis*, 1996, op. cit. à la note 2, p. 154 suiv. A. Duchesne, *Les Antiquitez et recherches des villes, chasteaux, et places plus remarquables de France*, 1^{re} partie, Paris, 1668, p. 206 : « J'ajouterois encore qu'au Cloistre se voit un vase ou bassin de fontaine très-grand, et tout d'une piece richement embelly et élaboré de diverses figures de Dieux, et l'un des plus precieux restes que nous ayons de l'antiquité des Romains. ». Jacques Du Breul, *Le Théâtre des antiquitez de Paris*, Paris, Société des imprimeurs, 1639, p. 854, se contente de la mentionner sans prendre position sur la datation.

11. Voir citation *supra* et *Atlas historique de Saint-Denis*, 1996, op. cit. à la note 2, p. 151.

12. J.-A. Piganiol de la Force, *Description de Paris, de Versailles, de Marly, de Meudon, de S. Cloud, de Fontainebleau et de toutes les autres Maisons et Châteaux des Environs de Paris*, t. 8, nouvelle édition, Paris, 1742, p. 37 : « Dans l'ancien Cloître, auprès du Réfectoire, il y avoit une pièce très-singulière et très-remarquable. C'est un Lave-main d'une seule pierre de liais taillée en rond, qui a onze pieds huit pouces de diametre. Il étoit posé sous une voute soutenue par seize colonnes dont la plupart sont de marbre. Ce Lave-main a été déplacé, et est aujourd'hui au pied du grand escalier. Au tour d'une espece de soubassement sont gravez ces deux vers, *Hugoni fratres Abbati reddite grates; Hoc manibus gratrum sustulit ille lavacrum.* »

13. *Ibid.*, p. 169 et M. Wyss ; N. Rodrigues, 2012, art. cit. à la note 7, p. 156.

14. J. Adhémar, 1936, art. cit. à la note 8, p. 224. Pour une reproduction du tableau de Hubert Robert, voir le *Catalogue des tableaux anciens par Boilly, Breughel, Philippe de Champaigne... et des tableaux modernes par Boudin... composant la collection de feu M. Henri Rouart*, Paris, 1912, p. 36.

15. E. Joanneau, « Sur un grand Bassin de pierre déposé dans la première cour du Musée des Monuments français », *Mémoires de l'Académie celtique ou Mémoires d'Antiquités celtiques, gauloises et françaises, publiés par l'Académie celtique et dédiés à sa Majesté l'Impératrice et Reine*, t. 5, Paris, 1810, p. 517-520 et A. Lenoir, *Histoire des arts en France prouvée par les monuments...*, Paris, 1810, p. 239.

16. Durant le XIX^e siècle, la vasque suscite encore l'intérêt de L. Peisse, *Revue des Deux Mondes*, t. 24, 1840, p. 232-234 et F. de Guillermy, *Inscriptions de la France du V^e au XVIII^e siècle*, t. II, Paris, 1875, p. 144-148, avec les gravures de Silvain, Pan et Neptune.

17. J.-M. Leniaud, « Les travaux de François Debret à Saint-Denis », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île de France*, 122-124, 1995-1996, p. 221-268 ; F. Baron, « François

Debret à Saint-Denis (1813-1846). La mise en scène de la sculpture », *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques, Moyen Age, Renaissance, Temps modernes*, 29, 2002, p. 105-139.

18. J. Adhémar, 1936, art. cit. à la note 8, p. 225, note 1.

19. *Ibid.*, puis dans J. Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age français* (1939), Paris, 2005, p. 265.

20. W. Sauerländer, 1961, art. cit. à la note 1, p. 47-56.

21. A. Erlande-Brandenburg et A.-B. Mérel-Brandenburg, « Le lavabo de Saint-Denis (XII^e siècle) », *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, dir. Chrystèle Blondeau et al., Zagreb, 2013, p. 231-239.

22. Voir entre autres, E. Brown, *Saint-Denis : la basilique*, trad. de l'anglais par D. Cabo, Saint-Léger-Vauban, 2001, p. 299ss.

23. E. Joanneau, 1810, op. cit. à la note 15 ; A. Lenoir, 1811, op. cit. à la note 15 ; L. Gaucherel, *Exemples de décoration appliqués à l'architecture et à la peinture depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1857 ; F. de Guillermy, 1875, op. cit. à la note 16, p. 144-148. Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 1^{re} partie, vol. II, Paris, 1904, p. 287-288, fig. 154 ; J. Adhémar, 1936, art. cit. à la note 8.

24. *Ibid.*, p. 225, n. 1.

