

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 64 (2007)

Heft: 4

Artikel: Les sculptures du Cloître d'Arbondance en Haut-Savoie

Autor: Gerber, Alessandra

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169777>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Les Sculptures du Cloître d'Abondance en Haut-Savoie

par ALESSANDRA GERBER

Etat de la question

Différentes publications consacrées à l'abbaye d'Abondance ont permis de dresser un cadre complet de ses relations: avec la cour des comtes de Savoie surtout, mais également avec le sud des Alpes, la Vallée d'Aoste plus précisément.¹ Ces recherches, basées sur le regroupement des archives dispersées entre Chambéry et Turin, permettent d'apprécier l'importance politique et économique du monastère au Moyen Age. Mais c'est surtout aux fresques de son cloître que l'abbaye doit sa réputation.² Un cycle de la Vierge, variablement daté entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, orne les parois des trois galeries conservées au sud, à l'est et à l'ouest. Son décor sculpté, par contre, n'a jamais véritablement suscité l'intérêt de la critique. Après qu'il ait été photographié en 1912, on a généralement estimé ses vestiges insuffisants pour en faire une quelconque lecture iconographique.³ On se contente souvent de les citer en marge des chapitres consacrés à la peinture. Seul Olivier Tremblay dédie un article au Portail de la Vierge, mais l'auteur, malheureusement, n'intègre pas à sa réflexion le reste du corpus sculpté.⁴

Après une étude iconographique des trois cycles de sculptures, du calendrier des clefs de voûtes, des bustes des consoles et du Portail de la Vierge, nous nous attèlerons à une appréciation stylistique de l'ensemble.⁵ Nous verrons que, contrairement à ce qui a été répété incessamment dans la bibliographie relative à l'édification du cloître, la datation entre 1331 et 1354 n'est absolument pas certaine.⁶ La référence de l'Obituaire à un *claustrum* édifié sous l'abbé Jean d'Abondance à cette époque pourrait, finalement, ne pas être une mention du cloître dont nous parlons aujourd'hui mais, simplement, une référence à des travaux de la clôture extérieure du monastère, financés par cet abbé. Bien que cette datation ne soit pas en désaccord avec la morphologie des sculptures, le fait de s'en distancier nous permettra de nous questionner sur la cohérence stylistique des trois cycles.

En Savoie, comme ailleurs, la sculpture du XIV^e siècle paraît clairsemée.⁷ Les quelques chantiers connus de l'époque, comme celui de l'abbaye d'Hautecombe, vraisemblablement conduits par des maîtres d'œuvres d'Ile-de-France, ne nous permettent pas de dresser le profil d'un art gothique régional.⁸ Les sculptures du cloître d'Abondance se présentent donc aujourd'hui comme une œuvre isolée que nous tenterons d'insérer dans le cadre de la géographie

artistique de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle. Par leur position à la croisée des cours, les comtes de Savoie, interlocuteurs de grands princes, ont su s'entourer d'œuvres en provenance du nord comme du sud de l'Europe. Les travaux de Simonetta Castronovo ont permis de dresser un inventaire précis des manuscrits et des objets précieux attestés en Savoie à l'époque qui nous intéresse.⁹ Une comparaison des sculptures du cloître d'Abondance avec quelques-unes de ces œuvres nous aidera peut-être à en reconnaître les sources.

Par son iconographie, ce décor sculpté témoigne d'un caractère essentiellement profane. Au cours de nos recherches, nous nous sommes aperçues que la présence de répertoires de ce type n'était pas une exception dans les cloîtres du XIV^e siècle.¹⁰ Dans le sud de la France, les bestiaires romans sont repris mais l'allure des monstres s'enoblit en accord avec le goût des œuvres importées par Philippe le Bel. Au nord, ce ne sont pas des monstres qui peuplent les enceintes claustrales de la fin du gothique, mais des personnages de légendes ou de romans courtois. Comment comprendre cette remise à l'honneur de l'image dans les cloîtres après la phase aniconique du gothique classique?¹¹ Une chose est sûre, les moines de cette époque ne se sont pas privés de suivre la tendance permissive et mondaine dominant l'art du temps pour décorer leurs monastères.

Iconographie

1. Le calendrier des clefs de voûtes

L'inventaire de Perrine Mane montre que les calendriers de pierre s'essouffent dès la moitié du XIII^e siècle.¹² Le dernier cycle recensé est celui de la cathédrale de Lyon, daté de 1303. Les calendriers enluminés prennent alors le relais et influencent, par leurs iconographies nouvelles, les derniers cycles sculptés. Celui d'Abondance est donc une réalisation tardive du thème qui, curieusement, se rattache encore aux anciens schémas monumentaux plutôt qu'aux exemples manuscrits contemporains.

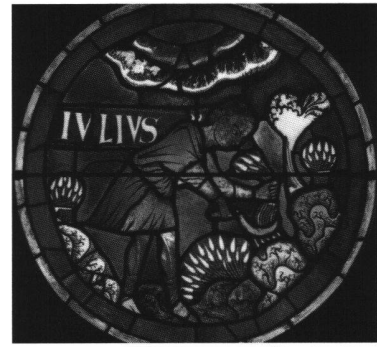
Les deux ailes conservées du cloître comportent encore toutes leurs clefs de voûtes, quatorze des vingt-quatre initiales (figs. 1–14). Elles s'ornent des travaux des mois et des signes du zodiaque de la seconde partie de l'année, de juin à février. Il eut été logique, comme le proposent W. Deonna et E. Renard, que l'on alterne les deux répertoires de douze motifs autour des vingt-quatre travées du cloître,



16



17



18



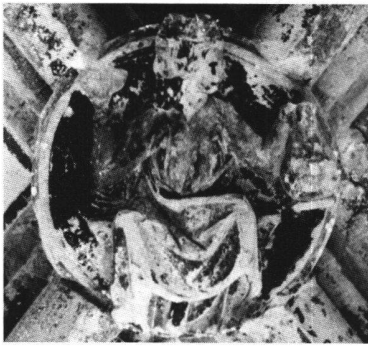
19



20



21



22



23



24



25

PLANCHE 1

Fig. 1-14 Clefs de voûtes du cloître d'Abondance: 1. cancer et juin; 2. lion et juillet; 3. août la moisson; 4. vierge; 5. septembre vendange; 6. Balance; 7. octobre remplit les tonneaux; 8. scorpion; 9. novembre, la glandée; 10. capricorne; 11. décembre égorge le porc; 12. Janus *bifrons* verseau; 13. sagittaire; 14. poissons). Fig. 15 Clef de voûte du cloître d'Abondance?

PLANCHE 2

Fig. 16, 19, 22 Clefs de voûtes du cloître d'Abondance. Fig. 17, 20, 23, 25 Calendrier des soubassements des portails ouest de la cathédrale d'Amiens. Fig. 18, 21, 24 Calendrier du vitrail de la rose de la cathédrale de Lausanne, transept sud.

mais cela n'a pas été le cas.¹³ De curieuses discontinuités fragmentent le rythme des représentations. A deux reprises, en juin et en juillet, la figurine du travailleur partage sa clef avec le signe correspondant (fig. 1 et 2). Les autres, à partir d'août, figurent seules sur leur médaillon. Ces disparités affectent, évidemment, la taille des différents motifs. Le mois de janvier est – carrément – le fruit d'une assimilation entre la figurine du mois et son zodiaque, et c'est le seul où les deux symboles sont interactifs (fig. 12). Janus, attablé, tient dans sa main gauche une amphore, signe du verseau, comme pour boire. Puisque ce type de fusion devait s'appliquer aux clefs des ailes disparues, nous estimons que plusieurs motifs secondaires des répertoires traditionnels devaient s'insérer dans le calendrier – quatre au moins. Une clef de voûte feuillue à visage humain, retrouvée dans la salle du chapitre du monastère, passe pour provenir du cloître d'Abondance (fig. 15).¹⁴ Si cette tête s'intégrait aux deux cycles, on imagine qu'elle aurait pu être placée parmi les mois printaniers. Certaines saisons, donc, comme l'automne et le printemps, sont illustrées par un nombre majeur de médaillons. L'été, au contraire, se résume en trois clefs. Quelles sont les raisons de ces discontinuités? Avait-on déjà projeté les scènes peintes de la vie de la Vierge se déroulant en sens inverse en dessous, sur les murs du cloître?¹⁵ Les ralentissements du calendrier sont-ils dus à des correspondances entre les deux cycles? Une étude des interactions entre fresques et sculptures pourrait, dans ce cas, nous renseigner sur la disposition des mois manquants.

