

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Master Histoire, Pouvoirs, Sociétés, Territoires

2023/2024

**La châsse d'Ambazac.
Floraison spirituelle à Grandmont : un *unicum* de l'Œuvre
de Limoges au service de la promotion d'un ordre religieux
et de son saint fondateur**

Texte

Marylou MERLE

Mémoire dirigé par

M. Éric SPARHUBERT

Maître de Conférences en Histoire de l'Art ancien et médiéval à l'Université de Limoges



Remerciements

Je remercie chaleureusement M. Éric Sparhubert pour son accompagnement durant cette année de recherches. Impliqué dans la réussite de ses étudiants, il a toujours su faire de justes remarques sur mon travail et stimuler mes réflexions sur un sujet aussi complexe que fascinant.

Je remercie également toutes les personnes qui ont partagé avec moi leurs connaissances. Je remercie Mme Élisabeth Antoine et M. Philippe Cordez de m'avoir accueillie au sein du Musée du Louvre, et pour ces discussions très stimulantes que nous avons partagées. Je remercie M. Alain-Charles Dionnet pour son accueil au Musée des Beaux-Arts de Limoges et pour l'intérêt qu'il a porté à cette étude.

Je remercie plus particulièrement M. le Conservateur régional adjoint des monuments historiques, M. Nicolas Vedelago, qui m'a permis d'accéder à la châsse d'Ambazac et qui m'a fourni quelques documents qui se sont avérés essentiels à cette étude, notamment le rapport de restauration et l'étude gemmologique de la châsse.

Je remercie M. Philippe Racinet de m'accueillir depuis deux ans sur le chantier de fouilles de Grandmont, ce qui m'a permis, je l'espère, d'avoir une vision plus approfondie du contexte architecturale de l'abbaye et une connaissance du terrain qu'aucune littérature ne saurait apporter. En me fournissant les rapports de fouilles de l'abbaye, autres documents essentiels à mon travail, il a participé à augmenter ce présent mémoire d'arguments archéologiques dont n'avaient pu bénéficier les précédentes études.

Je remercie également Mme Anne Massoni d'avoir partagé avec ses étudiants ses travaux en cours sur les évêques de Limoges, qui ont certainement participé à renforcer mon argumentaire sur le contexte institutionnel de l'abbaye de Grandmont, et Mme Laura Sageaux pour son expertise sur les intailles de la châsse d'Ambazac.

Je remercie mes collègues de promotion et leur constante bonne humeur, et l'équipe professorale du département d'Histoire de l'Université de Limoges pour leur soutien, leurs conseils et leurs encouragements.

Enfin, je remercie mes parents, relecteurs fidèles de ce présent mémoire, pour leur patience et leur soutien, qui m'ont accompagnés tout au long de cette année.

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat :

« **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** »

disponible en ligne : <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>



Sigles et abréviations

ADHV : Archives départementales de la Haute-Vienne

BnF : Bibliothèque nationale de France

Bm. : Bibliothèque municipale

cat. : catalogue

chap. : chapitre

col. : colonne

coll. : collection

coord. : coordination

Corpus des émaux méridionaux, t. [I/II] : Marie-Madeleine Gauthier et Geneviève François, *Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges. L'époque romane*, tome I, Paris, Éditions du CNRS, 1987 ; ou Marie-Madeleine Gauthier, Élisabeth Antoine, Danielle Gaborit-Chopin (dir.), *L'apogée, 1190-1215*, Corpus des émaux méridionaux, t. II, Paris, Éditions du Louvre, 2011.

dir. : dirigé par

ed. : édité par

f. : folio

fig. : figure(s)

ibid. : *ibidem*

inv. : numéro d'inventaire

l. : livre

lat. : latin

ms. : manuscrit

n° : numéro

op. cit. : *opus citatum*

p. : page(s)

pl. : planche(s)

publ. : publié par

r : recto

Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont, [année] : Philippe Racinet (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, rapport des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont en [...] avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME.

t. : tome

trad. : traduction de

v : verso

vol. : volume

Sommaire

Remerciements	3
Droits d’auteurs	4
Sigles et abréviations	5
Sommaire.....	7
Introduction	10
Partie I. Description	24
I.1. Description générale	24
I.2. L’émail	29
I.3. Les gemmes : pierres dures, verre, intailles et remplois	32
Partie II. Remarques sur l’état de conservation et la fabrication de la châsse d’Ambazac	35
II.1. Du XII ^e siècle à aujourd’hui : critique d’authenticité	35
II.2. Un objet vite réalisé ?.....	38
Partie III. La châsse d’Ambazac dans le contexte de l’abbaye de Grandmont	40
III.1. Une commande prestigieuse pour une abbaye incontournable dans le diocèse de Limoges et dans le duché d’Aquitaine.....	40
III.1.1. Un contexte institutionnel favorable, entre protection royale et épiscopale	41
III.1.2. Deux datations en concurrence : un reliquaire pour onze-mille vierges ou pour le saint fondateur de l’ordre ?.....	46
III.1.2.1. 1181 : Une châsse égarée dans un groupe unifié ?	47
III.1.2.2. 1189 : Gérard Ithier et la canonisation d’Étienne de Muret	50
III.1.2.3. La châsse d’Ambazac dans l’ <i>Œuvre de Limoges</i> : deux datations qui coïncident avec le corpus de l’œuvre émaillée.....	55
III.1.3. La châsse d’Ambazac et ses modèles : le « goût Plantagenêt » et les réalisations locales contemporaines.....	60
III.2. Un objet majeur qui raconte le prestige du lieu.....	66
III.2.1. L’ambiguïté d’une pièce maîtresse conçue pour se démarquer	67
III.2.1.1. La place de l’émail dans la châsse d’Ambazac : une châsse d’orfèvre ou d’émailleur ?	67
III.2.1.2. « Parce que toute surabondance doit être absolument étrangère à notre ordre... ». La châsse d’Ambazac face à la règle de Grandmont	73
III.2.2. Un objet pour raconter la mémoire du lieu : la châsse d’Ambazac comme objet- trésor.....	82
III.2.3. Le choix de la forme pour glorifier le saint fondateur de l’ordre	85

Partie IV. Analyse. Une conception complexe organisée autour des principes d'ordre, variété et mesure	90
IV.1. Matérialités. L'or et les gemmes organisées pour inclure le saint à l'Église universelle	90
IV.1.1. Une préfiguration de la Jérusalem céleste.....	91
IV.1.2. Un discours par les gemmes.....	93
IV.1.2.1. La variété des gemmes, entre gemmes terrestres et gemmes célestes	93
IV.1.2.2. La présentation d'une <i>crux gemmata</i>	100
IV.1.2.3. Le cas du cristal.....	102
IV.1.3. Espaces cloisonnés, espaces ouverts. Rythmes et systèmes sur la châsse d'Ambazac	108
IV.2. Végétalités. Quand l'ornemental est porteur de sens.....	113
IV.2.1. Un commentaire du Texte par l'ornement.....	114
IV.2.1.1. Le végétal comme évocation du jardin de l'Apocalypse	114
IV.2.1.2. La rhétorique du <i>lignum vitae</i> et de la Croix	117
IV.2.1.3. Les anges, médiateurs vers l'Esprit saint.....	119
IV.2.2. Le végétal, entre rythme et foisonnement, entre nature et cosmos	124
IV.2.2.1. Autonomie et identité du végétal. Quand la mise en œuvre devient mode d'existence.....	124
IV.2.2.2. Végétal naturalisant ou végétal cosmique : deux essences pour transcender le principe de nature	127
IV.2.3. Un objet pensé pour témoigner de l'efficacité du saint par une mise en scène de la <i>virtus</i>	133
IV.3. Au-delà du matériel. Une œuvre qui déploie un système réflexif complexe	136
IV.3.1. Un contexte architectural pour accentuer les effets de l'objet	136
IV.3.2. L'objet acteur du dépassement de sa propre nature.....	143
IV.3.2.1. Des procédés techniques pour créer et diffuser la lumière.....	143
IV.3.2.2. La Transfiguration en action : la matière comme symbole de présence	148
IV.3.3. Jeux de perceptions, jeux de l'esprit. Une œuvre conçue comme un guide pour accompagner l'élévation de l'âme	151
IV.3.3.1. L'espace retourné : imagination et lieux d'intercession	151
IV.3.3.2. Une expérience sensorielle.....	155
Conclusion	159
Références bibliographiques	164
Glossaire	174

Introduction

La châsse d'Ambazac, c'est tout un spectacle qui s'offre aux yeux. Qui pourrait deviner que dans la petite église Saint-Antoine d'Ambazac se cache en réalité un trésor d'orfèvrerie et d'émaillerie, sans doute l'une des pièces les plus prestigieuses de l'*Œuvre de Limoges* ? La châsse d'Ambazac, dite de saint Étienne de Muret, déploie un système visuel complexe, dont chacun des composants est signifiant. Sa conception relève d'un haut niveau de réflexion, qui émane d'un riche contexte intellectuel, culturel et artistique, pour une abbaye autour de laquelle gravite la dynastie Plantagenêt. La châsse d'Ambazac est en réalité bien plus une châsse d'orfèvre que d'émailleur. Objet quasiment aniconique, et où l'émail champlevé s'expose nettement de manière secondaire, elle tient une place à part au sein même de son corpus. La grande variété des éléments de la châsse, qui tous fonctionnent indépendamment autant qu'ils se recoupent avec les autres, composent un objet aux multiples niveaux de lecture qui implique physiquement et intellectuellement celui qui la regarde. De fait, la châsse d'Ambazac mérite de faire enfin l'objet d'une étude monographique, qui éclaire et approfondit les choix et les enjeux qui ont motivé sa conception. Mais l'objet est avant tout un reliquaire, dont toute l'ornementation participe à sa fonction première : préserver glorieusement les restes d'un corps saint.

La possession de reliques – gage de prestige et de *stabilitas* – est un enjeu pour les communautés ecclésiastiques. Au cours du Moyen Âge, la qualité des saints évolue : les nouveaux saints ne sont plus martyrs mais pieux hommes de leur temps, abbés, évêques ou fondateurs d'ordres monastiques. En Limousin comme ailleurs, les saints de l'Église universelle sont autant vénérés que les saints d'origine locale ¹. Leurs reliques doivent être données à voir, en même temps qu'elles doivent être cachées des regards impurs. La relique un reste (*reliquum*), mais un reste qui doit être magnifié pour la gloire du saint. En ce sens, le reliquaire est consubstantiel à la relique ; il est l' « *aur[um] et lapid[es] pretios[a]* » qui ornent les corps des saints, ainsi que la loi salique le décrit déjà, rappelant les mérites des Francs qui ornent le corps des saints et des martyrs ². En dépit de la stricte opposition substantielle entre

¹ Jean-Loup Lemaître, « Les reliques et leur culte en Limousin au XII^e et XIII^e siècles », in Danielle Gaborit-Chopin et Élisabeth Taburet-Delahaye (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, actes du colloque organisé au Musée du Louvre les 16 et 17 novembre 1995, Paris, La documentation Française, 1997, p. 144.

² « *Haec est enim gens quae parva dum esset numero, durissimum Romanorum jugum de suis cervicibus excussit pugnando ; atque, post agnitionem baptismi, sanctorum martyrum corpora quae Romani vel igni concremaverunt, vel ferro truncaverunt, vel bestiis laceranda projecerunt, Franci reperta*

la relique et l'objet qui la recueille, la protège, mais qui surtout la cache ostensiblement des regards, il paraît certain que le contenant s'associe au contenu par métonymie. En réalité, les reliques elles-mêmes ne peuvent faire l'objet d'un culte, à l'exception de la Croix : c'est bien le saint qu'elles représentent qui est vénéré, et non directement les restes³. La relation avec le saint est alors matériellement contrainte ; le culte ne peut se faire qu'à travers la relique, témoignage tangible de sa présence, laquelle relique est invisibilisée, cachée par un objet qui en interdit l'accès. En ce sens, le reliquaire est le seul objet qui permet au fidèle de conceptualiser visuellement la relique, et par extension la présence sainte. Le contenant doit alors se montrer à la hauteur de la qualité du saint qu'il abrite, ce qui implique l'usage des matériaux les plus précieux. Coffret – *capsa*, *capsella* ou *arca* – évoquant la forme d'un sarcophage, d'une petite maison ou d'une petite église, selon la définition généralement répandue, la châsse est sans aucun doute l'une des typologies de reliquaires les plus utilisées⁴.

À la fin du XII^e siècle, la châsse d'Ambazac porte la dimension ecclésiale de ce type de reliquaire à son expression la plus architectonique. Sa composition complexe fait naître trois lucarnes d'un assemblage de plaques de cuivre dorées, orfèvrées ou émaillées, agrémentées de trois-cent-vingt-et-un cabochons de verre et de pierres dures, dont plusieurs cabochons de cristal de roche d'une taille remarquable. La châsse d'Ambazac est caractérisée par la profonde végétalité qui se déploie sur toutes ses faces dans une multiplicité de techniques de travail du métal. L'emploi restreint de l'émail champlevé et le quasi-aniconisme de la châsse (les deux seules figures sont celles de deux anges placés sur le toit) participent à en faire un objet d'exception, *hapax* au sein même de son corpus. La châsse d'Ambazac s'insère dans une tradition prestigieuse dont la renommée s'étend bien au-delà des limites du diocèse de Limoges. Créée à Conques sous l'abbatiate de Boniface (1107 - après 1121) et importée à Limoges dans le deuxième quart du XII^e siècle, la technique de l'émail champlevé s'apparente à celle de l'émail cloisonné⁵. Dès le milieu du siècle, les orfèvres limousins

auro et lapidibus pretiosis ornaverunt. ». Dernière partie du premier prologue de la loi salique, publ. André-François-Victoire-Henri Carrion-Nisas (trad.), *La Loi salique traduite en français, et accompagnée d'observations et de notes explicatives, principalement sur le titre LXII*, Paris, Imprimerie de Hocquet, 1820, p. 8.

³ J.-L. Lemaître, *op. cit.*, p. 143.

⁴ *Capsa* ou *capsella*, littéralement le coffre ou le coffret. Le nom *arca*, quoique plus rare, éclaire davantage sur la perception de l'objet, le terme désignant à la fois l'arche dans le sens du coffre, le tombeau, l'autel et le reliquaire.

⁵ Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition organisée du 23 octobre 1995 au 22 janvier 1996 au Musée du Louvre et au Metropolitan Museum of Art, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995, p. 33.

atteignent une maîtrise incomparable de leur art, apportant toute la vivacité aux figures romanes champléées d'émaux colorés, qui se détachent sur des platines dorées et vermiculées. Progressivement vers la fin du siècle, les goûts évoluent : les personnages sont laissés en réserve et ciselés, tandis que les fonds émaillés se parsèment de rosettes colorées. La première mention de ce qui sera dénommé *opus lemocicense*, *Œuvre de Limoges*, est celle d'une lettre de 1167 ou 1169, adressée par Jean, un chanoine de Saint-Satur-sous-Sancerre, à Richard, prieur de Saint-Victor de Paris. Le chanoine y évoque des « *tabulas tissu de opere lemovicino* » destinées à l'abbé de Wigmore (Herefordshire) ⁶. Non seulement le qualificatif « *opere lemovicino* » traduit implicitement la renommée de l'orfèvrerie émaillée de Limoges, mais la lettre indique aussi que l'on en fait commerce sur de grandes distances. En réalité, la réputation de l'*Œuvre de Limoges* s'étend déjà à l'échelle de la Chrétienté au XII^e siècle. L'implication des communautés ecclésiastiques dans le jeu artistique local ne fait aucun doute, que ce soit par la création et la diffusion de motifs iconographiques ou par le financement de l'artisanat. La production est alors encore réservée à des pièces de grand prestige, destinées à des communautés riches et/ou bénéficiant d'un mécénat important.

L'abbaye de Grandmont est alors l'un des premiers bénéficiaires d'un patronage Plantagenêt en Aquitaine. Fondée par les compagnons de l'ermite Étienne de Muret, elle s'impose dès sa fondation au XII^e siècle comme abbaye incontournable du paysage local. L'origine de la fondation de l'abbaye est quelque peu incertaine. Face à l'absence de sources contemporaines, il semble falloir faire confiance à la tradition qui rappelle que, chassés d'Ambazac par les bénédictins après la mort d'Étienne, ses compagnons se retirent à quelques pas de l'ermitage vers le promontoire de Grandmont, fondant ainsi une première abbaye aux alentours de 1125 ⁷. Le corps d'Étienne est conservé. Enterré devant l'autel, il fait l'objet d'un culte spontané – pourtant en contradiction avec ses enseignements – qui répond à de premiers miracles qui ont lieu sitôt après la mort de l'ermite ⁸. La communauté adopte un fonctionnement particulièrement original qui intègre à statut égal des laïcs convers aux clercs, en suivant des principes d'hospitalité, de pauvreté et d'égalité. La règle est adoptée sous le priorat d'Étienne de Liciac (1139-1163), par ailleurs auteur d'une première *Vita* d'Étienne, sur le modèle de la liturgie canoniale et non monastique, en suivant le contexte local baigné d'une forte présence

⁶ Joaquín Yarza Luaces (dir.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, p. 71.

⁷ Philippe Racinet (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, rapport des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont en 2018 avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME, vol. I, 2018, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 61.

de communautés de chanoines⁹. Dans un contexte de crises internes entre clercs et convers, et pour en revenir à la question qui nous occupe, le sixième prieur Guillaume de Treignac (1170-1187) mène une véritable politique d'acquisition des reliques, tout en obtenant la protection pontificale¹⁰. Il obtient ainsi la relique majeure de l'ordre, un fragment de la Vraie Croix, offerte par le roi de Jérusalem Amalric en 1174¹¹. Quelques années plus tard, il cède à la promotion du culte des reliques des compagnes de sainte Ursule par l'abbé de Siegburg Girard, envoyant quatre religieux près de Cologne, qui rapportent en 1181 sept corps, deux chefs et d'autres fragments dans des vases, un épisode relaté par l'*Itinerarium fratrum*¹². Son successeur, Gérard Ithier est élu le 29 septembre 1188¹³. Sitôt après son élection, le pape accorde la canonisation du saint fondateur de l'ordre : la *revelatio* a lieu le 28 août 1189¹⁴. Gérard Ithier est l'acteur principal de la promotion du culte de saint Étienne de Muret. Instigateur de l'élévation du fondateur de son ordre, il est également l'auteur de récits hagiographiques : la *Vita ampliata*, reprenant la première *Vita* de saint Étienne mais en y opérant l'ajout de quinze miracles, ainsi que le récit de miracles *De revelatione Beati Stephani*¹⁵.

La fin du XII^e siècle est un moment crucial pour l'expansion de l'abbaye de Grandmont. En dépit de son idéal de pauvreté, l'abbaye thésaurise les reliques en même temps qu'elle se positionne en tant que communauté matériellement et spirituellement prestigieuse. La production de textes faisant la promotion du culte de saint Étienne de Muret s'accompagne d'une véritable collecte de reliques, qui engendre la production d'un matériel liturgique autant qualitatif que quantitatif. Par ailleurs, la communauté bénéficie rapidement de l'intérêt de l'évêché de Limoges, mais aussi et surtout de l'intérêt des seigneurs laïcs, les Plantagenêt en tête. En réalité, l'abbaye de Grandmont s'insère au cœur de la toile politique de l'Aquitaine d'Henri II. Régulièrement, elle joue le rôle de place neutre dans le règlement de conflits

⁹ Robert Chanaud, *L'Abbaye et l'ordre de Grandmont. Entre ascétisme et opulence, XI^e-XVIII^e siècles*, Limoges, Éditions Culture & Patrimoine en Limousin, 2012, p. 29.

¹⁰ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, vol. I, *op. cit.*, p. 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² Jean-René Gaborit, « L'Autel majeur de Grandmont », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1976, n°3, p. 237.

La qualification des membres de la communauté de Grandmont est encore sujette à débat. Les grandmontains sont dénommés « frères » ou « moines » selon s'ils sont considérés comme les héritiers d'Étienne de Muret, encadrés par l'autorité d'un prieur, ou comme les membres d'une communauté régularisée, avec un abbé à sa tête après l'intervention de Jean XXII en 1317, qui réorganise alors l'ordre d'après le modèle bénédictin pour mettre fin aux dissensions qui ébranlent l'ordre depuis sa création. Sans prendre parti dans cette question qui n'est pas l'objet de cette présente étude, nous emploierons donc uniquement le terme générique de « religieux » pour désigner les membres de l'ordre.

¹³ *Ibid.*, p. 244-245.

¹⁴ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, vol. I, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*, p. 58. Voir également p. 63-64.

opposant le duc d'Aquitaine aux turbulents seigneurs limousins et à l'évêque de Limoges Sébrand Chabot (1178-1197). Si l'on dit que le roi d'Angleterre y tenait résidence, ce qu'aucune preuve archéologique ne confirme à ce jour, il est en revanche certain que l'influence des ducs d'Aquitaine s'étend jusque dans le domaine artistique, faisant émerger un « goût Plantagenêt » qui parsème le duché jusqu'à Grandmont ¹⁶. Dans ce riche contexte, plusieurs œuvres majeures de l'orfèvrerie limousine sont réalisées, parmi lesquelles six des fameuses sept grandes châsses qui ornent le retable orfèvré de l'autel majeur de l'église abbatiale.

La châsse d'Ambazac est la seule des sept châsses à être conservée. En réalité, aucun document n'en fait mention avant 1472. À compter de cette date, elle est connue à travers une quinzaine d'inventaires et trois descriptions, qui lui attribuent chacun les reliques de saint Macaire. Soulignons que l'objectif de ces inventaires n'est pas de mentionner les objets du trésor eux-mêmes, mais plutôt les reliques qu'ils contiennent. Les descriptions des objets, et en particulier les reliquaires, ne sont donc pas directement exploitables pour l'historien de l'art, et permettent tout juste d'identifier les objets en question. L'inventaire de 1472 est perdu mais connu par le suivant, celui de 1496. Reprenant celui de 1472, il fait peu de détail du contenu du retable : « Premièrement, a este trouvée la custode en façon de colombe, en laquelle est *Corpus Domini* : l'autel paré des chasses et aultres tables et paremens, en la forme et maniere contenue en l'inventaire fait par le prieur de Viaye. » ¹⁷. Sept inventaires sont connus pour le XVI^e siècle : 1515, 1556, 1566 (non publié), 1567, qui mentionne que des objets « enchâssés d'or et d'argent » ont été envoyés à Limoges pour être mis à l'abri des huguenots, 1571, 1575 et 1598 (perdus et non publiés) ¹⁸. Suivent trois inventaires en 1611, 1621 et 1639, inventaire corrigé en 1666 ¹⁹. La châsse porte alors le numéro deux ; et préserve les reliques de saint Macaire, saint Brandan et saint Trane, ainsi que de nombreux fragments des reliques des martyrs de la légion thébaine et d'autres ossements offerts par le monastère Saint-Héribert en

¹⁶ Voir Marie-Madeleine Gauthier, « Le Goût Plantagenêt et les arts mineurs dans la France du Sud-Ouest », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes I, Akten des XXI internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Bonn [14-19 sept. 1964]*, Berlin, 1967, p. 139-157.

¹⁷ Inventaire réalisé par Jean de Cayrol, vicaire général de l'abbé. Publ. Louis Guibert in « L'École monastique d'orfèvrerie de Grandmont et l'hôtel majeur de l'église abbatiale. Notice accompagnée des deux inventaires les plus anciens du trésor (1496-1515) », *BSAHL*, 1889, t. XXXVI, p. 33, n° 3. Cet inventaire, ainsi que ceux de 1515, 1567, 1575, 1598, 1611, 1639, 1771, 1787 et 1790, a disparu. Ils appartenaient aux archives de l'armateur Nivet-Fontaubert à la fin du XIX^e siècle.

¹⁸ Geneviève François-Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (suite) », *Bulletin monumental*, 1963, t. CXXI, n°1, p. 50-53.

¹⁹ Inv. du trésor de 1666 : ADHV, 5 H107.

1181²⁰. Les trois descriptions connues de l'abbaye de Grandmont évoquent également son trésor. Avant 1591, le grandmontain Pardoux de Lagarde produit une description quelque peu confuse de l'abbaye dans ses *Antiquités de Grandmont*²¹. Le texte de Pardoux de Lagarde est résumé par l'abbé Legros avant la reconstruction de l'abbaye au XVIII^e siècle. Quelques extraits des manuscrits perdus des *Annales ordinis Grandimontis*, abrégé de l'histoire de l'ordre en cinq volumes rédigés par Jean Levesque autour de 1662, font rapidement mention des châsses du retable. Enfin, une description de Martial de Lépine (1771) rapporte le nouvel état de l'abbaye après sa reconstruction, indiquant que l'ancien retable et ses châsses ont été déplacés dans une chapelle à gauche de l'autel majeur²². Mais l'ordre est supprimé dès 1772, peu de temps après sa reconstruction. L'abbé obtient le droit de rester dans l'abbaye jusqu'à sa mort, en 1787²³. L'évêque de Limoges Jean-Baptiste du Plessis d'Argentré met à la vente le mobilier et répartit le trésor de l'abbaye entre les églises du diocèse entre juillet et août 1790²⁴. Le procès-verbal de distribution des reliques indique que la châsse est donnée à l'église d'Ambazac, avec un os de jambe de saint Étienne de Muret et une dalmatique médiévale²⁵.

La châsse d'Ambazac est connue par les inventaires pour contenir les reliques de saint Macaire, ainsi que plusieurs reliques des martyrs de la légion thébaine²⁶. Néanmoins, les reliques de saint Macaire sont offertes en 1269 par Thibaud V, roi de Navarre et comte de Champagne et de Brie²⁷. Ces reliques ne sont donc pas les reliques originelles, pour lesquelles la châsse a été réalisée. En réalité, la châsse d'Ambazac a vraisemblablement été produite pour l'une des deux occasions suivantes : la réception des reliques des compagnes de sainte Ursule en 1181, ou la canonisation d'Étienne de Muret en 1189, formant les deux datations aujourd'hui généralement admises. Il nous semble néanmoins falloir privilégier la

²⁰ Geneviève François-Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (fin) », *Bulletin monumental*, 1964, t. CXXII, n°2, p. 136.

²¹ ADHV, ms. 172. Également partiellement transcrit par G. Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (suite) », *op. cit.*, p. 50-53.

²² Martial de Lépine, « Description ». Publ. in Louis Guibert, *Une page de l'histoire du clergé français au XVIII^e siècle : Destruction de l'ordre de l'abbaye de Grandmont*, Paris, 1877, p. 933 et 937.

²³ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, vol. I, *op. cit.*, p. 18.

²⁴ Marie-Madeleine Gauthier et Geneviève François, *Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges. L'époque romane*, tome I, Paris, Éditions du CNRS, 1987, p. 154.

²⁵ « Art. 2. Ambazac (Paroisse). La dalmatique et un ossement de saint Étienne de Muret, fondateur de Grandmont, avec une châsse de moyenne grandeur, couverte de lames de cuivre doré et émaillé, ornée de cristaux et autres pierreries ». « Extrait du Procès-verbal général de distribution des saintes reliques de Grandmont ». Publ. in Maurice Ardant, *Des Ostensions : Origine de ces solennités religieuses, dates des principales, détails sur leurs cérémonies, les reliques et les reliquaires*, Limoges, 1848, p. 69.

²⁶ G. François-Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (fin) », *op. cit.*, p. 133.

²⁷ M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'œuvre de Limoges*, *op. cit.*, n°159, p. 154.

seconde proposition : selon les inventaires, les quatre reliquaires des vierges de Cologne semblent tous suivre une unité de composition intégrant la figuration du Christ et des apôtres, et l'inclusion d'un reliquaire parfaitement original, aniconique, à ce groupe a de quoi interroger. Dans le cas d'une réalisation pour les reliques colonaises, la châsse originelle de saint Étienne de Muret serait inconnue. En revanche, la châsse d'Ambazac trouverait une destination parfaitement adaptée au prestige de son décor si elle accueillait les reliques d'Étienne sitôt après sa canonisation. Les reliques du saint fondateur de l'ordre changent de réceptacle vers 1250-1260 pour intégrer une nouvelle châsse, connue comme châsse de saint Étienne par les inventaires²⁸. La châsse d'Ambazac, laissée libre de ses reliques, pourrait alors avoir accueilli celles de saint Macaire, parvenues à l'abbaye quelques années plus tard. Que ce soit pour l'une ou l'autre des reliques, le moment de fabrication de la châsse est finalement assez bien connu. L'analyse complète du décor de la châsse, confronté au contexte aquitain de la fin du XII^e siècle, fournira quelques arguments supplémentaires en faveur de l'hypothèse d'une fabrication pour les reliques de saint Étienne de Muret.

L'incertitude concernant la destination initiale de la châsse doit inévitablement questionner sa dénomination. Il faut se forcer à comprendre les éléments qui la qualifient pour bien percevoir et dérouler les huit derniers siècles de son histoire. Désormais désuète, l'appellation *fierte*, du latin *feretra* ou *feretrum* (couche funèbre ou cercueil), est longtemps employée pour désigner les grandes châsses, faisant ainsi écho à leur forme et à leur fonction²⁹. Aussi ce terme est-il régulièrement employé au XIX^e siècle pour désigner la châsse d'Ambazac. Aujourd'hui et depuis seulement deux siècles, la châsse qui occupe notre étude est communément dénommée *châsse d'Ambazac* ou *châsse de saint Étienne de Muret*. Or, la première appellation ne fait écho à aucune réalité médiévale. La seconde semble rapporter de manière indistincte soit à la première châsse de 1189, soit à la seconde châsse de saint Étienne, réalisée au milieu du siècle suivant, et dénommée comme telle dans la quinzaine d'inventaires qui renseignent sur le trésor de Grandmont. Ce terme indique en réalité que la châsse donnée à l'église Saint-Antoine d'Ambazac à la fin du XVIII^e siècle avait été garnie d'un fragment du corps du saint précisément à cette occasion, et non pas qu'elle en avait conservé les reliques depuis sa création. Certes, la qualification de la châsse par son lieu de conservation résout ce dilemme, d'autant que, dans ce cas, il n'existe pas de risque de confusion. Il faut en revanche bien souligner que cette appellation reste factice, dépendant de la distribution du trésor de Grandmont en 1790. Pour des questions d'identification, nous préférons donc pour l'instant la dénomination de *châsse d'Ambazac* pour désigner sans

²⁸ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 241-242.

²⁹ M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'œuvre de Limoges*, *op. cit.*, n°159, p. 152.

ambiguïté l'objet de notre étude. Mais le lecteur aura à charge de bien reconnaître dans cette appellation récente un objet de provenance grandmontaine et non ambazacoise.

Il est en revanche bien certain que la châsse a noué une relation particulière avec les habitants du bourg qui l'a accueillie à la fin du XVIII^e siècle, bien plus qu'aucun autre objet provenant du trésor de Grandmont. Sans détailler la « deuxième vie » rocambolesque de la châsse d'Ambazac, ce qui n'est pas ici l'objet de notre étude et qui est déjà fort bien documentée, rappelons tout de même rapidement quelques éléments marquants. Au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle encore, la châsse d'Ambazac attise toutes les convoitises. La châsse d'Ambazac échappe régulièrement à la vente. Une première fois au tournant du XIX^e siècle, le curé d'Ambazac refuse de la vendre à un ferblantier – alors même que nombre de pièces de l'*Œuvre de Limoges* ont ainsi été perdues. Entre 1835 et 1836, le curé, M. Gardavaud, refuse entre autres de la vendre à un prospecteur du Musée de Cluny, alors investi dans une politique d'achat massif d'œuvres d'église³⁰. Volée le 5 septembre 1907 par la fameuse « Bande à Thomas », qui écume les églises du centre de la France, elle est retrouvée le 12 décembre 1910 dans un garde-meuble de Regent Street à Londres³¹. Dans l'espoir vain de la maquiller, la colombe et les acrotères de la crête avaient été arrachés. Ces éléments sont retrouvés lors d'une perquisition chez les frères Thomas, et refixés postérieurement³². Si quelques gemmes et autres petits éléments avaient été déjà remplacés au XIX^e siècle et avant, la première restauration légère est réalisée en 1966 par Lucien Toulouse³³. Une seconde restauration a été opérée en été 2016 dans le cadre du prêt de l'objet pour l'exposition « Jerusalem 1000-1400 Every people under heaven » (26 septembre 2016 au 8 janvier 2017) du Metropolitan Museum of Art à New York, redonnant tout son éclat à la châsse d'Ambazac, ternie et oxydée par le temps³⁴. Une étude gemmologique complète des cabochons de la châsse a été menée en 2018 par Anne Fonfrege³⁵.

Depuis le XIX^e siècle, les expositions sont le symptôme d'un intérêt jamais démenti pour la châsse d'Ambazac, et même plus généralement pour l'*Œuvre de Limoges*, relançant

³⁰ Jean-Barthélemy Texier, [Intervention à propos de la châsse d'Ambazac], *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, 1843, p. 411-412.

³¹ M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'œuvre de Limoges*, op. cit., n°159, p. 154.

³² Anne Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, Mémoire de stage pour l'obtention du Diplôme Universitaire de Gemmologie, sous la direction de Gérard Panczer, 2018, p. 12.

³³ É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 55, p. 208.

³⁴ Typhaine Brocard-Rosa, Caroline Moreau et Clémence Chalvidal, *Rapport de restauration. Châsse dite « de Saint Étienne de Muret », Ambazac (87, Haute-Vienne)*, rapport de la restauration opérée du 18 juillet au 3 août 2016 par Materia Viva à la demande de la DRAC Limousin.

³⁵ Voir A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit..

épisodiquement la publication de notices et de travaux. L'histoire érudite du XIX^e siècle, à la recherche d'un patrimoine local à promouvoir, se saisit largement de la question de l'art de l'émail champlevé. Argumentant les premières datations et provenances, la petite émulation qui naît alors autour de l'orfèvrerie limousine médiévale est portée par Jean-Barthélémy Texier dans un premier temps, mais se développe véritablement dans la deuxième moitié du XIX^e siècle autour de Charles de Linas, Louis Guibert et Émile Molinier. Les premiers, ils remarquent le caractère exceptionnel de l'objet au sein de son corpus. Particulièrement actif autour de 1842-1843, Jean-Barthélémy Texier publie les premières études, encore relativement succinctes, sur la châsse d'Ambazac et l'orfèvrerie limousine ³⁶, mais son œuvre principale reste le *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselures chrétiennes*, publié en 1857. Mentionnant la châsse d'Ambazac comme exemple de la typologie de la châsse, il y indique qu'elle est réalisée à une « date voisine de 1165 » ³⁷. En tant qu'œuvre originale, la châsse d'Ambazac interroge : son prestige et sa complexité posent la question de son origine limousine, quelque temps débattue ³⁸, mais également de sa datation. Charles de Linas discute ces éléments de manière particulièrement pertinente, rapprochant la datation de la châsse de la réception des reliques des vierges de Cologne en 1181 ³⁹. Une première exposition est organisée en 1886 à l'hôtel de ville par la société Gay-Lussac et la Société archéologique du Limousin ⁴⁰. Présentant l'art local – manuscrits, orfèvrerie, vitraux, textiles – l'*Exposition d'art rétrospectif de Limoges* fait naître de nombreux questionnements autour de l'*Œuvre de Limoges*, son origine et son développement. Mais globalement, il est acquis à la fin du XIX^e siècle que la châsse d'Ambazac est réalisée entre la fin du XII^e siècle et le début du XIII^e siècle ⁴¹.

³⁶ Jean-Barthélémy Texier, [châsse d'Ambazac], *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, 1842, p. 144 ; « Essai historique et descriptif sur les argentiers et émailleurs de Limoges », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1842, t. IX, p. 77-347.

³⁷ Jean-Barthélémy Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselures chrétiennes, ou de la mise en œuvre artistique des métaux, émaux et pierreries*, Paris, 1857, col. 98.

³⁸ Notamment par Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault qui attribuent une origine rhénane à la châsse d'Ambazac, par comparaison avec la châsse dite des Rois-Mages. (Léon Palustre et Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *Pièces exposées à Limoges en 1886*, Paris, 1886.).

³⁹ Charles de Linas, « La châsse de Gimel (Corrèze) et les anciens monuments de l'émaillerie », *Bulletin de la Société scientifique, archéologique et historique de la Corrèze*, 1883, t. V, p. 145-149. Du même auteur, voir également « Une plaque d'émail limousin et la châsse de saint Étienne à Grandmont », p. 164-167 et « Les émaux de l'abbaye de Grandmont », p. 341-343, in *Revue de l'art chrétien*, 1884, t. XXXIV.

⁴⁰ Émile Molinier, « L'exposition d'art rétrospectif de Limoges », *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1886, t. XXXIV, p. 165-176.

⁴¹ É. Molinier, « L'exposition d'art rétrospectif de Limoges », *op. cit.*, p. 171 ; Louis Guibert, « L'orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *BSAHL*, 1888, t. XXXV,

Louis Guibert produit deux synthèses dédiées aux œuvres de l'exposition, la première et plus complète en 1886 : *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*⁴², et la seconde traitant spécifiquement de « L'orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges » en 1888⁴³. Le conservateur Émile Molinier s'inscrit dans ce contexte en publiant un article intitulé « L'exposition d'art rétrospectif de Limoges »⁴⁴. Pour le XIX^e siècle, deux œuvres de somme sont à remarquer, qui chacune évoquent au moins partiellement la châsse d'Ambazac : la première, publiée en 1890 par Ernest Rupin, traite spécifiquement de l'émaillerie limousine⁴⁵. Émile Molinier réalise également une grande œuvre de somme intitulée *L'Émaillerie*, publiée en 1891, qui aborde de manière très large l'histoire de l'émail depuis l'antiquité, incluant un chapitre sur la production de l'*Œuvre de Limoges*⁴⁶. En symbole du grand intérêt porté par la communauté érudite pour l'*Œuvre de Limoges*, la châsse d'Ambazac, ainsi que bien d'autres pièces d'émail champlevé limousines, sont classées monuments historiques par Louis Guibert en 1889⁴⁷. Le vol de la châsse en 1907 entraîne la production de documents journalistiques. L'affaire entraîne la publication de la seule monographie portant sur la châsse d'Ambazac, un article d'André Lecler, « La châsse d'Ambazac », qui n'a de monographie que l'apparence, puisque l'article traite en réalité de l'ensemble des sept grandes châsses de l'autel majeur de Grandmont⁴⁸. Dans la première moitié du XX^e siècle, la passion pour l'*Œuvre de Limoges* s'essouffle quelque peu, mais sans pour autant connaître de véritable désintérêt.

p. 209 ; Ernest Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, rééd. Jacques Laget et Philippe Daviaud, Nogent le Roi, Librairie des Arts et des Métiers-Éditions, 1977, p. 137-144.

⁴² Louis Guibert et Jules Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, chap. III : « Orfèvrerie, armes, métaux », Limoges, 1886.

⁴³ L. Guibert, « L'orfèvrerie limousine », *op. cit.*, p. 209-213.

⁴⁴ É. Molinier, « L'exposition d'art rétrospectif de Limoges », *op. cit.* .

⁴⁵ E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.* . Voir p. 137-144, fig. 207-213 et 216-217, pl. XIX-XX pour la châsse d'Ambazac.

⁴⁶ É. Molinier, *L'Émaillerie*, Paris, Hachette, 1891. Voir p. 172-176 pour la châsse d'Ambazac.