25. Celle de Camille Enlart ne permet pas de discerner précisément les motifs de sa couronne.

26. Voir la photographie dans l'article de W. Sauerländer, 1961, art. cit. à la note 1, fig. 9.

27. J. Adhémar, 1936, art. cit. à la note 8, fig. 2.

28. P.-Y. Le Pogam, « Le thème de la « tête feuillue » aux XIII^e et XIV^e siècles : l'humanisme gothique à l'épreuve ? », in *La sculpture en Occident. Etudes offertes à Jean-René Gaborit*, dir. G. Bresc-Bautier, Dijon, 2007, p. 33-45.

29. Voir la lithographie de Léon Gauchel publiée par J. Adhémar, 1936, art. cit. à la note 8, fig. 3.

30. Voir citation *supra*, p. 2.

31. À titre d'exemple, mentionnons le bras reliquaire de Charlemagne, réalisé à Liège vers 1166-1170 et conservé au Louvre. Des personnages sont représentés en buste et désignés par des *tituli* : Marie, les archanges Michel et Gabriel, Frédéric Barberousse et son épouse Béatrice, le Christ, Pierre et Paul, l'empereur Conrad II et le duc Frédéric de Souabe. La plupart des personnages représentés n'auraient pas besoin d'inscriptions pour être reconnus.

32. Dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris (vers 1230), le narrateur décrit un mur avec les représentations des vices, taillées en bas-relief. Chaque figure, reconnaissable par ses traits physiques, est pourtant désignée par une inscription au-dessus. Guillaume de Lorris et Jean de Meung, *Le roman de la Rose*, éd. Armand Strubel, Paris, 1992, v 130-462, p. 48-65.

33. Archives nationales 586 AP 242. Inventaire d'Hélène Servant et de Cécile Souchon. Nous remercions vivement Michaël Wyss de nous avoir aimablement fourni une copie de ce document.