La liberté prise dans la pose des clefs ne se reproduit pas dans leur iconographie. Inscrits dans des médaillons, les travaux représentent sans surprise les principaux secteurs de l'agriculture médiévale. Comme dans les cycles monumentaux antérieurs, les paysans sont des poupins de profil, à peine esquissés, tenant dans les mains un instrument de travail – souvent disproportionné. Le moissonneur d'Abondance, par exemple, reprend la position, l'attitude et la tenue vestimentaire de celui de la cathédrale d'Amiens (fig. 16 et 17). Seules les gerbes stylisées – peut-être une représentation de la javelle – sont un peu divergentes. Pour la glandée des porcins, la même scène à la cathédrale de Lausanne est très proche (figs. 19–21). La position de l'éleveur, tenant ses bras écartés, une main dans les branches et la gaule sur le rebord du médaillon, nous semble identique à celle d'Abondance. La structure contorsionnée de l'arbre nous paraît également très similaire dans les deux représentations.

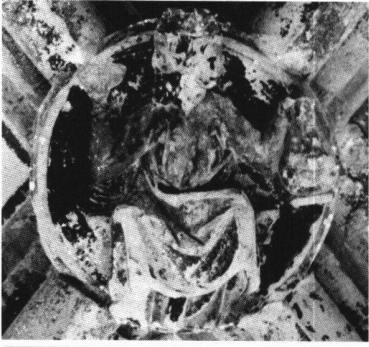
Mais revenons un instant aux problèmes de rythme. Aucun calendrier sculpté français n'allie comme à Abondance deux motifs distincts sur un même médaillon. Les signes du zodiaque et ceux des travailleurs des mois y sont tout au plus représentés en parallèle comme à Amiens où le verseau et le repas de Janus sont superposés sur le soubassement (fig. 23 et 25). C'est encore la rose de Lausanne qui offre un parallèle pour le même signe à Abondance (fig. 24).¹⁶ Le mois de Janvier, non attablé, porte à ses lèvres un pot comme sur le bas-relief, mais celui-ci ne remplace

pas le zodiaque qui est représenté plus loin sur le vitrail. Quelques calendriers sculptés italiens, dans la mouvance de Antelami, nous permettent d'aller plus loin dans la comparaison.¹⁷ Celui du baptistère de Parme est particulièrement intéressant car, si comme le propose Chiara Frugoni, sa place à l'origine était à la base interne de la coupole, sa position en cercle continu rappellerait celle de nos clefs savoyardes. On y retrouve les deux modes de représentation; de manière générale, chaque motif a son propre bloc de pierre mais, dans quelques cas, les deux répertoires s'accrochent sur un même bloc. A Ferrare comme à Abondance, Janus *bifrons* porte à ses lèvres une boisson qu'il vient de se servir d'une amphore tandis que l'écrevisse du cancer s'accroche au mois de juin (figs. 26–29).

Par la dimension des reliefs et son iconographie, le cycle chablaisien semble donc entièrement redevable aux calendriers sculptés des portails du XIII^e siècle. Son agencement en continu autour du cloître, par contre, lui donne une autre lecture. Le mois de janvier par ses deux visages, l'un barbu regardant l'ancienne année s'éloigner et l'autre imberbe tourné vers le futur, relance l'année à l'infini autour des galeries.¹⁸ Les travailleurs, d'ailleurs, voient leur chevelure pousser au fil du temps, ce qui souligne le passage en boucle des saisons. La présence d'un calendrier associant au temps liturgique le temps agricole et celui de la vie de l'homme, n'est pas étonnante dans un monastère rural.¹⁹ Défilant au rythme du promeneur, les galeries se prêtent à la narration, surtout pour l'illustration d'un thème se renouvelant sans cesse comme celui de l'écoulement de l'année. Néanmoins, peu nombreux sont les exemples de tels cycles dans des cloîtres. Les seuls calendriers sculptés que nous avons recensés se trouvent dans des monastères romans où les mois se mêlent à d'autres thèmes sur quelques chapiteaux épars. A l'époque gothique, des calendriers peints apparaissent dans des cloîtres romans au monastère des *Tre Fontane* et à celui des *Quattro Coronati*.²⁰ Comme cela se produit à Abondance, ces cycles exploitent le développement des galeries pour l'illustration des travaux, mais leur référence liturgique est plus évidente que leur rapport au monde rural. Bien que ces parallèles soient, pour le moment, un peu lointains, l'existence de ces monuments italiens permettra peut-être un jour de formuler des hypothèses quant à l'apparition soudaine de tels cycles dans les cloîtres à l'époque gothique.

2. Les drôleries des consoles à la retombée des voûtes

Nous avons divisé les consoles subsistantes du cloître d'Abondance en trois groupes d'après leur taille et leur iconographie. En partant des dernières travées de la galerie ouest, les premières sont ornées de cinq grands bustes masculins (figs. 30–32). Leurs vêtements identiques à quelques détails près et leurs positions nous font penser qu'il s'agit d'un groupe. Un effort d'individualisation se perçoit dans la variation de leurs gestes ou dans le traitement des physiologies. Certains sont barbues, d'autres portent un chapeau, l'un d'entre eux semble sourire. Un élément allongé,



26



27



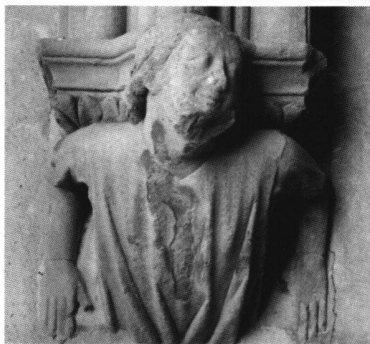
28



29



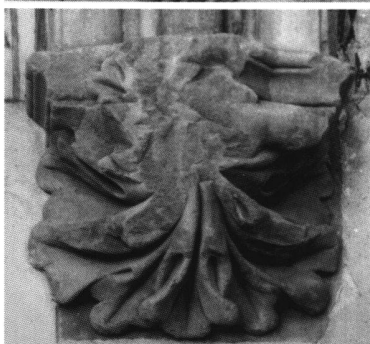
30



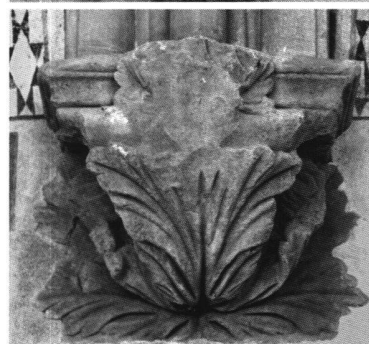
31



32



33



34



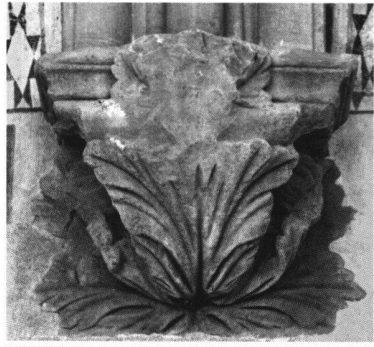
35



36

PLANCHE 3

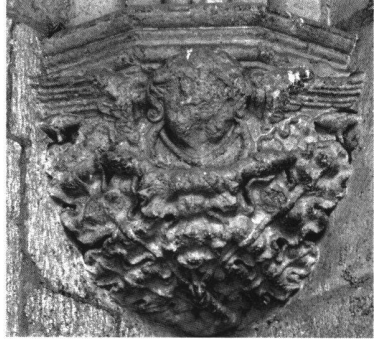
Fig. 26, 27 Clefs de voûtes du cloître d'Abondance. Fig. 28, 29 Bas reliefs de la porte de la cathédrale de Ferrare. Fig. 30-36 Consols du cloître d'Abondance, bustes, scénettes et feuilles.