⁴⁷ Louis Guibert, « Monuments historiques. Rapport de la commission chargée d'examiner à nouveau la liste des Monuments historiques et de dresser la nomenclature des objets mobiliers auxquels il y a lieu d'appliquer les articles 8 à 13 de la loi du 30 mars 1887 », *BSAHL*, 1889, t. XXXVI, p. 471-472 : « Grande fierté en cuivre repoussé et ciselé, avec décor d'émaux champlevés. Nombreuses pierreries, intailles, etc. Forme adoptée généralement dans le pays, mais avec une grande richesse de détails ; soubassement ; crête gravée et ajourée – fin du XII^e ou commencement du XIII^e siècle. Hauteur totale : 0m, 631, longueur : 0m, 735 (Texier, *Dictionnaire d'orfèvrerie*, col. 98 et planches : Châsses, fig. 1. – Séré, *Moyen Âge et Renaissance*, Chromolith. – Labarte : *Hist. de l'orfèvrerie*. – Victor Gay : *Glossaire archéologique*, p. 341. – *Catalogue de l'Exposition*, Orfèvrerie, n° 13. – Mieusement, pl. II, III et IV. – Palustre et Barbier de Montault, pl. IV, V, VI. - Louis Guibert : *L'orfèvrerie et les émaux d'orfèvre à l'Exposition*, p. 35, et *l'Ecole monastique d'orfèvrerie de Grandmont*, p. 22. – Guibert et Tixier, pl. XXVI) ».

⁴⁸ André Lecler, « La châsse d'Ambazac », *BSAHL*, 1908, t. LVI, n° 2, p. 565-579.

À partir des années 1950, les travaux de Marie-Madeleine Gauthier refondent l'étude du sujet selon une discipline historique désormais solidifiée. En 1950, elle publie un premier ouvrage, *Émaux Limousins des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*⁴⁹. La plus grande œuvre de Marie-Madeleine Gauthier est sans doute, et pour ce qui nous concerne, la fondation du laboratoire du *Corpus des Émaux méridionaux*, dont la mission d'ampleur vise au recensement exhaustif des émaux limousins du Moyen Âge. Elle publie dans ce cadre le premier tome du *Catalogue de l'Œuvre de Limoges en 1987 : Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges. L'époque romane*⁵⁰. Au regard des travaux précédents, elle initie une méthode de catalogage qui, grâce à son ampleur inégalée, offre une perception particulièrement fine des évolutions techniques et stylistiques de l'*Œuvre de Limoges*. De manière générale, son œuvre constitue un jalon fondamental pour toute étude de l'émaillerie champlevée méridionale. Le travail initié par Marie-Madeleine Gauthier relance dans une certaine mesure l'intérêt pour l'*Œuvre de Limoges*, de sorte qu'aujourd'hui, quelques travaux paraissent de manière épisodique. Mais, comme au XIX^e siècle, ce sont surtout les expositions qui motivent la recherche. Un colloque intitulé *L'œuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts*, organisé le 16 et 17 novembre 1996, est organisé dans la lignée de la dernière grande exposition en date dédiée spécifiquement à l'*Œuvre de Limoges*, montée conjointement entre le Musée du Louvre et le Metropolitan Museum of Art, entre octobre 1995 et janvier 1996⁵¹.

Bien qu'absolument essentiels à toute étude de l'*Œuvre de Limoges*, les travaux de Marie-Madeleine Gauthier ont finalement contraint l'approche de ces pièces à une étude quasi-exclusivement orientée selon la question de l'émail champlevé limousin. Cette constatation est particulièrement importante pour la châsse d'Ambazac, en réalité bien plus œuvre d'orfèvre que d'émailleur. Trop souvent intégrée indistinctement au corpus de l'*Œuvre de Limoges*, ou bien employée comme illustration au contexte grandmontain, aucune étude ne s'intéresse véritablement à la châsse d'Ambazac en tant qu'objet complexe composé selon un programme iconographique spécifique, adapté à une commande unique.

L'étude des pièces d'émail champlevé limousines, principalement des reliquaires, constitue un sujet à part entière dans l'histoire de l'art. Pourtant, hors du cadre de l'*Œuvre de Limoges*, l'étude des reliquaires est généralement peu dissociée de l'étude des reliques. En quelques mots, disons que ce sont davantage les reliques qui sont matière à réflexion pour

⁴⁹ Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1950.

⁵⁰ M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit.

⁵¹ D. Gaborit-Chopin et É. Taburet-Delahaye (dir.), *L'Œuvre de Limoges*, op. cit. . Voir cat. 55, p. 208-212 pour la châsse d'Ambazac.

les historiens. La thèse de Nicole Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, publiée en 1975, est l'un des travaux fondateurs sur le sujet ⁵². Plus récemment, les travaux d'Edina Bozóky perpétuent cette lignée historiographique ⁵³. En revanche, outre-Atlantique, l'historienne de l'art Cynthia Hahn relie le contenu et le contenant, intégrant des problématiques d'histoire anthropologique, en interrogeant la portée et les effets des reliquaires sur le fidèle ⁵⁴. L'article « What Do Reliquaries Do for Relics ? », publié en 2010, et l'ouvrage *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries* sont deux études particulièrement pertinentes ⁵⁵. En France, les questionnements de l'histoire anthropologique trouvent un écho fertile en histoire de l'art médiéval. Ces préoccupations sont par exemple traitées par Isabelle Marchesin, qui a notamment publié l'ouvrage *L'Arbre et la colonne* ⁵⁶, responsable du projet de recherche *Ontologie du Christianisme Médiéval en Images* (OMCI), et dont les préoccupations s'établissent à mi-chemin entre théologie et anthropologie historique. Dans cette même veine, Éric Palazzo intègre les questions de la transmission des effets de l'image par le corps ⁵⁷.

Ces problématiques, adjointes à la nécessité de détacher l'objet de sa tradition matérielle, soulèvent une question fondamentale : comment aborder un tel objet ? S'il est bien certain que l'objet agit comme une image, elle ne fonctionne pas uniquement sous un point de vue liturgique, mais vaut aussi pour elle-même ⁵⁸. De la même manière, il est essentiel de s'attarder non pas uniquement sur sa réception, mais également de comprendre l'ensemble des processus de conception et de construction qui forment un préalable nécessaire à toute forme de réception. Cécile Voyer a produit sur cette question un article tout-à-fait pertinent, argumentant en faveur d'une multiplication de monographies thématiques suivant, à quelques

⁵² Nicole Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.

⁵³ Édina Bozóky, *La Politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris, Beauchesne, 2006.

⁵⁴ Cynthia Hahn, « Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries », in Giselle de Nie, Karl F. Morrison et Marco Mostert (ed.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Brepols, 2005, p. 239-263 ; Cynthia Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012.

⁵⁵ Cynthia Hahn, « What Do Reliquaries Do for Relics? », *Numen*, issu d'un numéro spécial : « Relics in Comparative Perspective », 2010, vol. 57, n° 3/4, p. 284-316.

⁵⁶ Isabelle Marchesin, *L'Arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Éditions Picard, 2017.

⁵⁷ Éric Palazzo, « Les cinq sens, le corps et l'esprit », in Gaia Gubbini (ed.), *Body and Spirit in the Middle Ages. Literature, Philosophy and Medicine*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 59-77 ; Éric Palazzo (dir.), *Les Cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.

⁵⁸ Éric Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, p. 151-152.

nuances près, les principes de la micro-histoire ⁵⁹. La monographie semble la meilleure méthode pour entrer en profondeur dans l'image-objet, et traiter – du moins idéalement – de manière exhaustive chaque aspect qui le touche. Bien entendu, l'exhaustivité dans l'analyse est fondamentalement inatteignable, mais c'est un principe vers lequel il faut tendre. Comme Cécile Voyer, nous pensons que seule la multiplication des monographies et leur confrontation peut permettre de saisir un fait global dans toutes ses nuances et ses particularités ⁶⁰. Avec cette étude, il s'agit donc d'apporter une pierre à l'édifice, en s'attachant à revoir et surtout à compléter les précédents travaux portant sur la châsse d'Ambazac, en intégrant les problématiques plus récentes de l'anthropologie historique.

Il n'existe pas encore de théorie d'anthropologie générale applicable aux images médiévales ⁶¹. La complexité du rapport à l'image au Moyen Âge trouve partiellement sa source dans la conception d'un rapport tripartite presque unique en son genre, qui adjoint à la relation concepteur/récepteur habituelle un troisième acteur, le principe divin, récepteur d'une autre nature. L'image doit donc être étudiée selon toute une variété de questionnements, en comprenant qu'elle est un « document total » selon un principe de Jacques Le Goff adapté par Cécile Voyer à l'histoire de l'art ⁶².

De manière générale, disons que ce qu'il manque encore à l'étude des pièces de l'*Œuvre de Limoges*, c'est véritablement de considérer l'objet comme autonome et particulier, détachant l'image de sa mise en œuvre. Sans cesse perçue comme un constituant issu d'un ensemble très vaste d'œuvres émaillées, la châsse d'Ambazac n'a jamais été étudiée pour elle-même, comme objet indépendant destiné à un usage particulier dans un contexte particulier. Il est certain que la châsse d'Ambazac est un objet d'étude remarquablement riche, touché par toute une variété de principes, de références et de questionnements. En démêlant l'enchevêtrement de concepts que traduit son langage formel et en éclairant le sens et la portée de l'objet comme image, nous espérons porter un regard renouvelé par l'anthropologie historique sur un objet prestigieux encore trop rattaché à sa tradition, alors que, paradoxalement, il y occupe une place à part.

⁵⁹ Cécile Voyer, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], 2010, n° 6, p. 1-12, mis en ligne le 18/06/2010, consulté le 10/11/ 2023.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶¹ *Ibid.*, p. 5.

⁶² *Ibid.*, p. 6.

Selon une démarche relativement simple, nous décrirons d'abord la châsse d'Ambazac dans son état actuel, ce qui mènera vers une critique d'authenticité et une proposition de restitution de l'état originel. Afin de préparer l'étude de questionnements plus complexes, la datation de l'objet et l'hypothèse régulièrement soulevée de sa réalisation rapide seront discutées. Sa qualité, son prestige, sa matière sont autant d'éléments qui laissent soupçonner l'investissement d'un riche patronage, ducal ou bien épiscopal, rappelant que l'abbaye de Grandmont bénéficie d'une protection qui favorise l'accumulation des richesses. La production de la châsse d'Ambazac participe à la création d'un trésor matériel et spirituel, autour de reliques qui organisent et matérialisent l'espace sacré. Notre analyse suivra en quelque sorte le processus de lecture de la châsse, cheminant de l'analyse iconographique vers une perception plus complexe.

La composition de la châsse d'Ambazac est définie selon les trois principes du moine Théophile, *ordo*, *varietas* et *mensura* – ordre, variété et mesure. La grande végétalité qui caractérise visuellement la châsse d'Ambazac répond à ces principes en même temps qu'elle évoque le chapitre final de l'Apocalypse, le jardin de la Jérusalem céleste. L'objet cite le texte sacré, figurant la Jérusalem et ses murailles d'or et de pierreries en même temps qu'elle glorifie l'Église grandmontaine. Soulignons que l'organisation de ces éléments selon des unités délimitées pour les besoins de la démonstration est parfaitement abstraite. Chaque composant de l'objet fonctionne avec les autres pour parler différemment, répondre à différentes préoccupations. La matière, reflet de la qualité de l'objet, revêt aussi une fonction spirituelle supérieure par son rapprochement avec la lumière et avec la chair.

La compréhension du programme visuel dans sa totalité, et pas uniquement en s'appuyant sur son iconographie, est essentielle pour percevoir l'ensemble du discours de l'objet. Le choix des matières et des images répond à des préoccupations spirituelles profondes. La nature intrinsèque de la châsse en fait un objet qui ouvre le regard et porte l'esprit. En nous appuyant sur les travaux de l'anthropologie historique, nous approfondirons la question des rapports qui unissent l'être à l'objet, dans la perception de la présence divine à partir des effets de la matière, dans une dernière partie qui refermera l'étude de la châsse d'Ambazac. Sans oublier que l'objet est le stimulant visuel qui porte le fidèle vers une expérience supérieure, qui implique le corps et l'esprit dans une vision évoquant l'*ekphrasis* littéraire paléochrétienne ⁶³.

⁶³ Nous reprenons ici un principe défini par Patricia Cox Miller, « "The Little Blue Flower is Red": Relics and the Poetizing of the Body », *Journal of Early Christian Studies*, 2000, n° 8, t. 2, p. 213-236.

Partie I. Description

I.1. Description générale

La châsse d'Ambazac adopte une structure architectonique particulièrement reconnaissable parmi le corpus émaillé de l'*Œuvre de Limoges*. En s'éloignant de la forme traditionnelle de la châsse en bâtière, composée d'une cuve et d'un simple toit à deux rampants, elle fait naître trois lucarnes d'un toit porté par une cuve parallélépipédique. Ses larges dimensions en font un objet relativement imposant : 735 mm de longueur, 260 mm de profondeur, pour une hauteur totale de 630 mm ⁶⁴. Elle est composée d'au moins quarante plaques de cuivre orfèvré et doré arrangées sur une âme de bois menuisée recouverte d'un enduit polychrome, dont la sole a disparu ⁶⁵. Toute la surface de la châsse est ornée de cabochons et de plaquettes d'émail aux motifs végétalisants répartis harmonieusement entre un réseau de rinceaux en filigranes ou repoussés, ou un motif de pointes de diamant poinçonné. Les reliefs et bordures des éléments sont régulièrement soulignés d'une ligne de fines perles rondes ou pointées en repoussé imitant un grenetis. La châsse d'Ambazac concentre en effet une étonnante variété de traitements toreutiques qui semblent prendre le pas sur le travail d'émaillage.

La cuve, environ trois fois plus longue que haute, repose sur quatre pieds rectangulaires gravés de fins rinceaux sur toutes leurs faces selon deux motifs différents (fig. 124 et 125). Au sommet de la cuve, un talus imitant la tuile donne accès à un deuxième corps parallélépipédique légèrement en retrait, surmonté d'un toit à double rampant coiffé d'une crête. À l'avant comme à l'arrière de la châsse, trois lucarnes sont disposées en saillie sur le talus et renforcent les caractéristiques architecturales de l'objet ⁶⁶. Au centre, la lucarne forme un tympan encore légèrement en retrait et voûté en berceau plein-cintre sur un corps presque carré, imitant le voûtement d'une abside. Les deux autres lucarnes sont composées

⁶⁴ T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration.*, *op. cit.*

⁶⁵ D'après l'observation rapprochée que nous en avons faite, sans compter les éléments en ressaut, les nombreuses bâtes exhaussées et les quatre-vingt-treize appliques en émail. Ces plaques sont de taille très variable, allant d'environ 36 cm de long pour les deux plaques de la cuve mineure, à quelques centimètres seulement pour les bandes faitières des lucarnes ou la rangée de tuiles située sous celles-ci. Le décomptage à l'œil nu est particulièrement difficile au niveau de la croix centrale de la châsse, là où se concentrent un très grand nombre de pièces différentes.

⁶⁶ Ces éléments ont été associés par l'historiographie à des transepts. Mais pour certaines raisons que nous expliquerons, nous préférons pour l'instant le terme de lucarne, qui possède l'avantage de ne pas imposer une interprétation artificielle aux espaces de l'objet.

d'un corps constitué de deux baies géminées séparées par des colonnettes en repoussé, surmonté d'un second corps orné d'une troisième baie en retrait encadrée de colonnettes et coiffé d'un pignon triangulaire.

Sur la façade avant (fig. 1), la cuve est rythmée par trois modules séparés par une bordure de plaquettes émaillées. Ils sont tous trois constitués selon un mode similaire : un élément central (un gros cabochon sur une pièce en ressaut à gauche et à droite, et un élément quadrangulaire au centre) oriente les cabochons qui l'entourent selon des raies centrifuges. Entre les cabochons, la plaque de métal est garnie d'un réseau de filigranes aérés formés d'un simple ruban de métal. Légèrement plus large que les deux modules qui l'encadrent, le module central est organisé par un élément rectangulaire exhaussé en double saillie (fig. 36) : au niveau inférieur, un premier élément agrémenté de seize cabochons séparés de deux bossettes sert de support à une seconde pièce en ressaut, constituée d'une bête aux motifs de godrons repoussés évoquant des pétales d'asters, bordée à l'extérieur par une ligne de perles en repoussé et six cabochons de verre turquoise. Cette bête retient par le dessous une plaque décorée d'une treille de losanges poinçonnés en leur centre.

La lucarne centrale est ornée d'une croix gemmée en léger relief, soulignée d'un cabochon de cristal au centre et bordée de fines perles en repoussé (fig. 21). Quatre plaquettes d'émail remplissent les espaces situés entre les quatre bras de la croix. Ces éléments sont encadrés d'une bande de godrons repoussés, puis d'une bande ornementale alternant cabochons et filigranes enroulés en S, elle-même bordée d'une ligne de perles en repoussé. Un cabochon de cristal est placé au centre du tympan de la lucarne. Comme sur la cuve, il est entouré d'un semis de gemmes et de filigranes, mais ces derniers présentent deux différences notables : disposés pour former un déploiement du bas vers le haut en éventail, ils laissent naître à l'extrémité de leurs enroulements de délicates perles de métal doré (fig. 57). La toiture de ce transept central est en fort relief : elle présente des tuiles à l'extrémité en pointe soulignées d'arêtes saillantes (fig. 28). Un petit orifice situé au sommet du pignon semble indiquer qu'un acrotère devait coiffer la lucarne, comme c'est encore le cas pour la lucarne correspondante à l'arrière de la châsse. Les deux autres lucarnes sont composées selon le modèle décrit plus haut (fig. 20 et 22). Des plaquettes d'émail font office de baies, et des gemmes deviennent des éléments structurels en remplaçant les chapiteaux et les bases des colonnes des baies géminées, à l'exception des chapiteaux de la baie supérieure droite. Les espaces situés entre les retombées des arcs supérieurs sont repoussés d'enroulements cordiformes. Les frontons sont garnis d'un cabochon de cristal ovoïdes, pointe vers le bas, encadrés de deux très petites gemmes parmi des rinceaux. La toiture à deux pans des lucarnes est rythmée par un motif de tuiles arrondies soulignées d'un trait plus en

avant (fig. 27). Les deux colonnes centrales des baies ne sont pas identiques : à gauche, la colonne semble torse ou entourée d'une guirlande, et deux points de repoussé évoquent un chapiteau ionique ou corinthien (fig. 29). À droite, la colonne présente un motif en arêtes au repoussé qui n'est pas sans évoquer les motifs peints imitant le marbre des colonnes romanes (fig. 30) ⁶⁷. Elle est coiffée d'un chapiteau sobre identique aux autres, composé d'un large trait repoussé. Les côtés des lucarnes secondaires sont ornés de motifs en repoussé : bossettes triples vers le centre et à l'arrière (fig. 26) ou motif cordiforme végétalisant vers l'extérieur (fig. 27).

Dans les espaces laissés entre les lucarnes, deux modules identiques reprennent une disposition rappelant les modules de la cuve : quatre cabochons de cristal de roche ou de verre et huit cabochons plus petits entourent une plaque d'émail en forme de quatre-feuilles (fig. 50 et 51). Les espaces laissés vides entre les gemmes sont garnies de bossettes simples à gauche et en forme de fleurs ou en perles reprises au poinçon à droite.

Deux bandes émaillées placées en bordure du toit le séparent des modules supérieurs. De part et d'autre de la lucarne centrale, l'ornement du toit est composé de quatorze cabochons de taille variée disposés autour d'un médaillon losangé présentant un ange émaillé (fig. 66 et 67). Ces deux figures sont les seules de la châsse d'Ambazac. Le fond est travaillé au poinçon selon un motif de pointes de diamant. Deux rinceaux portant une grappe de raisin courent en hauteur aux deux extrémités de la façade, entre le talus de tuiles et la crête (fig. 80 et 81). La crête est particulièrement ouvragée (fig. 93-98) ; ciselée à jour, elle laisse se déployer un motif d'enroulements végétaux sortant de manchons plissés et formant des fleurons aux pétales triples, scandé dans une alternance particulièrement harmonieuse de quatre gros cabochons de cristal de roche et cinq boutons d'émail galbés. Elle est surmontée en son centre par un oiseau ciselé de très belle facture – un aigle ou une colombe – le bec acéré, aux yeux soulignés d'un cercle de verre ou d'émail noir, et au plumage soigné, reposant sur une pomme (fig. 72). Une palmette en ronde-bosse placée juste au niveau de la poitrine de l'oiseau assure solidité à l'ensemble. Cet élément réalisé d'une seule pièce est fixé à la crête au moyen d'une pièce l'enserrant devant et derrière décorée d'un cabochon bleu. La crête est complétée par un acrotère placé à chaque extrémité.

⁶⁷ Citons, à titre d'exemple, les colonnes de Saint-Savin sur Gartempe. Ce type de motif évoque également les colonnes du tombeau de saint Junien, situées dans la collégiale éponyme (Haute-Vienne), selon une sculpture qui évoque à l'inverse des procédés d'orfèvrerie (voir fig. 31), et les colonnes qui encadrent le portail Est de la cathédrale Saint-Lazare d'Autun (fig. 32).

Les deux pignons sont de composition identique et reprennent une structure et une mise en œuvre semblable celle de la façade (fig. 3 et 4). Comme à l'avant, la cuve est organisée selon un module encadré d'un bandeau d'émail. Au centre, une plaque d'émail carrée est soulignée à chaque angle par quatre gros cabochons de cristal de roche ou de verre qui suivent des axes centrifuges, séparés les uns des autres par trois cabochons plus petits disposés sur un fond en pointe de diamant. Au-dessus du talus imitant la tuile, la forme du pignon est soulignée par les bandeaux d'émail. Au centre, une croix émaillée (fig. 114 et 115) est encadrée de cabochons disposés de sorte à souligner la forme de la croix. Le pignon droit fait office d'ouverture : monté comme une porte sur des gonds à longue penture, il dispose de deux systèmes d'ouverture. Le système primitif est situé sur la cuve : le trou de serrure apparaît entre deux cabochons. Une seconde serrure a été rajoutée dans la partie supérieure, et a nécessité le perçage d'un nouveau trou entre le bras gauche de la croix émaillée et un cabochon. Les orifices laissés par de deux clous ayant servi à fixer la serrure sont encore visibles. De même, l'âme de bois a été retaillée pour accueillir la nouvelle fermeture (fig. 10). Le premier système de fermeture a été réutilisé à posteriori ; le remontage de la serrure a nécessité l'adjonction de quatre gros clous de fer très apparents.

L'arrière rompt avec l'unité ornementale qui se développe sur la façade et les pignons, mais reprend la même structure architectonique (fig. 2). Sur le pourtour de la cuve et aux deux extrémités de la partie supérieure, un bandeau de bossettes traitées au repoussé reprend les bandes d'émail de la façade. Au centre de la cuve, le plus gros cabochon de la châsse est disposé sur une pièce exhaussée (fig. 54). En serré dans une bête ovale godronnée, il est encadré de quatre petits cabochons bleus. La caisse est agrémentée de quatre grandes plaques d'émail aux motifs géométriques et soulignées d'un cristal rond en leur centre, placées deux par deux de part et d'autre du cabochon central (fig. 104 à 107). Le fond est orné d'un motif de rinceaux particulièrement complexes assez profondément repoussés, jouant de la symétrie entre avant et arrière entre la partie gauche et la partie droite de la cuve et selon de fortes lignes horizontales (fig. 73 et 74). Les rinceaux se développent par couple à partir de bossettes situées sur une ligne centrale à la jonction entre les plaques émaillées, et évoluent jusqu'à l'extrémité de la plaque puis retombent en s'enroulant et en s'entrelaçant, formant un cœur terminé par un fleuron d'émail appliqué en direction de la bosse centrale qui les a fait naître (voir fig. 82-85). Les rinceaux sont animés de palmettes ou de petits fleurons qui surgissent de la tige principale, plissée à l'embranchement, qui forme elle-même, avant de donner le fleuron, un manchon plissé dont les extrémités retombent en grandes palmettes cordiformes.

Les deux lucarnes des extrémités de la partie supérieure reprennent les mêmes dispositions qu'à l'avant, mais sans gemmes ni émail. Au niveau inférieur, les baies géminées sont plus étroites et séparées d'une double-colonne. Si le traitement de la fenêtre haute du pignon droit (fig. 25) correspond au traitement des deux baies de l'avant, celui de la lucarne de gauche (fig. 23) a de quoi étonner : une baie centrale à l'arc largement outrepassé est encadrée de deux baies hautes et très étroites, donnant un aspect orientalisant à l'ensemble. Le pignon des deux lucarnes est grossièrement repoussé selon un motif de tuiles. Un cabochon de cristal est placé au centre de l'abside centrale (fig. 24). Il est encadré de quatre cabochons bleu turquoise séparés de losanges ou de navettes repoussées sur un fond parsemé de bossettes, selon une unité évoquant un bandeau d'orfroi, bordé d'un bandeau repoussé identique à celui de la cuve. Le tympan en berceau est repoussé selon un motif de rinceaux cordiformes. Les toitures des trois lucarnes sont composées de simples tuiles embossées et arrondies (voir fig. 26), et la lucarne centrale est coiffée d'un acrotère.

Entre les lucarnes, deux plaques reprennent un motif de rinceaux en fort relief selon le même mode que ceux de la cuve (fig. 75 et 76). Deux rinceaux vigoureux naissent du sol figuré par deux manchons plissés. Les rinceaux s'enroulent pour former un entrelac rendu complexe par l'ajout de palmettes et de deux manchons plissés qui se rejoignent près du sol, selon une union que répètent deux rinceaux secondaires en partie haute. Les deux tiges sont complétées par deux boutons d'émail orientés vers le haut.

Enfin, le toit reprend une composition similaire (fig. 77 et 78). Ici, les rinceaux deviennent un arbre dont le tronc se scinde en deux à cinq reprises, selon une symétrie rompue par un jeu entre avant et arrière. La première division fait naître un couple de tiges qui se divisent encore et dont les branches supérieures se rejoignent au centre en formant un cœur souligné par un fleuron émaillé pendant vers le bas. La seconde branche se divise à nouveau en deux rinceaux qui s'enroulent sur eux-mêmes, chacun coiffé d'un fleuron repoussé unique tourné vers le haut.

La crête reprend à l'arrière le motif de rinceaux qui se déploie à l'avant, mais la gravure semble moins appuyée. Le fond des cabochons de cristal de roche, enchâssés vers l'avant, est apparent, de même que le système de fixation des appliques végétales émaillées.

L'assemblage des différentes pièces de l'objet est particulièrement complexe. Au niveau de la cuve, ce sont les plaquettes d'émail cloutées à l'âme de bois qui retiennent en-dessous les grandes plaques des modules, au moyen d'asters orfèvres qui rendent le système de montage presque invisible. Le montage des façades des lucarnes est apparent mais discret, puisque les plaques sont repliées et fixées à l'aide de clous sur le côté, entre

deux rangées de perles repoussées. Le montage de la crête et des plaques qui couvrent les pieds est invisible. En réalité, seules les quatre plaques situées entre les lucarnes et les deux plaques des pans du toit laissent apparaître des rangées de clous dorés en surface près des bordures, faisant de cet objet une remarquable démonstration des habiletés de conception et de montage des orfèvres du XII^e siècle.

I.2. L'émail

La châsse comporte quatre-vingt-treize appliques d'émail de très belle qualité et d'une grande variété. Tous les motifs sont réalisés avec une grande finesse, du champlevage jusqu'à à l'application de l'émail. La palette employée est diversifiée : elle comprend trois nuances de bleu (bleu foncé, bleu moyen et bleu lavande), du vert et du jaune, un rouge grenat et un rouge lie-de-vin translucide d'aspect irrégulier, du noir et du blanc. Les motifs reprennent un répertoire ornemental déjà bien implanté dans l'*Œuvre de Limoges*.

Les vingt-six plaquettes des bandeaux d'encadrement de la façade et des pignons sont composées d'une alternance de deux ou trois motifs – choisis parmi un répertoire comptant dix modèles – séparés d'asters ciselés. Deux familles de modèles sont identifiables. La première regroupe cinq motifs de végétaux naturalisants : une ligne d'entrelacs cordiformes terminés de fleurons à trois pétales ourlés, plus ou moins écrasés en fonction de la longueur de la plaquette et repris sur les deux croix des pignons (fig. 113 et 114-115), un rinceau en S comportant des fleurons similaires (fig. 121), un rinceau identique mais agrémenté de trèfles aux feuilles trilobées (fig. 123), et une treille de fleurons à trois pétales en navette encadrés soit d'une version réduite de ce même végétal soit de demi-quatre-feuilles (fig. 119 et 120). Une deuxième famille regroupe cinq autres motifs géométriques : une nuée d'éventails semi-circulaires imbriqués (fig. 131), uniquement présente sur le pignon droit, une treille de quatre-feuilles inscrits dans un quadrillage (fig. 130), des disques de quatre-feuilles à étamines alignés au centre et cantonnés de cercles (fig. 136), également employés pour figurer des vitraux dans les baies géminées des lucarnes, un réseau de disques similaires animés de points en réserve (fig. 135), et un motif composé de deux cercles accolés encadrés de points en réserve ou émaillés, uniquement utilisés sur les deux bordures du toit de la façade (fig. 132).

Les autres éléments d'applique reprennent cette distinction entre végétal naturalisant et motifs géométriques abstraits végétalisants. L'émail est alors ordonnancé selon un jeu de

rythmes quaternaires. Ainsi, près de la croix gemmée, des croisettes festonnées semblent-elles sortir de nuées rouges et bleues (fig. 43). Les deux appliques de rosaces quadrilobées au centre des modules situés entre les lucarnes se développent selon un ordre particulièrement géométrique (fig. 133 et 134). Plus complexes, les plaquettes carrées des pignons sont composées selon un système quaternaire engagé par une rosace aux extrémités polylobées inscrite dans un bandeau circulaire composé d'une nuée en forme d'onde, cantonnée de huit quatre-feuilles inscrits dans des cercles (fig. 144 et 145). Les huit boutons d'émail des deux modules extérieurs de la cuve de la façade (fig. 128 et 129) reprennent des motifs plus simples de croisettes ou de trèfles trilobés, mais leur cœur en réserve est repris en pointillés selon un motif en croix d'une grande finesse. Les grandes plaques de l'arrière de la châsse reprennent des motifs géométriques toujours réglés par un système quaternaire, à l'image des quatre losanges concaves inscrits dans des cercles, au cœur souligné d'une croisette en réserve sur la plaque de gauche (fig. 104), mais en y associant des modèles de végétaux naturalisants : croisette de feuilles nuées lancéolées soulignée de quatre bourgeons aux pétales ourlés (fig. 105), trèfles aux pétales trilobés similaires à ceux utilisés sur une bordure (fig. 106) ou fleurons nués (fig. 107). Ces quatre plaques sont soulignées d'une fine bordure guillochée.

La grande variété qui transparait dans le décor de la châsse est complétée par trente-et-une appliques chantournées évoquant des arums et des liliacés, principalement disposées à l'arrière selon des lignes symétriques et en fonction de leur type végétal. Au premier coup d'œil, un grand nombre de ces fleurons semblent identiques. Ils sont en réalité formés à partir de douze modèles différents, allant du simple arum au pistil droit et aux bords ourlés (voir fig. 85) au bourgeon formé d'une lancette festonnée terminée d'un pistil crucifère en réserve, encadré de deux pétales ourlés et surmontés d'un grand pétale nué (voir fig. 86 et 87). Sur la crête, les appliques sont légèrement galbées de sorte à dynamiser le motif végétal. Ces appliques reprennent les mêmes caractéristiques que les végétaux de l'arrière. Cependant, au centre de la crête et juste sous l'oiseau, un fleuron majeur (fig. 95) se détache du reste du groupe par sa taille et sa qualité. Naissant d'une nuée, un premier couple de pétales très délicatement ourlés ouvre vers une nouvelle nuée portant deux pétales ourlés. Au-dessus, trois feuilles en réserve semblent descendre directement de la colombe, conférant une qualité supérieure à cette fleur déjà unique.

Sur toutes les pièces d'émail, le champ est repris en pointillés et/ou gravé d'un fin liseré, soulignant les pétales et les pistils des fleurs ou donnant du relief aux rinceaux. Tous les bandeaux sont encadrés d'un liseré ondulant, repris en pointillés sur les plaques carrées des pignons. Les fleurons de la cuve du flanc arrière présentent la particularité d'être bordés d'un liseré continu de pointillés (fig. 87) pour les dix appliques de gauche, mais d'un jeu de trois

pointillés qui souligne les retombées des nuées du pétale supérieur (fig. 86) pour les dix appliques de droite (à l'exception du fleuron à l'extrémité droite de la ligne haute). Le dernier fleuron en bas à droite compile les deux types d'ornement (voir fig. 85).

Seuls éléments figurés de la châsse, deux anges de composition relativement similaire se font face sur le toit, émaillés sur une plaque guillochée en forme de losange. Cadrés à mi-corps et nimbés, ils semblent sortir de nuées et sont vêtus d'un habit vert rechampi de jaune et d'un manteau bleu retombant sur leur bras gauche. Leurs têtes ciselées et rapportées en applique sont caractéristiques du « style classicisant » des visages de l'*Œuvre de Limoges* : un nez droit et un front bas, des paupières rondes, de longs sourcils, des lèvres charnues dont la commissure forme une ride remontant vers l'aile du nez et une chevelure formée par cinq larges mèches⁶⁸. L'ange de gauche présente ses deux mains ouvertes dans le geste de l'orant, la tête vers la droite (fig. 66). Ses ailes sont composées d'un enroulement de lignes d'émail donnant quatre longues plumes acérées. L'ange de droite (fig. 67) a le visage tourné vers la gauche. Tandis que sa main droite est ouverte dans la même position que l'ange qui lui fait face, sa main gauche est invisible, couverte par le manteau pour porter avec respect un *codex* laissé en réserve. Ses ailes sont formées de six demi-cercles imitant des plumes contenues dans un arc de cercle en partie haute, séparées des quatre longues plumes de la rémige par un bandeau bleu orné de pointillés en réserve.

Les émaux de la châsse d'Ambazac participent pleinement au raffinement qui émane du décor de l'objet. Leur finesse est renforcée par l'emploi varié de la couleur et par la singularité de certains éléments – les fleurons végétaux surtout, qui contrebalancent la répétition de certains motifs. La reprise de mêmes structures ornementales, bien visible sur les plaquettes de bordure, pose la question du mode de production des éléments. Est-ce suffisant pour invoquer l'expression de production « en série » ? Les bordures ont très probablement été réalisées en une seule fois, surtout parce qu'elles dépendent structurellement les unes des autres. Dans ce cadre, il n'est pas étonnant que l'émail reprenne une série de mêmes motifs. Il est même plutôt original de voir autant de dessins différents associés les uns aux autres pour les seuls bandeaux. En revanche, la diversité des fleurons chantournés, tous dissemblables au moins par un détail du champléage ou par des choix de couleurs, est la preuve d'une véritable recherche autour de la variété des motifs floraux. De manière générale, l'émail qui anime la surface de la châsse ne peut répondre au terme de production « en série » car cette notion, même s'il elle correspond à une certaine réalité

⁶⁸ M.-M. Gauthier, *Émaux limousins champléés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, op. cit., p. 41.

inhérente à la technique employée dans le processus de fabrication des émaux, plaque une réalité moderne qui ne saurait être adaptée à la production de l'émail champlé du Moyen Âge.

I.3. Les gemmes : pierres dures, verre, intailles et remplois

Dans le choix des couleurs et dans les reflets, l'émail de la châsse d'Ambazac fait écho aux nombreuses gemmes qui parsèment sa surface. La châsse d'Ambazac comporte trois-cent-vingt-et-une pierres de taille variable hiérarchisées par leur format : deux-cent-quarante-neuf sur la façade avant, vingt-neuf sur chaque pignon et quinze à l'arrière. Seulement neuf de ces pierres sont manquantes : cinq devant, trois sur le pignon gauche et une sur celui de droite. Ces cabochons ont fait l'objet d'une étude gemmologique réalisée en 2018 ⁶⁹. Les gemmes sont les éléments les plus fragiles de la châsse, et des reliquaires de manière générale, et sont donc objets de remplacements particulièrement délicats à dater. Pour cette raison, leur étude reste soumise à précautions.

Les cabochons de la châsse d'Ambazac sont mis en œuvre dans des bâtes de types variés. Les quatre gemmes qui encadrent verticalement et horizontalement l'élément en ressaut à l'avant sont montées sur des bâtes polygonales en légère saillie. Les bâtes les plus complexes sont travaillées au repoussé pour former une corolle de godrons évoquant des pétales d'aster et sont réservées aux trois cabochons au centre des modules de la cuve et au cabochon de cristal qui orne le tympan de la lucarne centrale à l'avant (fig. 28), ainsi qu'au gros cabochon de verre au centre de la cuve à l'arrière (fig. 54). Les petites gemmes sont fixées dans des bâtes constituées d'un simple ruban soudé sur le fond, et les autres sont solidifiées et ornées dans le même temps par un double fil tordu placé entre la bête et le fond. Les gemmes sont placées sur des paillons en argent disposés dans le fond des bêtes, de sorte à faire ressortir leur éclat ⁷⁰.

Le verre est largement majoritaire parmi les gemmes de la châsse : sur les trois-cent-vingt-et-un cabochons, deux-cent-deux sont en verre (cent-soixante-sept devant, huit derrière,

⁶⁹ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit..

⁷⁰ T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration*, op. cit., p. 8.

quinze sur le pignon gauche et douze sur le pignon droit)⁷¹. D'après leur composition chimique, ces verres sont d'origine médiévale pour la plupart⁷², ce qui n'exclut pas les remplacements. Ces gemmes présentent une large palette chromatique allant du vert au bleu en passant par le rose. Ces derniers, plus purs, sont probablement issus de remplacements opérés à la fin de la période moderne ou au XIX^e siècle⁷³. Leurs dimensions varient de 7 mm à 56 mm. Le plus gros cabochon de la châsse est en effet une gemme de verre translucide imitant le cristal de roche, ce que confirme sa position : placé au centre de la cuve du flanc arrière, il fait écho aux autres cabochons de cristal répartis sur toute la surface de l'objet. Les cabochons de verre imitent par leurs couleurs les gemmes naturelles. Un autre exemple évocateur est celui des quarante-et-une petites gemmes bleu opaques qui servent à souligner les cabochons principaux, longtemps identifiées comme des turquoises tant la ressemblance est frappante⁷⁴.

Bien que minoritaires, les gemmes naturelles sont présentes sur toutes les faces de la châsse. Leur gamme est cependant moins variée au regard des teintes multicolores des verres utilisés conjointement : dix-sept calcédoines (dont deux onyx), ainsi que trois améthystes et six perles de nacre utilisées uniquement à l'avant⁷⁵. Il faut ajouter à ce décompte les quarante-et-un cabochons de cristal de roche très purs d'une taille comprise entre 17mm et 55 mm⁷⁶. La quantité, la qualité et la taille exceptionnelle de certaines de ces gemmes participent à faire de la châsse d'Ambazac un objet remarquable. Ces cabochons sont disposés de manière à souligner les aires principales de la châsse, en ressaut au centre des compartiments ou autour des plaques émaillées sur les pignons et entre les lucarnes à l'avant. Par souci d'harmonie visuelle, ces quartz sont complétés de cabochons de verre incolore ou parfois vert transparent. En demi-ovales pour la plupart, les plus gros sont taillés à deux pans. Les plus beaux cristaux sont réservés à la crête, où leur pureté mise en valeur par le montage à jour.