34. W. Sauerländer, 1961, art. cit. à la note 1.
35. M. Wyss ; N. Rodrigues, 2012, art. cit. à la note 7.
36. Suger, *Œuvres*, t. 1, trad. Françoise Gasparri, Paris, 1996, p. 131.
37. D. Nebbiai-Dalla Guarda, *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Denis en France du IX^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1985, p. 69 suiv.
38. Études de Deuil, *La croisade de Louis VII de France*, éd. H. Waquet, Paris, 1949 ; Ives, *Épître à Séverin sur la charité*, éd. Gervais Dumeige, Paris, 1955. Voir D. Nebbiai-Dalla Guarda, 1985, *op. cit.* à la note 37, p. 46 et 52.
39. *Ibid.*, p. 45.
40. C. Förstel, « Les manuscrits grecs en Occident entre le X^e et le XII^e siècle », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, p. 47-56 et D. Nebbiai-Dalla Guarda, 1985, *op. cit.* à la note 37, p. 30ss.
41. *Ibid.*, p. 31.
42. Selon une estimation, entre le IX^e et le XII^e siècle, il devait y avoir entre 100 et 200 moines à Saint-Denis : E. Brown, 2001, *op. cit.* à la note 22, p. 139.
43. Alain de Lille, *De Planctu Naturae*, intr. et trad. Françoise Hudry, Paris, 2013, p. 152-157.
44. *Ibid.*, p. 156.
45. *Ibid.*, p. 153-154.
46. *Ibid.*, p. 185-186.
47. *Ibid.*, introduction, p. 34-35.
48. Nous remercions vivement Jean-Yves Tilliette pour ces précieuses indications.
49. Florus, *Abrégé de l'histoire romaine*, t. 1, trad. Abbé Paul, Paris, 1771, livre 2, p. 158 et 196.
50. Valère Maxime, *Actions et paroles mémorables*, éd. Pierre Constant, Paris, 1935, IX, ch. 6.
51. J. Leeker, « Formes médiévales de la vénération de l'Antiquité », *La transmission des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, vol. 1, dir. Pierre Nobel, Alfredo Perifano, Besançon, 2005, p. 94.
52. L. Hervieux, *Les fabulistes latins : depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Phaedri Augusti liberti et veterum ajus imitatorum tam directorum quam indirectorum fabulae latinae*, t. 2, 2^e éd., Paris, 1894, p. 594-595.
53. Marie de France, *Les Fables*, éd. Charles Brucker, Louvain, 1991, p. 216-221.
54. L. Hervieux, 1894, *op. cit.* à la note 52. *Depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du moyen âge. Phèdre et ses anciens imitateurs directs et indirects*, t. 1, 2^e éd., Paris, 1893, p. 719 et suiv.
55. *Ibid.*, p. 306-308.
56. D'après le tableau réalisé par L. Hervieux, le loup et le bœuf et le singe et son petit apparaissent dans le Romulus anglo-normand : *ibid.*, p. 728.
57. Marie de France, 1991, *op. cit.* à la note 53, p. 216-219 : « Si vet de humme de mauvais quer : il ne peot lesser a nul fu [e] r sun surfet ne sa glutnerie ; je encuntre sa lecherie humme ne femme lecheresse ne gardera vou ne pramesse. » Le manuscrit de Bruxelles, du XV^e siècle, ne transmet pas la morale ; l'auteur se contente d'affirmer « Mores in hoc Lupo [non] invenio », L. Hervieux, 1894, *op. cit.* à la note 52, p. 594. Apparemment, la morale mettant en garde contre la glotonnerie s'est estompée au fil du temps pour devenir inutile au XV^e siècle.
58. L. Hervieux, 1894, *op. cit.* à la note 52, p. 595 : « [...] et precipue cavendum iudico, ne fallax Ursus, id est adulator, illum devoret qui vana laude delectatur. » La morale chez Marie de France est moins explicite : « Pour cette raison, personne ne devrait dévoiler son secret ni sa pensée. On peut prendre plaisir à ce qui ne peut pas faire plaisir à tout le monde ; le fait de le dévoiler entraîne de grands malheurs, le monde n'est pas foncièrement honnête. », *op. cit.*, à la note 53, p. 221.
59. *Le Roman d'Eneas*, éd. A. Petit, Paris, 2005, p. 237.
60. *Mythographe du Vatican III*, trad. P. Dain, Besançon, 2005, p. 52-53.
61. *Mythographe du Vatican I*, trad. P. Dain, Besançon, 1995, p. 9. La fourchette chronologique est fixée par les *termini postquam et antequam* 975-1075 : *Le premier mythographe du Vatican (texte et traduction)*, éd. et trad. Nevio Zorzetti et Jacques Berlioz, Paris, 1995, p. XII.
62. *Mythographe du Vatican II*, trad. P. Dain, Besançon, 2000, p. 9.
63. *Mythographe du Vatican III*, *op. cit.* à la note 61.
64. *Ibid.*, p. 240.
65. J. Leeker, 2005, art. cit. à la note 51, p. 96.
66. Bernard Silvestre, *Commentary on the first six books of Virgil's «Aeneid»*, trad. E. G. Schreiber ; T. E. Maresca, Londres, 1979, préface, p. 5.
67. *Ibid.*, p. 72.
68. J. Seznec, *La survivance des dieux antiques* (1940), Paris, 1993, p. 101 suiv. *Virgile dévoilé*, éd. et trad. E. Wolff et F. Graziani, Villeneuve-d'Ascq, 2009.
69. Entre autres, *Mythographe du Vatican III*, *op. cit.* à la note 60, p. 196ss et Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 11.
70. *Mythographe du Vatican III*, *op. cit.* à la note 60, p. 209 et Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 11.
71. *Virgile dévoilé*, *op. cit.* à la note 68, p. 120-121.
72. Les roses sont mentionnées par Alexandre Lenoir.
73. *Mythographe du Vatican III*, *op. cit.* à la note 60, p. 96.
74. Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 11.
75. *Ovide moralisé*, vol. 1, éd. C. de Boer, Amsterdam, 1915, II, v. 5103ss, p. 279-280.
76. *Ibid.*, IV, v. 4981-5115.
77. *Mythographe du Vatican III*, *op. cit.* à la note 60, p. 59.
78. M.-R. Jung, « Hercule dans les textes du Moyen Âge : essai d'une typologie », *Atti del Convegno internazionale di Verona*, dir. A. M. Babbi, Vérone, 2002, p. 9-69.