37



38



39



40



41



42



43



44

PLANCHE 4

Fig. 37, 38, 41, 42 Consoles du cloître d'Abondance. *Fig. 39, 40* Consoles du cloître de la cathédrale de Béziers. *Fig. 43, 44* Consoles des revers des portails ouest de la cathédrale de Noyon.

épais et à deux lobes, est appliqué pectoralement sur l'un de ces torsos. Nous nous demandons s'il ne s'agit pas d'un instrument à cordes avec une caisse de résonance (fig. 32).²¹ Ces figures, comme les autres consoles du cloître, sont posées sur un fond végétal. Un deuxième groupe se compose de figurines plus petites, parfois de petites scènes (35 et 36). Elles se concentrent et se suivent sur la paroi est. Une veine différente les anime, de nature anecdotique. A ce second groupe appartient l'une des consoles les mieux conservées, un acrobate botté aux jambes croisées. Une autre scène, dont nous reparlerons plus loin, représente deux personnages aux dos voûtés qui semblent se chuchoter quelque chose à l'oreille. Le dernier groupe de consoles est constitué de deux grandes feuilles ressemblant à celles de grosses bettes ou de salades (fig. 33 et 34). Leur orientation s'oppose, l'une se déploie vers la voûte et l'autre vers le sol. Ces deux feuilles ont été grattées sur le dessus comme si l'on avait voulu en évincer un détail.

Avec la construction des grandes cathédrales gothiques classiques, la sculpture figurative tend à désertter les cloîtres pour être remplacée par des motifs purement végétaux.²² Le XIV^e siècle témoigne d'une renaissance de la figure humaine dans ces enceintes. Ce phénomène n'a, jusqu'à présent, que peu intéressé la critique. Les monastères, comme les palais, se couvrent alors de consoles historiées – indifféremment de l'ordre auquel ils appartiennent. Ces décors, de prime abord, ne présentent pas de grandes nouveautés sur le plan iconographique; ils reprennent généralement les répertoires des cloîtres romans, avec une diminution nette des sujets hagiographiques. De beaux exemples de consoles, ornées de monstres romans à l'allure enoblie, se trouvent au sud de la France dans les édifices construits dans la mouvance des Papes d'Avignon, ou en Espagne. Durant la seconde moitié du XIII^e siècle déjà, l'art gothique était en effet apparu dans le midi dans les constructions civiles de Philippe le Bel. Ce sont ces répertoires locaux qui, fondus avec le nouveau style, feront la grandeur de la sculpture avignonnaise au siècle suivant. En Ile-de-France, les décors romans étant beaucoup plus rares, les sculpteurs des cloîtres gothiques trouveront d'autres références en littérature contemporaine par exemple, dans les romans courtois et les fabliaux. Les monuments ne se parent pas de monstres, comme au sud, mais d'hommes contemporains représentant différents corps de métiers, de personnifications, de plantes ou d'animaux. Ces consoles septentrionales sont, généralement, de plus modestes dimensions. Nous pensons que les atlantes d'Abondance, au cœur d'une Savoie tiraillée entre différentes cours européennes, ont su bénéficier de plusieurs traditions à première vue compatibles, dont ces deux-là.

Quelques exemples de sculpture contemporaine au sud des Alpes, puis au nord, nous permettrons d'illustrer notre propos. Les ogives du cloître de la cathédrale de Béziers, par exemple, reposent sur vingt-huit culots décorés de scènes courtoises, d'anges ou d'animaux fantastiques.²³ Ces figurines sont, comme à Abondance, plaquées sur des lits de feuilles frisées. Elles ont les mêmes dimensions que les

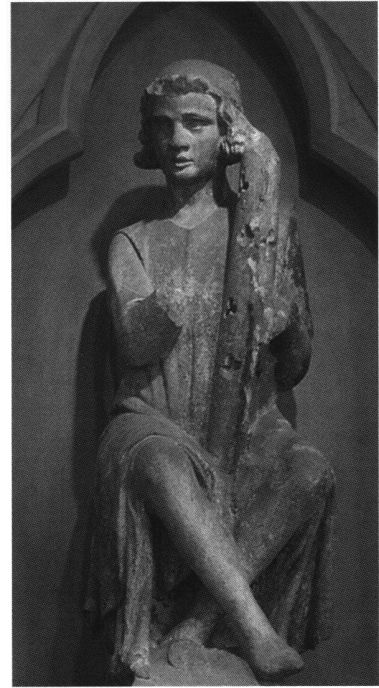
consoles de notre deuxième groupe. L'une d'entre elles en particulier a attiré notre attention (fig. 40). Il s'agit d'une conversation amoureuse, scène fréquente dans les manuscrits à partir de 1250. En sculpture, nous n'en connaissons qu'un seul exemple, celui des piédroits de la cathédrale de Lyon, daté autour de 1300 comme le calendrier.²⁴ Un homme, cheveux enroulés sur la nuque et une femme, coiffée d'un touret serré au menton, se tiennent par l'épaule pour rapprocher leurs têtes. Leur position, jambes recroquevillées et buste en avant, leur permet de soutenir le poids de la voûte en répartissant la poussée. Ils portent d'amples tuniques recouvertes de différents tissus. Cette composition est très proche de celle de l'une de nos consoles à Abondance, dont on avait pensé qu'il s'agissait de deux moines à cause de traces de peinture noire sur les vêtements (fig. 38).²⁵ Le rapprochement avec la console de Béziers nous permet de penser, maintenant, qu'il s'agit d'un couple d'amants à demi enlacés. D'autres rapprochements moins ponctuels peuvent se faire entre les deux cycles. Nombreux sont les atlantes, à Béziers, qui s'étirent pour se libérer de la pierre emprisonnante, mais aucun n'a l'ampleur de ceux d'Abondance. Une grosse feuille frisée porte un petit ange aux ailes déployées: n'était-ce pas le cas à Abondance au sommet des grosses plantes potagères mutilées justement à cet endroit (figs. 37–39)? Le type des personnages de Béziers, du vêtement à la coiffure aux longues mèches enroulées, nous suggère que ces deux ensembles, proches en esprit, le sont également en datation.

Le décor du cloître cistercien de Santes Crus en Catalogne, construit de 1303 à 1341, se caractérise également par une dissémination de motifs burlesques et de drôleries.²⁶ Sur les chapiteaux du portail d'entrée, des musiciens, un joueur de cornemuse, un soldat brandissant une épée et son bouclier, côtoient des chimères à grosse tête. Vers la fin des travaux, à partir de 1332, un sculpteur anglais du nom de Reinard Fonoyll apparaît dans les sources relatives au chantier. Le choix du décor lui a été attribué et a été rapproché de la production manuscrite anglo-normande de la fin du XIII^e siècle, se caractérisant par une prolifération de drôleries marginales. Markus Horsch explique la particularité de cette iconographie par une participation de la famille royale au choix du programme. Ce portail montre à quel point la mode des répertoires fabuleux était répandue dans les monastères méridionaux, surtout si ces derniers étaient liés à une cour importante.

Passons maintenant aux cloîtres du nord de la France, tel celui de la cathédrale de Beauvais.²⁷ Les consoles de la galerie orientale, partiellement détruite, comportent, comme à Abondance et à Béziers, de grandes figures d'atlantes recroquevillés, posés sur des lits de feuillage. Certaines, jambes pliées et cheveux voltigeant, nous rappellent la position de notre petit jongleur botté. D'autres sont ornées d'hommes et de femmes accroupis, habillés à la manière du temps. L'une des femmes porte d'ailleurs un touret serré au cou comme l'amante de Béziers. Ce décor, au style médiocre, prouve que la tendance à la laïcisation



45



46

PLANCHE 5

Fig. 45 Console du cloître d'Abondance.
 Fig. 46 Sculpture d'un musicien de la corporation de Reims. Reims, Musée de Saint-Rémy.
 Fig. 47 Soubassement de la cathédrale d'Amiens, calendrier et jongleurs.