De manière plus originale, la châsse comporte quarante-trois petits cabochons de ce qu'Ernest Rupin a désigné sous le nom de « bézoards » (fig. 17 et 18)⁷⁷. L'analyse

⁷¹ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit., p. 38-39.

⁷² *Ibid.*, p. 50.

⁷³ *Ibid.*, p. 45, 48 et 52.

⁷⁴ Seule l'analyse gemmologique a permis d'établir la nature de ces gemmes. Auparavant, toutes les études mentionnent des turquoises.

⁷⁵ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit., p. 49.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁷ E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, op. cit., p. 140.

gemmologique a révélé qu'il s'agissait en fait de pierres manufacturées à partir de grès formé au Trias, dans le bassin de Brive, recouvert d'une fine couche de glaçure bleue ⁷⁸. Du fait de sa fragilité, cette glaçure a éclaté en plusieurs endroits, laissant apparaître le grès à l'origine de la confusion d'Ernest Rupin. De petite taille (15 mm à 7, 5 mm ⁷⁹), ces cabochons sont disposés de sorte à compléter les gemmes de verre turquoise qui soulignent les éléments principaux de la châsse, selon une recherche d'unité visuelle frappante. La position de la gemme sommitale de la châsse, placée entre la colombe et le fleuron majeur de la crête est réservée à la plus grosse de ces gemmes de grès, taillée en ove, là où l'on attendrait plutôt un cristal de roche ou au moins une gemme naturelle (fig. 17).

Quelques gemmes de la châsse peuvent clairement être identifiées comme des remplois. Par leur forme, deux pierres en calcédoine blanche peuvent être considérées comme tel : une première présente une taille en cône relativement originale (fig. 12), et la seconde est probablement une ancienne perle puisqu'elle est percée sur toute sa hauteur (fig. 13). Il est difficile de déterminer si ces deux cabochons ont été montés sur la châsse dès sa fabrication ou s'ils sont issus de remplacements.

Enfin, trois intailles sont à remarquer. Sur la façade avant, au-dessus du médaillon d'émail au centre du module droit situé entre les lucarnes, une intaille sur nicolo est coupée en deux (fig. 14). Seule la partie inférieure est visible ; elle présente un personnage un bras levé probablement assis devant une stèle. Elle date du I^{er} ou II^e siècle ⁸⁰. La seconde est une intaille sur verre tricolore vert, bleu et blanc placée en haut à gauche du module central de la caisse (fig. 15). Elle est ornée de trois protomés d'animaux : un cheval, un suidé et un autre animal non identifiable. La datation de la gemme est facilitée par l'originalité des couleurs choisies pour le verre, selon un goût pour les gemmes aux couleurs vives non-naturelles correspondant à la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.-C. ⁸¹. La dernière intaille est située sur la cuve du pignon droit (fig. 16). Il s'agit d'une Fortune sur nicolo, représentée avec ses attributs traditionnels, le gouvernail et la corne d'abondance. Elle date probablement du I^{er} siècle ⁸².

⁷⁸ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit., p. 53.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁸⁰ T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration*, op. cit., p. 6-7. Les intailles ont été identifiées avec la collaboration d'Hélène Guiraud lors de la restauration.

⁸¹ Hélène Guiraud, « Images de propagande sur des intailles à l'époque augustéenne en Gaule : à propos d'une intaille d'Auterive », *Pallas. Revue d'études antiques*, 1886, hors-série, p. 335.

⁸² T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration*, op. cit., p. 7.

Partie II. Remarques sur l'état de conservation et la fabrication de la châsse d'Ambazac

II.1. Du XII^e siècle à aujourd'hui : critique d'authenticité

En tant que rare témoin du trésor de Grandmont, il est admirable que la châsse d'Ambazac, principal reliquaire de l'abbaye au XII^e siècle, ait été préservée ; de manière générale, l'objet est en assez bon état. Si sa taille le rend difficile à manipuler régulièrement, et donc diminue le risque d'accidents, la grande quantité de petites pièces qui le compose en fait en revanche un objet fragile. En 2016, l'équipe de restauration de Materia Viva a produit une comparaison chronologique de l'état de la châsse à partir de quatre campagnes photographiques antérieures : celle réalisée en 1890 dans le cadre d'une première restauration dirigée par Ernest Rupin (voir fig. 5-7), celle de 1922 à partir des clichés de Gossin, celle de 1965 avec les clichés de François Garnier, et celle de 1993 avec ceux de Philippe Rivière⁸³. Cette chronologie permet ainsi de documenter la disparition de clous et de cabochons mais surtout de restituer l'aspect général de l'objet avant le vol de la châsse en 1907 par la Bande à Thomas, qui causa quelques dommages plus sensibles.

Soulignons en premier lieu que l'émail est dans un état de conservation remarquable et ne présente quasiment aucun manque. Un seul coup a endommagé une plaquette de bordure sur le pignon droit (fig. 3). Cet accident est antérieur à 1890, puisqu'il est déjà visible sur les photographies sur plaque de verre d'Ernest Rupin.

Les restaurations de gemmes sont difficiles à dater, d'autant que leur organisation ne semble pas véritablement répondre à des logiques de symétrie de couleur. La composition chimique des cabochons de verre, même si elle indique qu'une grande partie de ces gemmes sont d'origine médiévale, ne peut assurer que ces gemmes ne soient pas des remplois⁸⁴. En revanche, l'analyse gemmologique a révélé que les trente-neuf cabochons de verre rose

⁸³ T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration, op. cit.*, p. 10-12.

⁸⁴ L'analyse gemmologique indique que les colorants et fondants utilisés lors de la fabrication du verre correspondent aux méthodes employées au Moyen Âge : les gemmes sont des verres riches en potassium, aluminium et magnésium du fait de l'utilisation de sels de potasse ou de plomb comme fondants. De même, les verres sont pauvres en silice (taux inférieur à 40%), alors que les verres contemporains en sont composés à 60% au minimum. Certains verres possèdent une composition chimique hétéroclite, signe d'un emploi de verre recyclé. Voir A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret, op. cit.*, p. 44-52.

translucides présentent une composition plus pure que les autres verres de la châsse, et sont donc des gemmes remplacées plus récemment, à la fin de la période moderne ou au XIX^e siècle ⁸⁵.

Le vol de la châsse le 5 septembre 1907 par la célèbre Bande à Thomas cause quelques dommages à la châsse d'Ambazac, qui peuvent être retracés par comparaison entre les clichés de 1890 et 1922. Premièrement, le vol engendre la disparition du cache-pied du pied arrière droit, bien visible sur les photographies d'Ernest Rupin. Il présentait un motif de rinceaux déjà employé sur certains autres pieds de la châsse (fig. 125). La modification la plus notable concerne la crête : dans l'espoir de maquiller la châsse pour la revendre, les frères Thomas arrachent la colombe et les deux acrotères, retrouvés à leur domicile lors d'une perquisition, alors que la châsse est retrouvée à Londres en 1910 ⁸⁶. Si la restauration de la colombe est invisible, l'orfèvre a donné à la tige des acrotères une courbe vers l'extérieur, alors qu'ils étaient auparavant dressés droit sur la crête, selon la mise en œuvre habituellement rencontrée dans *l'Œuvre de Limoges* et encore visible en 1890 (fig. 6, voir également fig. 8). De même, le vol a probablement entraîné la perte de quelques clous et cabochons.

Bien avant ces quelques désagréments qui n'ont fort heureusement pas affecté la structure générale de l'objet, une modification importante reste à relever. L'élément central de la châsse, tant par sa disposition stratégique au centre de la cuve, à l'extrémité d'une ligne qui lie la colombe, le fleuron majeur et la croix, que par sa mise en œuvre, est l'élément quadrangulaire en double ressaut. Là où l'on s'attendrait à trouver un élément significatif pour la lecture du décor, comme la croix située juste au-dessus, il n'y a qu'une plaque losangée poinçonnée de cercles assez grossiers. Le rôle de ce rectangle orfvré est assez difficile à percevoir parce que l'élément quadrangulaire central le plus en saillie (fig. 36) a été remanié. La bordure repoussée en godrons présente des traces d'une découpe assez grossière. De sa ressemblance avec les bâtes qui enserrant les deux gros cabochons des modules latéraux, le grand cabochon de l'arrière de la châsse mais également le cristal au sommet du tympan de la lucarne de l'avant, on peut déduire qu'il s'agit également d'une bâte. Puisque la bâte a été

⁸⁵ Voir A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit., p. 45, 48 et 52. Ces verres ne contiennent aucune trace de plomb, ni d'opacifiants utilisés pour les autres gemmes, tels que l'arsenic, l'antimoine ou l'étain, et leur teneur en silice est plus élevée (38,5-40,5%).

⁸⁶ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, op. cit., p. 12-13.

modifiée, on peut supposer que l'élément qu'elle retient aujourd'hui n'est pas celui qui ornait la châsse à l'origine. Cet élément présente d'ailleurs suffisamment de similitude avec le fond travaillé en pointe de diamant du toit et des pignons pour que cette modification n'ait jamais été signalée auparavant. Si cette plaquette n'est donc pas d'origine, elle permet au moins de proposer une datation de la modification. La plaquette présente un travail peu soigné au décor de grille irrégulière en repoussé poinçonnée de cercles qui évoque les tranches de certains reliquaires orfèvrés du milieu du XIII^e siècle⁸⁷. C'est notamment le cas du reliquaire de la Vraie-Croix de Balledent (fig. 37), qui provient du trésor de Grandmont, daté du troisième quart du XIII^e siècle⁸⁸, mais nous pourrions également citer le revers du reliquaire émaillé de saint Ebons de Sarrancolin (Hautes-Pyrénées) (fig. 38). L'emploi de ce type de décor, finalement assez courant dans l'orfèvrerie locale du XIII^e siècle mais peu répandu auparavant, confirme que cette plaquette est postérieure à la réalisation de la châsse.

La datation de sa fabrication peut être affinée par la comparaison avec le reliquaire de Balledent, dans une période qui coïncide avec la translation des reliques de saint Étienne de Muret dans une nouvelle châsse au milieu du XIII^e siècle⁸⁹ et la réattribution de la châsse d'Ambazac aux reliques de saint Macaire, offertes en 1269 par le comte Thibaud V de Champagne⁹⁰. Il est donc probable que la pièce centrale de la châsse ait été modifiée à cette occasion, de sorte à retirer l'élément originel parce qu'il suggérerait une attribution alors obsolète. L'aspect de cet élément ne peut qu'être conjecturé : il pourrait s'agir d'une plaque émaillée dont le décor évoquerait le saint plus ou moins directement, d'un autre élément orfèvré ou éventuellement d'un cabochon de cristal de roche, quoique la forme quadrangulaire de la bête s'adapte moins à cette hypothèse. L'espace laissé vide a été garni d'une plaque peu onéreuse, fabriquée en même temps que d'autres reliquaires, mais sans rompre véritablement avec l'harmonie visuelle de l'objet. Cette modification nous prive certainement d'éléments d'analyse et d'interprétations supplémentaires. Mais il s'agit heureusement de la seule modification significative de l'objet.

⁸⁷ Cette datation nous a été confirmée par M. Philippe Cordez lors d'une entrevue.

⁸⁸ Œuvre déposée au Musée des Beaux-Arts de Limoges.

⁸⁹ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 245.

⁹⁰ É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 55, p. 208.

II.2. Un objet vite réalisé ?

En 1976, Jean-René Gaborit insistait sur la réalisation « brillante mais hâtive » de la châsse d'Ambazac⁹¹, selon une idée reprise depuis dans plusieurs publications, dont le catalogue de l'exposition *L'Œuvre de Limoges, émaux limousins du Moyen Âge* de 1996⁹². Ce constat se formait sur des réalités matérielles : le décor de la châsse présente il est vrai des irrégularités qui peuvent être attribuées à une fabrication contrainte par le temps. En premier lieu, les bossettes des deux plaques situées entre les lucarnes de la façade sont inégales : simples perles à gauche (fig. 50), elles s'opposent aux bossettes florales ou aux perles pointées reprises par estampage du côté droit (fig. 51). À l'arrière, les deux plaques du toit présentent des différences notables qui ne permettent pourtant pas de les dissocier. Plus souple, l'arbre de gauche (fig. 77) présente un plus grand nombre de détails, notamment dans l'emploi de manchons plissés profonds et de palmettes. L'arbre de droite (fig. 78) est toujours de belle qualité, mais son développement est légèrement simplifié, sans manchons, et le dessin des palmettes est plus sobre. De la même manière, la plaque centrale de la cuve est appliquée en deux pans qui s'agencent mal, de part et d'autre d'une section particulièrement peu esthétique. Le décor de ces plaques est légèrement inégal : si le dessin des rinceaux est parfaitement identique, ce qui indique qu'un même calque a été utilisé, les tiges de gauche sont plus volubiles (fig. 73), et les palmettes qui achèvent les tiges secondaires sont plus saillantes et plus travaillées que celles de droite (fig. 74). Le répertoire ornemental employé de part est d'autre est légèrement dissemblable : à droite, les deux palmettes naissant des manchons situés entre les plaques d'émail rompent avec l'équilibre des deux plus grandes palmettes cordiformes de gauche. De même, les fleurons qui ornent la pointe des manchons situés près du cabochon central ou aux deux extrémités de la cuve prennent toutes des dispositions uniques d'une complexité égale d'une plaque à l'autre.

L'asymétrie des bossettes des modules de l'avant peut, il est vrai, être associée à une mise en œuvre orientée vers l'économie du temps. Mais le jeu des différences entre les deux plaques de la cuve arrière est particulièrement révélateur : sans pour autant être uniforme, le travail de repoussé est de très belle facture. De même, si sa tige est moins tortueuse, les fleurons repoussés qui ornent l'arbre droit du toit sont d'une technicité qui rivalise avec ceux de gauche. De fait, les irrégularités spatiales du travail d'orfèvrerie trahissent probablement la présence d'au moins deux orfèvres ; et nous rejoignons donc sur ce point l'hypothèse déjà

⁹¹ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 241 et 245.

⁹² É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges, op. cit.*.

formulée par Geneviève François en 1964 ⁹³. La main moins assurée de l'un de ces orfèvres permet de présumer – mais cela ne reste que pure supposition – qu'une partie du travail a été réalisée par un maître-artisan (les plaques de gauche de l'arrière), qui a ainsi fourni un modèle reproduit ensuite par un artisan de second ordre ou un apprenti.

Il faut bien souligner que les irrégularités de la mise en œuvre sont des défauts mineurs au regard de la grande qualité de la châsse. Le travail d'orfèvrerie est toujours particulièrement fin, qu'il s'agisse du repoussé des rinceaux ou des baies des lucarnes, des filigranes ou de la ciselure de la crête. Surtout, le travail de montage, même s'il est parfois apparent, est d'une grande complexité, puisqu'il enchâsse des cabochons et des plaques d'émail, parfois sur des éléments en ressaut, parmi des filigranes et entre des bandeaux d'émail. L'émail, justement, est d'une qualité remarquable, mêlant recherche des formes, dynamisme des couleurs et finesse des reprises, le tout formant un objet d'une taille et d'une qualité exceptionnelle, construit par la main de plusieurs artisans. Il faut ajouter à ce constat que la châsse dépend d'un véritable programme ornemental tourné autour de l'émail de Limoges, pensé pour mettre en valeur le culte de saint Étienne de Muret. La châsse d'Ambazac est créée pour fonctionner avec un retable à gradins richement ouvragé et construit selon un discours hautement symbolique : formant le pendant figuré de la châsse sans images, il met en parallèle la vie de saint Étienne et celle du Christ ⁹⁴. Nous étudierons ce point plus spécifiquement ensuite. Disons simplement qu'il fait peu de doute que la châsse d'Ambazac et son retable en *Œuvre de Limoges*, forment un ensemble de très grande qualité, dont les quelques rares défauts sont plutôt ceux d'une commande ambitieuse qui a nécessité l'intervention de plusieurs artisans que ceux d'un objet réalisé hâtivement.

⁹³ G. François-Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (fin) », *op. cit.*, p. 137.

⁹⁴ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 231 sq..

Partie III. La châsse d'Ambazac dans le contexte de l'abbaye de Grandmont

La réalisation de la châsse d'Ambazac répond à un contexte extrêmement marqué qui conditionne son développement structurel et ornemental. D'un point de vue institutionnel d'abord, l'intérêt des grands laïcs et de l'Église locale pour l'abbaye de Grandmont la mène progressivement vers une crise de prospérité qui sera provisoirement résolue autour de la canonisation du fondateur de l'ordre, Étienne de Muret. Mais en même temps, le concepteur de la châsse s'appuie sur le riche contexte culturel local qui porte l'émaillerie en fer de lance de son rayonnement pour rompre avec sa propre esthétique, entrée dans un processus de normalisation. L'inspiration est cherchée ailleurs, sur d'autres supports, dans d'autres traditions iconographiques. L'ornementation est soigneusement pensée pour mettre à l'épreuve les habiletés des artisans locaux, mais surtout pour former un objet singulier et majestueux qui parle pour le saint dont il préserve les reliques et sa communauté. La châsse d'Ambazac n'est pas le premier reliquaire du trésor de l'abbaye. Pourtant, par sa destination et sa composition, et au moment de sa conception, elle en est la pièce majeure. Finalement, les grandmontains se racontent à travers la châsse d'Ambazac. Ils s'appuient sur elle pour redéfinir leur place dans l'ordre des communautés religieuses, et manifester ostensiblement leur réussite institutionnelle, économique et spirituelle.

III.1. Une commande prestigieuse pour une abbaye incontournable dans le diocèse de Limoges et dans le duché d'Aquitaine

Par sa taille et par le raffinement de son décor et de ses matériaux, la châsse d'Ambazac revêt une importance toute particulière dans le corpus de l'*Œuvre de Limoges*. Sa fabrication reflète un processus de stabilisation de l'ordre qui s'étend du début à la fin du XII^e siècle, entre la mort d'Étienne de Muret et l'avènement de Gérard Ithier. Très rapidement, la communauté est insérée aux réseaux politiques et culturels de l'Aquitaine, facilitant son expansion sur un très vaste territoire autant que son aisance financière et son indépendance institutionnelle. Pour créer le décor de la châsse d'Ambazac, son concepteur s'est appuyé sur ces réseaux, apportant alors la confirmation visuelle de la pleine insertion de l'abbaye dans l'environnement local.

III.1.1. Un contexte institutionnel favorable, entre protection royale et épiscopale

La force de Grandmont dans le paysage géopolitique local réside dans sa grande proximité avec les pouvoirs laïcs et ecclésiastiques. Bien loin d'être une abbaye « au désert », elle est au contraire parfaitement intégrée dans les réseaux d'influences du diocèse de Limoges et du duché d'Aquitaine, et même au-delà. La jeunesse de l'ordre lui profite sans doute, attirant l'intérêt d'évêques alors favorables aux ordres nouveaux et la curiosité des grands laïcs en recherche d'affirmation sacrale de leur pouvoir, garantissant de ce fait à l'ordre de Grandmont un succès quasi-immédiat.

L'intérêt de la haute hiérarchie ecclésiastique trouve sa première expression dans la visite légendaire de deux cardinaux Romains, Grégoire et Pierre de Léon, futurs pape et anti-pape Innocent II et Anaclet II, venus auprès d'Étienne de Muret après avoir été avertis de la réputation de sainteté de l'ermite et de son mode de vie apostolique, selon un épisode relaté dans sa *Vita*⁹⁵. Il est en revanche certain que le pouvoir épiscopal local porte très tôt un regard favorable sur la communauté formée autour de la personne d'Étienne à la fin du XI^e siècle, dans un contexte général de prolifération des ermites très encadré par les pouvoirs ecclésiastiques. Étienne de Muret peut être inclus à un groupe d'ermites limousins qui rassemblent plus ou moins volontairement des communautés autour de leurs enseignements au tournant du XI^e siècle : Gaucher d'Aureil, Étienne d'Obazine ou encore Geoffroy du Chalard⁹⁶. Mais la particularité de la communauté d'Étienne de Muret, c'est qu'elle reste indépendante, alors que les autres finissent par se régulariser : Étienne d'Obazine se rapproche des chartreux avant de faire entrer son abbaye dans la mouvance cistercienne en 1147, et les communautés formées autour de Gaucher d'Aureil et Geoffroy du Chalard évoluent en communautés de chanoines réguliers. Pour stabiliser la position de Grandmont comme ordre nouveau, les membres de la communauté religieuse recherchent une validation hiérarchique, qu'ils s'assurent notamment en prenant parti pour l'évêque Eustorge (1106-1137) contre l'abbé de Saint-Martial Amblard, dans ce qui est la répercussion à échelle locale du schisme d'Anaclet II⁹⁷.

⁹⁵ *Vita I et Vita Ampliata*, chap. XXXII. Sabine Racinet, in P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op.cit.*, vol. I, p.17-19.

⁹⁶ Jean Becquet, « Saint Étienne de Muret parmi les saints limousins », *Les Cahiers grandmontains*, 1992, n°6, p. 51-56, rééd. in Jean Becquet, *Études grandmontaines*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel, 1998, texte recomposé, p. 29.

⁹⁷ Jean Becquet, « Grandmont », *D.H.G.E.*, 1986, t. XXI, rééd. in J. Becquet, *Études grandmontaines*, *op. cit.*, p. 41.

Les sources restent cependant discrètes en ce qui concerne l'implication des évêques dans la vie religieuse de Grandmont au début du XII^e siècle. Sur les trente-trois actes d'Eustorge conservés, aucun ne mentionne Grandmont ou Muret ⁹⁸. L'évêque semble seulement y dédicacer un oratoire vers 1114 et bénit le cimetière des religieux, alors qu'il est beaucoup plus actif pour tout ce qui concerne la communauté d'Aureil ⁹⁹. L'élection de Gérald en 1137 est suivie de peu par celle du prieur Étienne de Liciac en 1139. Évêque favorable aux ordres nouveaux, Gérald aurait recommandé oralement le mode de vie des grandmontains au Pape en 1158, ainsi que le rappelle une bulle d'Adrien IV éditée l'année suivante ¹⁰⁰. L'évêque accompagne la première cérémonie d'importance pour l'abbaye : la dédicace de l'église Sainte-Marie sous le prieurat de Pierre Bernard en présence des reliques de Saint-Martial de Limoges, des archevêques de Bourges et de Bordeaux, des évêques de Limoges, Périgueux, Cahors, Angoulême, mais également de l'évêque Froger de Séez (Normandie), fidèle d'Henri II Plantagenêt installé de force sur le trône épiscopal, dont la présence semble déjà traduire un certain intérêt de la part du pouvoir royal ¹⁰¹.

À la fin du siècle, le rôle de l'évêque Sébrand Chabot (1178-1197) est plus aisément perceptible : à peine quelques mois après sa réconciliation avec Henri II qui, opposé à son élection, ne lui remet les *regalia* à Grandmont qu'au Carême 1181 (soit après trois ans qui l'ont condamné à errer dans son diocèse), Sébrand Chabot est présent lors de l'accueil des reliques des Vierges de Cologne rapportées par quatre grandmontains le 28 mai ¹⁰². Il mène une politique de canonisation active, puisqu'il obtient la canonisation de Gaucher d'Aureil en 1194 et celle d'Étienne de Muret. Il est donc présent lors de l'élévation de ses reliques le 30 août 1189, aux côtés du légat du pape porteur de la bulle, du cardinal Jean d'Anagni, des archevêques de Bourges et Bordeaux, des évêques de Cahors, Périgueux, Saintes, Poitiers et Agen ¹⁰³. En réalité, Grandmont fait donc partie de ces fondations limousines réalisées sous

⁹⁸ Les informations relatives aux actes produits par les évêques de Limoges au XII^e siècle et à l'élection de Sébrand Chabot sont issues d'un séminaire donné par Anne Massoni à l'Université de Limoges entre octobre et décembre 2023, sauf mention contraire.

⁹⁹ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2019, *op. cit.*, vol. I, p. 22.

¹⁰⁰ J. Becquet, « Grandmont », *op. cit.*, p. 42.

¹⁰¹ Claude Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question : les chantiers de Saint-Yrieix, Grandmont et Le Pin à l'époque de Henri II », *Civilisation médiévale*, 2000, p. 248.

¹⁰² L'élection de Sébrand Chabot est la source d'une importante crise pour le siège épiscopal de Limoges. Après la mort de Gérald, les chanoines élisent en grand secret Sébrand Chabot, issu d'une famille poitevine en conflit avec Henri II Plantagenêt. Lorsque son élection est révélée le 1^{er} septembre 1178 à Saint-Yrieix, les chanoines sont chassés de la cathédrale et trouvent refuge à l'abbaye de Solignac. L'évêque va plaider sa cause auprès du Pape à Rome. Il y est consacré vers le 1^{er} avril 1179 par l'archevêque de Bourges Guérin, mais ne rentre dans Limoges que le 20 juillet de la même année. Trois ans après son élection, Henri II accepte de remettre les *regalia* à Sébrand au Carême 1181, concluant ainsi une crise qui entache le début de son épiscopat.

¹⁰³ C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 249

l'œil de l'épiscopat. L'ordre évolue grâce à son intérêt mais sans pour autant être l'objet d'une promotion active au début du siècle. Pourtant, le succès du maintien et de l'expansion de l'ordre est redevable à l'appui des évêques, qu'accompagne un intérêt croissant des laïcs.

Le principal acteur laïc du succès de l'ordre est sans conteste Henri II Plantagenêt, duc d'Aquitaine par son mariage avec Aliénor depuis 1152, et implanté dans la Marche depuis 1177 après le rachat du comté d'Audebert IV à Grandmont ¹⁰⁴. Henri II s'attache très rapidement à Grandmont, qui devient alors un lieu d'expression du pouvoir royal. Les sources mentionnent que cet attachement se traduirait jusque dans la conception de l'abbaye : l'enclos nord, appelé « l'Angleterre », serait un lieu de résidence royale comprenant une *aula* et chapelle double, démolie en 1638 ¹⁰⁵. En l'absence de fouilles archéologiques, la traduction architecturale de cet ensemble reste délicate à concevoir, mais la présence d'une *aula* semble bien indiquer la fonction politique que joue l'abbaye pour le pouvoir royal, Grandmont devenant dès lors un lieu de représentation, une image du pouvoir royal dans l'espace du diocèse de Limoges. En réalité, Grandmont est un carrefour pour le pouvoir Plantagenêt : dès 1167, Henri II y reçoit le comte de Toulouse Raymond V comme vassal, et l'achat de la Marche en 1177 est signé à Grandmont ¹⁰⁶. En 1182 encore, les turbulents vicomtes locaux en conflit avec Richard Cœur de Lion sont convoqués à l'abbaye ¹⁰⁷. Lorsqu'Henri le Jeune rompt avec son père et son frère avec le soutien du vicomte Aymard V, Richard et Henri II assiègent le château de Limoges. En représailles, Henri le Jeune pille le trésor de Grandmont (ou au moins une partie) et de l'abbaye Saint-Martial de Limoges ¹⁰⁸. La fonction politique du lieu rompt certainement avec un idéal de vie érémitique, mais il s'agit de la contrepartie à la promotion de l'ordre, qui passe, de manière assez contradictoire, par une mise en valeur de ses rigoureux principes ascétiques.

En dehors des périodes de crise, la légende veut que Grandmont soit un lieu de repos et de recueillement pour le souverain, ce qu'aucune source ne permet de certifier. En revanche, par le fameux testament de Domfront réalisé en 1170 – dont l'authenticité a parfois été mise en doute mais est aujourd'hui globalement reconnue, Henri II choisit de se faire enterrer à Grandmont auprès d'Étienne de Muret, faisant de l'abbaye le panthéon familial et

¹⁰⁴ Claude Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont au comté de la Marche », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2016, n° 59, p. 115.

¹⁰⁵ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2020, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁶ Ivan Cloulas, « L'Aquitaine dans l'histoire des Plantagenêts », p. 123-139, in D. Gaborit-Chopin et É. Taburet-Delahaye, *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 134.

encourageant du même coup le culte du fondateur de l'ordre ¹⁰⁹. Cette disposition ne sera jamais appliquée, puisque Grandmont est supplanté de manière fortuite par Fontevraud, autre abbaye tenant le rôle de lieu d'expression du pouvoir royal Plantagenêt ¹¹⁰. En revanche, après la mort d'Henri le Jeune sur le chemin de Rocamadour lors de sa révolte de 1183, Grandmont est l'un des lieux de passage du cortège funéraire. Le chroniqueur Geoffroy de Vigeois rapporte qu'une messe y est célébrée en grande pompe ¹¹¹. Même si l'abbaye échoue à devenir un lieu de sépulture royale, il est plus que probable que sa renommée attire de grands seigneurs anglais et locaux ou des évêques ¹¹², comme l'attestaient les plaques de tombeaux de cuivre émaillé de l'évêque de Cahors Gérard IV (v. 1209 ou milieu du XIII^e siècle) et d'Aymeric Guerry, archevêque de Lyon (milieu du XIII^e siècle), décrites par Pardoux de Lagarde avant 1591 ¹¹³.

Le témoignage le plus évocateur du patronage de l'abbaye par Henri II, s'il n'était pas mis en doute par les nombreuses forgeries grandmontaines de la fin du Moyen Âge, serait le financement du plomb de la toiture de l'église. Il s'agit d'une manœuvre courante de la dynastie Plantagenêt à partir de 1066, qui dote ainsi de nombreux établissements continentaux ¹¹⁴. En 1176, les *Pipe Rolls* font mention de deux paiements destinés à l'abbaye de Grandmont. Un premier versement de 40 livres pour du plomb provenant de mines proches de Carlisle est complété d'un second règlement de 13 livres pour deux bateaux affrétés pour transporter le plomb de Newcastle à La Rochelle ¹¹⁵. Cette donation s'inscrit dans un contexte de tension avec l'Église d'Angleterre après le meurtre de Thomas Becket, qui pousse Henri II à rechercher l'appui des communautés religieuses en offrant alors le plomb pour les toitures d'Amesbury,

¹⁰⁹ C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont », *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 138-139.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 138.

¹¹² C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 247.

¹¹³ « Dans le chœur des religieux au mylieu de ladite esglise est un fort beau sepulchre de cuyvre doré esmaillé, par-dessus lequel est l'effigie d'un evesque élevé en bosse tenant une crosse de la main droite et de la senestre un livre sur lequel sont escriptz et gravez les vers qui s'ensuyvent [...] », ADHV, ms. I SEM 81, f. 128v-129 ;

« dans ladite esglise au chœur, tirant vers le grand autel, est un aultre sepulchre, semblable à l'aultre, de cuyvre doré esmaillé ; est tout entouré de lions de cuyvre doré. Sur ycellui est l'effigie et pourtraict en bosse bien eslevé d'un archevesque comte de Lyon et primat des Gaules. L'épitaphe duquel est engravée dans le cuyvre esmaillé autour dudit sepulchre en vers latins [...] », *ibid.*, f. 132.

¹¹⁴ C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 249.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 249. Claude Andrault-Schmitt a récemment identifié une confusion entre deux événements indépendants qui ont abouti à la formation de la légende indiquant que le transport du plomb s'est opéré fastueusement depuis La Rochelle, les charriots étant accompagnés d'un cortège militaire de nobles anglais. Claude Andrault-Schmitt ne remet pas directement en question la donation du plomb, mais souligne que le récit a été exagéré par des commentateurs soucieux de renforcer le prestige de l'ordre et sa relation avec le pouvoir Plantagenêt.

Waltham, Clairvaux et Grandmont, entre autres ¹¹⁶. Le financement du plomb à Grandmont pourrait être lié à l'arrivée d'une relique majeure, selon un processus déjà employé à Clairvaux en 1174 pour mettre en valeur le tombeau de saint Bernard ¹¹⁷. La portée politique du don se double alors d'un acte de piété destiné à glorifier la relique de la Vraie Croix, offerte deux ans plus tôt, en 1174, par Amaury de Jérusalem, parent d'Henri II ¹¹⁸. L'implication royale dans la politique culturelle de Grandmont va plus loin : le récit de l'élévation de saint Étienne de Muret, le *De Revelatione beati Stephani*, comporte une copie de la bulle de canonisation de 1189, qui mentionne que la canonisation avait déjà été sollicitée par Henri II et d'autres seigneurs français ¹¹⁹. Cette mention, qu'elle soit véridique ou non, traduit néanmoins la position plus que favorable des Plantagenêt vis-à-vis du culte d'Étienne de Muret, dans la mesure où les successeurs d'Henri II, Richard, Jean sans Terre et Henri III surtout, perpétuent l'attachement dynastique à l'abbaye ¹²⁰.

L'implication d'Henri II puis de Richard Cœur de Lion à Grandmont participe d'une politique culturelle plus large, qui leur permet d'entretenir un réseau de soutiens ecclésiastiques insulaires et continentaux ¹²¹. L'encouragement du culte d'un saint local sert à l'implantation des Plantagenêt dans le territoire de la Marche, et plus généralement dans le duché d'Aquitaine, selon une politique de patronage dynastique très active : sans être le saint patron des Plantagenêt comme le deviendra Thomas Becket, Étienne de Muret est un relais du pouvoir royal dans un territoire qui n'est pas encore stabilisé. Puisqu'Henri II est un hôte fidèle de Grandmont, il participe de fait à la diffusion de principes sobres établis par un ermite dont la réputation de sainteté était déjà établie de son vivant. Comme mécène, il confirme la légitimité et la sacralité des reliques de l'abbaye, assurant la promotion du culte d'un saint qui ne sera canonisé qu'à sa mort. Pour en revenir à l'objet qui nous occupe, rien n'indique que la châsse d'Ambazac ait été financée par les Plantagenêt – ni source écrite, ni indice sur le reliquaire lui-même. Mais dans la recherche de l'origine du financement de l'objet, la présence royale, favorable au culte de saint Étienne, a sans doute au moins permis à l'abbaye de

¹¹⁶ Voir Fanny Madeline, « Le don de plomb dans le patronage monastique d'Henri II Plantagenêt : usages et conditions de la production du plomb anglais dans la seconde moitié du XII^e siècle », *Archéologie Médiévale*, 2009, p. 31-51.

¹¹⁷ C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont », *op. cit.*, p. 122-123.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹¹⁹ Édina Bozóky, « Le culte des saints et de reliques dans la politique des premiers rois Plantagenêt », *Civilisation médiévale*, 2000, t. 8, p. 287.

¹²⁰ C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 248.

¹²¹ Les deux souverains sont présents lors de dédicaces, réalisent des pèlerinages réguliers, notamment à Rocamadour, s'appliquent à la protection du sanctuaire du Mont-Saint-Michel ou fondent des chapitres réguliers (Sainte-Croix de Waltham par exemple). É. Bozóky, « Le culte des saints et de reliques dans la politique des premiers rois Plantagenêt », *op. cit.*, p. 288.

capitaliser des donations, thésaurisées ensuite dans un reliquaire de grand prix, couvert d'émail et de gemmes de cristal de roche particulièrement onéreuses.

En dépit des principes de l'ordre, Grandmont est donc parfaitement intégrée au reste du diocèse et dans le duché d'Aquitaine, en bénéficiant à la fois d'une protection des évêques de Limoges et d'un intérêt croissant des grands seigneurs laïcs. Plus encore, elle est même très régulièrement un lieu de médiation pour le pouvoir Plantagenêt, notamment dans le conflit qui oppose Henri II et Sébrand Chabot. Le rôle diplomatique de l'abbaye et la présence royale attire les donations de toutes sortes, plus ou moins prestigieuses, de la relique de la Vraie Croix dans son reliquaire byzantin par Amaury de Jérusalem en 1174 à la fondation et à l'entretien de luminaires par les seigneurs plus ou moins locaux, à l'image d'un comte de Nevers (peut-être Guillaume IV) qui donne une rente pour un luminaire de l'autel dès 1166¹²² : la qualité de l'abbaye passe aussi par le prestige de son église et de son trésor. Si le mode de constitution, la destination et l'usage du trésor n'est pas aussi bien documenté à Grandmont qu'il l'est pour d'autres établissements, il est en revanche bien certain que l'augmentation régulière du trésor de l'abbaye est le témoignage de financements très actifs. Il est donc difficile – sinon impossible en l'absence de sources mentionnant de tels dons – de percevoir le rôle exact que jouent les grands dans la composition du trésor de Grandmont. Mais l'on peut en revanche aisément déduire que la châsse d'Ambazac a été réalisée dans un contexte institutionnel largement favorable.

III.1.2. Deux datations en concurrence : un reliquaire pour onze-mille vierges ou pour le saint fondateur de l'ordre ?

La qualité exceptionnelle de la châsse d'Ambazac pose d'emblée la question de sa datation. Dès le XIX^e siècle, les premiers amateurs sont interpellés par son originalité au sein du corpus des châsses limousines. Ernest Rupin avait bien reconnu dans la châsse d'Ambazac la châsse décrite par les inventaires du trésor de l'abbaye qui contenait des reliques de saint Macaire, mais, tâtonnant dans une première analyse stylistique, indiquait qu'elle lui semblait antérieure à 1269, année de réception des reliques¹²³. Mais seul un événement majeur pour l'abbaye pouvait avoir engendré la production d'une si grande châsse,

¹²² C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont », *op. cit.*, p. 135.

¹²³ E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 141.

exaltant par son précieux décor la qualité du saint dont elle préserve les reliques. Dès lors, les estimations ont oscillé entre deux datations, qu'ont plus tard corroborés les travaux d'analyse stylistique de Marie-Madeleine Gauthier ¹²⁴. La première : l'arrivée d'un important groupe de reliques à l'abbaye en 1181. La seconde hypothèse fait de la châsse d'Ambazac la première châsse qui accueille les reliques du saint fondateur de l'ordre, sitôt après sa canonisation en 1189. Le problème de la datation de l'objet repose en partie sur sa dénomination dans les inventaires : châsse de saint Macaire, la châsse d'Ambazac ne peut l'être à l'origine puisque les reliques de saint Macaire sont plus tardives. Le remplacement des reliques originelles par les reliques qu'elle contiendra jusqu'en 1790, selon une pratique courante, ne contredit donc aucune des deux hypothèses, et ne laisse aucun indice sur sa destination initiale.

III.1.2.1. 1181 : Une châsse égarée dans un groupe unifié ?

L'arrivée d'un important groupe de reliques de Cologne a engendré la production de plusieurs grandes châsses émaillées, premiers exemplaires des sept grandes châsses qui ont fait la réputation du trésor de Grandmont. Pourtant, l'attribution de la châsse d'Ambazac à ce groupe, choix encore suggéré par Marie-Madeleine Gauthier et Geneviève François dans le *Corpus des émaux méridionaux* en 1987, est un choix problématique au regard de plusieurs arguments ¹²⁵.

En 1181, les grandmontains cèdent à la promotion du culte des Onze-mille Vierges de Cologne après le passage de l'abbé Girard de Siegburg (Rhénanie), de retour d'un pèlerinage à Rocamadour ¹²⁶. En 1106, des travaux de fortification à Cologne avaient entraîné la découverte d'une nécropole, rapidement associée à une tradition datant de la fin du X^e siècle qui faisait de sainte Ursule et ses onze-milles compagnes les victimes des Huns ¹²⁷. Des épitaphes sont progressivement attribuées aux vierges anonymes, dont sept-cent quatre-vingt-sept finissent par être identifiées de la sorte avant 1187 ¹²⁸. La nécropole fournit toute la région en reliques. Le nombre élevé de corps saints permet de faire rayonner le culte à une

¹²⁴ M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges, op. cit.*, t. I, n°159, p. 152-155, fig. 530-532 et 537-547 et 550-552, pl. CXLVIII, CL-CLIII, CLV.