79. *Mythographe du Vatican I*, *op. cit.* à la note 61, introduction, p. XVII ; *Mythographe du Vatican II*, *op. cit.* à la note 62, p. 203 ; Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 69 et 82.
80. Transmis par le Bodleian MS Digby 21, Oxford Library. Voir J. B. Allen, « An anonymous twelfth-century *De natura deorum* in the Bodleian Library », *Traditio*, 26, 1970, p. 352-364.
81. « Hercules interpretatur quod lite vel certamine gloriosus [...]. Per leonem intelligimus superbiae elationem. » : V. Brown, « An Edition of an anonymous twelfth-century *Liber de natura deorum* », *Mediaeval Studies*, 34, 1, 1972, p. 49-50.
82. *Mythographe III*, *op. cit.* à la note 60, p. 137.
83. *Mythographe II*, *op. cit.* à la note 62, p. 106.
84. *Ibid.*, p. 287.
85. D. Boquet, « Sentiment amoureux et homosexualité au XII^e siècle : entre dilemme et malédiction », *Vivre dans la différence hier et aujourd'hui*, dir. G. Audisio et F. Pugnière, Avignon, 2006, p. 37-55.
86. *Mythographe III*, *op. cit.* à la note 60, p. 130 : un culte particulier avec des orgies est rendu à Cérès comme à Bacchus.
87. Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 12.
88. *Mythographe I*, *op. cit.* à la note 61, p. 108 ; d'après une explication étymologique qui remonte à Isidore de Séville.
89. *Mythographe III*, *op. cit.* à la note 60, p. 73.
90. *Mythographe II*, *op. cit.* à la note 62, p. 78.
91. Entre autres, *Mythographe I*, *op. cit.* à la note 61, p. 204-205 ; *Mythographe III*, *op. cit.* à la note 60, p. 210 ; V. Brown, art. cit. à la note 81, p. 66, § CLXXXII.
92. Bernard Silvestre, *op. cit.* à la note 66, p. 11 ; 46 suiv. ; *Mythographe III*, *op. cit.* à la note 60, p. 210.
93. *Ibid.*, p. 212.
94. Plin l'ancien, *Histoire naturelle*, trad. S. Schmitt, Paris, 2013, II, IV, p. 69 : « Dans ce perpétuel retour des choses sur elles-mêmes, la terre est à la fois au fond et au milieu de tout ; elle est suspendue au point cardinal de l'univers, tenant en équilibre ce qui la tient elle-même en suspension, de sorte qu'elle est seule immobile tandis que tout l'univers tourne autour d'elle. » Hugues de Saint-Victor, *De unione corporis et spiritus*, PL 177, 286A : « Sunt igitur in hoc mundi corpore quatuor elementa propriis qualitatibus distincta, id est terra, aqua, ignis, aer. Sed ex his primum, id est terra sola per se immobilis est, quia moveri non potest, nisi extrinsecus impellatur. Reliqua tria mobilia sunt, quia per se moventur sine impulsu extrinsecus. »
95. « Aer huic donat quod flat, sonat, audit, odorat. Ignis fervorem dat visum, mobilitatem. Munus aquae, gustus humorem, sanguis usus. Ex terra carnem tactum trahit et gravitatem. »
96. « Unde corporalis [substantia]? De quatuor elementis, unde et microcosmus, id est minor mundus dicitur; habet namque ex terra carnem, ex aqua sanguinem, ex aere flatum, ex igne calorem. [...] Ex coelesti igne visum, ex superiore aere auditum, ex inferiore olfactum, ex aqua gustum, ex terra habet tactum. » Honorius Augustodunensis, *Elucidarium*, PL 172, col. 1116B-C.
97. J. Le Goff, « Pourquoi le XIII^e siècle a-t-il été plus particulièrement un siècle d'encyclopédisme? », *L'encyclopédisme médiéval*, Ravenne, 1994, p. 23-40 ; B. Ribémont, *La « Renaissance » du XII^e siècle et l'encyclopédisme*, Paris, Genève, 2002 ; J.-Y. Tilliette, « Rhétorique de l'encyclopédie : le cas du *De naturis rerum* d'Alexandre Neckam (vers 1200) », *La transmission des savoirs au Moyen Âge et à la Renaissance*, Besançon, 2005, p. 289-302.
98. M. Félibien, *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, Paris, 1706, p. 210.
99. J. Doublet, 1625, *op. cit.* à la note 10, p. 525-526 ; *Papsturkunden in Frankreich. Diözese Paris II, Abtei Saint-Denis*, vol. 9, éd. R. Grosse, Göttingen, 1998, p. 240-242.
100. Nous remercions Rolf Grosse de nous avoir rendu attentifs à cet élément.
101. W. Sauerländer, 1961, art. cit. à la note 1.
102. I. Plein, *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens*, Münster, 2005.
103. *Ibid.*, cat. 21, p. 342, fig. 324-325.

ABSTRACT
Laurence Terrier Aliferis : The Fountain of the Abbey Cloister of Saint Denis : Iconographical Program and the Context of its Creation

The fountain of the cloister of the Abbey of Saint Denis, achieved at the end of the 12th century, remains unknown and its iconographical program continues to be completely enigmatic as it is unique for the medieval period. This article proposes to address this object in order to attempt to determine the reasons that led its sponsor to juxtapose the Vices, the Antique divinities and heroes, the elements, as well as animal fables around the perimeter of the basin, by determining the possible literary sources. It equally traces the historical trail of the fountain with the aid of ancient references, some of which unpublished. The results lead to the supposition of a commission by Hugues V de Foucault around 1193, who, by reference to texts essentially written in the 12th century in Anglo-Normand circles, elaborated a moralizing program around the Vices and the Virtues, intended for the monks of his abbey. Moreover, the publication of old photographic material demonstrates the exceptional quality of the sculptural execution and makes up for the poor state of its current preservation.

Laurence Terrier Aliferis, maître-assistante à l'université de Genève, département d'Histoire de l'art, 5, rue de Candolle, 1211 Genève 4