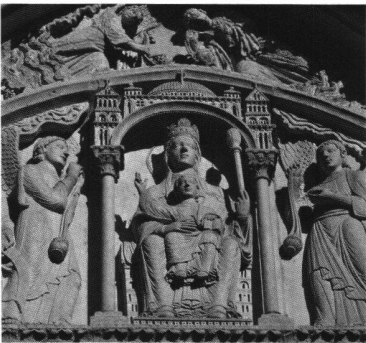
47

PLANCHE 6

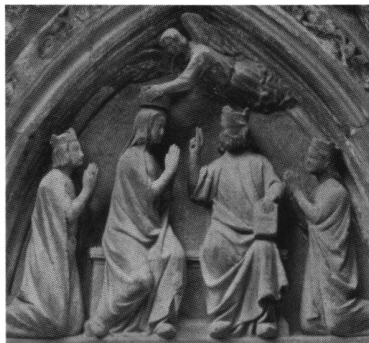
Fig. 48, 53, 54 Porte de la Vierge, cloître d'Abondance, tympan et statues d'ébrasement.
 Fig. 49 Paris, cathédrale Notre-Dame, façade ouest, tympan du portail droit (détail).
 Fig. 50 Paris, cathédrale Notre-Dame, façade du transept sud, tympan de la Porte rouge (détail).
 Fig. 51 Dyptique en ivoire, glorification de la Vierge (détail).
 Fig. 52 Mitre de l'abbaye de Sixt (Haute-Savoie).



48



49



50



51



52



53



54

des répertoires était de mise autour de 1300 au nord comme au sud.

Un autre bel exemple de cette 'humanisation' des consoles au XIV^e siècle se trouve à Noyon sur les revers des trois portails ouest de la cathédrale (fig. 43 et 44). Sans oreille de porc ni queue de chimère, ces atlantes nous surprennent par l'aisance de leurs mouvements, la différenciation de leurs positions et de leurs physionomies. Comme à Abondance, on est probablement face à un groupe, habillé de larges tuniques et coiffé de calottes rondes sur le crâne. Ce qui démarque toutefois les bustes savoyards de ces consoles d'Ile-de-France, c'est leur ampleur par rapport à l'édifice qu'ils ornent. A Abondance, les atlantes, s'extrayant de la paroi interne des galeries, s'imposent au promeneur à la manière des énormes chimères du Palais des Papes, surveillant le passage des escaliers. Libres et exubérants, ces personnages n'auraient pas été envisageables au nord de la France, rattaché, encore, au commencement du XIV^e siècle, à l'équilibre modéré du gothique classique.

Que signifie alors le décor des consoles d'Abondance? Le vêtement commun à tous les atlantes du premier groupe, la présence d'un instrument à cordes et surtout, la position déréglée de leurs corps nous font penser qu'il s'agit d'une troupe d'acrobates et de ménestrels. Par leur emplacement entre deux arcades d'un mur continu, cette suite de personnages nous rappelle le décor de la façade d'une ancienne corporation rémoise, rue du Tambour.²⁸ Comme nos atlantes chablaisiens, les musiciens de Reims portent une tunique large et plate privée de manches au col fendu et une calotte ronde sur la tête (fig. 45 et 46). Ils se distinguent par leurs positions, toutes différentes, par leurs physionomies et leurs attributs. Ce groupe, daté du début du XIII^e siècle, surprend par son élégance puisque, durant tout le Moyen Age, l'artiste – au pouvoir séducteur – avait été dénigré car personnifiant le vice. Jusque-là, s'il était représenté, le jongleur était volontiers écrasé, marginalisé, sous le poids des saints aux socles des statues-colonnes (fig. 47).²⁹

3. La Porte de la Vierge

La scène du tympan de la Porte du cloître a toujours été qualifiée de «couronnement de la Vierge», à cause des anges en envol qui, effectivement, couronnent Marie (fig. 48).³⁰ Cette interprétation est peu plausible puisque dans les couronnements classiques, sur les portails gothiques depuis celui de la cathédrale de Senlis, le Christ est représenté adulte et non enfant dans les bras de sa mère.³¹ La représentation d'Abondance serait plutôt une «glorification». ³² La Vierge en majesté frontale, assise sur un trône, son fils bénissant dans les bras, est une *sedes sapientiae*, suivant la formule de la *nikopoia* romano-byzantine. Nous en avons des exemples au portail Royal de Chartres et à Notre-Dame de Paris, façade ouest, portail droit (fig. 49);³³ mais dans ces deux cas, la Vierge est déjà couronnée. Au XIII^e siècle, la composition hiératique de la glorification cesse d'être en usage sur les tympans et se voit remplacée par une représentation du Christ qui couronne sa mère. Le schéma

évolue vers 1260 à la Porte Rouge au transept de la cathédrale parisienne (fig. 50);³⁴ Jésus reste assis à côté de Marie, mais le geste du couronnement est cédé aux anges du ciel, comme à Abondance. La composition savoyarde résulterait-elle d'une fusion de schémas entre les *nikopoias* et ces couronnements tardifs?

Il se trouve, pourtant, que l'iconographie de la glorification réapparaît à la fin du XIII^e siècle dans les diptyques portatifs en ivoire (fig. 52).³⁵ Une Vierge à l'enfant frontale terrassant le dragon, assise ou en pied, est entourée de deux anges thuriféraires placés de profil. Curieusement, certains de ces décors présentent, comme dans les couronnements tardifs, des petits anges en vol couronnant Marie depuis des nuages. Ce choix a d'ailleurs été celui des exécuteurs d'une mitre datant du début du XIV^e siècle conservée dans l'abbaye affiliée de Sixt en Haute-Savoie (fig. 51).³⁶ Nous estimons que la composition d'Abondance pourrait résulter d'une condensation entre une représentation similaire à celle de la mitre et un schéma plus ancien de Vierge en majesté.

Sur les ébrasements, l'ancienne et la nouvelle loi en caryatides portent l'apothéose mariale (fig. 53 et 54). Nous sommes donc, à Abondance, face à un programme typologique condensé où les personnifications de l'Eglise et de la Synagogue remplaceraient, par manque de place, les statues des prophètes et des apôtres usuels aux ébrasements des portails mariaux gothiques.³⁷ Le lien entre l'Eglise de l'ébrasement droit et la Vierge du tympan est renforcé par le fait que les deux figures, écrasant des pieds le dragon, vainquent ensemble l'ancienne loi. La synagogue, pourtant, n'a aucun trait de l'antisémitisme meurtrier qui, à la suite de la peste de 1348, décime la communauté israélite en Savoie et en Occident.³⁸ Cet argument sera à prendre en considération au moment de la datation des sculptures qui nous paraît à anticiper par rapport à la date, communément acceptée, de 1331–1354.

Style

1. Les modèles

Autour de 1300, une grande diffusion d'objets d'art d'Ile-de-France dans les cours européennes provoque une certaine permanence de style et de thèmes dans la production artistique.³⁹ L'esprit romanescque des livres enluminés se propage d'une catégorie de décors à l'autre, uniformisant, en quelque sorte, la 'saveur' des œuvres dont les grands seigneurs aiment s'entourer. La rareté des vestiges sculptés de l'époque oblige, dans certains cas, à les comparer avec des objets de tailles et de médiums différents. Certaines fois, cette confrontation est justifiée par le fait que ce sont précisément les menus objets qui, en véhiculant les formules, deviennent les prototypes de schémas monumentaux. Il s'agit alors de juger le style de ces transpositions pour voir ce qu'il laisse transparaître de son attachement à une matrice bidimensionnelle. Les objets d'échelles différentes

se prêtant mal à des confrontations sur le plan stylistique, nous tenterons ici de définir le goût, la résonance d'un esprit courtois, au sein du corpus sculpté d'Abondance. N'ayant plus – et peut-être jamais eu – de décors sculptés comparables dans leur voisinage immédiat, ces dernières nécessiteront que l'on s'intéresse à la génération de leur programme et que l'on définisse les horizons dans lesquels ces répertoires ont été puisés.