¹²⁵ *Ibid.*, n° 159, p. 152.

¹²⁶ Fin 1180 ou tout début de l'année 1181. Jean Becquet, « Les noms des Vierges de Cologne à Grandmont », *Les Cahiers Grandmontains*, 1997, t. 15, p. 3-5. p. 203-206, rééd. in J. Becquet, *Études grandmontaines, op. cit.*, p. 204.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 203.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 203.

échelle très large, créant ainsi d'importants réseaux d'échanges organisés par des communautés promptes à offrir facilement une grande quantité de reliques. Très rapidement et contre l'avis d'une partie de la communauté qui craint de voir Grandmont devenir un centre de pèlerinage, rompant ainsi les prescriptions du fondateur de l'ordre, le prieur Guillaume de Treignac envoie un contingent de quatre religieux près de Cologne. Arrivés fin mars, ils passent la semaine sainte à faire la tournée des établissements pour récolter des reliques ¹²⁹. Ils obtiennent ainsi deux corps complets dont celui de sainte Albine de l'abbé de Siegburg rencontré à Grandmont, un corps provenant d'un monastère de moniales, deux chefs de Vierges, dont celui d'Anathalie, de l'église Sainte-Marie de Cologne, des reliques de saint Brandan, saint Trane et d'autres saints Maures de la légion Thébaine de l'église Saint-Géréon ¹³⁰. L'archevêque offre des reliques de sainte Essence, l'abbaye de Saint-Héribert donne des reliques de nombreux martyrs et des Vierges accompagnées d'une *brevia*. Les grandmontains reçoivent le corps d'un vieillard et les os d'une Vierge de l'église des Apôtres, et obtiennent enfin deux autres corps entiers d'un cellérier cistercien et des reliques des Vierges du monastère Saint-Pantaléon ¹³¹. Le 27 avril 1181, les quatre religieux s'arrêtent à une journée de Grandmont, et envoient un message pour faire préparer l'arrivée des reliques, reçues en grande pompe à l'abbaye en présence de l'évêque ; une retouche postérieure du message ajoute les noms de sainte Panafrède, Seconde et Othmarie aux trois Vierges déjà identifiées ¹³². Aucun reliquaire n'est offert avec les reliques, puisque celles-ci sont rapportées dans des jarres (*lagenae*) jusqu'à Grandmont. L'expédition est relatée dans *l'Itinerarium fratrum*, selon un récit servant autant à l'authentification des reliques qu'à la mise en valeur de l'abbaye, qui possède désormais un grand nombre de reliques et un réseau d'amitié qui s'étend jusqu'au Rhin.

Les sept corps entiers, les deux chefs et les nombreuses autres reliques ainsi obtenues constituent un lot particulièrement important, à la fois d'un point de vue spirituel et d'un point de vue matériel. Ce groupe complète le trésor de Grandmont, qui n'est alors composé que d'une seule pièce majeure, un fragment de la Vraie Croix conservée dans un reliquaire byzantin depuis son arrivée en 1174, sans compter le corps d'Étienne de Muret, relique en attente d'un contexte plus favorable. Pour conserver ces reliques, les grandmontains font fabriquer quatre grandes châsses en émail de Limoges. La châsse d'Ambazac pourrait-elle être le cinquième élément de ce groupe ? En réalité, les quatre reliquaires des Vierges de

¹²⁹ *Ibid.*, p. 203.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 203.

¹³¹ *Ibid.*, p. 203.

¹³² *Ibid.*, p. 204.

Cologne sont assez bien connus par les inventaires et le procès-verbal de transfert de deux de ces châsses à Saint-Sylvestre de 1791, et répondent à une unité visuelle certaine. De taille identique – vingt-trois pouces de long, neuf pouces et demi de profondeur et dix-huit pouces de hauteur, ces châsses présentent un décor émaillé comportant des figures aux têtes en applique, selon une mise en œuvre caractéristique de l'*Œuvre de Limoges* et parfaitement contemporaine de la date de réception des reliques ¹³³. Le procès-verbal de 1791 mentionne également que les crêtes d'au moins deux de ces châsses comportent deux acrotères et un cristal central encadré de quatre plus petits, et que l'une est percée à jour, et une autre pleine ¹³⁴. L'ornement de ces châsses est composé d'un décor non-narratif présentant le Christ en croix ou en majesté, et/ou la Vierge, au centre de la façade, entouré d'apôtres, de vierges ou de donateurs ¹³⁵, selon une disposition qui n'est pas sans rappeler le retable de San Miguel de Excelsis (fig. 34) ¹³⁶ ou la châsse de saint Calmine (fig. 111) ¹³⁷. Jean-René Gaborit a suggéré que deux plaques présentant des vierges sages tenant des lampes, au corps émaillé et à la tête ciselée en relief sur un fond vermiculé pourraient provenir de l'une de ces châsses, puisque leur grande qualité pourrait correspondre aux aspirations matérielles de l'ordre ¹³⁸. Il faut également noter que ces châsses, si toutefois elles étaient déjà fabriquées, échappent au pillage d'Henri le Jeune en 1183, qui recherchait peut-être davantage des objets d'or pur et de gemmes précieuses que des châsses de cuivre, si grandes soient-elles ¹³⁹. Par le vestige de leur description, il semble que ces châsses s'intègrent aux réalisations contemporaines, alors que la châsse d'Ambazac s'en détache au contraire. Pourtant, parmi le groupe des reliques, aucune ne mérite de bénéficier plus qu'une autre d'un reliquaire plus grand, plus riche, plus original, en bref, de se donner une identité parfaitement singulière par rapport aux autres.

Par leur taille déjà exceptionnelle dans le corpus de l'*Œuvre de Limoges*, les reliquaires des Vierges de Cologne sont des objets de grand prestige qui manifestent ostensiblement la qualité des reliques qu'ils renferment, en augmentant le trésor de Grandmont, au sens matériel

¹³³ Extrait du procès-verbal de translation de deux châsses de Grandmont à Saint-Sylvestre, publ. in A. Lecler, « La châsse d'Ambazac », *op. cit.*, p. 570-571. Voir également J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 231-246. Ces deux châsses, confiées à la paroisse de Saint-Sylvestre, ont été vendues en 1794.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 571.

¹³⁵ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 237.

¹³⁶ Frontal de la Vierge et des Trois Rois. V. 1175-1180, atelier de Limoges et de Silos. Huarte-Araquil (Navarre), Santuario de San Miguel de Excelsis.

¹³⁷ V. 1185-1197. Mozac, église Saint-Pierre.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 238. Voir également É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 56, p. 213-214. L'une est conservée à Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 632 c, et l'autre à Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. Em 247.

¹³⁹ G. François-Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (fin) », *op. cit.*, p. 131.

du terme comme au sens spirituel. Indubitablement, le processus est le même avec la châsse d'Ambazac. Mais on ne peut légitimement envisager la présence d'une châsse unique, en rupture avec la composition du reste du groupe par son décor et par sa taille, alors que le groupe de reliques est lui-même unifié. Le décor presque aniconique de la châsse d'Ambazac offre une dignité encore supérieure aux reliques qu'il contient. Comme *hapax* dans sa tradition, elle confère une identité propre au saint pour lequel elle a été réalisée, selon un processus qui s'adapte au contraire parfaitement à un mouvement de promotion du culte du saint fondateur de l'ordre.

III.1.2.2. 1189 : Gérard Ithier et la canonisation d'Étienne de Muret

Puisque la châsse d'Ambazac ne peut définitivement pas faire partie du groupe de reliquaires des Vierges de Cologne, la datation stylistique de l'objet n'autorise à le rattacher qu'à un seul évènement qui a nécessité la production d'un reliquaire dans la décennie 1180. Le moment de la canonisation de saint Étienne de Muret situe l'aboutissement de la construction et de l'affirmation de l'ordre de Grandmont. En se distinguant volontairement des châsses des Vierges, la châsse d'Ambazac sert à catégoriser les reliques selon leur statut au sein du trésor de l'abbaye. Puisque c'est l'or qui prime visuellement sur la châsse, et non l'émail, et puisque les reflets des gemmes sont plus éclatants, le reliquaire reflète la qualité d'un saint très spécial. Dès lors, la châsse d'Ambazac ne peut qu'être la première châsse de saint Étienne de Muret, conçue pour répondre à la nécessité de la promotion d'un nouveau culte essentiel au prestige et à l'expansion de l'ordre.

La canonisation d'Étienne de Muret est un moment qui cristallise les tensions autour de questionnements fondamentaux sur la vie de l'ordre. Il s'agit sans conteste d'un moment clef pour l'abbaye, alors encore en construction. Le moment de la stabilisation de la communauté aboutit à une crise de prospérité qui n'est conclue que provisoirement avec une intervention pontificale et la canonisation du saint fondateur, après plusieurs décennies de débats sur la reconnaissance de sa sainteté. La crise qui traverse l'ordre dans la décennie 1180 est connue par un résumé de Gérard Ithier, élu prieur en 1188 à la suite de l'intervention de Rome. Il situe l'origine de la crise lorsque Guillaume de Treignac envoie les quatre religieux chercher les reliques des Vierges à Cologne, contre l'avis d'une partie de la communauté attachée aux préceptes d'Étienne de Muret, qui craint de voir Grandmont devenir un centre de

pèlerinage, rompant ainsi leur méditation ¹⁴⁰. En réalité, les tensions qui naissent dans l'ordre avec l'intérêt croissant des grands laïcs et de la papauté correspondent à une crise de prospérité similaire à celle traversée par les cisterciens une décennie plus tôt ¹⁴¹. La principale source de conflits concerne les prérogatives respectives des clercs et des convers, les uns responsables du culte et les autres disposant de la gestion exclusive du temporel, selon une spécificité de l'ordre destinée à favoriser la méditation des premiers, mais qui est finalement remise en cause par les deux partis, chacun voulant s'ingérer davantage dans les prérogatives de l'autre. Alors qu'ils bénéficient d'un droit d'exemption partiel depuis la bulle de 1182, première intervention pontificale dans les affaires de l'ordre, Urbain III corrige ces institutions par la bulle du 15 juillet 1186, confirmant notamment les pleins-pouvoirs du prieur et la gestion bipartite du temporel et du spirituel ¹⁴².

L'échec de cette première tentative de résolution pousse Guillaume de Treignac à démissionner avec panache, en présence d'un cardinal, d'Hugues de Nonant, clerc d'Henri II, des évêques de Périgueux et de Clermont, de huit abbés et de Lothaire de Ségni, futur Innocent III, selon un épisode relaté par le chroniqueur Bernard Itier ¹⁴³. Un nouveau prieur, Étienne, est élu par les convers, mais est aussitôt excommunié par les cinq juges du pape désignés pour régler le conflit ¹⁴⁴. Seule l'intervention de Clément III, élu en toute fin d'année 1187, apporte la solution à la crise en forçant l'élection d'un nouveau prieur et en prenant une série de mesures qui régularisent l'ordre. Gérard Ithier est élu le 29 septembre 1188 en présence de deux-cents clercs et deux-cent-soixante convers ¹⁴⁵. Dès lors, la stabilisation de l'ordre s'appuie sur la légitimation des principes d'Étienne de Muret. Marque de grand prestige, la règle est approuvée la même année par le pape ¹⁴⁶. Plus encore, elle est placée sous le nom du fondateur de l'ordre, selon une disposition rare qui exalte la position de Grandmont au sein des autres ordres érémitiques en même temps qu'elle prépare l'élévation d'Étienne de Muret, alors que la papauté tend à n'accepter que les biens et usages des monastères qui suivent les règles de saint Augustin ou de saint Benoît, et peine à confirmer les coutumiers et règlements des ordres nouveaux ¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Jean Becquet, « La première crise de l'Ordre de Grandmont », *BSAHL*, 1960, t. 83, p. 283-324, réed. in J. Becquet, *Études grandmontaines*, op. cit., p. 127.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁴² *Ibid.*, p. 130 et 136. La bulle de 1182 autorise les religieux à célébrer l'office en temps d'interdit.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 137.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 146 et 149.

¹⁴⁶ Jean Becquet, « Les premiers écrivains de l'ordre de Grandmont », *Revue Mabillon*, 1953, t. 43, p. 121-137, réed. in Jean Becquet, *Études grandmontaines*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel, 1998, p. 261.

¹⁴⁷ J. Becquet, « Saint Étienne de Muret parmi les saints limousins », op. cit., p. 31.

La bulle papale du 21 mars 1189 inscrit Étienne de Muret au nombre des saints de l'Église romaine, après une enquête sur ses vertus et ses miracles débutée sous le pontificat d'Urbain III ¹⁴⁸. La cérémonie d'élévation a lieu le 30 août, en présence du légat du pape et du cardinal Jean d'Anagni, de Sébrand Chabot, de l'évêque Gérard de Cahors, fidèle à Grandmont et déjà présent lors de la dédicace de l'abbatiale en 1166, des archevêques de Bourges et Bordeaux et des évêques de Périgueux, Saintes, Poitiers et Agen ¹⁴⁹. La canonisation d'Étienne de Muret est un cas encore rare de canonisation pontificale, dont les plus récents sont ceux de Thomas Becket en 1173 et Bernard de Clairvaux en 1174 ¹⁵⁰. Les grandmontains ne se reposent pas sur l'autorité épiscopale locale pour procéder à la translation de leur fondateur (processus de reconnaissance encore le plus répandu), mais s'appuient au contraire directement sur la papauté, ce qui leur permet ainsi de surpasser en qualité et en éclat la plupart des saint canonisés localement, et surtout de s'établir au niveau des grandes communautés religieuses de large rayonnement ¹⁵¹.

En obtenant la prestigieuse faveur d'une canonisation pontificale, les grandmontains acquièrent enfin un statut indépendant solide, qui repose sur la dignité on ne peut plus exceptionnelle de suivre des principes édictés par un saint. Le chapitre XVIII du *De Revelatione beati Stephani* rapporte que, lors de la cérémonie d'élévation, le corps d'Étienne est exhumé (*a terra elevatur*) puis porté en procession dans l'enceinte de l'abbaye (*per claustrum*) dans un *loculum* par un miraculé ¹⁵². Il est difficile d'identifier ce que désigne exactement le *loculum*, puisque le terme recouvre une réalité relativement large. Mais il s'agit probablement d'une châsse ou d'un autre type de reliquaire, puisque l'objet est porté par un seul homme. Quant à savoir s'il s'agit de la châsse d'Ambazac, aucun argument solide ne permet de le deviner, même si la taille relativement imposante de l'objet contredit cette hypothèse – dans la mesure où l'exactitude du texte n'est toutefois pas remise en cause.

L'élévation hâtive d'Étienne de Muret laisse un délai très variable pour la fabrication de la châsse d'Ambazac, allant d'environ onze mois, délai qui semble suffisant, si l'on considère que la châsse a été commandée sitôt après l'élection de Gérard Ithier, à seulement quatre ou cinq mois si l'on prend le 21 mars pour date de référence, dans la mesure où la nouvelle de la canonisation aurait été rapportée plus vite que la bulle elle-même. Dans un cas comme dans

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴⁹ C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 249

¹⁵⁰ La première bulle de canonisation pontificale connue est produite par Jean XV en 993, à l'occasion de la canonisation de l'évêque Ulrich d'Augsbourg. Voir André Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, École française de Rome, 1988, p. 26 et p. 376.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 26-28.

¹⁵² *De Revelatione beati Stephani*, chap. XVIII, in S. Racinet, in P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2019, *op. cit.*, vol. I, p. 62.

l'autre, la division du travail entre plusieurs orfèvres a sans doute facilité le respect du délai de fabrication de l'objet, de sorte que la châsse était sans doute prête à recevoir les reliques pour la cérémonie du 30 août, ou peu après, puisque le texte du *De Revelatione* ne donne aucun indice sur la nature du *loculum* mais qu'aucune autre cérémonie d'élévation n'est documentée avant plusieurs années.

Dès son élection, Gérard Ithier mène une stratégie de stabilisation l'ordre particulièrement efficace. En obtenant la canonisation du saint, il résout un questionnement qui divise les membres de la communauté depuis la mort d'Étienne : en multipliant les miracles, le saint s'oppose aux principes qu'il a lui-même édictés, puisque les miracles attirent les pèlerins et rompent avec la tranquillité et l'érémisme idéalisé de Grandmont ¹⁵³. Une portion des religieux s'oppose donc à la reconnaissance de la sainteté d'Étienne sur le prétexte du respect de ses préceptes. Au sortir de la crise, le moment de la canonisation d'Étienne exacerbe les tensions puisqu'il remet en cause les principes de l'ordre. Par nécessité pour stabiliser ses fondements – et ainsi accompagner les dispositions épiscopales des années 1180, Gérard Ithier procède à la mise en œuvre rapide d'un processus d'unification et de régularisation organisé autour de la valorisation de la sainteté d'Étienne de Muret.

Plutôt que de s'appuyer sur une reprise du programme architectural de l'abbatiale, la promotion du culte d'Étienne passe avant tout par une importante production littéraire. Gérard Ithier compile ainsi dans le *Speculum grandimontis* une série de textes hagiographiques qui manifestent la sainteté d'Étienne et traduisent une véritable réflexion sur l'ordre tout entier ¹⁵⁴. Le manuscrit contient une *Vita Ampliata*, le *De Revelatione beati Stephani*, récit de l'élévation du 30 août 1189, et une *Conclusio Vitae Stephani Muretensis*. À ces trois récits hagiographiques, il faut ajouter deux commentaires probablement également rédigés par le prieur : l'*Explanatio*, un commentaire des *Versus de virtutibus sancti confessoris Stephani*

¹⁵³ La *Vita Ampliata* donne l'exemple des tensions qui secouent l'ordre au chapitre XLIII. Un religieux aveugle recouvre la vue près du tombeau du saint. Le prieur, peut-être Pierre de Limoges, place alors les reliques d'Étienne dans un nouveau linge et jette au feu le drap qui les recouvrait auparavant. Le drap refusant miraculeusement de brûler, le prieur prend peur pour la quiétude de l'abbaye et s'adresse au saint, menaçant de jeter ses reliques à l'eau s'il perturbe de nouveau la vie de l'abbaye par ses miracles : « Prends donc garde à l'avenir (*de cetero*) de ne pas faire de miracles capables d'exalter ta sainteté et de détruire notre humilité. Ne songe pas à pourvoir à ta louange de façon à oublier notre salut. Nous te recommandons cela, nous le demandons [comme un effet] de ta charité. Si tu agis autrement, nous te le disons et l'affirmons avec constance, au nom de l'obéissance que nous t'avons promise, nous emporterons tes ossements loin d'ici et nous les jetterons dans un fleuve ». Trad. S. Racinet, in *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op. cit.*, vol. III, annexe 1. A, p. 29.

¹⁵⁴ Un *codex* du *Speculum Grandimontis* daté du premier tiers du XIII^e siècle par M.-M. Gauthier est conservé aux Archives départementales de la Haute-Vienne. Une enluminure représente l'*elevatio* d'Étienne au f. 75. ADHV, I SEM 68 (numérisé).

d'Odon, recopiés dans la compilation et augmentés d'exemples en rapport avec Étienne de Muret, et une copie augmentée d'une introduction du *De doctrina novitiorum* d'Hugues de Saint-Victor, intitulée *Tractatus ad fratres de disciplina et correctione morum*, ainsi qu'une conclusion au *Speculum* regroupant des considérations sur l'ordre sous le titre de *Sermo vel tractatus de confirmatione seu enucleatione hujus voluminis*¹⁵⁵. La *Vita* du *Speculum* est reprise d'une première *Vita* antérieure, écrite sous le prieurat d'Étienne de Liciac, par lui-même ou un contemporain, connue par deux manuscrits de la fin du XII^e siècle et du XIII^e siècle provenant de deux celles grandmontaines¹⁵⁶. La version de la *Vita* de Gérard Ithier est amplifiée de seize miracles, dont quatre ont lieu du vivant d'Étienne¹⁵⁷. De plus, à la différence de la *Vita I*, la deuxième version attribue le terme de *sanctus* à Étienne de Muret. L'introduction du récit rapporte le conflit des années 1180, et souligne l'implication de la papauté, tout en exaltant l'élection de Gérard Ithier, acteur du retour de la stabilité¹⁵⁸.

En compilant une importante production littéraire, Gérard Ithier accompagne la stabilisation de l'ordre, mise en œuvre autour de la canonisation d'Étienne de Muret. L'événement est absolument essentiel pour l'ordre puisqu'il permet de solidifier la position de Grandmont au sein des autres ordres. Mais le culte est encore à promouvoir, même si la réputation de sainteté d'Étienne est localement bien implantée – en témoigne notamment l'intérêt porté par Henri II dès 1170. La régularisation du culte s'opère par le biais de la rédaction de textes hagiographiques, dont le fer de lance est la *Vita Ampliata*. L'absence manifeste de travaux destinés à faciliter le pèlerinage dans l'abbatiale répond encore aux ambiguïtés de l'ordre, pour qui la canonisation du fondateur est une reconnaissance absolue, mais qui doit toujours s'inscrire dans un mode de vie érémitique et apostolique idéalisé.

Dans ce contexte, la châsse d'Ambazac revêt une importance toute particulière. Par son décor unique et sa conception qui en fait une église en miniature, elle entérine la position de saint Étienne, de la même manière que les textes hagiographiques, mais selon un dispositif qui n'est pas celui de l'écrit mais celui du visuel. Nous le verrons, l'ensemble de son décor plaide en réalité en la faveur de la datation de 1189 : chaque élément qui constitue l'objet, forme ou bien matière, fait sens avec sa destination et agit comme une clef de lecture qui renforce la légitimité et l'efficacité du saint. En tant que lettré et penseur, Gérard Ithier pourrait être à l'origine de la conception complexe de la châsse d'Ambazac, puisqu'elle s'inscrit dans

¹⁵⁵ S. Racinet, *in Rapport de fouilles*, 2018, *op. cit.*, vol. III, p. 4. Voir également J. Becquet, « Les premiers écrivains de l'ordre de Grandmont », *op. cit.*, p. 249.

¹⁵⁶ Respectivement BnF, ms. lat. 10891, f. 1-18 et Trinity College, ms. 1222 (0.3.50), f. 90-95.

¹⁵⁷ S. Racinet, *in Rapport de fouilles*, 2018, *op. cit.*, vol. III, p. 62.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 63.

la suite logique du programme de promotion du culte d'Étienne de Muret qu'il mène activement. En outre, la châsse d'Ambazac, riche de pierreries, est également un moyen de thésaurisation et de restauration du trésor après le pillage d'Henri le Jeune en 1183. Avec le soutien de l'Église locale et la protection des Plantagenêt, l'abbaye de Grandmont atteint alors le sommet de son prestige. En somme, il nous semble parfaitement légitime de penser que la fabrication de la châsse d'Ambazac fait suite à la canonisation de 1189, dans un contexte découlant directement d'une crise de grande ampleur, et dont la résolution est en partie fondée sur une solidification de l'ordre portée autour du culte d'Étienne de Muret, selon des dispositions avantageuses de la papauté et dans un contexte local favorable. En manifestant ostensiblement les qualités du saint, la châsse répond visuellement aux opposants à la canonisation, pas moins fidèles aux préceptes du fondateur de l'ordre, mais vivier d'opposition pour le nouveau prieur. Et la châsse d'Ambazac, première châsse d'Étienne de Muret, se fait l'écho de l'ensemble de ces préoccupations.

III.1.2.3. La châsse d'Ambazac dans l'Œuvre de Limoges : deux datations qui coïncident avec le corpus de l'œuvre émaillée

Bien que la mise en œuvre de l'émail sur la châsse d'Ambazac soit particulièrement originale, le répertoire ornemental utilisé correspond en revanche à celui mobilisé dans les œuvres contemporaines. Dans quelle mesure les réalisations de l'Œuvre de Limoges permettent-elles de confirmer la datation de la châsse d'Ambazac ? Rappelons avant toute chose que la périodisation des objets du corpus repose très rarement sur des datations précisément confirmées par des documents ou par les objets eux-mêmes, mais découle en réalité d'une chronologie rétablie par les travaux de Marie-Madeleine Gauthier et le programme de recherche du *Corpus des émaux méridionaux*. Dès lors, la datation des émaux de la châsse d'Ambazac repose sur un ensemble de comparaisons stylistiques qui, sans pouvoir pleinement confirmer la datation retirée du contexte grandmontain, en confirment au moins la périodisation.

La comparaison des émaux de la châsse avec les autres œuvres émaillées de Limoges pourrait aisément faire l'objet d'un développement complexe. Afin de ne pas inventorier un ensemble presque illimité et recommencer un travail qui a déjà été admirablement réalisé par le *Corpus des émaux méridionaux*, nous ne reprendrons ici que les œuvres les plus

significatives. Premièrement, l'emploi de bandeaux d'émail n'est pas inhabituel dans l'*Œuvre de Limoges*, mais semble rester relativement rare. Sans compter la châsse d'Ambazac, seuls quelques rares exemples de châsses orfèvrées présentent encore ce type d'ornement. Unique vestige d'une châsse (ou d'un autre type de reliquaire), une plaquette d'encadrement conservée au Musée de Cluny présente un motif de losanges concaves inscrits dans des cercles (fig. 140), assez répandu dans le répertoire des émailleurs limousins et identique à celui employé dans une des plaquettes losangiques de l'arrière de la châsse d'Ambazac (fig. 104, 139)¹⁵⁹. De la même manière, une plaquette conservée à Cologne présente un motif raffiné d'asters ciselés et de losanges inscrits dans des cercles reprenant celui de cette plaquette¹⁶⁰. L'exemple complet le plus évocateur est celui d'une châsse conservée à l'abbaye Santo-Domingo de Silos (fig. 137) : les deux plaques de la façade sont encadrées verticalement de bandeaux en trompe-l'œil directement gravés dans la plaque¹⁶¹. Si leur mise en œuvre ne fait que reproduire les bandes rapportées de la châsse d'Ambazac, comme celle de Cluny, leur ornement reproduit en revanche un motif identique de disques de quatre-feuilles inscrits dans une treille (fig. 130-135-136). Ces trois exemples sont datés de la décennie 1190, principalement par comparaison avec la châsse d'Ambazac pour les premières plaquettes, mais aussi par le dynamisme caractéristique des figures et l'aspect des rinceaux laissés en réserve de la châsse. Citons enfin la châsse conservée à Saint-Marcel (Indre), largement postérieure, mais qui illustre sans doute le mode de mise en œuvre de la plaquette de Cluny¹⁶².

En réalité, ce type de bordures est plus volontiers réservé aux plats de reliures. Dès les années 1175-1180, un motif identique à celui employé sur la châsse de Silos se retrouve déjà sur deux plaques d'un manuscrit liturgique conservées à Lyon¹⁶³. En revanche, la mise en œuvre de ces bandeaux sous forme de plaquettes indépendantes semble malgré tout plus tardive : dans la deuxième moitié de la décennie 1180 d'après deux plats de reliures présentant un motif de rinceaux, le premier conservé au Victoria and Albert Museum et le

¹⁵⁹ V. 1190-1200. Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 14704. Voir le CD-ROM attaché à Marie-Madeleine Gauthier, Élisabeth Antoine, Danielle Gaborit-Chopin (dir.), *L'apogée, 1190-1215*, Corpus des émaux méridionaux, t. II, Paris, Éditions du Louvre, 2011, cat. I G 2 c, n° 9.

¹⁶⁰ V. 1190-1200. Cologne, Museum Schnütgen, inv. G 76.

¹⁶¹ V. 1190-1195. Silos, abbaye Santo-Domingo. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 314, pl. CCLX, fig. 860.

¹⁶² V. 1200-1215. Saint-Marcel (Indre), trésor de l'église Saint-Marcel. Voir M.-M. Gauthier, É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. II, cat. I E 4, n° 25, p. 116-119.

¹⁶³ V. 1175-1180. Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. D 283, 284. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 101 et 102, p. 105, pl. LXXXIII, fig. 326 et 327.

second au Kunstgewerbemuseum de Berlin ¹⁶⁴. L'étude des bandeaux émaillés semble donc davantage cerner la période 1185-1190, et ainsi confirmer la datation de 1189 pour la châsse d'Ambazac plutôt que celle de 1181 ou peu après, même si, d'un point de vue strictement stylistique, une datation antérieure ne doit pas être exclue, puisque les motifs de quatre-feuilles employés sont répandus depuis les années 1170 sur le dos des châsses limousines.

En revanche, aucune de ces plaquettes ne présente un système de fixation par cloutage dissimulé au cœur d'un aster, mais sont simplement fixées par des clous aux quatre angles, sans ornement. Pourtant, le motif de l'aster ciselé en réserve est relativement commun dans le répertoire de l'*Œuvre de Limoges*. Ces éléments servent à souligner le centre de rosaces comme sur la pyxide du Victoria and Albert Museum (fig. 141) ou celle du Musée de l'Ermitage (fig. 142), qui reproduisent par ailleurs des motifs assez similaires à ceux employés sur la châsse d'Ambazac ¹⁶⁵. De manière générale, ce type d'ornement est plutôt employé au milieu des rosettes sur les fonds émaillés ou entre les rinceaux vermiculés, comme sur un plat de reliure conservé au Louvre ¹⁶⁶, sur la châsse conservée dans l'église de Pleaux (Cantal) (fig. 143) ¹⁶⁷ ou sur la châsse de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre (fig. 71) ¹⁶⁸. L'emploi d'asters associés aux bandeaux émaillés ne se rencontre ensuite que sur deux plats de reliure plus tardifs conservés au Musée de Cluny, pour lesquelles la châsse d'Ambazac a pu servir de modèle ¹⁶⁹. En revanche, ces motifs n'ont pas de fonction structurelle. L'emploi des asters comme éléments de dissimulation du système de fixation sur la châsse d'Ambazac semble donc proprement original, et relève d'une mise en œuvre particulièrement astucieuse. Ce système unique semble ne pas avoir connu de postérité. Toujours est-il que l'emploi des asters coïncide davantage avec la datation la plus tardive, comme pour les bandeaux émaillés.

La confrontation des végétaux de la châsse d'Ambazac avec le reste du corpus est plus délicate. Les végétaux aux pétales ourlés, rehaussés de pointillés se retrouvent dès les années 1175-1180 sur la douille et le nœud d'une crosse conservée à Poitiers (fig. 103) ¹⁷⁰,

¹⁶⁴ V. 1185-1190. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 651-1898 et Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. Nr. 17, 85. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 171 et 172, p. 159, pl. CLX et CLXI, fig. 560 et 561.

¹⁶⁵ Fin XII^e siècle. Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ-203 ; v. 1190-1200. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 185-1866.

¹⁶⁶ V. 1190-1200. Paris, Musée du Louvre, inv. OA 7285.

¹⁶⁷ V. 1190-1200. Pleaux (Cantal), trésor de l'église paroissiale Saint-Sauveur /

¹⁶⁸ V. 1185-1190. Auxerre, trésor de la cathédrale Saint-Étienne. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 226, p. 192, pl. CCI.

¹⁶⁹ Premier quart du XIII^e siècle. Musée de Cluny, inv. Cl.971 a, b.

¹⁷⁰ V. 1170-1180. Poitiers, Musée municipal, inv. 3897. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 158, p. 151-152, pl. CXLIX et CLIX, fig. 534 et 558.

ou encore une cassette émaillée du British Museum (fig. 138) ¹⁷¹. Les motifs de la châsse d'Ambazac trouvent leur parallèle le plus évident dans un jeu de dix-neuf appliques d'une cassette démembrée conservés au Louvre et datées de la décennie 1180 (fig. 126 et 127) ¹⁷². Comme sur la châsse d'Ambazac, les motifs végétaux sont scindés en deux catégories, selon s'ils sont naturalisants ou plus géométriques. Les rosaces géométriques en forme de quatre-feuilles, qui reflètent la nature cosmique des végétaux, suivent une composition identique aux deux plaquettes en quatre-feuilles de la façade de la châsse d'Ambazac (fig. 133-134). De la même manière, les végétaux évoquant des liliacées aux pétales ourlés et délicats se retrouvent sur une plaque losangée et les nombreuses appliques du revers de la châsse, ainsi que sur les boutons en amande de la façade (fig. 109). Citons encore une pyxide conservée au Victoria and Albert Museum (fig. 110), dont la datation est située entre 1190 et 1200, qui reprend des motifs végétaux très similaires à ceux de la châsse d'Ambazac, notamment ceux des cabochons en amande de la façade ¹⁷³. Ce type de motif se retrouve encore parmi les rinceaux de la châsse de saint Calmine, réalisée après 1181, sans doute entre 1185 et 1197, sur la plaque centrale de la cuve de la façade (fig. 112) ¹⁷⁴, ou parmi ceux de la châsse de la cathédrale Saint-Vit de Prague ¹⁷⁵. Ces végétaux connaissent en réalité une postérité importante, puisqu'au début du XIII^e siècle, une navette à encens conservée au Louvre reprend encore de tels motifs (fig. 122) ¹⁷⁶. Les autres types de végétaux, comme les palmettes trilobées aux feuilles ourlées, utilisés sur les bandeaux et pour deux des boutons de la crête, font également partie du répertoire végétal des émailleurs, puisqu'ils sont déjà employés vers 1175-1180 sur une châsse de la Vierge à l'enfant conservée au Musée national de Munich ¹⁷⁷.

Ces petites pièces émaillées sont simplement clouées sur un support plus large – comme c'est aussi le cas pour un certain nombre des appliques de la châsse d'Ambazac. La mise en œuvre dans des bâtes de certains éléments de la châsse d'Ambazac est encore une caractéristique originale. Toutefois, une plaquette carrée ornée de rinceaux, conservée au Louvre, reprend visiblement ce système (fig. 108) ¹⁷⁸. Sans perçage, le système de montage de l'élément devait correspondre au montage employé pour un certain nombre d'éléments sur la façade de la châsse. Toujours est-il que la datation de la châsse par la comparaison avec

¹⁷¹ V. 1180. Londres, British Museum, inv. 1859,0110.1.

¹⁷² V. 1180-1190. Paris, Musée du Louvre, inv. OA 10889-1-19.

¹⁷³ V. 1190-1200. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 186-1866.

¹⁷⁴ V. 1185-1197. Mozac, église Saint-Pierre. É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges, op. cit.*, cat. 45, p. 174.

¹⁷⁵ V. 1190-1195. Prague, trésor de la cathédrale saint-Vit. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 313, pl. CCLXIV, fig. 869-870.

¹⁷⁶ V. 1200. Paris, Musée du Louvre, inv. OA 11974.

¹⁷⁷ V. 1175-1180. Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. Nr. 263.

¹⁷⁸ V. 1190-1200. Paris, Musée du Louvre, inv. MR 2670.

les végétaux ne permet pas de conclure de manière satisfaisante sur l'une ou l'autre des deux datations. Le répertoire employé est trop vaste, et trop longtemps utilisé pour pouvoir tracer de manière certaine l'origine et l'évolution de ces végétaux.

Enfin, revenons rapidement sur le cas des deux anges (fig. 66-67) au sommet du toit de la châsse. S'ils se rapprochent également d'autres supports matériels, comme les végétaux du reste, ils appellent tout de même une comparaison avec deux œuvres principales. La première concerne un plat de reliure dont la datation oscille autour de 1185 (fig. 70)¹⁷⁹ : les ailes des Vivants évoquent quasiment trait-pour-trait celles de l'ange de gauche (fig. 66). Une seconde comparaison avec la châsse d'Auxerre est plus évocatrice (fig. 71)¹⁸⁰, principalement en ce qui concerne le personnage situé en haut à droite de la façade. Le saint reprend la même position que l'ange de droite de la châsse d'Ambazac, la main plaquée contre le torse, les vêtements soulignés par un jeu de plis très souples, presque arrondis. Comme l'ange, le saint porte un vêtement vert relevé de jaune, composé en deux alvéoles sur la manche, recouvert d'un manteau en deux tons de bleu retombant sur son épaule gauche. S'il est difficile de déterminer lequel de ces deux objets a été produit le premier, il semble probable que l'un a servi de modèle à l'autre, ou qu'ils émanent d'un même atelier.

La comparaison de la châsse d'Ambazac avec le reste du corpus de l'*Œuvre de Limoges* ne permet pas de statuer fermement sur l'une ou l'autre des deux datations proposées. L'émail de la châsse d'Ambazac correspond complètement aux réalisations contemporaines, qui s'échelonnent des années 1180 à la fin du siècle. Sans œuvre fermement datée, il est difficile de fixer un jalon définitif pour l'emploi de motifs très largement partagés. Ils ne permettent que de cerner la date de réalisation de la châsse d'Ambazac, en ne confirmant aucune hypothèse sur une datation aussi fine. Toutefois, l'étude de la mise en œuvre des éléments émaillés – les bandeaux principalement – permet de tendre vers la fin de la décennie 1180 et ainsi soutenir dans une certaine mesure la date de 1189. Comme objet de prestige, qui invente un certain nombre de motifs et de moyens techniques pour la mise en œuvre de l'émail, il est également probable que la châsse d'Ambazac serve de modèle pour un certain nombre d'œuvres postérieures, rendant dès lors toute datation par la seule technique incertaine, dans le flou de la chronologie de l'*Œuvre de Limoges*. En revanche, le contexte institutionnel dans lequel évolue l'abbaye à la fin du XII^e siècle donne la clef pour

¹⁷⁹ V. 1185. Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. KGM 1908, 38. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, t. I, cat. 213, p. 185-186, pl. CXCI.

¹⁸⁰ V. 1185-1190. Auxerre (Yonne), trésor de la cathédrale Saint-Étienne. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, op. cit., t. I, cat. 226, p. 192, pl. CCI.

établir la datation de l'objet. Puisque la chasse d'Ambazac ne peut appartenir au groupe unitaire des chasses des Vierges de Cologne, ne reste que la solution de 1189. Sans compter pour l'instant sur l'analyse iconographique de l'objet, il apparaît déjà que la chasse d'Ambazac rassemble par sa singularité tous les enjeux qui naissent de la constitution du culte de saint Étienne de Muret par Gérard Ithier. La châsse d'Ambazac est un objet de réconciliation, dont le langage visuel est conçu de manière à faire consensus autour des principes de l'ordre, revus après la crise des années 1180. En somme, la première châsse de saint Étienne de Muret est conçue selon des enjeux profonds, en réinventant une forme pour correspondre à la nécessité immédiate de valorisation du culte, essentielle à la stabilisation et à l'expansion de l'ordre, et en reprenant dans le même temps un langage visuel attaché au domaine Plantagenêt.

III.1.3. La châsse d'Ambazac et ses modèles : le « goût Plantagenêt » et les réalisations locales contemporaines

Les multiples influences institutionnelles font le jeu d'une certaine émulation intellectuelle à Grandmont. Comme produit d'un contexte complexe, nourri à la fois par la proche présence des Plantagenêt, la fréquentation de l'abbaye par l'évêque de Limoges et l'intérêt de Rome, la châsse d'Ambazac est un objet qui croise les influences et les préoccupations. Si la crise qui touche l'ordre est directement liée à la prospérité croissante de l'abbaye, la châsse d'Ambazac en représente l'aboutissement, en laissant transparaître dans sa conception les traces de multiples influences, condensant, d'une certaine manière, les enjeux institutionnels et spirituels qui ont abouti à sa fabrication.