Dans une étude sur la diffusion de manuscrits parisiens à la cour de Savoie et sur l'influence de ceux-ci sur les décors peints, Simonetta Castronovo complète la reconstitution amorcée par Sheila Edmunds de la bibliothèque des comtes au Moyen Âge en se concentrant sur le début du XIV^e siècle.⁴⁰ Elle se base, pour ce travail, sur des documents contemporains, des comptes et des inventaires. La chercheuse évoque par exemple une liste d'objets rapportés par Amédée V de l'un de ses séjours en Pays de Galles entre 1282 et 1283 lorsqu'il était au service d'Edward I^{er}. Plus tard, une rente attribuée par Philippe le Bel lui permet d'acquérir le château de Gentilly, près de Paris. Simonetta Castronovo pense que les séjours du Comte en Ile-de-France ont été l'occasion de commandes d'enluminures et d'objets précieux. Un inventaire de 1498 exécuté au Château de Chambéry démontre en effet que, pendant deux siècles, la proportion d'ouvrages à thème profane accumulés à la cour était importante. Ces œuvres proviennent de différents centres, Paris, bien sûr, mais également Avignon et Mâcon.

La tradition romanesque de la fin du XIII^e siècle met en place un nouveau canon dans la représentation des couples d'amoureux devenus les grands protagonistes des décors profanes. Sans suivre la mode du temps, les amants des contes se parent de grandes tuniques plates et neutres, en accord avec le monde intemporel des histoires qui les mettent en scène. Ces tuniques, généralement indifférenciées pour les deux sexes, se bordent d'un col rond et de larges manches resserrées en forme de cône renversé. Leurs physiologies subissent la même stylisation; les mines triangulaires à la bouche aiguë s'encadrent de boucles dessinées au trait noir. Une valve de miroir conservée au Louvre, décrite par Françoise Baron comme étant la «quintessence de l'art de cour français vers 1300», illustre cette nouvelle tendance (fig. 55).⁴¹ Sur ce bas-relief au style moelleux, les corps des personnages, les plis souples et curvilignes de leurs vêtements, participent à un effet de rondeur générale de la valve où tout mouvement trouve son répondant.

Les amants de la console d'Abondance, comme la majeure partie des atlantes du reste, portent des tuniques couvrantes du même type que celles des personnages courtois de la valve (fig. 56). Le vêtement de l'atlante à la jambe pliée de la travée ouest du cloître est si large que son corps paraît s'y noyer. Sa coiffure, aux longues mèches striées, semblant avoir été tracée au moyen d'une fourchette et se terminant par une grosse boucle derrière la nuque, rappelle celle du joueur d'échec de l'ivoire. Sa chevelure est, de la même manière, retenue par un bandeau à la hauteur du front. Par leur beauté inexpressive, les visages des grands

bustes de consoles d'Abondance sont comparables à ceux des quatre joueurs.

Simonetta Castronovo démontre la présence possible en Savoie d'un codex enluminé du «Maître de la Vie de Sainte Benoîte d'Origny» durant le règne d'Amédée V, *La Vengeance de Jésus-Christ par Vespasien*; il s'agit d'un recueil de chansons de gestes et de fabliaux exécutés en région picarde entre 1310 et 1311.⁴² Le «Maître de la Vie de Sainte Benoîte» avait participé à l'exécution d'un manuscrit commandé par Marie de Brabant, tante de la comtesse de Savoie, entre 1300 et 1305. Un autre manuscrit attribué à ce maître, *Lancelot du Lac*, comporte l'illustration d'amants enlacés dont la position ressemble étrangement à celle du couple de la galerie est à Abondance (fig. 57 et 58).⁴³ Dans les deux cas, les amants s'étirent, courbent le dos pour rapprocher leur visage, tout en gardant les genoux écartés fixés au sol. Cette position est due dans le *Lancelot* à la présence d'un troisième personnage qui, assis entre les amants, semble vouloir les présenter au lecteur. A Abondance, rien ne justifie qu'ils se tiennent si éloignés dans cette position si peu confortable.

Les représentations de conversations amoureuses ne sont pas rares au début du XIV^e siècle dans les illustrations de manuscrits profanes. Le *Roman de la Poire*, par exemple, nous propose toute une série de vignettes représentant de telles scènes.⁴⁴ Nous ne pouvons, de ce fait, affirmer que les sculpteurs savoyards connaissaient une miniature du «Maître de Sainte Benoîte» reproduisant un baiser semblable à celui du *Lancelot*. Pourtant, le graphisme des tuniques des amants d'Abondance, fait de quelques traits rectilignes entrecroisés d'ondes concentriques, n'est pas sans rappeler le mouvement des robes des personnages de ce manuscrit. Ces sillons trop profonds, taillés à grands traits disproportionnés par rapport aux deux figurines, ne pourraient-ils pas s'expliquer par la copie d'un modèle bidimensionnel?

2. La facture des trois cycles

Une fois définis les horizons potentiels des modèles, il est temps de mettre en évidence ce que le style des sculptures a en propre. Les trois cycles sculptés présentent de notables différences sur le plan stylistique. Par son drapé anguleux, la Vierge du tympan paraît archaïque face aux jongleurs des consoles. Quelle est la responsabilité des prototypes sur leur reproduction à Abondance? Les trois cycles sont-ils contemporains? Rappelons, une fois encore, que la datation de la sculpture – entre 1331 et 1354, période où l'abbé Jean, commanditaire présumé du cloître, est attesté à Abondance – n'avait jamais été remise en question jusqu'ici.

L'atlante à la barbe présente sur son torse un drapé étiré formant de grandes cassures au niveau du bas-ventre. Ces plis, en forme de cônes aplatis qui traversent le buste sur toute sa longueur et s'écrasent à la ceinture, se retrouvent dans presque toutes les figures de jongleurs du cloître. La disposition du vêtement que les sculpteurs ont voulu reproduire est la même que celle des grands bustes vestiges du



55



56



PLANCHE 7

Fig. 55 Valve de miroir en ivoire, jeu d'échecs. Fig. 56, 58, 60, 61 Consoles du cloître d'Abondance et ébrasement du portail. Fig. 57 «Maître de la vie de Sainte-Benoîte», le baiser de Lancelot.



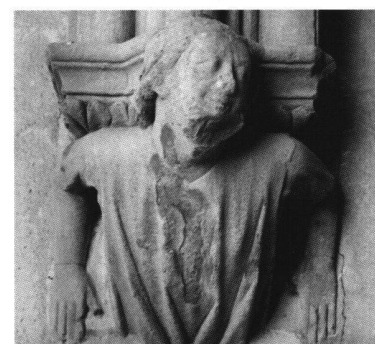
58



59



60



61

Palais de la Cité à Paris.⁴⁵ A Abondance, cependant, les longues plages triangulaires couvrant le torse des personnages se sont gonflées par rapport à celles des troncs parisiens qui, rectilignes, convergent vers un point commun sans se briser. Ces triangles au graphisme sec, formant des segmentations cartonneuses, sont-ils une amplification maladroite d'un modèle miniaturisé, proviennent-ils de restrictions dues à la consistance de la pierre ou témoignent-ils d'un choix stylistique?

L'iconographie des clefs de voûte du cloître se rattache – rappelons-le – à celle des cycles des portails du XIII^e siècle. Bien que leur dimension réduite rende la comparaison avec les jongleurs des consoles difficile, certaines factures de plissés ne sont toutefois pas si lointaines. Si l'on confronte, par exemple, la longue robe de la balance savoyarde avec celle de la cathédrale d'Amiens, on réalise que, l'écart stylistique, constaté plus haut entre les grandes sculptures savoyardes et parisiennes se reproduit et que les plis, creusés et coulants, se sont rigidifiés de manière semblable dans ces exemplaires tardifs. Ce mouvement basculant de la robe, se brisant au niveau des chevilles, n'est pas rare, par contre, dans les manuscrits autour de 1300. On en a des exemples dans les figures de Vertus du «Maître Honoré» et il n'est pas sans rappeler, encore une fois, la cadence des tuniques du «Maître de la Vie de Sainte Benoîte». De manière générale, cette facture cassante des drapés, formant des triangles profonds au niveau des intersections, est cohérente avec ce que nous connaissons de sculpture de la fin du XIII^e siècle, au Portail de Candes Saint-Martin, par exemple (fig. 59 et 60). Pour le style tout comme pour l'iconographie, la comparaison des consoles et des clefs d'Abondance avec la production manuscrite et sculptée autour de 1300 nous incite à avancer la datation au tout début du XIV^e siècle.

La sculpture du Portail de la Vierge nous paraît s'éloigner stylistiquement de celle des deux autres corpus. Bien que, par son iconographie, l'ensemble s'appuie sur des modèles relativement récents – peut-être même des ivoires – on ne peut exclure que le mouvement des robes de la Vierge ait été copié directement d'une sculpture similaire, présente dans la région au moment de sa conception. La facture des drapés est plus lourde; les figures, elles-mêmes, paraissent trapues par rapport à l'élancement des bustes de jongleurs. Les tuniques des anges, tombant à terre en un mouvement arqué depuis les genoux, forment des plis tubulaires absents dans le reste du corpus.

Nous terminons cette analyse stylistique du Portail par celle des effigies de l'Eglise et de la Synagogue placées sur ses ébrasements, qui évoquent immédiatement leurs homologues de la Cathédrale de Strasbourg, antérieures d'un siècle. Comme ces dernières, elles sont couvertes d'une

longue tunique serrée à la taille par une bannière, nouée sur le ventre et laissée pendante. Les plis de la robe, ruisselant jusqu'aux pieds, s'évasent en s'aplatissant sur le socle de la statue. Le drapé mouillé de la Synagogue strasbourgeoise présente des sillons très profonds ressemblant aux cannelures rectilignes d'une colonne. Cet effet semble avoir été recherché pour la Synagogue d'Abondance, mais au lieu de mouler les corps, les plis volumineux se disposent en étoile autour du tronc de la statue.

Ainsi, l'étude stylistique du Portail de la Vierge reste insatisfaisante. Nous pensons qu'il devrait, à lui seul, faire l'objet d'une étude spécifique. La différence des modèles qui sont à son origine ne suffit pas, à notre avis, pour expliquer son aspect incongru. Le portail tout entier semble encasté à un endroit trop étroit pour lui. Son iconographie, elle aussi, présente des caractères jamais rencontrés précédemment en art gothique. Serait-il possible qu'il ait été déplacé ou reconstitué avec des segments d'autres portails, comme cela semble s'être produit pour la Vierge à l'Enfant de la galerie est?⁴⁶ De plus, le style – celui du tympan aussi bien que celui des ébrasements – nous paraît incompatible avec celui des deux autres cycles de sculptures. Il se pourrait qu'il les précède même de quelques décennies.

Conclusions

Comment lire l'ensemble du corpus sculpté du cloître d'Abondance? Les éléments des trois cycles – jongleurs, travailleurs des mois et figures typologiques – sont communs, précisément, aux portails centraux des grandes cathédrales gothiques quand ces derniers sont dédiés à la Vierge. Le calendrier, placé à la hauteur du visiteur entrant dans l'église, est surmonté directement par des monstres, des jongleurs, des musiciens souffrant sous le poids de figures saintes. A Amiens, par exemple, la Vierge trône au tympan dans le prolongement de ces figures d'ébrasement (fig. 47). La lecture d'un tel programme est claire; par son labeur, le paysan s'oppose au jongleur fainéant et montre le bon exemple au fidèle. Ce rapport, pourtant, nous semble inversé à Abondance où les acrobates, loin d'être écrasés sous le poids de la voûte, se déploient librement. Ils se dressent, fiers, en maîtres de maison au devant du visiteur du cloître, comme s'ils souhaitaient l'y accueillir. Quelques restes du message moralisateur opposant le travail au vice sont sans doute à la base du programme sculpté, mais nous pensons surtout que celui-ci, comme les cours contemporaines des palais d'Avignon, s'est paré d'un décor à forte résonance courtoise. Le rôle du jongleur a changé vers la fin du XIII^e siècle; il a dépassé son statut de *monstrum* pour devenir un élégant attribut de cour.