La grande qualité de la châsse d'Ambazac pose immédiatement la question de son financement. En 1967, Marie-Madeleine Gauthier soulignait déjà que la châsse émanait d'un « goût Plantagenêt », ou du moins que sa réalisation était « conforme aux goûts et aux moyens » des ducs d'Aquitaine, sans qu'aucune source ne puisse confirmer une telle hypothèse¹⁸¹. Les Plantagenêt, mécènes actifs pour les abbayes de leur domaine, font rayonner un riche contexte culturel qui facilite la dispersion de motifs ornementaux. Sur le revers et la crête de la châsse d'Ambazac, l'invention d'un mode de représentation du végétal alliant repoussé et appliques d'émail naît de la répétition et de l'adaptation à l'émaillerie de motifs répandus dans le domaine Plantagenêt. En effet, si quelques rinceaux se rencontrent

¹⁸¹ M.-M. Gauthier, « Le Goût Plantagenêt », *op. cit.*, p. 143.

déjà dans l'œuvre émaillée locale, les rinceaux en repoussé à l'arrière de la châsse prennent des proportions tout-à-fait inédites (voir fig. 73 et 74). L'enroulement prononcé des tiges, complétées d'un fleuron évoquant les liliacées, et les multiples tigelles naissant de manchons plissés évoquent davantage les *octopus-flowers* des manuscrits anglo-normands que le répertoire végétal local antérieur. Il serait vain de chercher à identifier l'origine du motif de la châsse d'Ambazac. On pourrait en revanche multiplier les comparaisons, puisque ces tiges tentaculaires connaissent un immense succès dans l'ensemble du domaine Plantagenêt. En reprenant des motifs comparables, les fresques du logis abbatial de Moissac (Tarn-et-Garonne) (fig. 79), réalisées dans le dernier quart du XII^e siècle, ou les peintures murales du Petit-Quevilly (Seine-Maritime), réalisées sous le patronage direct d'Henri II après 1160, sont le témoignage de la diffusion rapide de ces motifs sur un territoire très étendu ¹⁸².

Le motif du rinceau tentaculaire précède de longtemps la réalisation de la châsse d'Ambazac, puisqu'il se développe conjointement au motif du rinceau peuplé roman ¹⁸³. Sa diffusion investit tous les supports : manuscrits, peintures murales, ou même orfèvrerie, ce dont témoignent les ciboires de Malmesbury ou de Balfour (fig. 102), réalisés dans le troisième quart du XII^e siècle ¹⁸⁴. Le mode de transmission de ce type de rinceaux est difficile à percevoir. Leur implantation progressive semble suivre l'expansion de la dynastie anglo-normande. Leur présence sur la châsse d'Ambazac traduit en revanche la proximité avec l'influence culturelle des ducs d'Aquitaine. Car si ces motifs sont largement répandus dans le domaine royal, leur emploi reste bien souvent associé à des réalisations prestigieuses. Est-ce cependant significatif d'associer ces réalisations à la seule présence des Plantagenêt ? À l'expression « goût Plantagenêt » inventée par Marie-Madeleine Gautier, expression plutôt relative à la subjectivité et à la personnalité exclusive des rois d'Angleterre, il nous semble falloir privilégier celle d' « influence Plantagenêt », qui aboutit à la réalisation de pièces prestigieuses

¹⁸² Pour les peintures murales du Petit-Quevilly, voir Dominique Paris-Poulain, « Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevilly », in *Civiliation médiévale*, numéro spécial : *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque de Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995 organisé au CESC de Poitiers, 1997, n° 4, p. 121-137. Les fresques de Moissac ont été l'objet d'études régulières. Cécile Voyer, sans confirmer la teneur exacte de l'influence des Plantagenêt dans ces peintures murales, a en revanche souligné la richesse matérielle et spirituelle du décor, qui reproduit directement la nature de l'acte liturgique qui se déroule dans le lieu. Cécile Voyer, « Entre liturgie céleste et liturgie terrestre : les peintures de la chapelle du logis abbatial de Moissac (fin du XII^e siècle) » [en ligne], *Revista de cultures medievals*. 2016, n° 7, p. 1-19.

¹⁸³ D. Gaborit-Chopin, « Les Arts précieux » in Barral, *Le Monde roman. 1060-1220. Les royaumes d'Occident*, Paris, Gallimard, 1983, p. 275.

¹⁸⁴ Respectivement v. 1160-1175, New York, Pierpont Morgan Library ; et v. 1150-1175, Londres, Victoria and Albert Museum, inv. M.1:1, 2-1981.

partageant un même ensemble de motifs diffusés plus aisément dans un unique territoire, mais toujours réadaptés aux besoins locaux.

Le thème du rinceau tentaculaire est généralement associé au motif des palmettes-fleurs : les émaux limousins reproduisent souvent des motifs floraux évoquant la famille des liliacées, employés sur la châsse d'Ambazac sous la forme d'appliques d'émail disposées aux extrémités des tiges (fig. 86-87) ¹⁸⁵. Ce répertoire floral, bien implanté en Limousin, naît dans le deuxième quart du XII^e siècle sur les pages des manuscrits de la France du Nord et d'Angleterre puis s'étend jusqu'au nord de l'Espagne à partir de la seconde moitié du XII^e siècle et jusqu'au début du XIII^e siècle ¹⁸⁶. Dans un corpus constitué d'une douzaine de manuscrits provenant du nord de l'Espagne et dont trois sont d'origine limousine, Patricia Stirnemann a identifié un répertoire floral dérivé de la tradition anglo-normande, auquel s'adjoignent quelques motifs uniques de fleurs à deux ergots, de fleurs à pistils ou de feuille tournant le dos à sa tige, uniquement partagés dans les manuscrits hispano-limousins ¹⁸⁷. Dans ce groupe, les enluminures d'un manuscrit du Nouveau Testament provenant du prieuré grandmontain de Deffech, copié vers 1170-1180, trouvent un écho dans certains éléments constituant les rinceaux de la châsse d'Ambazac ¹⁸⁸. Les feuilles ourlées et festonnées qui se développent dos aux tiges enroulées des végétaux de la crête (fig. 96) sont en tout point identiques à celles organisées autour d'une lettrine du f. 103r (fig. 90). De manière générale, les manchons plissés présentés en repoussé ou gravés sur la châsse retrouvent les dispositions des végétaux du manuscrit, particulièrement visibles dans le N du f. 112v et dans le P du *Paulus et Silvanus* du f. 157r (fig. 89).

Bien qu'il présente des éléments de comparaison tout-à-fait pertinents, le manuscrit de Deffech ne peut être considéré comme une source directe pour le concepteur de la châsse d'Ambazac, dans la mesure où ce répertoire végétal est déjà bien implanté en Limousin, puisqu'il orne déjà certaines châsses émaillées, dont la châsse de saint Pierre d'Apt (Vaucluse) (fig. 62) ou la châsse de saint Rémi, conservée dans le trésor de la cathédrale de Châlons-en-Champagne ¹⁸⁹. Dans l'orfèvrerie non émaillée, les palmettes du revers de la croix de la Roche-Foulques (fig. 88) répondent à un développement très proche de celui appliqué

¹⁸⁵ M.-M. Gauthier, « Le Goût Plantagenêt », *op. cit.*, p. 152.

¹⁸⁶ Patricia Stirnemann : « Émaux et enluminures : problèmes de flore », p. 225-246, in D. Gaborit-Chopin et É. Taburet-Delahaye, *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 230.

¹⁸⁸ BnF, ms. lat. 252.

¹⁸⁹ Respectivement v. 1175-1180, Apt, église Sainte-Anne ; et v. 1195, Châlons-sur-Marne, trésor de la cathédrale Saint-Étienne.

sur la cuve de l'arrière de la châsse ¹⁹⁰. Financée par un membre de l'entourage d'Henri II et probablement produite dans le Sud-Ouest de la France, la croix s'insère également dans un groupe qui présente un réseau de filigranes très aérés, qui croise la châsse d'Ambazac, la couronne de la Vierge de Beaulieu et la croix d'Eymoutiers ¹⁹¹. Dans ce sens, les motifs orfèvres de la châsse d'Ambazac ne sont pas originaux. Ils s'intègrent au contraire à une tradition iconographique bien implantée dans l'ensemble du duché d'Aquitaine, qui touche d'abord les pièces les plus prestigieuses, plus ou moins rattachées à un patronage Plantagenêt. Seule leur mise en œuvre témoigne d'une véritable invention, puisque l'association des tiges repoussées (ou gravées) et des appliques d'émail présentant des fleurons créés à partir des modèles issus des réseaux artistiques proches des Plantagenêt restera inédite.

En revanche, la châsse d'Ambazac présente des similitudes remarquables avec quelques éléments qui composent l'ornement de la collégiale de Saint-Junien, située dans le diocèse de Limoges à une cinquantaine de kilomètres à l'Ouest de l'abbaye. Restructurée vers 1170 pour mettre en valeur le culte de saint Junien, ermite à l'origine de l'implantation de la communauté, la collégiale accueille ponctuellement l'évêque Sébrand Chabot (1178-1197) en errance dans son diocèse après son élection ¹⁹². Elle est alors l'objet d'une campagne de peintures murales, dont il ne reste aujourd'hui qu'une portion située sur la voûte de la travée orientale de la nef présentant le thème de l'Agneau de l'Apocalypse encadré des vingt-quatre vieillards (fig. 53). L'ange situé à l'extrémité est de la travée (fig. 68) évoque de manière troublante l'ange de gauche de la châsse d'Ambazac (fig. 66). Leur gestuelle est identique : tous deux semblent sortir de nuées, et chacun présente ses deux mains ouvertes sur sa poitrine. Bien qu'une importante altération empêche de distinguer le haut du corps de l'ange de Saint-Junien, l'extrémité des plumes de ses ailes, à peine visible, présente la même allure effilée que les plumes qui composent les ailes des anges de la châsse. On pourrait aussi reconnaître dans les rosettes qui parsèment le fond de la fresque la transcription dans la peinture des motifs qui relèvent les fonds émaillés des châsses limousines, selon le même mode que les bossettes des plaques situées entre les lucarnes de la châsse d'Ambazac (fig. 50-51).

¹⁹⁰ Danielle Gaborit-Chopin, « La Croix de la Roche-Foulques », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1992, p. 422-424.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 424.

¹⁹² Éric Sparhubert, « Les peintures romanes de la nef de la collégiale de Saint-Junien (Haute-Vienne) », *Bulletin Monumental*, 2002, t. 160, n°3, p. 233-248, p. 234-235. Voir également Éric Sparhubert, « Saint-Junien, collégiale Saint-Junien », *Haute-Vienne romane et gothique. L'âge d'or de son architecture, Congrès archéologique de France, Société Française d'Archéologie*, 2014, 172^e session, p. 269-396.

Autre point digne d'intérêt, le tombeau de saint Junien (fig. 31 et 55), réalisé vers 1175, présente quelques similitudes avec le traitement toreutique de la châsse d'Ambazac. Plus que de reproduire l'iconographie des châsses locales contemporaines, présentant sur ses deux faces principales l'Agneau ou la Vierge dans une mandorle, entourés des Vieillards de l'Apocalypse, et le Christ en majesté sur le flanc, le tombeau de saint Junien reprend dans la pierre des éléments parfois rencontrés dans l'architecture, à Autun par exemple (voir fig. 32), mais souvent selon des motifs plus caractéristiques de l'orfèvrerie. Les arcatures architecturées et le traitement des colonnes répondent à une définition que l'on retrouve notamment sur l'*urna* de Santo Domingo de Silos (fig. 33)¹⁹³, ou sur le retable orfèvré de San Miguel de Excelsis (fig. 34), contemporain de la réalisation du tombeau¹⁹⁴. Plus tard, la châsse d'Ambazac reprend ce mode de représentation : une colonnette des lucarnes de la façade reprend les motifs en pseudo-repoussé des colonnes des arcades du tombeau de saint Junien, copiant les arêtes et les guirlandes qui les ornent (fig. 30). Les colonnettes de la châsse d'Ambazac correspondent au dispositif employé à Saint-Junien mais le complètent dans la matière, puisqu'elles reprennent l'or que le tombeau ne fait qu'évoquer. Le motif de godrons qui entoure les bâtes majeures de la châsse trouve un écho dans les bordures des mandorles en saillie du Christ, de la Vierge et de l'Agneau (fig. 54), selon une disposition caractéristique de ce que Marie-Madeleine Gauthier a désigné sous le nom de « courant hispano-limousin », déjà employée à San Miguel de Excelsis (fig. 34) ou sur une plaque de reliure présentant le Christ en majesté conservée au Musée de Cluny (fig. 56)¹⁹⁵. Il est assez étonnant de retrouver ce même traitement, tout de même relativement rare, à la fois sur les pièces orfèvrées et émaillées hispanisantes, le tombeau de saint Junien et la châsse d'Ambazac. Une étude du mode de composition du tombeau de saint Junien pourrait en partie éclairer la question. Toujours est-il que la double concordance entre les motifs de la peinture de la voûte de la nef de la collégiale et le tombeau sculpté de saint Junien avec plusieurs éléments de la châsse d'Ambazac semble traduire un processus de réadaptation de modèles d'une communauté à l'autre.

À quelques années d'écart, les chanoines de Saint-Junien accomplissent un processus de promotion du culte de leur saint fondateur qui n'est pas sans évoquer les dispositions prises à partir de 1189 par les grandmontains. La restructuration liturgique de l'édifice est alors accompagnée de la commande du tombeau sculpté et la rédaction d'une nouvelle *Vita*¹⁹⁶. Les

¹⁹³ V. 1150-1160. Burgos, Museo Arqueológico provincial, inv. n° 106.

¹⁹⁴ Frontal de la Vierge et des Trois Rois. V. 1175-1180, atelier de Limoges et de Silos. Huarte-Araquil (Navarre), Santuario de San Miguel de Excelsis.

¹⁹⁵ V. 1165-1175. Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 13070. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux*, t. I, cat. 134, p. 125, pl. XCVII et XCVIII.

¹⁹⁶ É. Sparhubert, « Les peintures romanes de la nef de la collégiale de Saint-Junien », *op. cit.*, p. 234.

grandmontains pourraient avoir trouvé dans le processus traversé par les chanoines de Saint-Junien quelques années auparavant un parallèle local à un processus que traversent alors de nombreuses communautés en Occident, d'autant que les religieux sont en contact avec les chanoines, puisque ces derniers reçoivent des disciples de saint Étienne des reliques de Terre Sainte vers 1170 ¹⁹⁷. La fréquentation des deux communautés par Sébrand Chabot, bien visible dans les premières années de son épiscopat, est encore un des liens les plus évidents entre les deux communautés. La reprise des modèles de Saint-Junien pour la châsse d'Ambazac est un geste discret, puisqu'elle ne concerne que quelques éléments dispersés, qui suffit pourtant à créer un lien entre les deux communautés. Pour affirmer le culte de saint Étienne de Muret, Gérard Ithier se place dans la continuité d'un processus que les chanoines de Saint-Junien ont déjà éprouvé quelques années auparavant, fondé sur la rédaction de nouveaux textes hagiographiques et la réalisation d'un tombeau-reliquaire particulièrement prestigieux. En réalité, ce processus dépend d'un mouvement plus général d'affirmation des communautés religieuses occidentales face aux évêques, qui s'appuie sur l'affirmation de la sacralité de leur capital et de leur institution ¹⁹⁸.

Dans la deuxième moitié du XII^e siècle et dans une perspective locale, l'abbaye de Grandmont doit d'autant plus s'affirmer qu'elle entre en concurrence avec la collégiale de Saint-Yrieix et l'abbaye cistercienne du Pin, deux autres centres qui bénéficient également de l'intérêt de l'évêque de Limoges et des Plantagenêt ¹⁹⁹. La proximité de l'abbaye avec d'autres chantiers d'importance a probablement favorisé la transmission de modèles, par les artisans eux-mêmes ou par les témoins des travaux. Les agents de la transmission des modèles à Grandmont ne peuvent pas être identifiés avec certitude. On pourrait toutefois évoquer à titre d'exemple le cas d'un échange de frères relaté dans la *Vita* d'Étienne d'Obazine : celui-ci laissa des frères en formation à l'abbaye de Cîteaux et en ramena dans son abbaye pour profiter de leurs spécialités ²⁰⁰. Un tel cas n'a jamais été documenté à Grandmont. Pour autant, cet exemple est l'image de la variété des réseaux qui peuvent servir à la transmission de modèles artistiques. La transmission des modèles à Grandmont est largement facilitée par l'insertion de l'abbaye au paysage local, puisque l'abbaye de Grandmont est très

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 235. Cf. note n°18.

¹⁹⁸ M. Beaud, « Le corps saint et son territoire », in Vinni Lucherini et Cécile Voyer (dir.), *Le Livre enluminé médiéval instrument politique*, Rome, Viella, 2021, p. 207. Voir également A. Vauchez, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, *op. cit.*.

¹⁹⁹ C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 240 et 254.

²⁰⁰ Claude Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert ». L'expression architecturale de l'austérité et sa chronologie en territoire Plantagenêt », p. 95, in Claude Andrault-Schmitt, Patrick Bouvart et Cécile Treffort (ed.), *Fontevraud et ses prieurés. Étude d'histoire, histoire de l'art et archéologie*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2021, p. 89-112.

régulièrement fréquentée par les élites laïques et ecclésiastiques locales et leur suite, et qu'à l'inverse, les prieurs de Grandmont se déplacent régulièrement, comme l'attestent trois actes des évêques de Limoges mentionnant Guillaume de Treignac et Gérard Ithier comme témoins²⁰¹. Finalement, la châsse d'Ambazac est une œuvre pleinement insérée dans les préoccupations et les réseaux culturels laïcs et ecclésiastiques d'Aquitaine. Sa conception dépend d'un contexte culturel porté par la dynastie Plantagenêt. Si l'origine de son financement ne peut pas être identifiée, il est en revanche certain que l'objet témoigne d'un très grand prestige, infusé d'une présence royale relativement proche et investie dans les affaires de l'abbaye. Qu'il soit concepteur ou simplement commanditaire, Gérard Ithier fait produire un objet unique, qui possède la qualité d'être profondément original tout en s'appuyant sur des dispositifs visuels déjà implantés en Aquitaine, confirmant ainsi la pleine insertion de l'abbaye aux réseaux politiques et culturels locaux, tout en réaffermant son indépendance institutionnelle.

III.2. Un objet majeur qui raconte le prestige du lieu

Parce qu'elle est réalisée pour servir un événement décisif pour l'ordre de Grandmont, la châsse d'Ambazac revêt une importance toute particulière. Sa conception répond à la question fondamentale de la « conscience de soi », l'auto-perception des grandmontains dans l'espace social. À travers son décor et sa mise en œuvre, elle trahit un ensemble de questionnements relatifs aux principes de l'ordre, à la légitimité de la canonisation de saint Étienne de Muret, dans un moment qui cristallise plus que jamais les tensions liées au respect des principes du saint fondateur. En somme, la châsse raconte Grandmont, et les grandmontains se racontent à travers elle.

²⁰¹ Jean Becquet mentionne trois actes dans l'ouvrage *Actes des évêques de Limoges. Des origines à 1197*, publ. in *Documents, études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 1999, n° 56 : n° 136, p.133 ; n° 144, p. 140 ; et n° 165, p. 161. Le premier est réalisé en 1174 dans le cadre de la confirmation d'une donation au prieuré de l'Artige (136) : *Hoc donum fecit in manu nostra et in praesentia W., prioris Grandismontis*. Le second concerne les moines de Saint-Martial, sous l'épiscopat de Gérald (144) : *Haec siquidem donatio facta fuit in praesentia Willelmi prioris Grandimontis*. La dernière mention concerne encore un accord entre Sébrand Chabot et l'abbé de Saint-Martial (165) : *Et tunc illi centum solidi ad propretatem nostram redibunt, hisfratribus suis praebentibus assensum : [...] Guidone de Grandimonte*.

III.2.1. L'ambiguïté d'une pièce maîtresse conçue pour se démarquer

III.2.1.1. La place de l'émail dans la châsse d'Ambazac : une châsse d'orfèvre ou d'émailleur ?

L'ornement de la châsse d'Ambazac en fait une œuvre profondément ambiguë, au décor à la fois riche et austère en rupture avec le reste du corpus de l'*Œuvre de Limoges*, dont il reprend pourtant des caractéristiques iconographiques. L'originalité de la châsse réside avant tout dans le mode de mise en œuvre de l'émail, qui correspond davantage aux techniques propres à l'orfèvrerie qu'aux procédés habituellement rencontrés dans l'émaillerie méridionale, où l'objet est formé par des plaques entières, directement émaillées sur leur surface, sans travail d'adjonction d'éléments métalliques (têtes en appliques exceptées) ou de cabochons. Pourtant, le rejet de l'émail le met en valeur par destination, puisqu'il est en partie réservé aux éléments les plus nobles : les croix des pignons, les baies des lucarnes, les fleurons de la crête et de l'arrière, ou les éléments centraux de certains modules. Cet emploi restreint lui confère un statut supérieur, d'autant que l'émail est également modérateur de l'orfèvrerie puisqu'il sert de cadre à son développement lorsqu'il est placé en bordure sous la forme d'un bandeau végétalisant. L'emploi parcimonieux de l'émail et son mode d'insertion a étonné les premiers commentateurs de la châsse qui, frappés par sa singularité dans le corpus de l'émaillerie limousine, ont parfois douté de sa provenance, et l'ont rapprochée des réalisations rhénanes en la comparant notamment à la châsse des Rois-Mages de Cologne (fig. 42) ²⁰².

De manière générale, la mise en œuvre de l'objet correspond aux procédés employés par les orfèvres : les éléments émaillés, fabriqués en amont, dépendent de dispositifs de sertissage propres à l'orfèvrerie, et pour un certain nombre d'entre eux, le traitement est le même que celui des cabochons montés en bâtes. De fait, ce sont bien les plaques de cuivres orfévrées – et non émaillées – qui composent la structure de l'objet, et dont les divers traitements toreutiques forment sur toute sa surface un véritable catalogue des techniques de travail du cuivre maîtrisées par les artisans locaux : repoussé, filigrane, ciselure, gravure, sans compter l'émaillage. Le répertoire ornemental de l'orfèvrerie mobilisé sur la châsse d'Ambazac

²⁰² Notamment par Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault. En 1883, Charles de Linas produisait une très bonne analyse de la châsse d'Ambazac, en démontrant les limites et les faussetés de l'origine allemande qui lui avait parfois été attribuée. Charles de Linas, « La châsse de Gimel (Corrèze) et les anciens monuments de l'émaillerie », *Bulletin de la Société scientifique, archéologique et historique de la Corrèze*, 1883, t. V, p. 105-257, p. 145-149 pour la châsse d'Ambazac.

n'est pas sans évoquer quelques pièces d'orfèvrerie limousines non émaillées ²⁰³. La croix d'Obazine, volée en 1908 mais heureusement connue par quelques clichés photographiques (fig. 47), et une croix en vermeil du Metropolitan Museum of Art de New York (fig. 49), réalisée vers 1180 et provenant peut-être du trésor de Grandmont ²⁰⁴, sont soulignées comme la châsse d'Ambazac d'un filet de perles en repoussé imitant un grenetis et ornées de bossettes. D'après un cliché d'Ernest Rupin, il semble que le revers de la croix d'Obazine présente un décor de bossettes florales qui pourraient évoquer celles situées sur les modules entre les lucarnes de la châsse (fig. 50-51) ²⁰⁵. Ce motif est répété sur le revers de la croix de New York, aux côtés de perles pointées arrangées entre les cabochons, selon une disposition similaire à celle des deux mêmes modules. De plus, la disposition des gemmes sur la croix centrale de la châsse (fig. 43) reprend celle des croix orfévrees : une ou plusieurs gemmes centrales disposées sur chaque bras de la croix sont soulignées en leurs quatre angles par des cabochons plus petits. Certes, cette disposition n'est pas réservée aux croix limousines, mais répond à un modèle largement répandu. Leur mise en œuvre sur un fond lisse et nu les dissocie en revanche du groupe des croix à double traverse ornées de filigranes, assez courantes en Limousin, surtout à partir du XIII^e siècle.

La présence des filigranes sur la cuve de la façade de la châsse d'Ambazac rompt avec la sobriété des modules de la partie haute, et augmente encore la richesse visuelle de l'objet. Ce réseau de rubans lisses et enroulés est particulièrement aéré, ce qui facilite la lecture des cabochons qui lui sont associés. La variété des éléments qui ornent la châsse, qu'il s'agisse des nombreuses intailles et gemmes plus ou moins translucides, de l'émail ou bien des ornements métalliques, porte une certaine opulence qui distingue quelques pièces du trésor de Grandmont encore conservés ²⁰⁶. Dans les deux premiers tiers du XIII^e siècle, l'ornement des croix de Gorre (fig. 48) et d'Eymoutiers abonde de cabochons, de filigranes et joue sur les reliefs de pièces disposées en ressaut ²⁰⁷. Le reliquaire-phylactère de Châteauponsac (fig. 59), substitué par une copie en 1905 mais connue par quelques

²⁰³ Louis Guibert avait déjà remarqué quelques concordances avec la croix d'Obazine et de Gorre. Louis Guibert, « L'orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *BSAHL*, XXXV, 1888, p. 209-213, p. 213.

²⁰⁴ New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2002.18.

²⁰⁵ Le cliché le plus exploitable du revers de l'objet est issu d'un négatif sur plaque de verre d'une photographie prise par Ernest Rupin dans le cadre d'une exposition, conservé au Musée Labenche de Brive, inv. 96.23.1-16.

²⁰⁶ Nous reprenons ici un principe que Véronique Notin avait déjà suggéré dans le catalogue *Cuivres d'orfèvre. Catalogue des œuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin*, Limoges, Musée de l'Évêché-Musée de l'Émail, 1996, p. 9.

²⁰⁷ La croix de Gorre figure sous le n° XII de l'inventaire de 1666. Elle a été réalisée dans le premier quart du XIII^e siècle. Elle est conservée dans l'église de la Croix-Glorieuse à Saint-Laurent-sur-Gorre. La croix d'Eymoutiers provient probablement du trésor de Grandmont, mais ne peut être formellement identifiée d'après les inventaires du trésor de l'abbaye.

clichés ²⁰⁸, et le reliquaire donné à Arnac-la-Poste (fig. 60) présentent tous deux une structure complexe à la fois architectonique et végétalisante, enrichie par des ampoules de verre ou de cristal, des pendeloques et des intailles, qui rejoint finalement le goût pour la confrontation des textures et des formes qui émane déjà de la châsse d'Ambazac. Dans l'ensemble, ces objets sont conçus pour donner une impression de saturation visuelle qui repose sur une surabondance de traitements toreutiques et d'adjonctions de métal orfèvré, de gemmes ou d'autres éléments, comme les ampoules de cristal sculptées du reliquaire d'Arnac-la-Poste ou les plaques d'émail de la châsse d'Ambazac. Dans la mesure où les croix et les deux reliquaires-monstrances provenant de Grandmont sont plus tardifs, on pourrait imaginer que leur composition découle au moins partiellement du parti ornemental de la châsse, de sorte à faire unité autour du reliquaire qui est encore la pièce majeure du trésor jusqu'à la moitié du XIII^e siècle.

De fait, l'abondance et la variété du décor, le mélange des techniques et des matériaux, l'emploi de filigranes, d'intaille et de cristal de roche en grande quantité singularise les objets du trésor de Grandmont. Avant les croix et les autres reliquaires non-émaillés, la châsse d'Ambazac est conçue avant tout selon le besoin de rompre la production de châsses émaillées qui se normalise. L'originalité de l'emploi conjoint d'une multiplicité de matériaux et de techniques propres à l'orfèvrerie deviendra le marqueur qui permettra d'identifier les objets du trésor de Grandmont. En concevant la châsse de saint Étienne, Gérard Ithier (ou son contemporain) forme le prototype qui sera ensuite repris par ses successeurs, fondant ainsi l'identité du trésor de Grandmont sur la personne du saint fondateur de l'ordre. À l'inverse, il faut remarquer l'absence de vermiculé parmi ce déploiement d'habiletés, alors qu'il s'agit pourtant de l'un des plus grands marqueurs de l'*Œuvre de Limoges* de la deuxième moitié du XII^e siècle, encore employée à la fin des années 1180 jusqu'à 1200 ²⁰⁹. De fait, la châsse d'Ambazac n'est pas une châsse émaillée, puisque les plaques d'émail ne forment pas la structure de l'objet ; l'émail n'est au contraire réservé qu'aux éléments de décor, remplissant la même fonction ornementale que les gemmes. Dès lors, on peut supposer – mais cela ne reste qu'hypothèse – que l'emploi du vermiculé a été rejeté parce qu'il est au contraire associé à l'émaillerie.

²⁰⁸ XIII^e siècle. La copie de l'original (récemment retrouvé dans une collection particulière londonienne par M. Nicolas Vedelago) est déposée au Musée des Beaux-Arts de Limoges.

²⁰⁹ De nombreuses pièces présentent en effet ce décor dans la décennie 1190. Citons à titre d'exemple une châsse démembrée, dont le toit est conservé au Victoria and Albert Museum (inv. 819-1891) et la caisse au Musée de Cluny (inv. Cl. 18310), datée de 1195-1200 par Marie-Madeleine Gauthier (M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des Émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 277 et 278, p. 221, pl. CCXXXII), ou une châsse présentant l'Agneau et le Christ en majesté (v. 1185-1195), conservée au Musée de l'Ermitage (inv. Φ-2287).

Revenons enfin sur le cas de la crête de la châsse d'Ambazac. Avec son décor de rinceaux tentaculaires ciselés à jour, elle rompt avec l'unité qui règne dans la production des châsses émaillées de l'*Œuvre de Limoges*. Les crêtes des châsses limousines se caractérisent par des ouvertures géométriques, le plus souvent en forme de trous de serrure²¹⁰. Plutôt que s'inscrire dans la norme, la ciselure laisse libre cours à la virtuosité de l'artisan, tout en reprenant des motifs prestigieux qui rapprochent l'objet des réalisations financées par les Plantagenêt. Comme pour le rejet du vermiculé, la crête individualise l'objet en s'opposant à l'association stéréotypée de la châsse émaillée coiffée d'une crête en trous de serrure. En dissociant la technique de l'objet par le rejet d'une composition normée, le concepteur de la châsse rompt avec ce qui se fait alors à Limoges, en ne faisant pas fabriquer une châsse en émail champlevé mais une châsse avec de l'émail champlevé, selon une subtilité qui aboutit à la production d'un objet singulier, parfaitement reconnaissable et associé à l'abbaye de Grandmont.

On ne saurait montrer la singularité des objets qui composent le trésor de l'abbaye sans évoquer la curieuse prédominance de gemmes manufacturées sur les objets qui en proviennent. La châsse d'Ambazac comporte quarante-trois petits cabochons de grès glaçuré, principalement situés sur la façade (fig. 17 et 18). Ces gemmes ont été pour la première fois identifiées par Ernest Rupin, qui les a désignées sous le nom de « bézoards », pensant reconnaître la gemme animale sous les éclats de la glaçure d'après son observation à l'œil nu²¹¹. Le terme est resté jusqu'à ce que l'analyse gemmologique de 2019 détermine qu'il s'agissait en fait de grès provenant du bassin de Brive, glaçuré d'une très fine couche d'émail bleu translucide²¹². D'après une analyse similaire réalisée en 2018, la croix de Gorre (fig. 48) présenterait onze de ces cabochons²¹³. Il nous semble que la croix conservée au Metropolitan Museum of Art (fig. 49) pourrait être ajoutée à ce groupe, de même que la croix d'Obazine (fig. 47). Bien que cette dernière ait disparu, les photographies permettent de remarquer au moins deux grandes pierres situées sur le bras inférieur du revers de la croix qui semblent

²¹⁰ Joseph Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Frigourg-en-Bresgau, 1940, p. 164 et p. 173, fig. 80, pl. XXVI. Voir par exemple deux châsses conservées au Louvre (inv. OA 11333 et OA 6183), ou la châsse de saint Étienne conservée dans l'église de Gimel-les-Cascades (Corrèze).

²¹¹ E. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 140.

²¹² A. Fonfrège, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, *op. cit.*, p. 53.

²¹³ Gérard Panczer, Yi-Min Lai, Maria Vanessa Tajés Olfos et Anne Fonfrège, « Les bézoards : des pierres antidotes magiques, de l'orfèvrerie limousine du Moyen Âge à Harry Potter », *Revue de Gemmologie A.F.G.* [en ligne], 2021, p. 1-13, mis en ligne le 23 septembre 2022, consulté le 10 novembre 2023, p. 10.

présenter la même surface rugueuse que les gemmes de grès ; la gemme de gauche pourrait même avoir conservé quelques restes de glaçure. Le cabochon situé au centre de la croisée du bras supérieur du revers de la croix de New York, partiellement accidenté, présente les mêmes caractéristiques que ceux de la châsse d'Ambazac. À l'avant de la croix, au moins deux cabochons ovoïdes sont également glaçurés.

Sur tous ces objets, les gemmes les plus petites sont généralement employées conjointement avec des cabochons de verre opaque, teinté en turquoise. Les cabochons turquoise sont caractéristiques de la production limousine : on les trouve autour de l'ampoule centrale du reliquaire d'Arnac-la-Poste, sur plusieurs nœuds et pieds de reliquaires et de crosses, ou en rehaut sur les vêtements et les livres des apôtres des plaques de parement d'autel provenant probablement de l'abbaye de Grandmont ²¹⁴. Ils sont généralement employés pour mettre en valeur de petits éléments des reliquaires, grâce à leur couleur profonde et à leur éclat. Les gemmes bleues de la châsse d'Ambazac et des trois autres croix correspondent à cette mise en œuvre, qu'elles soient en verre ou en grès glaçuré. Parmi ce groupe, trois pièces proviennent du trésor de Grandmont. Leur emploi pose la question du réseau d'approvisionnement de ces gemmes. D'un point de vue strictement géologique, le grès du formé dans le bassin de Brive (Corrèze) est le type de roche le plus proche de Limoges le plus propice à recevoir une glaçure ²¹⁵. Mais pourquoi préférer importer des gemmes de pierre plutôt que les fabriquer sur place, en verre ou à partir de céramique ? Il est probable que les artisans y aient trouvé une texture et une profondeur différente des gemmes naturelles ou du verre, et les aient donc naturellement incluses au nombre des gemmes déjà variées qui ornent les objets orfèvrés. L'échantillon de la châsse d'Ambazac et des trois croix est insuffisant pour déterminer si la prédominance des objets provenant du trésor de Grandmont dans ce groupe est ou non une coïncidence. Ces gemmes pourraient être issues d'un réseau d'approvisionnement tenu par l'abbaye, mais en l'absence d'études complémentaires et d'un corpus plus étendu, la question reste en suspens. Il pourrait s'agir d'une spécificité des objets grandmontains, mais il se peut également que cette perception soit faussée par les hasards de la conservation.

Puisque la mise en œuvre de la châsse d'Ambazac s'oppose si formellement à la production émaillée contemporaine, dont elle reprend pourtant des motifs caractéristiques, elle

²¹⁴ V. 1231. Paris, Musée du Louvre, inv. MR 2650 (Matthieu et Pierre), Musée du Petit Palais, inv. ODUT1239(1)-(2) (Paul et Thomas). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.123 (Jacques le Majeur). Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ-194 (Philippe). Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 649 (Martial).

²¹⁵ Philippe Bernard-Alle, Marie-Françoise André et Ginette Pallier, *Atlas du Limousin. Une nouvelle image du Limousin*, Limoges, PULIM, 1994, p. 16-17.

fait naître une esthétique unique qui restera sans postérité formelle. Pour concevoir un objet unique, les artisans s'appuient au contraire sur les techniques propres à l'orfèvrerie non émaillée. S'il rompt avec la manière de faire locale, l'emploi restreint de l'émail rapproche la châsse des réalisations ottoniennes ou mosanes, qui manifestent un goût plus prononcé pour le mélange des techniques et des matières. La confrontation des gemmes et de l'émail, disposé en plaquettes sur des bandes d'or agrémentées de filigranes sur l'autel portatif de saint André, commandé par l'archevêque de Trèves Egbert (977-993) (fig. 39), relève d'un intérêt pour la variété des matériaux et l'animation des supports que reproduit la châsse d'Ambazac²¹⁶. Au XII^e siècle, les orfèvres émailleurs de la vallée de la Meuse et du Rhin reprennent encore des dispositions similaires, en employant l'émail pour relever les auréoles des apôtres du retable de Stavelot ²¹⁷, entre les gemmes d'une garniture de croix du Victoria and Albert Museum ²¹⁸ ou d'une plaque d'un reliquaire pendant à doubles quadrilobes du Musée de Cleveland (fig. 41), jouant sur les plans et les niveaux, sur l'émail, le repoussé, les réseaux perlés et les gemmes disposées sur un fonds guilloché ²¹⁹. En reprenant d'abord les réalisations prestigieuses de l'Empire ottonien, produites à partir des modèles byzantins dans le cadre de la *renovatio imperii* et répétées dans les œuvres mosanes du XII^e siècle, la châsse d'Ambazac fait référence à des modèles plus lointains mais non moins prestigieux. Elle s'inscrit dans la suite de grandes abbayes régulièrement dotées par le pouvoir impérial, comme Stavelot par exemple, alors que ce modèle se reproduit à Grandmont à travers le patronage royal Plantagenêt.

Finalement, Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault n'étaient pas dans l'erreur en comparant la châsse d'Ambazac à la châsse des Rois-Mages de Cologne (fig. 42). Ils avaient déjà perçu la profonde originalité du reliquaire dans son corpus. La prédominance de l'orfèvrerie sur l'émail sert pourtant à le mettre en valeur : les pièces champléevées anoblissent le travail du métal en lui donnant vie et couleur. En s'appuyant sur les pièces d'orfèvrerie non-émaillées locales pour composer le décor de la châsse, les orfèvres rompent avec la production des châsses émaillées qui présentent alors presque toutes des caractéristiques structurelles similaires. Chef-d'œuvre d'orfèvrerie avant d'être une châsse émaillée, le premier reliquaire de saint Étienne de Muret glorifie sa nature en lui conférant une place à part parmi les autres saints. L'emploi restreint de l'émail, qui dépend également d'un choix délibéré de ne pas montrer d'images, répond à la nécessité de créer un objet unique associé à saint

²¹⁶ Fin du X^e siècle. Trésor de la cathédrale de Trèves.

²¹⁷ Milieu du XII^e siècle. Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 13247.

²¹⁸ V. 1160. Londres, British Museum, inv. 1856,0718.1.

²¹⁹ V. 1165-1170. Cleveland, Cleveland Museum of Art, fonds J. H. Wade, inv. 1926.428.

Étienne de Muret, faisant de sa singularité un double argument pour la promotion de son culte et, à travers lui, la mise en valeur de l'identité grandmontaine.

III.2.1.2. « Parce que toute surabondance doit être absolument étrangère à notre ordre... ». La châsse d'Ambazac face à la règle de Grandmont

En évoquant les principes architecturaux et ornementaux des ordres érémitiques, Claude Andrault-Schmitt rappelait qu'« il ne faut pas confondre simplicité des moyens et simplicité de l'expression »²²⁰. Incontestablement, la châsse d'Ambazac est un objet de grande qualité, tant par sa technique que dans sa composition. Mais ses caractéristiques matérielles semblent en complète rupture avec les principes d'un ordre érémitique qui prône l'austérité et condamne la surabondance. Pourtant, que sont l'or, les gemmes, le cristal, la couleur de l'émail ou la profusion des végétaux sinon l'opulence ? Cette conception doit en réalité être perçue sous le biais de deux principes essentiels. Premièrement, elle relève d'une idée préconçue créée dès le Moyen Âge par les ordres érémitiques eux-mêmes et entretenue jusqu'à aujourd'hui, selon laquelle ces congrégations ont toujours refusé les richesses financières aussi bien que l'abondance décorative. Ces questions ont par ailleurs été récemment reprises pour le cas des cisterciens par Dominique Stutzmann à propos des manuscrits²²¹ puis par Claude Andrault-Schmitt à travers l'architecture²²². Deuxièmement, il est nécessaire de déconstruire le terme même de sobriété, et de comprendre comment, même dans la matière la plus noble, la composition d'un objet peut revêtir une forme d'ascétisme visuel qui n'en est que plus efficace. Austérité n'est synonyme ni de pauvreté, ni de simplicité. Ni fondamentalement austère, sans quoi elle n'aurait proprement aucune raison d'être, ni véritablement opulente, la châsse d'Ambazac joue en réalité un double jeu pour répondre à la fois aux nécessités de la promotion du culte d'un nouveau saint et aux aspirations de l'ordre.