- ¹ Pour une référence bibliographique complète sur l'histoire de l'abbaye, voir la première note de mon article sous presse: *Les sculptures du cloître d'Abondance en Haute-Savoie*, in: Mémoires de l'Académie Chablaisienne d'Art et d'Archéologie, (volume à paraître, concernant les conférences de 2006). – Ouvrages cités dans le présent article: LEON CHARVET, *Recherches sur l'Abbaye d'Abondance en Chablais*, Lyon 1863. – LUIGI CIBRARIO, *Summariae constitutiones monasterii Beatae Mariae de Abundantia*, in: *Historia Patriae Monumenta*, Torino 1848, vol. 3, p. 39–318. – LUIGI CIBRARIO, *Necrologium monasterii Beatae Mariae de Abundantia* (comme en haut), p. 325–434. – WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD, *L'abbaye d'Abondance en Haute-Savoie*, Genève 1912.
- ² Sur les fresques du cloître d'Abondance, les ouvrages les plus récents sont ceux de JEAN-MARIE BENAND, *Abondance, les peintures murales du cloître de l'abbaye*, Montélian 2000 (voir bibliographie), et de DAPHNÉ RECROSIO, *Les peintures murales du cloître d'Abondance: histoire d'un succès précoce*, in: *Revue suisse d'Art et d'Archéologie* 60, 2003, p. 257–276. – Voir également l'article de ENRICO CASTELNUOVO, *Les fresques du cloître d'Abondance*, in: BERNARD ANDERMATTEN / AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI (éd.), Amédée VIII-Félix V, premier duc de Savoie et pape (1383–1451) (= Actes du colloque international, Ripaille – Lausanne 1990), Lausanne 1992, p. 395–407.
- ³ RAYMOND OURSEL, *Art religieux du Moyen Age en Savoie*, Annecy 1956, p. 97.
- ⁴ OLIVIER TREMBLAY, *La porte de la Vierge au cloître d'Abondance*, in: *Revue de Savoie* 3, 1994, p. 177–179.
- ⁵ Cet article est le résumé d'un mémoire de licence, défendu en octobre 2005 à l'université de Lausanne, section d'histoire de l'art. Directeurs: Prof. Serena Romano et Prof. Gaetan Casina.
- ⁶ Le nécrologe d'Abondance pour le 7 novembre dit: *Obiit Joannes abbas Habundanciae qui composuit claustrum ecclesie eiusdem monasterii*. LUIGI CIBRARIO (cf. note 1). – ENRICO CASTELNUOVO (cf. note 2), p. 407. Le professeur Marcel Grandjean est le premier à avoir contesté l'interprétation de «claustrum» par cloître plus tardive que son sens d'enceinte en pure langue latine; plus logique dans le contexte de la citation. Cette citation se rapporterait donc au monastère en général, à d'éventuelles adjonctions et non strictement au cloître. Pour une définition de la datation des différents cycles de sculptures à Abondance, cette datation n'est donc pas très utile. Nous remercions une nouvelle fois le professeur Marcel Grandjean pour cette remarque essentielle à une appréciation stylistique plus précise des sculptures.
- ⁷ Pour cette question de «l'amenuisement du sujet et de la forme» dans l'art du XIV^e siècle, voir les introductions, rédigées par FRANÇOISE BARON, sur la sculpture et sur les ivoires des catalogues des deux grandes expositions sur l'art gothique tardif, JEAN-RENÉ GABORIT éd., *L'art au temps des rois maudits: Philippe le Bel et ses fils, 1285–1328* (= catalogue de l'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Paris 1998, p. 52–57. – DANIELLE GABORIT CHOPIN éd., *1300... L'art au temps de Philippe le Bel*, (= actes du colloque international, Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Paris 1998.
- ⁸ Sur Hautecombe: ROMAIN CLAIR dom, *L'abbaye d'Hautecombe*, in: *Les Monuments Historiques de France*, n. s. 1, 1960, p. 146–154. – FRANÇOISE BARON, *Les vestiges sculptés de l'abbaye d'Hautecombe en Savoie*, in: FRANÇOISE BARON éd., *Les Fastes du gothique, le siècle de Charles V* (= catalogue de l'exposition, Galeries nationales du Grand Palais), Paris 1981, catalogue 15–18, p. 73–76.
- ⁹ SIMONETTA CASTRONOVO, *La biblioteca dei conti di Savoia e la pittura in area savoiarda 1285–1343*, Torino 2002, p. 15. – SHEILA EDMUNDS, *The Medieval Library of Savoy*, in: *Scriptorium* 24, 1970, p. 318–327, 25, 1971, p. 253–284 et 26, 1972, p. 269–293. – SHEILA EDMUNDS, *Catalogue des manuscrits savoyards*, in: AGOSTINO PAVAVICINI BAGLIANI / ENRICO CASTELNUOVO éd., *Les manuscrits enluminés des comtes et des ducs de Savoie*, Torino 1990, p. 193–224.
- ¹⁰ Sur la sculpture du XIII^e et du XIV^e siècle au sud de la France: VIVA WETTERLOF, *Les imagiers à la cour des papes et des rois de France 1327–1365*, Lund 1975, p. 351. – JEAN BALTRUSAITIS, *La troisième sculpture romane*, in: *Formitas romanica*, Frauenfeld 1958, p. 49–84. – MICHÈLE PRADALIER-SCHLUMBERGER, *La naissance de la sculpture gothique*, in: *Gothique méridional au XIII^e siècle*, Toulouse 1974, p. 317–329. – MICHÈLE PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc, la sculpture gothique (XIII^e–XIV^e siècle)*, Toulouse 1998. – RAYMOND REY, *L'art Gothique du midi de la France*, Paris 1934. – FRANÇOISE ROBIN, *Midi gothique: de Béziers à Avignon*, Paris 1999. – YVES ESQUIEU, *Autour de nos cathédrales. Quartiers canoniaux du sillon rhodanien et du littoral méditerranéen*, Paris 1992, p. 158–186. – ALAIN GIRARD, *L'aventure gothique entre Pont-Saint-Esprit et Avignon du XIII^e au XIV^e siècle*, Aix-en-Provence 1996.
- ¹¹ WILLIBALD SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140–1270*, Paris 1972 [Munich 1970].
- ¹² PERRINE MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France – Italie, XII^e–XIII^e siècles)*, Paris 1983. – PERRINE MANE, *Comparaison des thèmes iconographiques des calendriers monumentaux et enluminés en France, aux XII et XIII s.*, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 29, 1986, p. 257–263.
- ¹³ WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1), p. 70–71.
- ¹⁴ WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1), p. 70–71.
- ¹⁵ GEORGES CHARRIÈRE, *Topographie et géopolitique lémaniques sur quelques fresques d'Abondance*, in: *Espaces savoyards «frontières et découpages»* (= Actes du 38^e Congrès des Sociétés Savantes de Savoie), Saint-Julien en Genevois 2004, p. 269–283.
- ¹⁶ Pour les soubassements des portails ouest de la cathédrale d'Amiens, voir WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11), p. 146. – Pour le vitrail de la rose de Lausanne: ELLEN J. BEER, *Les vitraux du Moyen Age de la cathédrale de Lausanne*, in: JEAN-CHARLES BIAUDET / HENRY MEYLAN / MARCEL GRANDJEAN ET AL. éd., *La Cathédrale de Lausanne*, Berne 1975, p. 221–255.
- ¹⁷ CHIARA FRUGONI, *'E vedrà ogni carne la salvezza di Dio' (Lc 3, 6): le sculture all'interno del battistero*, in: CHIARA FRUGONI éd., *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino 1995, p. 109–144.
- ¹⁸ WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1), p. 72. Dans leur description du cycle des mois, les auteurs ne s'aperçoivent pas que le mois de Janvier est, en fait, une représentation de Janus *bifrons*. Personne, d'ailleurs, n'y fait cas dans les études postérieures.
- ¹⁹ Sur l'iconologie du cloître: REGINE ABEGG, *Funktionen des Kreuzgangs im Mittelalter – Liturgie und Alltag*, in: *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 48/2, 1997, p. 6–24. – ANSELME DAVRIL, *Fonctions des cloîtres dans les monastères au Moyen Age*, in: PETER KLEIN éd., *The Medieval Cloister*, Ratisbonne 2004, p. 22–26. – MARKUS HORSCH, *Zur bildlichen Ausstattung von Zisterzienserkreuzgängen des 13. und 14. Jahrhunderts*, in: PETER KLEIN éd. (comme en haut), p. 241–268. – PETER KLEIN, *Zur Einführung: Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur – Funktion – Programm*, in: PETER KLEIN éd. (comme en haut), p. 9–22. – PETER KLEIN, *Topographie, fonction et programmes*

- iconographiques des cloîtres: *La galerie attenante à l'église*, in: PETER KLEIN éd. (comme en haut), p. 105–158.
- ²⁰ Pour le cycle peint du monastère des *Tre Fontane*: CARLO BERTELLI, *L'enciclopedia delle Tre fontane*, in: *Paragone*, 20/235, 1969, p. 24. – CARLO BERTELLI, *Calendari* (comme en haut), p. 52–61. – SERENA ROMANO, *Abbazia delle Tre Fontane*, in: SERENA ROMANO / ENRICO PARLATO éd. *Roma e il Lazio, il Romanico*, Milano 2001, p. 76–85. Pour le cycle du monastère des Quattro Coronati: CARLO BERTELLI (comme en haut), p. 56. – MARIA-GIULIA BARBERINI, *I Santi Quattro Coronati a Roma*, Roma 1989. – ANDREINA DRAGHI, *Il ciclo di affreschi rinvenuto nel Convento dei SS. Quattro Coronati a Roma: un capitolo inedito della pittura romana del Duecento*, in: *Rivista dell'istituto d'archeologia e storia dell'arte*, 56, 1999, p. 115–166. – GUGLIELMO MATTHIAE, *I Santi Quattro Coronati*, in: *Pittura Romana nel Medioevo*, Roma 1966, p. 146–152.
- ²¹ «Psalterium», in SADDIE STANLEY éd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 15, p. 383–387.
- ²² WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11), p. 56.
- ²³ Sur le cloître de la cathédrale de Béziers: YVES ESQUIEU (cf. note 10), p. 158–186, ou de FRANÇOISE ROBIN (cf. note 10). – MICHÈLE PRADALIER-SCHLUMBERGER (cf. note 10).
- ²⁴ LUCIEN BÉGULE, *Médaillons des soubassements*, in: *La Cathédrale de Lyon*, Paris 1911, p. 57–75.
- ²⁵ WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1), p. 76.
- ²⁶ ERNESTO MARTINEZ FERNANDO, *Jaime II de Argon, su vida familia*, Barcelona 1948, vol. 2, p. 34–39. – EDUART TODA, *Monastir de Santes Creus*, Barcelona 1929.
- ²⁷ LINDY GRANT, *France: Noyon Cathedral*, London 1983. – MARIE-CHRISTINE LACROIX, *Noyon (Oise): les abords de la cathédrale*, Amiens 2004.
- ²⁸ A la façade de la maison des musiciens de Reims, souvent citée dans les publications générales de sculpture gothique, aucune étude approfondie n'a été consacrée – à notre connaissance.
- ²⁹ CARLA CASAGRANDE / SILVIANA VECCHIO, *Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XII^e et XIII^e siècles)*, in: *Annales: économie, sociétés, civilisations*, 24/5, 1979, p. 913–928. – MARI-LISA DI GIOVANNI, *Iconografia del giocoliere negli edifici religiosi di Francia e Italia nel XII^e secolo*, in: *Il Romanico*, (= Atti del seminario di studi), PIERO SANPAOLESI éd., Milano 1975, p. 164–180. – EDMOND FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1987, [1910]. – JEAN LECLERCQ, *Ioculator et saltator, Saint Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits*, in: *Translation studii honouring o. I. Kaspner*, Collegeville Minnesota 1973, p. 124–148. – JEAN LECLERCQ, *Le thème de la jonglerie chez S. Bernard et ses contemporains*, in: *Pour un autre Moyen Age*, Paris 1977, p. 91–107. – BRONISLAW GEREMEK, *Le marginal*, in: JACQUES LE GOFF éd., *L'homme médiéval*, 1989, p. 381–413.
- ³⁰ La dernière étude consacrée au portail – et la plus complète – est celle de OLIVIER TREMBLAY (cf. note 4).
- ³¹ WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11), p. 29.
- ³² LOUIS RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, vol. 2, p. 93–94, p. 110–112.
- ³³ WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11). Le portail Sainte Anne, ill. 40.
- ³⁴ WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11). La porte rouge, ill. 271.
- ³⁵ Etudes générales sur les ivoires au XIV^e siècle: DANIELLE GABORIT CHOPIN (cf. note 22). – PAUL WILLIAMSON, *Symbiosis across Scale: gothic Ivories and Sculpture in Stone and Wood in the thirteenth Century*, in: *Images in Ivory: precious objects of the gothic age* (= catalogue d'exposition, Detroit Institute of Art), Detroit 1997, p. 38–45. – RAYMOND KOEHLIN, *Les ivoires gothiques français*, Paris 1924, 3 vol. Reproduite en planche 6 ici: une glorification de la Vierge en ivoire, vol. 2, planche 53, Amiens bibliothèque no 211.
- ³⁶ Publiée par SIMONETTA CASTRONOVO (cf. note 9), ill. 43.
- ³⁷ WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11), p. 33–36. – LOUIS RÉAU (cf. note 32), p. 93–94, 110–112.
- ³⁸ BERNHARD BLUMENKRATZ, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de 'Synagoga' en France*, in: *Mélanges R. Crozet*, Poitiers 1966, p. 1141–1157.
- ³⁹ PAUL VERDIER / PETER BRIEGER ET AL. éd., *Art and Courts, France and England from 1259 to 1328* (= catalogue de l'exposition, Galerie nationale du Canada), 2 vol., Ottawa 1972, p. 65. Reproduit ici un détail du baiser de Lancelot, *Roman de Lancelot*, New York Pierpont Morgan Library, ms. 806, vol. II: 125 fos, Laon? 1310–1315. – PAUL WILLIAMSON, *Gothic sculpture 1140–1300*, London 1995.
- ⁴⁰ SIMONETTA CASTRONOVO (cf. note 9). – SHEILA EDMUNDS (cf. note 9).
- ⁴¹ JEAN-RENÉ GABORIT (cf. note 7), p. 162, ill. 98, reproduite ici une valve de miroir: le jeu d'échecs, Paris vers 1300, Musée du Louvre, département des Objets d'Art OA 117.
- ⁴² SIMONETTA CASTRONOVO (cf. note 9), p. 55–70.
- ⁴³ ALISON STONES, *Sacred and Profane Art: Secular and Liturgical Book Illumination in the Thirteenth Century*, in: *The Epic in Medieval Society: Aesthetic and Moral Values*, Tübingen 1970, p. 100–113.
- ⁴⁴ *The Roman de la Poire*, Français 2186, fol. 67, publié dans JEAN-RENÉ GABORIT (cf. note 7), ill. 288–289.
- ⁴⁵ JEAN-RENÉ GABORIT (cf. note 7), p. 74–75, catalogue 30.
- ⁴⁶ WALDEMAR DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1), p. 82.

PROVENANCE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1–14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 25–27, 30–49, 53, 54, 56, 58, 60. 61: Auteur.
- Fig. 15: Repro tirée de WILLIBALD DEONNA / ERNEST RENARD (cf. note 1).
- Fig. 18, 21, 24: Repro tirée de JEAN-CHARLES BIAUDET et al. éd. (cf. note 16).
- Fig. 50: Repro tirée de WILLIBALD SAUERLANDER (cf. note 11).
- Fig. 51: Repro tirée de SIMONETTA CASTRONOVO (cf. note 9).
- Fig. 52: Repro tirée de RAYMOND KOEHLIN (cf. note 35).
- Fig. 55: Repro tirée de JEAN-RENÉ GABORIT (cf. note 7).
- Fig. 57: Repro tirée de PAUL VERDIER / PETER BRIEGER ET AL. (cf. note 39).

RÉSUMÉ

Trois cycles de sculptures ornent les vestiges du cloître d'Abondance. Le calendrier des clefs de voûtes reprend sans surprise l'iconographie habituelle sur les soubassements des cathédrales, mais la disposition de ses motifs autour de l'enceinte est particulière. Les consoles de la retombée des voûtes présentent de grands bustes et des scénettes à caractère profane comme on pouvait en voir dans les cours princières contemporaines. Le portail de la Vierge – le cycle le mieux étudié jusqu'à présent – paraît, également, présenter des incongruités. Il ne s'agit pas d'un «couronnement de la Vierge,» comme il a été proposé, mais d'une «glorification» accostée des figures antithétiques de l'Eglise et de la Synagogue. Une lecture d'ensemble de ces trois programmes, est-elle possible? Ces sculptures, datent-elles véritablement entre 1334 et 1351, date à laquelle l'abbé Jean est attesté à la tête de l'abbaye dans l'Obituaire?

RIASSUNTO

Tre cicli di sculture ornano le vestigia del chiostro d'Abbondance. Il calendario delle chiavi di volta riprende senza sorprese l'iconografia consueta dei basamenti delle cattedrali ma, la disposizione dei motivi scultorei organizzati nel perimetro del chiostro è particolare. Le basi delle volte presentano dei grandi busti e delle scene di carattere profano simili a quelle delle corti principesche contemporanee. Il portale della vergine, il ciclo più studiato sino ad ora, sembra anch'esso presentare delle incoerenze. Non ci troviamo di fronte a un «coronamento della Vergine» come è stato proposto in precedenza, bensì a una «glorificazione» accostata dalle figure antitetiche della Chiesa e della Sinagoga. È possibile strutturare una lettura globale di questi tre programmi? La datazione dei cicli scultorei tra il 1334 e il 1351, data riportata nell'Obitorio che attesta il periodo nel quale l'abate Giovanni era a capo dell'abbazia, è veritiera?

ZUSAMMENFASSUNG

Drei Skulpturenzyklen dekorieren die Überreste des Klosters von Abondance. Die Schlusssteine mit den Kalenderdarstellungen geben die auf den Portalen der Kathedralen aus dem 13. Jahrhundert übliche Ikonographie wieder, allerdings in einer speziellen Anordnung der Motive. An den Konsolen der Gewölbeanfänger sind, auf Augenhöhe der Besucher, grosse Büsten und kleinere weltliche Szenen angebracht, wie sie in Schlössern und Palästen jener Zeit oft anzutreffen sind. Das Portal der Jungfrau – der besterhaltene und bekannteste der drei Zyklen – scheint Unvereinbarkeiten zu enthalten. Bei der Darstellung handelt es sich nicht, wie bis jetzt angenommen wurde, um eine «Krönung der Jungfrau» sondern um die «Verherrlichung Mariens», umrahmt von den gegensätzlichen Figuren der Kirche und der Synagoge. Besteht eine Verbindung zwischen den verschiedenen Teilen dieses Skulpturenprogramms? Datieren diese wirklich aus den Jahren 1334 und 1351, die Zeit des Abts Jean, dessen Name in den Quellen als wichtiger Stifter erscheint?

SUMMARY

Today, three cycles of sculptures decorate what remains of the Abondance cloister. The keystones show calendar representations with the iconography typical of portals of cathedrals in the 13th century. However, the arrangement of the motifs is unusual. On the springers, at eye-level, imposing busts and smaller profane scenes have been placed, as frequently seen in contemporary courts and palaces. The Virgin's Portal – the best preserved and better known of the three groups of sculptures – seems to contain inconsistencies as well. It is not a representation of the "Coronation of the Virgin", as previously proposed, but a "Glorification" framed by the antithetical figures of Church and Synagogue. Is there a link between the different parts of this sculptural program? Were the sculptures really created between 1334 and 1351, at the time of abbot Jean, whose name appears in the sources as an important donator?