Ces aspirations sont documentées par plusieurs textes fondateurs de l'ordre, la *Règle*, bien sûr, mais également le premier coutumier. À travers ces textes, il apparaît que l'ordre de

²²⁰ C. Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert » », *op. cit.*, p. 89.

²²¹ Dominique Stutzmann, « La sobriété ostentatoire : l'esthétique cistercienne d'après les manuscrits de Fontenay », in *Culture et patrimoine cisterciens. Colloque du vendredi 12 juin 2009*, Paris, Collège des Bernardins, 2009, p. 46-86.

²²² Claude Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert ». L'expression architecturale de l'austérité et sa chronologie en territoire Plantagenêt », in Claude Andrault-Schmitt, Patrick Bouvart et Cécile Treffort (ed.), *Fontevraud et ses prieurés. Étude d'histoire, histoire de l'art et archéologie*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2021, p. 89-112.

Grandmont supporte l'analogie avec le monde cistercien. L'un comme l'autre, les deux ordres érémitiques sont construits sur des valeurs proches, et fondent une partie de leur identité sur des traditions artistiques caractéristiques qui, dans l'architecture au moins, mettent en valeur la pureté des lignes et la sobriété des ornements. Dans les deux cas, la recherche d'austérité visuelle découle de principes de pauvreté mais aussi et surtout de la pratique méditative. En ce sens, tout ornement susceptible de détourner l'attention des religieux est à proscrire. Mais à l'inverse de l'ordre de Cîteaux, la conception de l'austérité à Grandmont est moins bien définie par les textes.

Il semble que la règle de Grandmont soit initialement rédigée sous le prieurat d'Étienne de Liciac (1139-1163), par lui-même ou un contemporain, dans une première version qui ne nous est pas parvenue ²²³. Ce texte a probablement été remanié par Gérard Ithier dans les premières années de son prieurat, formant ainsi la version actuellement connue ²²⁴. La Règle fixe dès son titre IV le statut de ses membres : Grandmont est un ordre « au désert » (*heremo*) ²²⁵. Morts au monde, les religieux suivent l'idéal apostolique, selon des principes d'égalité, de pauvreté et d'hospitalité ²²⁶. Mais la règle est peu loquace en ce qui concerne la conduite à tenir en matière d'ornement de l'abbaye. C'est surtout le principe de pauvreté, répété tout au long du texte, qui semble alors former une ligne directrice, mais sans pour autant statuer clairement sur l'ornement de l'abbaye. Certes, la rupture avec les biens matériels et les possessions terrestre est affirmée au chapitre VIII : « N'accumulez pas de richesses pour vous sur la terre, là où les vers (*tinia*) et la rouille (*aerugo*) détruisent, là où les voleurs creusent et dérobent ; accumulez des trésors pour vous dans le ciel, là où ni les vers ni la rouille ne détruisent, là où les voleurs ne creusent ni ne dérobent ; là où est ton trésor, là est aussi ton cœur. » ²²⁷. Cet extrait de la règle est organisé par la citation de l'Évangile de Matthieu (Mt. 6, 19-21 ; Lc. 12, 33-34), qui lui donne finalement non pas une valeur strictement réglementaire mais qui invite plutôt à la réflexion et à la méditation intérieure. De la même manière, le titre XII ajoute : « la pauvreté doit, pour vous, représenter un trésor et des

²²³ Sabine Racinet, « Analyse des textes anciens et fondateurs de l'abbaye et de l'ordre de Grandmont », in P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2021, vol. I, p. 51 et p. 53, d'après Daniela Bianca Hoffmann, « Controverses et conflits. La Règle de Grandmont dans son contexte historique » (article à paraître).

²²⁴ *Ibid.*, p. 52-53.

²²⁵ Règle de Grandmont, IV, *De terris non habendis* publ. S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2021, *op. cit.*, vol. I, p. 61.

²²⁶ Jean Becquet, « La règle de Grandmont », *BSAHL*, 1958, t. LXXXVII, n°1, p. 9-36. P. 91-118. réed. in Jean Becquet, *Études grandmontaines*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel, 1998, p. 98. Voir également la Règle de Grandmont, XXXVI, *De eleemosyna mortui iuste conquerenti persolvenda*, publ. S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2021, *op. cit.*, vol. I, p. 76.

²²⁷ Règle de Grandmont, VIII, *Quod ascensuros in altum deceat onerari*, *ibid.*, p. 65.

richesses (*paupertas situ obis thesaurus et divitiae*) » ²²⁸, en reprenant une citation de l'Évangile : « Jésus lui dit : « si tu veux être parfait, va, prends ce que tu possèdes, donnes-en le produit aux pauvres et tu auras un trésor dans les cieux ; puis viens et suis-moi. » (Mt. 19, 21 ; Lc. 18, 22) déjà mobilisée dès l'introduction de la Règle ²²⁹. Ces deux extraits des Évangiles peuvent être considérés comme des *topoi* des règles monastiques dans la mesure où elles encouragent la constitution d'un trésor au Paradis par la richesse de la foi plutôt qu'une richesse matérielle aliénable. La règle rejette, de manière plus générale, tout ce qui engendrerait le détournement des religieux de la méditation et de la pauvreté, refusant même l'accueil des moines venus d'autres communautés ²³⁰. Finalement, la règle condamne la possession de richesses dans le but de se rapprocher de l'idéal apostolique. Plus encore, l'intervention de citations bibliques sert non seulement à justifier les principes de la règle, mais invite surtout à méditer sur la conduite à tenir plutôt que de constituer un texte purement normatif. La Règle de Grandmont est véritablement constituée dans la logique du Salut, en se plaçant tout au long du texte sous la protection de l'expression du « trésor au Paradis ». Pour autant, et en dehors de principes généraux sur la pauvreté et le rejet des distractions, la règle ne donne aucune indication en ce qui concerne l'application concrète de ces principes en matière d'ornement.

Pour trouver mention de prescriptions qui fixent la règle sur ces questions, il faut se tourner vers un autre texte. L'*Institutio I*, premier coutumier de Grandmont qui en complète la Règle, est constitué entre 1170 et 1188 et complété après 1200 ²³¹. Seul l'article 58 traite particulièrement de l'ornement qui convient à l'ordre : « Parce que toute surabondance doit être absolument étrangère à notre ordre, les églises et autres édifices de notre ordre seront simples (*plana*) et dépourvus de tout superflu. On renoncera complètement à toute peinture et toute sculpture inutiles et superflues dans nos constructions. Les voûtes (*voutae*) de ces églises seront les plus lisses (*planae*) et simples ainsi qu'il convient à notre ordre » ²³². Comme dans la règle, l'article est complété et justifié par une référence à l'Évangile

²²⁸ Règle de Grandmont, XII, *Quod vere pauperibus sit Deus dispensator providus*, *ibid.*, p. 67.

²²⁹ Règle de Grandmont, Prologue, *ibid.*, p. 57.

²³⁰ Règle de Grandmont, XL, *De viris alterius religionis non recipiendis*, publ. S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2021, *op. cit.*, vol. I, p. 77-78.

²³¹ S. Racinet, « *L'Institutio seu consuetudines ordinis Grandimontis* », *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2021, *op. cit.*, vol. I, p. 108-110. La plus ancienne version connue du coutumier de Grandmont est partiellement copiée dans un manuscrit de Chartres, le texte est complété après la bulle de 1219 d'Honorius III, dans une version connue par un manuscrit du Trinity College de Cambridge (ms. 122, f. 95-97) provenant probablement de la celle de Grosmont (Yorkshire). Jean Becquet, « L' « Institution » : premier coutumier de l'Ordre de Grandmont », *Revue Mabillon*, 1956, t. 46, p. 15-32, rééd. in Jean Becquet, *Études grandmontaines*, *op. cit.*, p. 73-74.

²³² « *Quoniam omnis superfluitas a nostra religione prorsus debet esse aliena, ecclesia et cetera nostrae religionis aedificia plana sint et omni careant superfluitate. Omnis pictura et omnis sculptura inutilis et superflua a nostris penitus absit aedificiis. Voutae quidem ecclesiarum sint tantum planae et simplicitati*

de Matthieu : « Je vous le déclare : au jour du Jugement, les hommes auront à rendre compte de toute parole inutile qu'ils auront prononcée » (Mt. 12, 36). Une fois encore, aucune mention n'est faite en ce qui concerne l'ornement liturgique, mais il semble bien évident que ce principe de rejet de la surabondance s'étend bien au-delà d'un simple goût architectural. Cet article traduit une crainte profonde du superflu, toujours orientée dans la même inquiétude pour le Salut que la Règle. Mais en l'absence d'autres précisions, il est difficile de distinguer ce qui relève ou non de la surabondance dans l'esprit des grandmontains.

La fameuse injonction du chapitre XII de l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* de Bernard de Clairvaux concernant le luxe et l'abondance des ornements des abbayes – dont la portée a été reconsidérée – n'a pas véritablement d'équivalent chez les grandmontains²³³. L'article 58 du premier coutumier est ce qui pourrait s'en rapprocher le plus, même s'il ne concerne pas littéralement le mobilier liturgique de l'église. Plus encore, le principe de la *vouta plana* reste difficile à traduire concrètement en termes architecturaux, dans la mesure où il s'agit peut-être d'un aspect général plutôt qu'une structure bien définie. Si les celles grandmontaines présentent toutes des voûtes en berceau simples²³⁴, traduction la plus évidente de ce terme, ce choix ne semble pas avoir été respecté dans l'église-mère de l'ordre, voûtée d'arêtes selon les descriptions de Pardoux de Lagarde, ce que semblent confirmer les récentes campagnes de fouilles archéologiques²³⁵. Plus largement, les auteurs des premiers textes de l'abbaye ne condamnent pas la possession de biens matériels mais la cupidité et l'orgueil qui lui sont associées : Dieu pourvoie les biens matériels « par surcroît à ceux qui l'aiment » ; on reste « pauvre d'esprit si on les désire simplement pour servir Dieu, sans en prendre occasion pour faire tort à autrui ou s'éloigner de la loi divine », ainsi que le rappelle le *Liber sententiarum* rédigé par Hugues de Lacerta ou un contemporain²³⁶. L'ambivalence de cette conception a été relevée par Claude Andrault-Schmitt pour le monde cistercien. Elle a ainsi rappelé que l'abbé Ælred de Rievaulx justifie le financement d'une grandiose salle capitulaire, d'un logis abbatial, d'un noviciat et d'une immense infirmerie pour son abbaye du

nostrae religionis congruae. Cum enim, testante ipsa Veritate, de omni uerbo otioso reddituri sumus rationem in die iudicii, multo magis de superfluis operibus », Dom Jean Becquet, 1968, XIV, 58, p. 524. Voir C. Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert » », *op. cit.*, p. 96.

²³³ Sylvain Demarthe, « Autour du concept d'« art cistercien » : construction, déconstruction, résistances », in Arnaud Baudin et Alexis Grémois (ed.), *Le Temps long de Clairvaux. Nouvelles recherches, nouvelles perspectives*, Paris, Somogy, 2017, p. 290.

²³⁴ Les celles grandmontaines présentent une grande unité de construction à relier avec leur contexte de fondation : pour la majorité d'entre-elles, elles ont été établies dans un même mouvement de fondation, ce qui explique en partie leur unité architecturale. En revanche, la construction de l'église de la maison-mère est située dans la deuxième moitié du XII^e siècle, selon un processus d'édification et de modifications encore mal connu.

²³⁵ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2020, *op. cit.*, vol. I, p. 83 et p. 86.

²³⁶ Jean Becquet, « Étienne de Muret », *Dictionnaire de spiritualité*, t. IV, vol. 2, Beauchesne, 1961, col. 1504-1514, rééd. in J. Becquet, *Études grandmontaines*, *op. cit.*, p. 7.

Yorkshire par l'évocation du chapitre cinq de l'Ecclésiaste : « Si Dieu donne à quelqu'un biens et richesses avec pouvoir d'en profiter, d'en prendre sa part et de jouir ainsi de son travail, c'est là un don de Dieu. Il ne s'inquiète guère pour sa vie tant que Dieu emplit de joie son cœur » (Eccl. 5, 18-19)²³⁷, lui qui préconise pourtant l'austérité visuelle²³⁸. L'argument de la sobriété sert davantage de guide spirituel et moral, qui rappelle autant l'origine de l'ordre qu'il met en valeur sa rigueur idéalisée, nourrissant au passage l'admiration des contemporains²³⁹.

Plus généralement, la réalité des sources montre qu'il est difficile de concevoir Grandmont comme abbaye érémitique « au désert », exclue de toute activité du siècle. En réalité, Grandmont se trouve être un carrefour du diocèse de Limoges, et reçoit très régulièrement, à la fin du XII^e siècle, des assemblées laïques ou ecclésiastiques, notamment dans le cadre du règlement du conflit qui oppose Henri II Plantagenêt à l'évêque Sébrand Chabot au début de son épiscopat²⁴⁰, rompant dès lors avec un idéal de vie érémitique. Fondamentalement, et Grandmont ne fait pas en ce sens exception aux autres ordres érémitiques, la Règle semble être davantage un idéal vers lequel il faut tendre plutôt qu'une réalité strictement appliquée. Avec l'exemple de la *vouta plana*, il faut comprendre que les principes édictés par la Règle et le coutumier sont malléables, d'autant que le succès du développement de l'ordre entraîne une aisance financière certaine. La pauvreté et le rejet des distractions constituent les principes qui guident l'ordre vers un idéal apostolique. L'absence d'autres dispositions strictes en matière d'ornement laisse libre l'application matérielle de ces principes. Peut-être faut-il revoir notre conception de l'austérité, qui reste finalement cloisonnée à l'architecture, pour arriver à en saisir la diversité.

Indubitablement, la châsse d'Ambazac est un objet complexe. Au premier coup d'œil, son décor semble simple mais abondant. Mais en regardant mieux, on s'aperçoit que ce riche décor complexifie la lecture et la compréhension de l'objet. En réalité, la châsse est le produit de deux préoccupations qui peuvent sembler opposées l'une à l'autre, formant sur un seul objet un décor en tension entre richesse matérielle et austérité visuelle. D'un strict point de vue financier, la châsse d'Ambazac est un objet dont la mise en œuvre est relativement peu coûteuse. Entièrement réalisée en cuivre, elle s'inscrit dans un mode de fabrication dont Limoges s'est fait grande spécialiste à partir du deuxième quart du XII^e siècle avec la

²³⁷ Trad. Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones pour toutes les citations bibliques.

²³⁸ C. Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert » », *op. cit.*, p. 94.

²³⁹ Jean Becquet, « La première crise de l'Ordre de Grandmont », *BSAHL*, 1960, t. 83, p. 283-324, rééd. in J. Becquet, *Études grandmontaines*, *op. cit.*, p. 120.

²⁴⁰ Anne Massoni, lors d'un cycle de séminaires organisés à l'Université de Limoges entre septembre et décembre 2023.

production d'émaux champlevés sur cuivre. Le cuivre possède en effet la double qualité d'être bien moins cher que l'or alors qu'il en reproduit l'aspect une fois doré, tout en étant parfaitement malléable. Sans avoir la noblesse de l'or, le cuivre de la châsse d'Ambazac bénéficie en revanche d'un traitement particulièrement sophistiqué : sans compter l'émaillerie, le métal y est travaillé selon une grande variété de techniques, formant sur toute la surface de l'objet un répertoire ornemental qui met en valeur toute l'habileté de l'artisan tout en singularisant l'objet dans son corpus. Le choix du cuivre, même s'il dépend aussi des habitudes des artisans locaux, est donc particulièrement pertinent. Il s'adapte aux principes – sinon de pauvreté – au moins de sobriété financière, tout en autorisant un décor raffiné et riche dans sa variété.

La qualité du décor dans la simplicité de la matière permet de rapprocher la châsse d'Ambazac des vitraux cisterciens, qui relèvent de préoccupations similaires dont la traduction visuelle n'est pas tellement éloignée de la composition de l'objet qui nous occupe. Les quelques rares vestiges de ces vitraux en grisaille – Obazine (fig. 118), Pontigny, Bonlieu, Eberbach par exemple – font fonctionner selon une mise en œuvre relativement complexe des systèmes d'entrelacs géométriques ou de végétaux²⁴¹. En plus de l'austérité de la grisaille et de la grande technicité associée à la mise en plomb, ces motifs nécessitent une parfaite maîtrise de la composition, ce qui participe, comme sur la châsse d'Ambazac, à une richesse visuelle certaine. La sobriété de la matière n'est qu'apparente. La démultiplication des étapes de fabrication, qui suggère l'implication de plusieurs artisans pour le vitrail comme pour l'orfèvrerie, rappellent que l'objet est l'aboutissement d'un travail de conception, de fabrication des pièces et de montage extrêmement minutieux. Sur la châsse d'Ambazac, cette disposition se traduit aussi dans le montage des plaques de cuivre : l'objet est construit comme une mosaïque complexe où chaque pièce a sa place prédéterminée. De cette manière, la qualité ostentatoire de la matière est donc renforcée par la richesse ornementale, qui favorise ainsi la méditation essentielle à l'élévation de l'âme.

Par comparaison avec les œuvres locales contemporaines, la châsse d'Ambazac est un objet monumental, dont la lecture semble complexifiée sinon obscurcie par l'abondance d'ornement. Le répertoire ornemental mobilisé est particulièrement riche : l'objet abonde d'éléments qui dynamisent sa surface, des pieds à la crête, et même sur les côtés internes des pieds et à l'intérieur, là où le décor est pourtant invisible. L'abondance et la variété se jouent aussi avec la mise en œuvre de l'émail : pas moins de trente-six motifs émaillés

²⁴¹ Louis Grodecki, *Le Vitrail roman*, Fribourg, Office du Livre, 1977, p. 40-41. Voir p. 285 pour les vitraux d'Obazine, réalisés après 1150. Les questions relatives à la mise en œuvre du vitrail ont été revues grâce aux travaux du *Corpus Vitrearum*. En 1967, la reprise d'Eva Frodl-Kraft synthétisait les premières avancées dans l'étude du vitrail : Eva Frodl-Kraft, « Le vitrail médiéval, technique et esthétique », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1967, 10^e année, n°37, p. 1-13.

différents sont à relever (sans prendre en compte les variations de couleur qui singularisent chacun des éléments) : dix motifs différents sont employés pour les plaquettes des bordures, quatorze pour les cabochons abstraits, et les appliques de fleurons végétalisants comptent douze modèles. La présence restreinte de l'émail est contrebalancée par une profonde recherche de variété, à laquelle il faut également inclure un semis multicolore de cabochons de pierres dures, de verre ou de grès glaçuré. Plus encore, la présence de cristal de roche, matière précieuse dont on fait commerce sur de longues distances, accentue la richesse matérielle de l'objet²⁴². La quantité, la taille et la qualité remarquable des cabochons de cristal, sans doute les éléments les plus coûteux de la châsse, est contrebalancée par la pureté de l'essence de la matière²⁴³.

Comment comprendre ce décor qui semble si éloigné des préoccupations des grandmontains et de leur crainte de la surabondance, répétée dans l'article 58 du coutumier ? La richesse visuelle de l'objet n'en fait-elle pas une distraction ? Pour comprendre les enjeux qui ont motivé ces choix à priori en opposition avec les principes austères de l'ordre, il faut bien replacer l'objet à la fois dans son contexte de conception et dans sa catégorie typologique : il s'agit d'un type d'objet liturgique très particulier qui répond justement par sa matérialité à des nécessités spécifiques. Les fonctions premières du reliquaire sont de conserver, protéger et surtout présenter la relique. Mais jusqu'à un Moyen Âge tardif, les reliques des saints sont invisibles²⁴⁴. Le contenant doit donc transcrire dans sa matérialité la nature supérieure de la relique qu'il contient. Pour cette raison, seules les matières les plus précieuses – l'or, le cristal ou les gemmes surtout – sont adaptées à recevoir le corps d'un saint, lui-même trésor parmi les cieux. La châsse d'Ambazac correspond complètement à cette logique. Plus encore, l'ornement varié et abondant de l'objet participe à donner à voir la *virtus* qui émane des reliques, assurant ainsi l'efficacité de saint Étienne de Muret, fraîchement canonisé, et dont le culte est en plein développement grâce au processus mis en œuvre par Gérard Ithier. Par nécessité pour assurer la valeur de la relique et honorer le saint, le concepteur de la châsse fait donc des concessions sur les principes de l'ordre de Grandmont, maigres concessions dans la mesure où le trésor de l'abbaye est déjà garni d'objets précieux,

²⁴² Isabelle Bardiès-Fronty et Stéphane Pennec (dir.), *Voyage dans le cristal*, catalogue de l'exposition du 26 septembre 2023 au 14 janvier 2024 organisée au musée de Cluny, Paris, Réunions des musées nationaux, 2023, p. 223.

²⁴³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁴ La rupture entre relique cachée et relique visible commence à s'opérer au XIII^e siècle, dans un mouvement soutenu par la création de reliquaires-monstrances. Auparavant, seule la relique de la Vraie Croix fait exception : elle dispose d'un statut particulier, qui autorise son exposition dans des staurothèques, médaillons ou autres croix reliquaires, souvent à travers un cabochon de cristal de roche.

dans la mesure où la voûte de l'église n'a probablement rien de la stricte *vouta plana* du coutumier et où les grands laïcs rompent régulièrement la méditation des frères « au désert ».

Pourtant, la châsse d'Ambazac n'est pas en rupture avec l'idéal d'austérité de l'ordre de Grandmont. Simplement, l'austérité s'exprime dans une logique différente de celle de la matérialité. La plus grande originalité de la châsse d'Ambazac, c'est son quasi-aniconisme. Hormis la représentation discrète de deux anges placés sur le toit, la châsse ne comporte aucun élément figuré, alors que l'*Œuvre de Limoges* compte tout particulièrement sur ce type de décor. La technique de l'émail champlevé permet la représentation de figures inscrites dans un décor narratif, à l'image des châsses qui reprennent les vies de saints par exemple, ou non narratif (le plus souvent un décor didactique comprenant le Christ entouré d'apôtres)²⁴⁵. En retirant ce qui fait la force de l'émail champlevé, le concepteur de la châsse d'Ambazac affirme un positionnement très fort contre ces images. Sans ces images qui fournissent directement une clef de lecture du décor de l'objet, la châsse force à la réflexion : chaque élément de son ornementation est un indice pour décrypter son message. Puisque la signification du décor n'est pas immédiatement accessible mais nécessite de passer par tout un processus réflexif, l'objet acquiert une dimension ascétique qui entre finalement parfaitement en adéquation avec les principes de l'ordre. De fait, la sophistication du décor participe à l'austérité intellectuelle de l'objet, puisque chaque élément qui le compose est signifiant.

Le rejet du décor figuré sur la châsse d'Ambazac s'inscrit dans une logique propre aux ordres érémitiques. Certes, aucun texte grandmontain ne mentionne d'opposition aux images ; ce qui peut s'expliquer par l'absence générale de textes littéraires de religieux qui entretiennent une frêle relation avec l'écrit, surtout dans une large première moitié du XII^e siècle. En revanche, se développe de manière contemporaine une littérature sur le rôle des images provenant du monde cistercien. On pensera bien sûr au chapitre XII de l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* de Bernard de Clairvaux, qui dénonce les représentations fantaisistes dans les abbayes, « ces monstres ridicules, ces horribles beautés et ces belles horreurs » responsables de la distraction des frères ²⁴⁶. Plus généralement, les auteurs cisterciens considèrent que les images sont à laisser pour l'instruction des illettrés, mais que les religieux sont capables de dépasser le statut des images pour trouver la beauté dans la lecture du Verbe, ainsi que le rappelle Hugues de Fouilloy dans le *De Claustro animae* : « Que

²⁴⁵ En témoignent notamment les très nombreux exemples les châsses de saint Thomas Becket, saint Étienne ou sainte Valérie, pour ne citer que quelques groupes très répandus de châsses à décor narratif.

²⁴⁶ Bernard de Clairvaux, *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*, XII, 29. Trad. Jean Leclercq et Henri Rochais, *Sancti Bernardi Opera*, vol III, Rome, Editiones cistercienses, 1963, p. 80-103.

cela [l'emploi des images] soit permis – s'il faut le permettre à quelqu'un – aux clercs qui demeurent dans les villes ou dans les bourgs, où afflue un grand concours de peuple, afin que ces gens simples soient attirés par la beauté des peintures, eux qui ne peuvent être charmés par la subtilité d'un écrit »²⁴⁷. Enfin, les seules représentations figurées acceptables sont, selon l'idéal d'Aelred de Rievaulx dans son *Institution des recluses*, les représentations du Christ en Croix et de la Vierge²⁴⁸. Comme à Grandmont, les préoccupations sur la surabondance et la méditation s'étendent jusque dans le statut accordé aux images. Mais si, dans l'espace cistercien, même les images les plus nobles restent de nature largement inférieure au texte sacré, un léger décalage semble s'opérer pour l'ordre grandmontain. Avec l'exemple de la châsse d'Ambazac, il semble que l'ornement soit accepté et utilisé parce qu'il encourage à la réflexion. Sans figures, le processus intellectuel est complexifié, car la compréhension repose non pas sur un coup d'œil furtif mais sur une longue et laborieuse interprétation de la matière et des éléments ornementaux, répétant ainsi les principes de l'ascèse. Finalement, la plus grande originalité de la châsse d'Ambazac est aussi sa plus grande marque d'austérité. Si la châsse rompt avec ce qui fait l'atout et le succès de l'*Œuvre de Limoges*, c'est aussi pour mieux se donner une identité propre en recréant une nouvelle manière de faire pour son propre usage et qui correspond à ses aspirations.

Enfin, la taille exceptionnelle de l'objet (63 cm de hauteur, 73,5 cm de longueur, 26 cm en profondeur) manifeste ostensiblement cette absence de décor figuré contrebalancée par l'abondance de gemmes ou de végétaux orfévrés et émaillés. Pour décrire un phénomène analogue dans le monde cistercien, Dominique Stutzmann inventait l'expression de « sobriété ostentatoire » des manuscrits²⁴⁹, reprise ensuite par Claude Andrault-Schmitt pour qualifier la simplicité grandiose et volontaire des édifices de l'ordre, qui menait vers une impression d'une « simplicité qui a quelque-chose de grand », un « certain je-ne-sais-quoi » remarqué par dom Martène et dom Durand en 1717, pour reprendre l'exemple qu'elle utilise²⁵⁰. Dans la même logique, les vitraux cisterciens en grisaille ne font pas l'économie de l'ornemental et rompent avec une esthétique qui se normalise ; il s'agit alors d'un jeu d'équilibre entre des préoccupations spirituelles et des enjeux temporels. Dans le cas de la châsse d'Ambazac, l'expression d'« austérité ostentatoire » semble plus pertinente puisque, malgré tout, l'abondance et la variété du décor sont contradictoires avec le principe de sobriété – d'un point de vue financier surtout, mais participent à une certaine mise en œuvre de l'ascèse. En faisant

²⁴⁷ Hugues de Fouilloy, *De Claustro animae [Le Cloître de l'âme]*, II, 4. Publ. in Léon Pressouyre, *Le rêve cistercien*, Paris, Gallimard, 1991, p. 113.

²⁴⁸ Aelred de Rievaulx, *Institution des recluses*, § 24-26. Publ. in Léon Pressouyre, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁴⁹ Dominique Stutzmann, « La sobriété ostentatoire... », *op. cit.*

²⁵⁰ Claude Andrault-Schmitt, « Fontevraud et les ordres « au désert ». », *op. cit.*, p. 94.

un usage original de l'émail champlevé, les grandmontains s'intègrent à une tradition artistique locale mais s'en démarquent en même temps selon une logique générale qui préoccupe l'ensemble des ordres nouveaux au XII^e siècle.

Finalement, la châsse d'Ambazac n'est pas en rupture avec les préoccupations de l'ordre de Grandmont. Mais comme commanditaire ou comme concepteur, Gérard Ithier a repensé les principes de la règle pour les adapter à la nécessité immédiate de promotion du culte de saint Étienne. Le trésor de Grandmont n'a rien d'austère. Il rivalise en richesse avec le trésor d'autres abbayes – en témoigne le vol de 1183 par Henri le Jeune²⁵¹. Mais la châsse d'Ambazac, parce qu'elle est la représentation de l'histoire du lieu plus que n'importe quel autre objet du trésor au moment de sa conception, doit nécessairement reprendre les principes qui dirigent l'ordre pour les donner à voir. Mais en même temps, et sans contradiction, la préciosité de sa matière et la vitalité de son décor honorent et glorifient le saint fondateur.

III.2.2. Un objet pour raconter la mémoire du lieu : la châsse d'Ambazac comme objet-trésor

Puisque les trésors d'églises sont *ius sacerdotum*, consacrés à Dieu depuis le Concile d'Aix-la-Chapelle de 836, les objets qui les composent se couvrent naturellement d'une série d'enjeux à la fois spirituels et institutionnels pour les communautés qui les constituent²⁵². La châsse d'Ambazac appartient à cette catégorie très spécifique d'objets regroupés sous le concept anthropologique d'objet-trésor, qui sont conçus pour transmettre visuellement la *memoria* d'un lieu ou d'une communauté²⁵³. Son discours s'appuie sur l'historicité des éléments indépendants qui la composent, de sorte à former un objet qui évoque à lui seul l'histoire de l'abbaye.

La réalisation de la châsse accompagne un moment fondamental pour l'ordre de Grandmont. La canonisation d'Étienne de Muret, même si elle est aussi source de tensions, sert à renforcer l'unité et la stabilité de l'ordre. L'implantation officielle du culte s'appuie sur la

²⁵¹ C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont », *op. cit.*, p. 138.

²⁵² François Bougard, « Trésors et mobilia italiens du haut Moyen Âge », in Jean-Pierre Caillet (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre, 1996, p. 167-168.

²⁵³ Ces questions ont donné lieu à un important colloque tenu à Bâle et Neuchâtel du 15 au 18 novembre 2006 et animé par Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux et Yann Potin. Voir Lucas Burkart (ed.) *et alii*, *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets*, actes du colloque tenu à Bâle et Neuchâtel du 15 au 18 novembre 2006, Florence, Sismel, 2010.

réécriture et la compilation de textes hagiographiques dans le *Speculum*, qui en fondent les bases mémorielles écrites. Mais Gérard Ithier profite également de l'élévation du saint pour étendre le processus mémoriel à un autre médium, en ne s'appuyant non plus sur l'écrit mais en intégrant directement sur le reliquaire du saint des éléments visuels qui font référence aux événements fondateurs de l'abbaye. Comme premier reliquaire de saint Étienne de Muret, la châsse d'Ambazac est déjà un objet performatif qui, du fait de son existence, est le témoignage de sa propre raison d'être. La canonisation du fondateur de l'ordre est déjà en elle-même le jalon central de sa légitimation, ostensiblement mis en forme par la réalisation d'un reliquaire à la hauteur de l'évènement. Sa singularité au sein du groupe des châsses limousines se fait d'autant plus sentir d'un point de vue resserré sur le trésor de l'abbaye que les autres châsses principales produites pour les Vierges de Cologne correspondent au modèle habituel de l'*Œuvre de Limoges*. L'individualité de la châsse parmi l'ensemble du trésor renforce sa portée en attirant le regard, dans la mesure où la vision de l'ensemble du trésor tend plutôt à perturber l'identification de chacun des objets qui le composent ²⁵⁴.

La croix gemmée au centre de la lucarne principale de la châsse (fig. 43) fonctionne de manière indépendante avec le reste de l'objet. En reprenant la mise en œuvre caractéristique des croix-reliquaires, fondée sur celle du premier reliquaire de la Vraie-Croix commandé par Constantin pour préserver les reliques inventées par sainte Hélène, la croix centrale rappelle que quelques fragments de ces reliques ont été offerts à l'abbaye en 1174 par Amaury de Jérusalem, enchâssées dans un reliquaire byzantin reproduit dans le manuscrit de l'inventaire du trésor de 1666 (fig. 44) ²⁵⁵. Sans reprendre directement la forme de la croix à double traverse des staurothèques byzantines mais évoquant davantage le prototype de la *crux gemmata*, la croix de la châsse est encadrée d'une bordure de filigranes disposés en petits rinceaux doubles qui reproduit exactement l'encadrement de la staurothèque de Grandmont, également formé de filigranes d'après le dessin de 1666, ou éventuellement d'un motif d'émail cloisonné, comme sur la staurothèque de Poitiers (fig. 45). La forme de la croix n'importe pas tant que sa position sur l'objet. La représentation du reliquaire est soigneusement insérée sur la façade de la lucarne centrale de la châsse, juste sous le tympan cintré qui souligne l'emplacement de l'abside. Le jeu de l'insertion de la croix au niveau de l'abside fonctionne comme une mise en abîme de l'objet : lui-même physiquement conservé dans le sanctuaire de l'abbatiale de Grandmont auprès de la relique de la Vraie Croix, le reliquaire la représente à son tour dans son propre sanctuaire. Son mode d'insertion invite à y voir un reliquaire dans le reliquaire, rappelant que les staurothèques byzantines ont

²⁵⁴ Cynthia Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 163.

²⁵⁵ ADHV, 5 H 107. La staurothèque de Grandmont devait se rapprocher de celle encore conservée à Poitiers (deuxième moitié du XI^e siècle). Voir Piotr Skubiszewski, « La staurothèque de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1992, vol. 35, n° 137, p. 65-75.

régulièrement fait l'objet de montages sur des reliquaires locaux, comme ce fut le cas pour la staurothèque de Poitiers, le fameux triptyque de Stavelot (fig. 40) ou encore une staurothèque encadrée d'émaillerie mosane conservée au Louvre, pour n'en citer que quelques exemples ²⁵⁶.

La représentation de la croix agit comme une confirmation de la légitimité et du prestige de l'abbaye, convoquée encore une fois au début du siècle suivant par une figure d'applique présentant un diacre portant un tableau-reliquaire en forme de staurothèque, monté plus tardivement sur un pied émaillé, conservé dans l'église des Billanges ²⁵⁷. Elle rappelle que, jusqu'à la canonisation d'Étienne de Muret, la relique majeure de l'abbaye est le fragment de la Croix. La relique est d'autant plus prestigieuse qu'elle est un présent royal qui provient directement de Terre Sainte, dans un moment où ces fragments sont encore relativement peu répandus, du moins plus exceptionnels que ceux qui submergent la Chrétienté après le sac de Constantinople en 1204 ²⁵⁸. En somme, la châsse d'Ambazac montre littéralement l'abbaye de Grandmont et ses deux reliques majeures, rappelant deux événements choisis parce qu'ils représentaient l'idée que se faisaient les grandmontains d'eux-mêmes : celle d'une abbaye prestigieuse insérée aux réseaux royaux par le rappel de la donation de la Vraie Croix, et celle d'un ordre stabilisé autour de la canonisation par le Pape de son fondateur. Le tout entre le luxe des gemmes, trésor sur le reliquaire et manifeste du prestige et de la prospérité de la communauté ²⁵⁹.

Pour reprendre une expression employée par Éric Palazzo dans un article traitant de la place du livre dans les trésors médiévaux, les trésors sont des « musées imaginaires » qui concentrent dans l'espace toute la mémoire spirituelle du lieu ²⁶⁰. En augmentant le trésor de Grandmont d'un reliquaire qui se fait l'écho de l'identité de l'ordre, Gérard Ithier s'inscrit dans un processus de thésaurisation matérielle qui se joue avec la prospérité de l'abbaye et une forme de thésaurisation spirituelle rendue possible par l'accumulation de reliques ²⁶¹. On

²⁵⁶ Paris, Musée du Louvre, inv. OA 8099. La staurothèque byzantine est datée du XI^e siècle. Elle a été enchâssée dans un boîtier couvert de plaques d'émail champlevé et de filigranes, daté de la deuxième ou troisième décennie de la deuxième moitié du XII^e siècle.

²⁵⁷ Les Billanges (Haute-Vienne), trésor de l'église paroissiale de la Nativité-de-Saint-Jean-Baptiste.

²⁵⁸ C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 81.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

²⁶⁰ Éric Palazzo, « Le Livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la *Memoria* médiévale » [en ligne], in J.-P. Caillet, *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, *op. cit.*, p. 143. Sur ces questions, voir également Philippe Cordez, « Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e -XII^e siècles) », in Philippe Cordez, *Charlemagne et les objets : des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern, 2012, p. 135-167.

²⁶¹ P. Cordez, *Charlemagne et les objets*, *op. cit.*, p. 146.

pensera certainement aux très nombreuses reliques rapportées de Cologne, mais la châsse rappelle bien que les reliques principales, celles dont la valeur spirituelle est la plus évidente, sont les restes de saint Étienne et les fragments de la Vraie Croix. À partir du moment de la canonisation du fondateur, les références symboliques mobilisées sur la châsse attestent que l'identité de l'ordre repose désormais sur ces deux reliques plus que toute autre. La forme même de l'objet le confirme : l'église de Grandmont est bâtie par les disciples (*l'ecclesia*) d'Étienne de Muret selon ses enseignements, et les reliques du fondateur ne transparaissent qu'à travers la forme architecturale de son reliquaire. Toute l'action est rejouée sur la châsse d'Ambazac : les fondements de *l'ecclesia* grandmontaine reposent sur la personne du saint, à travers la plaquette centrale de la cuve, parfois identifiées comme étant la représentation de son tombeau ²⁶², et ses disciples s'élèvent en suivant le signe du Salut.

La composition de la châsse d'Ambazac permet de reconnaître les événements qui, dans l'esprit des grandmontains, sont les témoignages des jours glorieux de l'ordre. De fait, la réception de la relique de la Vraie Croix revêt une importance toute particulière, puisque l'action est répétée avec la statuette des Billanges, et évoquée une nouvelle fois dans le sanctuaire de la châsse d'Ambazac. Le reliquaire témoigne non seulement de la renommée fulgurante de l'abbaye, mais aussi de la qualité de ses donateurs. Mais avant tout, il est un véritable objet-trésor au cœur d'un processus de *memoria* qui assure la cohésion de l'ordre autour de la personne d'Étienne de Muret.

III.2.3. Le choix de la forme pour glorifier le saint fondateur de l'ordre

D'un point de vue strictement typologique, la châsse désigne un reliquaire dont la forme en bâtière évoque à la fois celle d'un sarcophage et celle d'une petite église. La châsse d'Ambazac a ceci de particulier qu'elle s'éloigne de cette première évocation pour porter la seconde à son expression la plus architecturale ; elle est un objet structuré qui joue sur la nature de sa composition pour servir à la définition du saint dans la communauté qu'il préside. Avec ses rangées de tuiles, ses colonnettes et ses trois lucarnes percées de fausses baies qui la traversent de part en part, l'architecture de la châsse d'Ambazac reproduit celle des églises romanes, à tel point que les premiers érudits qui l'ont étudiée ont parfois suggéré

²⁶² É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges, op. cit.*, cat. 55, p. 208.

qu'elle représentait directement l'abbatiale de Grandmont²⁶³. Mais sa structure ne correspond à aucune réalité archéologique, et aucun édifice comparable ne peut témoigner de sa réalité architecturale. De fait, l'architecture de la châsse reprend une disposition empruntée aux arts du métal qui n'a pas vocation à présenter un édifice réel, mais plutôt à invoquer un édifice métaphorique.

Il n'est pas inhabituel d'observer un transept central sur les châsses de l'*Œuvre de Limoges*, mais cette disposition reste relativement rare et se développe surtout à partir des environs de 1200. La châsse à programme dogmatique conservée à Agrigente ainsi que les quelques autres exemplaires similaires encore conservés rappellent que le parti architectural choisi par les orfèvres de la châsse d'Ambazac n'a pas été perpétué dans l'émaillerie locale²⁶⁴. La forme et la disposition des lucarnes-transepts de la châsse renseigne sur l'organisation intérieure imaginaire de l'édifice : la lucarne centrale, surmontée d'un tympan cintré, reproduit un voûtement intérieur en berceau associé à une abside, dont la fonction est confirmée par la présence de la Croix et la bénédiction de la colombe du Saint-Esprit située juste au-dessus. De part et d'autre, deux lucarnes coiffées d'un simple pignon évoquent deux chapelles latérales, de sorte que l'objet, en plus de reconstituer l'espace d'une église, interagit avec l'espace qui l'entoure en s'offrant aux regards par ce qui serait alors sa façade orientale.

L'architecture de l'édifice présenté à travers la châsse en souligne la sacralité. En associant la forme de la voûte en berceau plein-cintre à l'élément évoquant le tombeau de saint Étienne (fig. 36), le sanctuaire de la châsse témoigne de la sacralité du sanctuaire organisé autour des reliques d'Étienne, comme la rotonde de l'Anastasis est la manifestation architecturale du sépulcre du Christ. Si la cuve de la châsse de saint Étienne de Muret rapproche l'objet de sa fonction de réceptacle des reliques, renouant avec le sarcophage que représente primitivement ce type de reliquaire, sa partie supérieure la dépasse pour mettre l'accent sur sa dimension ecclésiologique. Bien que la forme du sarcophage soit par destination évidente pour recevoir les restes d'un corps, celle-ci reste problématique lorsque

²⁶³ Le sujet a fait l'objet de quelques débats au XIX^e siècle. Louis Guibert, Jules Tixier et Jean-Barthélémy Texier se sont positionnés contre cette hypothèse. Jean-Barthélémy Texier a indiqué que cette tradition semblait remonter à l'inventaire de 1435. L. Guibert et J. Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, op. cit., p. 57 ; Jean-Barthélémy Texier, « Essai historique et descriptif sur les argentiers et émailleurs de Limoges », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1842, t. IX, p. 189.

²⁶⁴ V. 1195-1200. Agrigente, Musée diocésain d'Art sacré. Voir M.-M. Gauthier, É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, *Corpus des Émaux méridionaux*, op. cit., t. II, cat. I B 1, n°1, p. 58-61. Le *Corpus* mentionne également une châsse à pseudo-transept présentant un décor similaire connue par des clichés de 1951, alors conservée à Lyon dans une collection particulière.

ces restes sont ceux d'un saint, supposément actif dans son rôle d'intercesseur ²⁶⁵. Le décor végétalisant fourni par l'orfèvrerie et l'émail sert alors à accentuer la vitalité du saint, comme la forme générale de la châsse efface celle du tombeau pour se tourner définitivement vers celle de l'église.

La dimension architecturale de la châsse est soulignée à l'intérieur de celle-ci par quelques lignes d'enduit rouge sur le fond blanchi de l'âme de bois qui reproduisent les espaces définis à l'extérieur par les plaques orfévrees (fig. 9). Utilisé pour protéger le bois des parasites, l'enduit correspond à celui encore visible sur certaines châsses émaillées ²⁶⁶. La mise en œuvre de l'enduit est généralement très sobre : une petite châsse de sainte Valérie du Musée des Beaux-Arts de Limoges, ouverte par accident, a dévoilé à l'intérieur une grande croix rouge peinte sur un fond blanc (fig. 11) ²⁶⁷. Une châsse de Thomas Becket provenant d'une collection particulière présente un motif similaire ²⁶⁸. Dans la mesure où l'enduit de la plupart des châsses est très détérioré, il est difficile de déterminer si les lignes tracées sur celui de la châsse d'Ambazac correspondent à une pratique courante ou correspondent au contraire à une mise en œuvre originale. Toutefois, qu'il soit ou non polychrome, l'enduit revêt aussi une symbolique particulière renforcée par sa fonctionnalité. En créant une surface protectrice entre le bois et la relique, l'enduit blanc purifie le contenant et la croix rouge le sacralise. Puisqu'il est invisible, le décor de l'enduit est à l'entière destination du saint ; son application relève d'une dimension protectrice à la fois matérielle et spirituelle qui honore sa qualité et ses vertus.

Plus encore, la monumentalité de la châsse rappelle que la relique est entière, intacte, et concentre toute la *virtus* du saint ²⁶⁹. En produisant un objet hors-normes et reconnaissable, les grandmontains cherchent à se démarquer et surtout à s'inscrire dans un processus mémoriel fondé sur la singularité du saint, de son reliquaire et par extension de l'ordre tout entier. La châsse joue avec le concept de monumentalité : en dépassant largement la proportion des châsses traditionnelles de l'*Œuvre de Limoges*, elle devient difficilement

²⁶⁵ C. Hahn, « Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries », *op. cit.*, p. 241.

²⁶⁶ Le tome I du *Corpus des Émaux méridionaux* ne détaille pas systématiquement ce point, dans la mesure où certaines châsses mentionnées n'ont pas été ouvertes. En revanche, le tome II recense vingt-sept châsses conservant au moins partiellement des traces d'enduit blanc, rouge ou polychrome, sans compter les autres objets. Voir le CD-ROM attaché à M.-M. Gauthier, É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, *Corpus des Émaux méridionaux*, *op. cit.*, t. II, notamment cat. I C n°8 ; I A 2, n° 5 ; I A 2, n° 9 ; I E 2, n° 25 ; I E 2 n° 34.

²⁶⁷ Limoges, Musée des Beaux-Arts, inv. 998.2.1. Nous remercions M. Alain-Charles Dionnet pour les photographies de l'intérieur de la châsse.

²⁶⁸ V. 1200-1215. Londres, coll. particulière (2005). M.-M. Gauthier, É. Antoine, D. Gaborit-Chopin, *Corpus des Émaux méridionaux*, *op. cit.*, t. II, cat. I E 2, n° 25.

²⁶⁹ C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 5.

manipulable et s'approche ainsi des éléments immuables de la Création²⁷⁰. La taille de l'objet est d'autant plus capitale pour sa postérité qu'elle l'inscrit dans le temps, en faisant de sa singularité un atout contre l'oubli, et assurant au saint une vénération prospère²⁷¹. Dans sa matière aussi, le reliquaire doit présenter visuellement et matériellement la relique comme puissante, sainte et sacrée. L'or et les gemmes participent à transcrire la nature supérieure du saint : il s'agit à la fois des seuls matériaux suffisamment purs pour recevoir les restes saints, et capables de traduire sa présence et sa force dans leurs reflets et à travers la lumière qu'ils diffusent. La matière compose une église idéale, glorieuse, chatoyante, pleinement appropriée par le saint qui y déploie toute sa *virtus*. Finalement, la taille et la forme du reliquaire montrent que les grandmontains possèdent une relique unique et efficace, et qu'ils entretiennent avec le saint une relation privilégiée, presque exclusive.

En dépassant la forme traditionnelle de la châsse-sarcophage, la châsse d'Ambazac participe à réintégrer le saint fondateur de l'ordre à son Église. Plus spécifiquement, elle lui offre un édifice complet dans sa structure et pleinement fonctionnel pour ses activités liturgiques. Par l'association métaphorique de l'église et du reliquaire, Étienne de Muret fait corps avec le lieu qu'il occupe²⁷². Puisque ses reliques sont invisibilisées, la seule version perceptible du saint est celle de son église, qui renvoie par extension à l'ensemble de la communauté (*ecclesia*) fondée autour de ses principes. De cette manière, l'objet renforce subtilement la position institutionnelle des grandmontains en rappelant que la communauté s'est formée autour d'un saint qui la représente et qui la protège.

En concevant cette structure inhabituelle, Gérard Ithier renforce la légitimité de la canonisation d'Étienne de Muret en donnant à voir une Église complète, unie autour de la sainteté de son fondateur, effaçant avec succès les tensions dogmatiques internes exacerbées par ce moment. De cette manière, le saint fondateur est réinséré au corps monastique puisqu'il est intégré à travers son reliquaire à l'édifice qui la représente. La forme d'église joue sur la définition du terme. Elle représente à la fois le lieu de réunion de la communauté et la communauté elle-même, construite autour de la *persona* d'Étienne de Muret de même que la châsse est formée pour envelopper ses reliques. Ainsi, presque par homonymie, la forme de l'église renvoie-t-elle à la représentation de la communauté religieuse. La représentation de l'Église de Grandmont à travers le reliquaire de saint Étienne de Muret

²⁷⁰ Avinoam Shalem, « Resisting Time. On How Temporality Shaped Medieval Choice of Materials », in Dan Karlholm et Keith Moxey (ed.), *Time in the History of Arts. Temporality, Chronology and Anachrony*, New-York, Routledge, 2018, p. 185.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 186.

²⁷² Mathieu Beaud présentait un processus similaire opéré par l'enluminure à travers une *Vita* de saint Edmond (v. 1124-1125). M. Beaud, « Le corps saint et son territoire », *op. cit.*, p. 202.

agit alors comme une preuve habilement suggérée d'unité et de stabilité après la crise de la décennie 1180. Plus que de mettre en valeur la légitimité du saint, l'ambiguïté de la forme de la châsse vise finalement à mettre en image la légitimité et le prestige de l'ordre tout entier.

L'ornement et la composition inédite de l'objet dépendent en fait d'un ensemble d'enjeux qui découlent directement du processus de cohésion et de stabilisation de l'ordre initié par le pape Clément III et mis en œuvre par Gérard Ithier. Le contexte institutionnel est la source d'une importante crise interne qui n'est provisoirement résolue que par la reconnaissance de la légitimité de l'ordre, en grande partie organisée autour de la canonisation de son fondateur. La châsse est la preuve ostensible d'une régularisation réussie, fondée sur la mise en place d'une identité grandmontaine reconnue par la papauté. À travers la rédaction de textes hagiographiques, Gérard Ithier poursuit son œuvre de réunification et engage un mouvement de promotion du culte de saint Étienne auquel répond parfaitement la mise en œuvre de la châsse d'Ambazac. Plus encore, son concepteur crée de toutes pièces une identité visuelle fondée sur le rejet des images figurées, renouant entre l'éclat de l'or et des gemmes avec les principes austères de l'ordre. Dans une sorte de mouvement de propagande par l'image, le reliquaire de saint Étienne de Muret devient alors l'expression de la réussite et des ambitions de l'ordre. Pour légitimer et mettre en action la *virtus* de saint Étienne sans passer par les figures à la lecture très accessible des autres châsses émaillées contemporaines, son reliquaire déploie un trésor d'ingéniosité et de spiritualité en s'appuyant uniquement sur l'ornemental pour faire sens.

Partie IV. Analyse. Une conception complexe organisée autour des principes d'ordre, variété et mesure

Ordo, varietas, mensura : la châsse d'Ambazac est l'image des fameux principes du moine Théophile développés dans le *De diversis artibus*, réputés dès le XII^e siècle parce qu'ils décrivent la composition et le fonctionnement de l'espace de la Création²⁷³. À travers la rigueur structurelle de l'ordre, la fulgurance et la vitalité de la variété, et le rythme musical et géométrique de la mesure, l'ornement de la châsse se fait le reflet de la composition du monde. L'or, les gemmes et l'émail fonctionnent sur plusieurs niveaux de compréhension, alignant souvent deux essences complémentaires. De cette manière, la châsse déploie un système visuel complexe qui repose sur différentes réalités matérielles, et compose de la même manière un ornement végétal pluriel.

IV.1. Matérialités. L'or et les gemmes organisées pour inclure le saint à l'Église universelle

Avant l'émail, ce sont l'or et les gemmes qui composent la structure caractéristique de la châsse d'Ambazac. Elle est un reliquaire *gemmarum et auri* ; un condensé de matière précieuse destiné à mettre en valeur la qualité du saint dont elle abrite les reliques. La grande force de la conception de la châsse est celle d'avoir pensé des matérialités qui fonctionnent ensemble, pour produire un discours complexe sur le saint et sa communauté, sur le potentiel signifiant des matières et, plus largement, pour traduire les principes qui régissent l'ordonnement du monde.

²⁷³ C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 32.

IV.1.1. Une préfiguration de la Jérusalem céleste

Comme quelques châsses antérieures à décor parousiaque, la châsse d'Ambazac reprend dans sa mise en œuvre les caractéristiques matérielles de la cité de Dieu à la fin des temps. Mais plus que les autres châsses limousines, plus que la châsse de Bellac, qui s'appuie déjà sur l'orfèvrerie pour inclure l'émail en médaillons entre l'or et les gemmes, la châsse d'Ambazac reproduit visuellement la glorieuse Jérusalem céleste, pour le prestige de l'ordre et l'honneur de son saint ²⁷⁴. Avec ses murs d'or et la variété des gemmes qui se déploient sur sa surface, la châsse reproduit le modèle de la cité telle qu'elle a été décrite par Jean :

« La muraille était construite en jaspe, et la ville elle-même était d'or pur, aussi clair que du cristal. Les fondations de la muraille de la ville étaient ornées de toute sortes de pierres précieuses : la première fondation était de jaspe, la deuxième de saphir, la troisième d'agate, la quatrième d'émeraude, la cinquième d'onix, la sixième de sardoine, la septième de chrysolithe, la huitième de béryl, la neuvième de topaze, la dixième de chrysoprase, la onzième de turquoise et la douzième d'améthyste. Les douze portes étaient douze perles ; chaque porte était faite d'une seule perle. La place de la ville était d'or pur transparent comme du verre. » (Ap. 21, 18-21).

La châsse d'Ambazac reprend le modèle de la Jérusalem nouvelle en multipliant les espèces minérales. Qu'elles soient naturelles ou faites de verre, tous les types de pierres fines y sont représentés au moins par leur couleur, des sardoines aux améthystes, jusqu'aux précieuses perles réservées aux bandeaux de la croix, à l'élément central de la cuve et au tympan de l'abside. Si leur ordonnancement ne reproduit pas exactement la structure hiérarchisée des fondements de la Jérusalem, certaines de ces gemmes en reprennent la valeur structurelle : auprès des deux lucarnes extérieures du toit de la façade, des cabochons remplacent les chapiteaux et les bases de colonnettes qui encadrent les baies (fig. 20 et 22). En servant de support aux éléments les plus architecturés de la châsse, elles acquièrent une essence stabilisatrice qui, plus que de faire référence aux gemmes de la Cité de Dieu, en fait

²⁷⁴ V. 1130 ; il s'agit du premier reliquaire conservé de l'*Œuvre de Limoges*. Bellac (Haute-Vienne), église paroissiale de l'Assomption-de-la très-Sainte-Vierge. Voir Marylou Merle, *Du Matériel au spirituel. Étude d'une pièce d'orfèvrerie de l'Œuvre de Limoges : la châsse de Bellac*, mémoire de Master 1, sous la direction d'Éric Sparhubert, Université de Limoges, 2023. Le parallèle entre la châsse de Bellac et celle d'Ambazac est intéressant, dans la mesure où, comme la châsse d'Ambazac, elle dépend plutôt de l'orfèvrerie que de l'émaillerie, dans un groupe qui pourrait aussi rassembler l'*urna* de Santo-Domingo de Silos et le retable de San Miguel in Excelsis.

littéralement un extrait sur Terre. La symbolique de la colonne exalte la fonction des pierres. Par métonymie avec la fonction architecturale de l'objet, la colonne évoque la stabilité de l'édifice-institution que représente l'église, renvoyant parfois au statut du Christ par analogie, bien qu'il ne semble pas que ce soit le parti privilégié ici ²⁷⁵.

Les murs d'or de la Jérusalem céleste trouvent un écho dans les plaques de cuivre qui couvrent la châsse. Puisque le cuivre reproduit l'aspect de l'or une fois doré, son emploi n'est pas problématique, et permet de conserver l'ensemble des références spirituelles et des effets matériels qu'offre déjà la précieuse matière. Ses qualités techniques permettent même d'accentuer les caractéristiques architecturales de l'objet, en poussant le détail jusque dans la composition des colonnes et des baies, et le jeu des toitures de tuiles variées qui reposent sur les lucarnes (fig. 26-28) et sur le talus entre la cuve et la partie haute de la châsse. Les tuiles sont de plus en plus complexes à mesure qu'elles s'approchent de l'abside de la façade, comme si la proximité avec le sanctuaire de la châsse influençait leur développement, pour souligner la sacralité de la lucarne principale. La forme de la châsse reconstitue l'espace de la Jérusalem : en présentant le sanctuaire en son centre, elle rappelle que « son sanctuaire, c'est le Seigneur Dieu » (Ap. 21, 22).

Comme l'or, la perle, ou le rubis traduisent pleinement la nature incorruptible de la cité céleste, la châsse d'Ambazac présente un édifice solide dont la nature divine surpasse ses simples caractéristiques techniques et matérielles ²⁷⁶. En reprenant la mise en œuvre des matières extraordinaires de la Jérusalem céleste, la châsse d'Ambazac associe sa réalisation à la communauté pour laquelle elle a été créée. La Jérusalem céleste est un modèle à la fois pour l'édifice et pour l'institution, selon une métonymie qui joue sur l'ambiguïté entre les deux homonymes ²⁷⁷. Sa réalisation terrestre est celle d'une *Ecclesia triumphans*, la communauté des fidèles sacralisée dans un corps unique ²⁷⁸, et surtout une église sacralisée par l'acte de la dédicace et la consécration que lui confèrent les reliques ²⁷⁹. De cette manière, la châsse

²⁷⁵ Voir I. Marchesin, *L'arbre et la colonne*, *op. cit.* . Le thème de la colonne unique est en ce sens plus évocateur que les colonnes multiples (parfois associées aux apôtres par métaphore arithmologique), ce qui n'empêche pas que cet élément revête plus généralement une signification forte centrée autour de ses valeurs fondatrices et stabilisatrices.

²⁷⁶ A. Shalem, « Resisting Time », *op. cit.*, p. 193.

²⁷⁷ Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard Éditeur, 1996, p. 42.

²⁷⁸ Jérôme Baschet, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », in Cécile Voyer et Éric Sparhubert (dir.), *L'Image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 183.

²⁷⁹ Dominique -Prat, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006, p. 173.

présente une église idéalisée sous les traits de la Jérusalem nouvelle, exaltée par la présence de reliques de premier plan. Plus que d'inclure le saint dans la cour du Paradis, la forme d'église de la châsse, associée aux caractéristiques matérielles de la Jérusalem céleste, fonctionne comme une anagogie qui exalte directement l'ordre de Grandmont.

IV.1.2. Un discours par les gemmes

IV.1.2.1. La variété des gemmes, entre gemmes terrestres et gemmes célestes

En plus de reprendre les caractéristiques des fondements de la Jérusalem Céleste, les gemmes de la châsse d'Ambazac produisent un discours indépendant sur la qualité du saint qu'elle abrite qui rappelle plus profondément les principes de la Création. Les gemmes de la châsse peuvent être catégorisées selon cinq groupes : les cristaux de roche, les perles, les pierres fines et les cabochons de verre qui les imitent, et les grès glaçurés. Nous le verrons, les grands cabochons de cristal dépendent d'une nature tout-à-fait singulière et de préoccupations qui ne sont pas celles dont dépendent toutes les autres gemmes. On ne peut évoquer les qualités des gemmes sans bien préciser que ces analyses restent sujettes à précautions, puisque les remplacements dont elles ont pu faire l'objet sont difficiles à identifier et à quantifier. Toujours est-il que, dès l'origine, la châsse présentait sans doute déjà une alliance de pierres naturelles et de verre ; et les grès glaçurés, les perles et les cabochons de cristal encore en place sont vraisemblablement ceux employés dès l'origine.

Les caractéristiques matérielles des gemmes font s'opposer deux natures, qu'il s'agisse de pierres naturelles, seulement perfectionnées par la taille pour magnifier leur éclat, ou d'éléments manufacturés, entièrement créés selon des procédés techniques complexes qui visent à reproduire la variété des pierres naturelles. De cette manière, la typologie des cabochons de la châsse d'Ambazac allie les gemmes terrestres aux gemmes naturelles presque intactes issues de la Création, reproduisant ainsi une nature duelle qui met en scène un processus de transfiguration des matières. Les gemmes employées sur l'objet ont été préparées et choisies avec le plus grand soin pour correspondre à son discours sur son saint et à sa portée réflexive. L'artisan reproduit ainsi une longue tradition de mise en œuvre des gemmes destinée à capturer leur essence paradisiaque, préparée par l'apprentissage de

techniques et l'étude de textes qui décrivent les procédés utilisés pour leur insertion ou même leur fabrication ²⁸⁰.

Les gemmes qui trahissent le plus évidemment leur nature terrestre sont les fameux « bézoards » manufacturés à partir de grès du bassin de Brive ²⁸¹. Comme quelques pièces d'origine limousine – les croix de Gorre, d'Obazine ou une croix conservée au Metropolitan Museum of Art ²⁸², les bâtes de la châsse d'Ambazac enserrant ces gemmes uniques, particulièrement rares même au sein des œuvres provenant de l'orfèvrerie locale. Une quarantaine de ces gemmes, plus ou moins partiellement glaçurées d'une fragile pellicule d'émail bleu, servent à souligner les aires principales de la châsse, en association avec les gemmes de verre turquoise opaque. L'émail donne à ces gemmes une profondeur et un éclat unique : la glaçure, irrégulière, laisse apercevoir la pierre blanchâtre située en dessous, selon une transparence presque aqueuse (voir fig. 17 et 18). La roche n'a pas vocation à être visible, mais sa couleur renforce la clarté de ces gemmes, ce qui semble indiquer qu'elle a été choisie spécifiquement pour ses qualités physiques : le grès du bassin de Brive est le type de roche le plus proche le plus propice à recevoir une glaçure ²⁸³. Pourtant, le choix du grès comme support à l'émail n'a rien d'évident.

L'émaillage sur céramique ou terre crue est attesté et bien documenté par de nombreux traités techniques médiévaux. Au XIV^e siècle, Jean d'Outremer reprend le traité du moine Théophile *Schedula diversarum artium* dans un condensé de toutes les techniques artistiques connues et employées depuis l'Antiquité, le *Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses* ²⁸⁴. Il consacre un chapitre complet aux techniques de glaçure, en évoquant surtout les vases d'argile byzantins, glaçurés de motifs géométriques colorés et parfois dorés, mais sans jamais rapporter l'emploi de cette technique pour autre chose que les récipients d'argile ²⁸⁵. De fait, l'interrogation qui court autour de la mise en œuvre de ces gemmes réside

²⁸⁰ C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 31.

²⁸¹ A. Fonfrege, *Les gemmes de la châsse d'Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, *op. cit.*, p. 53.

²⁸² V. 1180. New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2002.18.

²⁸³ P. Bernard-Alle, M.-F. André et G. Pallier, *Atlas du Limousin. Une nouvelle image du Limousin*, *op. cit.*, p. 16-17.

²⁸⁴ Voir Anne-Françoise Cannella, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge. Le quatrième livre du « Trésorier de Philosophie naturelle des pierres précieuses » de Jean d'Outremer*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Fascicule CCLXXXVIII, Genève, Librairie Droz, 2006.

²⁸⁵ *De vasis fictilibus diverso colore vitri pictis. Scutellas quoque fictiles et navicula faciunt, aliaque vasa fictilia, pingentes ea hoc modo. Accipiunt omnium genera colorum, terentes ea singillatim cum aqua, et ad unumquemque colorem miscentes ejusdem coloris vitrum per se minutissime tritum cum aqua, quintam partem, inde pingunt circulos sive arcus vel quadrangulos, et in eis bestias, aut aves, sive folia*

autant dans l'emploi de la pierre plutôt que de la terre cuite comme support à la glaçure que dans le principe même de manufacture de cabochons glaçurés. Le processus qui aboutit à la fabrication de ces cabochons de roche semble tout simplement inédit, et soulève la question de l'intérêt de leur emploi. Malheureusement, le très restreint corpus d'éléments de comparaisons et l'étude des gemmes de pierre de la châsse d'Ambazac ne permettent que d'ouvrir quelques hypothèses qu'une étude complémentaire pourrait confirmer ou infirmer.

L'intérêt pour ces gemmes n'est-il qu'esthétique ou émane-t-il de préoccupations d'ordre économique ? Très certainement, leur aspect translucide leur confère une profondeur unique, qui n'est ni celle des gemmes de verre manufacturées, ni celle des perles, ni celle de l'émail champlevé. L'irrégularité de la pose de la glaçure fait jouer sa transparence, donnant une multiplicité de nuances de bleu qui dévoilent par endroit la clarté du grès selon une onde cristalline. Le positionnement des gemmes de la châsse renseigne sur le statut qui leur est attribué. Réservées aux parties les plus nobles du reliquaire, elles soulignent la croix gemmée, les bâtes en ressaut des grands cabochons de cristal, ou bien renforcent visuellement les angles et les axes des gemmes organisés autour des plaques des anges (fig. 66) ou des cabochons des modules de la façade. Plus encore, la plus grande de ces gemmes (15mm) occupe une position sommitale, juste au-dessus du fleuron majeur (fig. 17). Insérée dans l'axe majeur de la châsse qui lie la colombe, le fleuron, la croix et le « tombeau » de la cuve, il revêt naturellement une dignité supérieure. Là où l'on aurait plutôt attendu une gemme naturelle dont l'essence évoquerait les principes de la Création divine – du cristal, de l'améthyste ou une calcédoine par exemple – l'emploi d'une gemme de pierre manufacturée dénote et permet de soupçonner qu'elles revêtent un intérêt spirituel particulier. Leur proximité spatiale avec les cabochons de cristal de roche et la limpidité de leur glaçure semble les rapprocher d'une réalité céleste. Matériellement, ces gemmes changent d'état : d'une matière terrestre, elles sont transfigurées par l'action de l'artisan et acquièrent une nature supérieure qui, sans tout-à-fait reprendre l'essence christique du cristal de roche, souligne sa proximité avec elle. Ces gemmes pourraient alors être une évocation de l'essence du saint du reliquaire : homme marqué du sceau de Dieu, il n'est ni complètement rattaché à la réalité terrestre inhérente à la nature humaine, ni complètement de nature céleste.

vel aliud quodcumque voluerint. Postquam vero ipsa vasa tali modo depicta fuerint, mittunt ea in furnum fenestrarum, adhibentes inferius ignem atque ligna faginea sicca, donec a flammis circumdata candescant, sicque extractis lignis furnum obstruunt. Possunt etiam eadem vasa per loca decorare auri petula, sive molito auro et argento, modo quo supra, si voluerint. Ibid., p. 321.

Les cabochons de verres multicolores fonctionnent selon un processus similaire. Contrairement aux cabochons de grès, les procédés techniques employés pour réaliser des gemmes de verre imitant les pierres fines sont extrêmement bien documentés par les traités antiques et médiévaux. La première recette connue de pierres artificielles est mentionnée au VII^e siècle avant Jésus-Christ sur des tablettes cunéiformes provenant de la bibliothèque du roi Assurbanipal conservées au British Museum ²⁸⁶. Avant le Moyen Âge, Pseudo-Démocrite consacre l'un de ses quatre livres du *Physika kai Mystika* à la fabrication de gemmes, ouvrage malheureusement perdu, et le papyrus de Stockholm (début du IV^e siècle) qui détaille les mêmes procédés est repris à la période byzantine dans le *Livre tiré du sanctuaire des temples* ²⁸⁷. Au Moyen Âge, une partie perdue de la compilation sur les arts du métal, du verre et de la teinture de la *Mappae clavicula*, texte en latin médiéval connu par quelques copies réalisées entre le IX^e siècle et le XII^e siècle, rapporte des recettes de fabrication des gemmes, comme les traités arabo-latins du XIII^e siècle (le *Liber sacerdotum* ou le *Liber claritatis*) ²⁸⁸. De fait, la création de recettes de gemmes artificielles est contemporaine de l'utilisation de gemmes naturelles. Elles sont employées sous la forme de perles de verre à la période romaine, et largement utilisées dans l'orfèvrerie mérovingienne ²⁸⁹. Au Moyen Âge, la fabrication de gemmes est l'une des applications principales du travail du verre ²⁹⁰.

Les gemmes de verre sont, comme sur la châsse d'Ambazac, régulièrement employées conjointement aux pierres naturelles sur les objets précieux sans que leur qualité n'en soit affectée. Avant le XIV^e siècle, elles sont même couramment utilisées lorsque les pierres fines viennent à manquer pour compléter le programme iconographique d'un objet ²⁹¹. Parmi les trois-cent-vingt-et-uns cabochons de la châsse d'Ambazac, il est légitime de considérer que les cabochons de verre aient pu compléter les gemmes naturelles pour réduire les coûts de fabrication de l'objet. Pourtant l'emploi du verre ne pourrait se résumer aux simples préoccupations économiques. Louis Grodecki a ainsi très justement rappelé que « le verre est beau en lui-même, qu'il est une matière précieuse par ses qualités de translucidité en son état coloré. Les difficultés de fabrication du verre, la rareté de certaines matières colorantes (tout cela ressort de la partie technique du livre de Théophile), contribuent déjà à

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 111.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 112.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 116 et p. 126. Trois techniques principales sont employées au Moyen Âge pour la fabrication de gemmes de verre : le verre teinté dans masse à partir d'oxydes métalliques, la pièce peut aussi être trempée dans un bain tinctorial, la couleur est alors plus fragile, ou la technique du doublet qui permet de produire une gemme composite de verre et de pierre fine.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 119. À partir du XIV^e siècle, un décret épiscopal proclame l'interdiction d'enchâsser les gemmes de verre dans l'or des reliquaires. La portée de cet acte doit cependant être modérée dans les faits, mais traduit une évolution dans la perception des gemmes manufacturées.

faire du verre coloré un produit exceptionnel. Mais c'est surtout la comparaison toute naturelle avec les pierres précieuses, elles aussi translucides, qui s'impose aux écrivains du XII^e ou du XIII^e siècle »²⁹². D'un point de vue symbolique, les gemmes de verre renvoient aux pierres dont elles reprennent la couleur. Le travail du verre vise à reproduire leur éclat et leurs autres qualités physiques sans pour autant tromper sur leur nature : les gemmes de verre ne sont pas des contrefaçons (rares cas exceptés), mais relèvent d'une essence qui évoque celle des gemmes naturelles sans toutefois l'égaliser.

La partition entre les gemmes de verre et les pierres fines est reconnue et parfois très nettement utilisée pour servir le discours de l'objet. De cette manière, la châsse de Bellac (fig. 58) réutilise la symbolique des gemmes en séparant des intailles de verre manufacturées entre le Rhin et l'Elbe à partir du XI^e siècle des intailles de pierres fines²⁹³. Les premières sont insérées en partie basse, sur la cuve du reliquaire, mais les secondes sont réservées aux parties célestes de l'objet, le toit et le pignon droit. En hiérarchisant les gemmes, la châsse de Bellac traduit une sensibilité profonde pour le statut des gemmes dans l'*Œuvre de Limoges*. Sur la châsse d'Ambazac, la partition des gemmes ne semble pas avoir été l'objet d'une recherche spécifique du parti ornemental, qui s'appuie davantage sur l'organisation des gemmes autour des cabochons principaux que sur la nature des gemmes elles-mêmes, cristal, perles et grès glaçurés exceptés, toujours en prenant la précaution de considérer qu'un certain nombre de ces gemmes ont été remplacées. Pour autant, en offrant un éclat différent de celui des autres gemmes, les cabochons de verre servent avant tout à donner à voir l'étendue de la variété de la Création. Leur existence est profondément terrestre parce qu'elle dépend d'un processus de fabrication artisanal qui aboutit à la manufacture de gemmes qui, sans pouvoir imiter parfaitement les pierres fines, leur confère une essence située dans un entre-deux, celle de la matière terrestre transfigurée pour imiter des qualités supérieures.

Le cas de la perle est encore différent. Les six perles de nacre encore conservées sur la châsse d'Ambazac en soulignent les éléments les plus nobles : le tympan de l'abside, le pourtour de la croix (fig. 43) et de l'élément central de la cuve (fig. 36). Les perles ont été choisies non seulement parce qu'elles rappellent les portes de la Jérusalem céleste, donnant ainsi métaphoriquement accès au sanctuaire de la châsse, mais aussi parce que leur essence sublime la sainteté des espaces. Puisque sa nature non-minérale est le produit d'un être

²⁹² Louis Grodecki, « Le chapitre XXVIII de la *Schedula* du moine Théophile : technique et esthétique du vitrail roman », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1976, t. 120, n°2, p. 354-355.

²⁹³ M. Merle, *op. cit.*, p. 73-74.

vivant, la perle a, au Moyen Âge, la réputation d'être une matière vivante ²⁹⁴. Plus que les pierreries, la perle a la propriété de diffuser la lumière, traduisant ainsi la vitalité de sa nature et ajoutant encore à la variété de reflets et de couleurs qui émane des cabochons de la châsse ²⁹⁵. Autrement symboliques que les perles blanches, les perles dont l'éclat est plus chaud évoquent l'or. Les commentateurs européens et arabes rappellent encore au XI^e siècle que, comme cette précieuse substance, la perle dorée est une matière totale, parvenue à son état final au terme du processus de Création ²⁹⁶. De cette manière, les perles de la châsse servent à souligner la nature exceptionnelle du saint dont elle préserve les reliques. En partageant avec lui au sein de mêmes espaces sacrés une même essence terrestre sublimée par l'action divine, elles donnent à voir la vitalité de sa *virtus* et participent selon un autre niveau d'interprétation à augmenter l'éclat et la variété qui émane du reliquaie.

Les soixante-et-une autre gemmes naturelles encore conservées sur la châsse sont peu variées. Hormis le cristal présent en très grande quantité, la châsse présente quelques améthystes, calcédoines et un cabochon d'onyx. Pourtant, leur qualité surpasse celle de toutes les autres gemmes de la châsse. Les pierres précieuses sont l'image de la variété de la Création de Dieu sur Terre ²⁹⁷. Leur essence est donc naturellement supérieure à celles des gemmes manufacturées, puisqu'elles émanent directement de l'action divine. Glorifiées par l'avènement de la Jérusalem céleste, leur éclat trahit l'expression de la *virtus* du saint. Une littérature très prolifique accompagne l'association des saints aux pierres précieuses, faisant l'objet de nombreux commentaires tout au long du Moyen Âge ²⁹⁸. Dès le tournant du IV^e siècle, l'évêque Victrice de Rouen rappelle que les saints sont des gemmes qui représentent autant de vertus à observer :

At vero beatissimi, cum Martyrum triumphus, et pompa virtutum nostra tecta succedunt, cur non solvamus in gaudia ? Nec deest quod miremur : pro regali amictu præsto est æterni lumnis indumentum. Hic purpura, hic togæ liberæ sanctorum sunt, hic diademata variis gemmarum distincta luminibus, sapientiæ, intellectus, scientiæ, veritatis, consilii, forlitudinis, tolerantia, temperantiæ, justitiæ, prudentiæ, patienæ ; castitatis, istæ in labpidibus singulis sun expressæ, scriptæque virtutes. Hic spiritalibus gemmis coronas Martyrum artifex Salvator ornavit. Ad has gemmas animarum vela tendamus, nihil in his fragile, nihil quod majus minuat, nihil quod sentiat detrimentum. Magis ac magis in specie florescunt ;

²⁹⁴ Martine Yvernault, « La vision radieuse de la Jérusalem Céleste dans le poème moyen-anglais *Pearl* (anon.) », in Éric Palazzo, *Les cinq sens au Moyen Âge*, op. cit., p. 519-520.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 520.

²⁹⁶ A. Shalem, « Resisting Time », op. cit., p. 191.

²⁹⁷ C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 43.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 43.

*æternitatis insignia edita esse, etiam sanguis ostendit, qui ignem Spiritus sancti adhuc signat in ipsis corporibus reliquiisque membrorum. De Laude sanctorum, chap. XII*²⁹⁹.

L'association des saints aux gemmes est reprise au X^e ou XI^e siècle par l'auteur du poème *Cives celestis patrie*, peut-être Marbode de Rennes comme cela a parfois été suggéré³⁰⁰. Très diffusé au XII^e siècle, le poème énonce les vertus associées à chacune des douze pierres qui composent les fondements de la Jérusalem céleste. Selon l'exégèse traditionnelle, les saints sont le socle sur lequel repose l'expression de la puissance divine ; leur association métaphorique avec les fondements de la cité céleste traduit la pureté et la diversité de leur nature, chaque pierre brillant, comme les saints, avec un éclat différent³⁰¹. Leur présence sur Terre souligne alors la diversité des merveilles de la Création, et rappellent, par opposition avec les gemmes manufacturées de la châsse – verres, grès – que leur essence est inégalable puisqu'elles évoquent directement celle des saints choisis par Dieu.

Deux de ces cabochons sont des intailles en remploi, formant un petit groupe auquel une troisième intaille produite en verre doit être ajoutée. Bien souvent, les camées et intailles antiques sont réutilisées sur les reliquaires par les orfèvres médiévaux, c'est avant tout parce ces gemmes taillées rappellent la période apostolique et participent à inscrire le culte du saint dans l'ancienneté. S'il n'est pas inenvisageable de considérer que les trois intailles de la châsse d'Ambazac correspondent à de telles recherches, dans la mesure où l'objet tout entier sert déjà à l'affirmation de l'ordre et du culte de son saint fondateur, il ne semble pas que cet enjeu spirituel ou institutionnel soit ici prééminent. Leur nombre à priori restreint et leur très petite taille les rend difficiles à observer, d'autant qu'elles apparaissent aléatoirement parmi les autres gemmes. Puisqu'il ne semble pas que ces gemmes aient été mises en valeur à l'origine par un ordonnancement spécifique, il est plus probable qu'elles aient été utilisées pour leurs qualités physiques, même si elles évoquaient parallèlement le prestige de l'ordre et de ses donateurs. La taille des gemmes possède en effet l'avantage de faire jouer la lumière sous les angles saillants de la gravure quel qu'en soit le dessin. De cette manière, les intailles forment encore une autre catégorie de l'unité des cabochons de la châsse d'Ambazac, disposant de propriétés techniques qui leur donnent un éclat différent, plus acéré, comme des gemmes célestes sublimés par la main de l'artisan.

²⁹⁹ Publ. in Jacques-Paul Migne, *Patrologiæ cursus completus, series latina*, t. 20, col. 455.

³⁰⁰ C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 42.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 43.

Le choix des gemmes de la châsse d'Ambazac découle principalement de la question de la mise en œuvre de la variété. En désignant plusieurs groupes de cabochons pour leurs textures, leurs profondeurs et leurs éclats spécifiques, le concepteur de la châsse utilise les propriétés physiques de tous les matériaux disponibles localement pour former des cabochons qui reprennent le deuxième principe de Théophile. La profonde dualité qui marque la nature de toutes ces gemmes et qui allie des caractéristiques à la fois terrestres et célestes sert au discours organisé autour de la sainteté des reliques que la châsse contient. En apportant une taille aux gemmes célestes, les artisans subliment leur éclat et leur apposent une marque terrestre ; en donnant couleur et reflets aux gemmes manufacturées, ils les élèvent en les associant aux plus précieuses matières de la Création. Chaque gemme porte en elle une portion de la nature des autres, répétant ainsi les principes de la Transfiguration qu'elles évoquent déjà par leur éclat. En s'appuyant sur la double existence des gemmes, le concepteur de la châsse apporte une réponse visuelle à la question de la nature du saint, rappelant que la double essence des saints est manifestée par la résurrection, comme le Christ présente à la fois sa nature divine et terrestre par l'action de la Transfiguration ³⁰².

IV.1.2.2. La présentation d'une *crux gemmata*

L'organisation des gemmes sur la châsse d'Ambazac répond de manière générale à une recherche visuelle destinée à mettre en valeur les éléments centraux des modules et à reproduire la mise en œuvre des pierres de la Jérusalem céleste. Pourtant, un élément échappe à ces préoccupations et dépend d'un système unique qui compose ses propres références. Les gemmes de la lucarne centrale de la façade de la châsse sont disposées de telle sorte à présenter une croix gemmée (fig. 43). En légère saillie et encadrée d'appliques d'émail la croix semble projetée vers l'avant. Le motif des plaquettes d'émail renforce l'impression de jaillissement : les quatre-feuilles en lancettes répètent le motif de la croix sur un mode végétalisant et les nuées s'écartent pour laisser paraître le *signum*.

Ainsi que nous l'avons déjà évoqué plus haut, la croix d'or ornée de bijoux reprend le modèle de la *crux gemmata* qui serait – d'après le récit de l'*inventio* du *Liber pontificalis* – directement issu du reliquaire commandé par Constantin pour enchâsser la relique découverte par sainte Hélène et offert à la basilique Sessorienne ³⁰³. Le motif de la châsse d'Ambazac

³⁰² C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 45.

³⁰³ *Ibid.*, p. 79.

évoque celui de ce type de reliquaire sans pour autant en être un lui-même. Sa présence sur la châsse répond à des enjeux institutionnels qui rappellent la donation d'un fragment de la Vraie Croix dans un reliquaire byzantin par Amaury de Jérusalem en 1174 (fig. 44)³⁰⁴. En donnant l'image d'un reliquaire sur le reliquaire, la châsse reproduit un mode d'insertion régulièrement employé par les grandes communautés religieuses d'Occident pour mettre en valeur l'objet de la prestigieuse donation : à Stavelot par exemple, un majestueux triptyque mosan présente dans une ambitieuse mise en abyme deux autres triptyque byzantins (fig. 40).

En revanche, l'absence de reliques est soulignée par la forme de la croix : avec ses quatre bras presque égaux, elle rompt avec le modèle de la croix à double traverse privilégiée pour les staurothèques. Le modèle de la croix à double traverse ne se développe à Byzance qu'à partir du X^e siècle, et sert à partir de ce moment de marqueur de prestige pour les reliques venues d'Orient³⁰⁵. En se détachant de ce parti structurel, la croix de la châsse d'Ambazac appelle d'autres références. À l'origine, la *crux gemmata* byzantine n'est pas une croix à double traverse mais une simple croix à quatre bras qui servira de prototype à plusieurs traditions d'orfèvrerie. Sans complètement s'y apparenter, la forme de la croix de la châsse se rapproche d'un groupe de croix ibériques commandées autour d'un large IX^e siècle par Alphonse II et Alphonse III, rois des Asturies, qui définissent un modèle qui sera reconnu sous le nom de « croix d'Oviedo ». Toutes ces croix présentent la même composition : sur quatre bras plus ou moins de même taille, les gemmes sont organisées en ligne autour d'un grand cabochon central qui leur confère un aspect solaire³⁰⁶. L'exemple le plus ancien qui nous soit parvenu est la croix dite « des Anges » (fig. 46) ; ces croix répondent alors à un riche programme ornemental destiné à solidifier la présence chrétienne dans une Espagne sous domination de l'émirat omeyyade de Cordoue. De manière générale, et les croix d'Oviedo ne font pas exception, la fabrication de croix gemmées dépend surtout de patronages prestigieux. En reprenant la longue tradition des croix orfévrées issues de dons impériaux ou royaux, la croix de la châsse d'Ambazac s'inscrit visuellement dans la tradition des donations royales.

Par sa position et sa composition, la croix de la châsse acquiert une haute portée symbolique. Un cabochon de cristal de roche doublement exhaussé au centre de la croix fait écho par sa mise en œuvre en saillie à l'élément central de la cuve, le probable « tombeau »

³⁰⁴ Voir le croquis de l'inventaire de 1666, ADHV, 5 H 107.

³⁰⁵ Cynthia Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture and Society*, Oakland, University of California Press, 2020, p. 34.

³⁰⁶ Pour davantage de détails sur la composition et la diffusion de ces croix, voir C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 81. Voir également Robert Favreau, « La "croix victorieuse" des rois des asturies (VIII^e-X^e siècles). Inscriptions et communication du pouvoir », in Alain Bresson, Anne-Marie Cocula et Christophe Pébarthe (ed.), *L'écriture publique du pouvoir*, Bordeaux, Ausonius, 2005, p. 195-212.

de saint Étienne. Encadré de gemmes variées qui évoquent, comme nous venons de le voir, l'assemblée des saints, le cristal de roche central incarne le Christ dans la matière ³⁰⁷. En réalité, la croix de la châsse est un double symbole de présence : signe du retour triomphal du Christ, elle offre en son centre une gemme qui en traduit l'essence suprême ³⁰⁸. La sainteté de la Croix comme signe est renforcée par sa position sur l'objet. Plus que d'être un simple ornement, elle compose visuellement la structure du sanctuaire de l'église idéalisée par l'objet. Puisqu'elle n'est plus tout-à-fait un reliquaire, la *crux gemmata* de la châsse d'Étienne de Muret est transfigurée dans son essence : d'un « instrument de mort en bois », ce que rappellent encore les staurothèques en donnant à voir le bois de la relique, elle devient par l'adjonction de matières nobles, brillantes et colorées, un véritable *signum* précieux, symbole de dépassement et de Salut ³⁰⁹. En hauteur, près de la voûte de l'abside imaginaire de la châsse, la croix rappelle la *majestas crucis* telle qu'elle est représentée sur la mosaïque de la basilique Saint-Appolinaire-in-Classa de Ravenne. Sans être entourée des Vivants, elle apparaît éclatante au milieu des quatre nuées d'émail, dans toute la gloire que peut lui conférer sa matière ³¹⁰.

Pour les grandmontains, sa présence sur la châsse du saint fondateur rappelle donc une série de préoccupations. En associant la mise en œuvre du cabochon de cristal de la croix à celle du « tombeau » de la cuve, le concepteur de la châsse rapproche saint Étienne de l'essence christique qui émane de la croix, lui octroyant une position privilégiée, mémoire de la Transfiguration et du Salut. La forme de la croix gemmée évoque les prestigieux patronages royaux d'Orient et d'Occident qui remémorent les donations d'Amaury de Jérusalem et des Plantagenêt. Enfin, la richesse spirituelle du signe agit comme un moteur puissant à l'élévation de l'âme, à laquelle participe en réalité l'ensemble de l'ornement de l'objet.

IV.1.2.3. Le cas du cristal

Les gemmes de la châsse d'Ambazac sont dominées par de grands cabochons de cristal de roche, parfois complétés par du verre vert ou incolore par souci d'équilibre visuel. La position, le montage, la taille et l'éclat de ces cabochons les singularisent parmi le collège des gemmes colorées ; ils forment ainsi un ensemble exceptionnel. Si le concepteur de la châsse leur a donné une attention toute particulière, c'est parce qu'ils relèvent d'un discours à part

³⁰⁷ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 171.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 171.

³⁰⁹ C. Hahn, *Passion Relics*, op. cit., p. 20.

³¹⁰ Voir Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit., p. 123.

entière octroyé par la nature de la matière. Le cristal de roche est un type de quartz incolore que sa dureté rend difficile à tailler³¹¹. Pourtant il est employé dès l'Antiquité pour la fabrication d'objets précieux. Gemme aux qualités physiques exceptionnelles, le cristal de roche se pare naturellement de valeurs symboliques qui sont liées à sa pureté. Le terme est issu du grec *κρύσταλλος*, la glace, pour la première fois employé au I^{er} siècle avant J.-C. pour désigner le quartz hyalin, dont on pense qu'il s'agit d'une gemme née de l'accumulation des glaces³¹². Ses qualités physiques en font une matière dotée de hautes valeurs symboliques reprises dans de multiples cultures. Au Moyen Âge, le cristal de roche est un matériau prisé pour l'ornement des reliquaires. Les artisans jouent d'abord avec ses propriétés lumineuses avant de s'appuyer sur sa transparence à la fin de la période, pour montrer et cacher en même temps les reliques des saints conservées dans les monstrances.

L'emploi de cabochons de cristal de roche dans l'orfèvrerie émaillée limousine est peu courant mais pas inhabituel. Pour les trois-quarts de ces pièces, le cristal est inséré uniquement sur la crête, monté à jour entre les motifs perforés de baies outrepassées. Les crêtes à cristal semblent plus volontiers employées dans une période située entre les années 1180 et 1230, mais cette borne inférieure doit être nuancée, dans la mesure où la plupart des crêtes des châsses antérieures ont disparu. La forme et la taille de ces cabochons varie. Mais, comme ceux de la châsse d'Ambazac, un certain nombre sont ovoïdes et taillés avec une arête saillante (voir notamment fig. 61). La châsse à décor parousiaque conservée au Metropolitan Museum of Art sous le numéro d'inventaire 17.190.523 (fig. 64) et datée des années 1180-1185 est l'un des exemples les plus précoces de ce type de crête, mais seul le cabochon de gauche présente une arête³¹³. L'emploi du cristal ne semble pas avoir été réservé aux œuvres les plus prestigieuses, même si les plus grandes châsses sont plus susceptibles de présenter ce type d'ornement. Si la châsse de saint Thomas Becket du Victoria and Albert Museum (fig. 65), la grande châsse d'Agrigente, une châsse conservée à Toronto, et une belle châsse connue par des photographies et vendue par Sotheby's en 1930 (fig. 69) présentent toutes des cabochons de quartz dont la plupart sont carénés³¹⁴, les châsses plus

³¹¹ Au Moyen Âge, « quartz » est un terme générique qui désigne l'ensemble de toutes les variétés de pierres fines. Les travaux de Georgius Agricola (*De Re Metallica*, 1556) permettent de distinguer les gemmes de silice pures. Le quartz hyalin sera alors désigné selon ses différentes teintes. Le quartz hyalin transparent est le cristal de roche, l'améthyste le quartz violet, la citrine le quartz jaune, etc. I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit, p. 25.

³¹² *Ibid.*, p. 26.

³¹³ V. 1180-1185. New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.523.

³¹⁴ Respectivement pour les grandes châsses : v. 1180-1190. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. M.66-1997 ; v. 1195-1200. Agrigente, Musée diocésain d'Art sacré ; v. 1210. Toronto, The Royal Ontario Museum, inv. 997-158 ; v. 1180-1190. Châsse vendue lors de la *Vente Chase Meredith* à Londres le 17 juillet 1930 (lot n°1), acquise par le marchand d'art Daguerre d'après une annotation sur le catalogue. La châsse est connue par quelques clichés et a été associée à une châsse disparue provenant de la

modestes ne sont pas exemptes de cabochons, ainsi que le rappellent les petites châsses conservées dans l'église paroissiale de Pleaux (Cantal) (fig. 143) ou au Kunstgewerbemuseum de Berlin ³¹⁵.

Mais une fois encore, la châsse d'Ambazac fait rupture avec le reste du corpus de l'*Œuvre de Limoges* en s'appuyant plus spécifiquement sur les gemmes pour former son ornementation, mais surtout en faisant un usage abondant du cristal de roche, qui ruisselle depuis la crête jusque sur toutes ses faces. C'est la prédominance de l'orfèvrerie qui permet l'emploi d'un si grand nombre de cabochons. Les rares autres exemples qui, comme la châsse d'Ambazac, regardent autant du côté de l'orfèvrerie limousine que de l'émaillerie, reprennent de mêmes dispositions matérielles et symboliques autour de l'emploi du cristal de roche : le retable de San Miguel de Excelsis fait un usage abondant de cabochons de quartz, dont un grand nombre présentent une arête centrale (fig. 62) ³¹⁶. En l'absence d'études comparatives, la provenance exacte du cristal est difficile à déterminer. La taille en demi-oves à deux pans est récurrente sur les pièces limousines, mais il ne s'agit pas de la seule taille employée, sur la châsse d'Ambazac comme sur les autres objets contemporains. Toutefois, quelques objets plus éloignés présentent ce même type de cabochons. Fait de cuivre repoussé, le coffret-reliquaire de la seconde moitié du XII^e siècle provenant de Basse-Saxe conservé au Museum Schnütgen de Cologne est orné de cinq cabochons de cristal carénés (fig. 63) ³¹⁷. Plusieurs fragments de cristaux présentant ce type de taille ont été retrouvés lors de fouilles archéologiques dans une fosse d'un atelier de tailleur, situé près de la cathédrale de Cologne ³¹⁸. Les cristaux de la châsse proviennent-ils de cet atelier, alors que l'abbaye est relation avec la région depuis l'expédition de 1181 ? Il est encore difficile de percevoir l'implantation et l'ampleur économique des ateliers de tailleur au XII^e siècle. Sans témoignage archéologique pour attester que la taille à deux pans des quartz soit une marque spécifique à l'atelier de Cologne, faisant de cet atelier le pourvoyeur unique du cristal pour les plus grandes pièces d'orfèvrerie contemporaines, comme cela a été suggéré par l'archéologue Jens Berthold, on ne peut confirmer l'origine du cristal de la châsse d'Ambazac ³¹⁹. Toujours est-il

collection de Thomas Astle. La châsse n'a pas été localisée en 1984 lors de la publication du *Corpus des émaux méridionaux*, voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 209-211, p. 184-185, pl. CLXXXVIII-CXC.

³¹⁵ Respectivement pour les petites châsses : v. 1190-1200. Pleaux (Cantal), trésor de l'église paroissiale Saint-Sauveur ; v. 1195-1200. Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. 17, 99.

³¹⁶ V. 1175-1180, atelier de Limoges et de Silos. Huarte-Araquil (Navarre), Santuario de San Miguel de Excelsis. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 135, p. 126-138, pl. CXVI-CXVII et CXXIII-CXXVI, fig. 437-440 et 447.

³¹⁷ Cologne, Museum Schnütgen, inv. G 15. Voir I. Bardiès-Fonty et Pennec, *Voyage dans le cristal, op. cit.*, cat. 96, p. 201.

³¹⁸ I. Bardiès-Fonty et S Pennec, *Voyage dans le cristal, op. cit.*, cat. 14, p. 92-93.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

que l'emploi du cristal, gemme d'importation onéreuse, confère une haute valeur institutionnelle à l'objet, qui rompt alors l'austérité de son ornement sans images par ses qualités physiques et spirituelles.

Le concepteur de la châsse a pleinement exploité les propriétés traditionnellement attribuées au cristal de roche. La qualité de la matière en fait depuis le haut Moyen Âge une gemme privilégiée pour l'ornement des reliquaires, selon une tradition héritée de l'Antiquité qui en fait une pierre reine, mère de toutes les autres ³²⁰. Sa transparence parfaite, son éclat et sa solidité, tout comme son processus de formation, ont alimenté les traités théologiques par analogie avec la symbolique du divin. Sa clarté est comparée à la lumière qui baigne le corps ressuscité du Christ. Comme signe du retour triomphal, le corps du Christ victorieux est associé à la symbolique de la *crux gemmata*, et le cristal qui en définit généralement le centre devient une métaphore visuelle qui traduit la présence du Christ ³²¹. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, la châsse d'Ambazac reprend cette rhétorique visuelle en y associant le saint qu'elle préserve par un jeu de référence. Les cristaux principaux des deux extrémités de la cuve avant et celui situé au centre de la croix gemmée mettent en valeur par la répétition des dispositifs de montage des cabochons un quatrième élément associé au saint par sa forme et sa disposition, et peut-être aussi originellement par son décor, situé au centre de la cuve.

Le cristal est sans doute l'une des gemmes les plus employées dans des visions parousiaques d'Ézéchiël et saint Jean pour décrire l'éclat du divin, en comptant également le jaspé, avec lequel il est parfois assimilé sans distinction ³²². La gemme est dotée d'une essence céleste lorsque sa transparence renvoie au trône de la parousie de l'Anonyme :

« Et là, dans le ciel, se trouvait un trône. Sur ce trône, quelqu'un siégeait ; il avait l'éclat resplendissant de pierres précieuses de jaspé et de sardoine. Le trône était entouré d'un arc-en-ciel qui brillait comme une pierre d'émeraude. [...] Devant le trône, il y avait comme une mer de verre, aussi clair que du cristal » (Ap. 4, 2-6).

Mais surtout, l'essence divine de la matière est reprise un peu plus loin pour décrire l'éclat de la Jérusalem céleste : « la ville brillait d'un éclat semblable à celui d'une pierre précieuse, d'une pierre de jaspé transparente comme du cristal » (Ap., 21, 10). Un peu plus

³²⁰ *Ibid.*, p. 149.

³²¹ *Ibid.*, p. 171.

³²² C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 40.

loin, l'association entre le fleuve de vie et le cristal rappelle la vitalité et la pureté de la matière : « l'ange me montra aussi le fleuve d'eau de vie, brillant comme du cristal, qui jaillissait du trône de Dieu et de l'Agneau » (Ap. 22, 1). Comme l'eau du fleuve joue avec les propriétés physiques de la lumière, le cristal modifie la perception de l'objet par sa transparence en diffractant la lumière, ce qui en fait un matériau de choix pour l'ornementation des reliquaires et des monstrances, typologie qui se développe au XIII^e siècle. Sur la châsse d'Ambazac, sa transparence est mise en valeur par le montage à jour des cabochons sur la crête. L'exégèse contemporaine sur les gemmes de la cité céleste leur confère à chacune des vertus spécifiques qui renvoient aux qualités des saints. Dans le cas du cristal, sa transparence parfaite donne à voir la pureté de leur âme, tandis que sa solidité est une de leurs vertus : le cristal est *claritas* autant que l'âme des saints est claire et pure. Nous le verrons, la notion de *claritas* du cristal de roche est exacerbée par ses qualités matérielles et spirituelles : non seulement la gemme agit sur la lumière en agissant physiquement sur la diffraction des rayons lumineux, mais elle est aussi métaphoriquement capable de la diffuser, reproduisant ainsi l'éclat qui émane du corps du Christ et la *virtus* des saints.

Le cristal de roche est une matière transcendée par essence. Le mythe de sa formation lui confère une nature exceptionnelle que ne peut égaler aucune autre substance terrestre. Les traités de gemmologie médiévaux répètent encore la conviction antique qui explique que le cristal de roche est une glace transformée par l'exposition soudaine à un phénomène climatique intense. Au Moyen Âge, les récits de pétrification du cristal sont doublés d'une portée symbolique chrétienne qui rappelle que, lorsque le phénomène de pétrification s'est produit, sa fulgurance lui a permis de conserver la mémoire de la présence divine ³²³. En subissant un processus qui remémore l'Épiphanie et la Transfiguration, le cristal atteste de sa proximité avec le Christ. Au XII^e siècle, le théologien Richard de Saint-Victor renforce encore cette perception en inventant l'expression de « *Christus cristallus* » : presque par homonymie, le Christ est cristal ³²⁴. Richard de Saint-Victor propose une identification substantielle du Christ au cristal qui ne laisse plus de doute sur la valeur conférée à la gemme employée sur la châsse d'Ambazac ³²⁵. Le cristal de la châsse devient alors un véritable *signum christi*, un symbole de présence manifesté soit en formant lui-même un système crucifère (sur le module central de la cuve), soit en en situant le centre (sur la croix, fig. 43) ³²⁶. La matière développe alors une

³²³ Avinoam Shalem, in I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 38. Voir également A. Shalem, « Resisting Time », op. cit., p. 195.

³²⁴ I. Bardiès-Fonty, in I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 52.

³²⁵ *Ibid.*, p. 52.

³²⁶ Une disposition similaire est employée pour mettre en valeur les cabochons de l'ambon d'Henri II à la chapelle palatine d'Aix. Voir Jean-Pierre Caillet, « *Et magnae silvae creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 38^e année, n°149, 1995, p. 27.

portée ontologique extrêmement sensible qui glorifie l'objet sur lequel elle est appliquée. À travers le reliquaire, elle confère au saint une nature exceptionnelle qui exalte ses vertus en même temps qu'elle accompagne le fidèle vers une perception supérieure. Le cristal est alors une matière doublement transfigurée, à la fois par son processus de formation et par l'action de la taille en cabochons. En spiritualisant l'objet, le cristal lui confère une haute valeur sociale et religieuse qui renforce matériellement la position des grandmontains.

La première châsse de saint Étienne de Muret semble être le premier objet de l'abbaye à inclure le cristal de roche à un tel niveau d'appréciation. Au XIII^e siècle, le trésor de Grandmont n'a rien à envier à celui des autres communautés de premier plan qui comme à Conques ou à Cologne font du cristal un élément constitutif du trésor³²⁷. Le cristal y est tout autant abondamment employé pour ses valeurs spirituelles, mais il témoigne aussi du prestige de l'abbaye ; après la châsse d'Ambazac, d'autres objets suivront : un ange du XII^e siècle coiffé d'une ampoule de quartz le siècle suivant, conservé à Saint-Sulpice-les-Feuilles, les reliquaires d'Arnac-la-Poste et Châteauponsac, le reliquaire dit des cheveux de la Vierge, le reliquaire de la Vraie-Croix de Balledent, ou encore la burette dite de Milhaguet, pour n'en citer que quelques exemples encore conservés³²⁸. En associant la *virtus* de saint Étienne de Muret à l'éclat du cristal de roche, son reliquaire transcende ses vertus. La hiérarchisation matérielle des gemmes recrée sur la châsse la partition universelle entre le céleste et le terrestre, tout en utilisant les caractéristiques spécifiques de chacune pour valoriser saint Étienne de Muret et l'inscrire à une place privilégiée parmi le cortège des saints. Plus encore, le cristal sacralise les espaces de l'objet en s'appuyant sur l'ornement émaillé et orfèvré avec lequel il fonctionne, pour former un objet qui reproduit les principes de la Création.

³²⁷ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit, p. 223.

³²⁸ Respectivement : v. 1140 et XIII^e siècle. Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne), église paroissiale Saint-Sulpice ; mi-XIII^e siècle. Arnac-la-Poste (Haute-Vienne), église paroissiale Saint-Martial ; XIII^e siècle. Copie de l'original déposée au Musée des Beaux-Arts de Limoges ; XIII^e, XVII^e et XVIII^e siècles, Limoges, trésor de l'église Saint-Michel-des-Lions ; mi-XIII^e siècle. Saint-Georges-les-Landes (Haute-Vienne), église paroissiale Saint-Georges ; XIII^e siècle. Balledent (Haute-Vienne), église paroissiale Saint-Étienne ; cristal fatimide du XI^e siècle, monture du XIII^e siècle. En dépôt au Musée des Beaux-Arts de Limoges.

IV.1.3. Espaces cloisonnés, espaces ouverts. Rythmes et systèmes sur la châsse d'Ambazac

« Tu [Dieu] as voulu tout régler selon la mesure, le nombre et le poids. » (Sa. 11, 20).

Le monde est ordonnancé selon un ordre mathématique systématisé car il est issu de la création rationnelle de Dieu. C'est donc tout naturellement que la châsse d'Ambazac reprend les principes de la Création, dévoilés par le Livre de la Sagesse. La châsse d'Ambazac est une représentation de l'espace. En s'appuyant sur sa structure architectonique, elle recrée l'espace de l'église, l'espace de la Jérusalem céleste, un espace spiritualisé par un ensemble de procédés techniques et visuels qui, du plus simple au plus complexe, manifestent un intérêt accru pour les principes du moine Théophile. En organisant l'ordre et la mesure, le concepteur de la châsse rythme ses espaces pour rappeler que la structure du monde dépasse la nature humaine, et que le saint protecteur de l'abbaye de Grandmont appartient à une réalité supérieure, intrinsèquement liée au divin. Par sa forme et l'organisation de ses ornements, la châsse donne une représentation mentale d'un espace clos, matériellement liée à l'objet mais qui parle aussi pour traduire la représentation du monde qui l'entoure ³²⁹.

Les sept arts libéraux fondent une grande partie la pensée médiévale, et la plupart des créations artistiques de la période reprennent les arts du quadrivium. L'arithmétique, la géométrie, la musique et, dans une moindre mesure, l'astronomie, sont employés pour ordonnancer et composer les proportions des objets les plus précieux, retrouvant ainsi l'harmonie de la Création. Les principes d'*ordo* et de *mensura* du moine Théophile s'inscrivent dans la continuité de ces préoccupations. Très populaires dès le XII^e siècle, il est plus que probable que le lettré Gérard l'ithier, dans la mesure où il s'agit bien de l'auteur du programme ornemental du reliquaire, les ait appliqués pour concevoir la châsse de saint Étienne de Muret. C'est du moins ce que son décor semble laisser transparaître.

La fonction de l'émail est essentielle dans le jeu de l'ordonnancement de l'objet : il structure le cadre dans lequel l'ornement se développe. De cette manière, le végétal définit l'espace. Sur la façade et les pignons, les bandeaux émaillés cloisonnent les modules ornementaux, créant sur l'objet différents lieux qui dépendent chacun d'un élément central.

³²⁹ Dominique Barbet-Massin a abordé des perspectives similaires dans son étude des pages-tapis enluminées des manuscrits insulaires du haut Moyen Âge, selon des perspectives qui peuvent être apposées à l'étude de la châsse d'Ambazac, toutes proportions gardées. Dominique Barbet-Massin, *L'Enluminure et le sacré, Irlande et Grande-Bretagne, VII^e-VIII^e siècles*, Paris, PUPS, 2013, p. 414.

Cabochons de cristal, plaquettes de végétaux géométriques, anges ou encore *crux gemmata* font de chaque espace un lieu sacré, sanctifié par l'essence céleste des ornements. Mais plus que de séparer les espaces, les bordures végétales de la châsse les articulent pour former une unité visuelle rythmée. Les bandeaux ornementaux sont les vecteurs d'un ordre nuancé par le rythme et la variété des motifs qui s'y déploient ; les végétaux organisés en lignes et en bandeaux sont modalisateurs de l'espace ³³⁰. La façade de la cuve est en ce sens particulièrement évocatrice : le module central de la cuve est rythmé par les bandeaux d'émail qui l'encadrent, chacun composé d'une alternance de trois motifs variés. Les bandeaux verticaux des deux extrémités de la cuve, formés de deux motifs seulement, mettent en valeur le module central, caractérisé par l'unité numéraire des motifs qui l'encadrent. Sans se détacher de la partie centrale, les modules extérieurs rappellent leur nature inférieure en n'étant encadrés de bandeaux triples que sur trois côtés. Le double rythme ternaire qui caractérise les trois modules de la caisse est répété en partie haute par les trois lucarnes qui les surplombent. Le rythme triple rappelle la nature supérieure des éléments qu'il souligne par association avec la Trinité. De fait, l'ornemental met en valeur l'ordonnement de l'objet en articulant ses espaces dans un rythme qui lui propre ³³¹.

La géométrie de la châsse d'Ambazac est répétée par un autre mode, qui ne se fonde non pas sur l'alternance rythmée de cycles ternaires, mais sur une autre figure géométrique autant significative. La forme de la croix et de certains éléments émaillés cloisonne les espaces selon le principe d'*ordo* et *mensura*, en donnant un mode de représentation du monde qui s'inscrit dans la forme carrée. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, la forme de la *crux gemmata* de la lucarne centrale (fig. 43) s'éloigne de celle des croix à double traverse contemporaines. Pourtant, sa forme presque carrée la rapproche de la rhétorique médiévale centrée autour de l'universalité de la Croix, portée par les commentaires de Grégoire de Nysse et le passage de la Lettre de Paul aux Éphésiens : « je demande que vous soyez enracinés et solidement établis dans l'amour, pour être capables de comprendre, avec l'ensemble du peuple de Dieu, combien l'amour du Christ est large et long, haut et profond » (Eph. 3, 17-18) ³³². La Croix aux quatre bras égaux est alors le symbole des quatre sens de l'univers, tenus par le principe divin. L'universalité de la Croix est soulignée sur la châsse par les quatre plaquettes d'émail qui l'entourent et les quatre petites pierres qui animent chacun de ses bras. En suivant ces qualités techniques, on pourrait donc supposer que la croix gemmée de la châsse est également un

³³⁰ Voir Carlyne Henocq, « Les ornements des peintures murales de la chapelle du logis abbatial de Moissac (Tarn-et-Garonne) », *Patrimoines du Sud* [en ligne], 2023, n°18, mis en ligne le 01/09/2023, consulté le 30/11/2023, p. 6.

³³¹ J.-C. Bonne, « De l'ornementation dans l'art médiéval », *op. cit.*, p. 220.

³³² C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 95.

mode de représentation du monde, un symbole d'universalité qui trouverait un écho dans sa position centrale sur l'objet ³³³.

Par quadrature du cercle, la croix forme un carré qui reproduit les proportions parfaites de la Jérusalem céleste : « la ville était carrée, sa longueur était égale à sa largeur. L'ange mesura la ville avec son roseau : douze mille unités de distance, elle était aussi large et haute que longue » (Ap. 21, 16). De la même manière, les plaques émaillées quadrangulaires jouent sur la démultiplication du chiffre quatre : les quatre plaques carrées de l'arrière sont toujours divisées en quatre par leurs motifs floraux (fig. 104 à 107). Sur les pignons, la démultiplication est encore plus profonde : les quatre bras d'une croix en réserve font naître quatre pétales trilobés, entourés d'un bandeau comportant deux fois huit ondulations, formant ainsi un motif encerclé par quatre quatre-feuilles verts disposés en diagonale et quatre autres quatre-feuilles bleus verticalement et horizontalement (fig. 144-145). La superposition rythmée de systèmes quaternaires et circulaires inscrits dans un carré rappelle ainsi la forme parfaite de la Jérusalem céleste et la plénitude du principe divin ³³⁴.

Les effets de rythmes et de proportions – la *mensura* de Théophile – retranscrivent l'harmonie qui émane de la Création. Les exégèses bibliques définissent l'organisation du monde par une analogie à la musicalité ³³⁵. Sans reprendre les proportions de l'octave, la quinte, le quarte et le ton, qui sont plus volontiers employées dans l'enluminure, la formation de la châsse rappelle tout de même que des préoccupations liées à la représentation de la mesure ont fait partie de la palette de références spirituelles employées par son concepteur ³³⁶. Le principe de mesure est en partie employé parce qu'il répond parfaitement aux enjeux institutionnels et spirituels qui motivent la fabrication du reliquaire : il rappelle que la *virtus* s'exprime par des formes régulières et géométriques ³³⁷. La spatialisation de l'ornement de la châsse renvoie la présence du saint à de multiples lieux, soulignant ainsi sa vitalité et son efficacité terrestre dans son rôle d'intercesseur tout en lui offrant un espace privilégié dans l'ordre divin. En fondant l'organisation de son ornement sur le rythme et la mesure, la châsse d'Ambazac montre les principes plus larges qui régissent le cosmos. Elle en recrée une portion en rendant visible les lois mathématiques qui la composent, de sorte à former un objet-lieu qui donne accès de manière privilégiée par l'action du saint à une perception complexe sur la

³³³ *Ibid.*, p. 75.

³³⁴ D. Barbet-Massin, *op. cit.*, p. 409.

³³⁵ I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge » », p. 29-35, in Martine Clouzot, Christine Laloue, Isabelle Marchesin *et alii* (ed.), *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004, p. 31-32.

³³⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

³³⁷ C. Henocq, *op. cit.*, p. 12-13.

nature du monde tel qu'il a été créé par Dieu. L'emploi de procédés visuels qui traduisent la trame mathématique du monde permet de donner à voir les principes du Verbe, par essence non-représentables, sous un mode qui capte les traces de la présence de Dieu partiellement dissimulées dans le cosmos ordonné ³³⁸.

La spatialisation de l'ornement de la châsse est renforcée par les différences de plans et les différences de supports qui caractérisent chacun des modules. Le choix singulier du fond, qu'il soit poinçonné comme sur le toit ou les pignons, agrémenté de filigranes ou lisse comme sur la façade, ou au contraire animé de rinceaux en repoussé comme à l'arrière, participe très efficacement à individualiser les espaces. Pourtant, comme pour les bandeaux d'email, les traitements toreutiques du cuivre articulent les espaces par un jeu de références visuelles : le motif en pointe de diamant du toit est reproduit sur les pignons, et le réseau de filigranes de l'avant rappelle ceux qui sont repoussés à l'arrière et aux extrémités de la toiture à l'avant. De cette manière, tout l'objet répond à un rythme varié mais continu, qui relie tous les espaces de la châsse comme s'ils étaient les éléments constitutifs d'un cosmos fermé, image à une échelle plus modeste du grand univers de Dieu.

Les différences de plans participent aussi pleinement à hiérarchiser et rythmer les espaces de l'objet. De fait, là où les différences de profondeur sont les plus marquées, la portée symbolique des éléments est renforcée. C'est à l'avant que les différences de plans sont les plus notables ; les pignons sont peu marqués, et le revers de la châsse comporte moins d'éléments saillants. Toute une variété de procédés techniques est employée pour dynamiser les surfaces par le volume : la forme de la châsse, en premier lieu, projette en avant les lucarnes grâce au retrait de la partie haute par rapport à la cuve. Ensuite, ce sont surtout les systèmes de bâtes qui permettent de mettre en relief les insertions principales : disposés sur les bâtes en léger ressaut par rapport aux petits cabochons, les gemmes de taille moyennes les dépassent pour souligner les angles des modules de la façade et des pignons (fig. 3-4). Mais les cabochons principaux les surpassent encore en volume : projetés sur des bâtes en double saillie, le grand cabochon de verre de l'arrière, les trois éléments centraux des modules de la cuve de l'avant et le cabochon de cristal de la *crux gemmata* semblent presque s'emparer de l'espace extérieur à l'objet, leur mode d'insertion exaltant la portée symbolique du cristal qu'elles enserrent – ou de l'élément manquant du module central de la cuve.

³³⁸ I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 29-30. Voir également p. 50 et 78-80.

En s'appuyant sur les plans et les proportions, la châsse présente une ligne de force centrale très marquée. Les transepts extérieurs agissent comme des pignons qui encadrent un espace central qui déploie un système de justification et une véritable rhétorique autour du saint. L'architecture des lucarnes se développe selon une disposition très courante dans l'enluminure, citons le f. 41r de la Seconde Bible de Saint-Martial (fig. 35) pour prendre un exemple local³³⁹, et régulièrement employée sur les châsses limousines, comme sur le retable de San Miguel in Excelsis (fig. 34) ou sur la châsse du collectionneur d'art H. Chase Meredith vendue par Sotheby's en 1930 (fig. 69) par exemple, qui offre une perspective faussée sur l'architecture, donnant à voir l'intérieur en même temps que l'extérieur des bâtiments. Les lucarnes ornées de baies servent de structure, de borne spatiale à l'action qui se joue au centre la châsse sous la protection du tympan de l'abside. En reprenant le mode d'insertion des éléments et la singularité de ces éléments eux-mêmes, les lucarnes encadrent une ligne sainte tracée entre la colombe et l'élément central de la cuve, qui comprend, le fleuron majeur de la crête, l'abside et la croix, et le probable « tombeau » du saint. En utilisant une ligne unificatrice, le concepteur raconte la sainteté d'Étienne de Muret. Protégé par le Saint-Esprit apparaissant sous les traits de la colombe, il participe par sa présence à l'action liturgique qui se déroule dans le sanctuaire de l'église idéalisée par la châsse.

Enfin, la disposition des gemmes des espaces de la façade et des pignons s'appuie sur un ordonnancement régulier fondé sur une arithmologie symbolique formée autour des chiffres quatre et douze, auquel s'ajoute généralement un élément unique en cristal ou en émail. Les quatre cabochons disposés aux angles du module central de la cuve de la façade (fig. 1) et des pignons (fig. 146) et sur les plaques situées entre les transepts (voir fig. 50 et 51) inscrivent ces modules dans l'espace de la Création, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut. En revanche, les gemmes de taille intermédiaire du module central de la cuve et des pignons sont organisées par groupes de douze, et encore encadrées de vingt-quatre petites gemmes à l'avant. Par association numéraire, ces gemmes représentent le collège apostolique. La croix gemmée reprend une série de deux systèmes quaternaires – les quatre petites gemmes de chaque bras et les quatre gemmes moyennes des quatre bras – que complète au centre une gemme unique (voir fig. 43). Enfin, le tympan de la lucarne présente un cabochon central entouré de douze petites pierres déployées en éventail depuis le bas (fig. 57). En insistant sur l'insertion d'un treizième élément parmi une unité de douze, le concepteur de la châsse souligne une présence supérieure ; le Christ, par association avec le cristal, et à travers lui, saint Étienne de Muret, un saint privilégié, puissant et légitime.

³³⁹ BnF, ms. Latin 8 (2).

L'ordonnancement de la châsse d'Ambazac répond aux mêmes préoccupations qui régissent le choix de sa forme et de sa matière. En cloisonnant les espaces et donnant ordre et mesure à l'ornement du reliquaire du saint fondateur, les grandmontains créent une représentation du monde qui reproduit les principes divins de la Création, faisant de l'objet un extrait à part entière de l'acte de Dieu. L'étude de l'ordonnancement de l'objet laisse percevoir la profonde réflexion qui émane de sa conception, et la volonté de faire un objet ascétique dont le décor force à la réflexion. Par analogie avec les matières pures et les proportions parfaites de la Jérusalem céleste, les grandmontains se dotent, à travers la châsse de leur fondateur, d'une église puissante, sainte et sacrée, et participent à inclure le saint dans l'espace céleste. La châsse d'Ambazac offre un territoire privilégié au saint, glorifiant par extension la communauté de Grandmont, premier lieu de rayonnement de sa *virtus*. Le reliquaire devient l'unique médium qui permet d'accéder à la *persona* du saint ³⁴⁰. Le saint acquiert alors une dimension architecturale, si l'on peut dire, dans la mesure où il concentre autour de lui, autour de ses reliques, son reliquaire, son église, la communauté monastique, apportant dès lors la preuve visuelle de la réussite du programme de solidification de l'ordre accompli par Gérard lthier.

IV.2. Végétalités. Quand l'ornemental est porteur de sens

La matérialité de l'objet ne doit pas être perçue par son opposition avec le décor végétal qui se développe sur toute sa surface. Le végétal ne rompt pas avec l'ordonnancement de l'objet. Au contraire, il l'accompagne et le met en valeur. Car si l'un sert de support technique à l'autre, les deux parties sont intrinsèquement liées pour former sur l'objet un discours par l'ornement profond et réfléchi, qu'il soit métallique, minéral ou végétal. Dans un objet aniconique, c'est l'ornemental qui prend le pas pour faire sens. Tout en subtilité, le message y est caché pour pousser l'esprit vers la réflexion, la recherche du sens dans chacun des éléments. La châsse d'Ambazac est un objet totalement ornementalisé, selon la conception du terme proposé par Jean-Claude Bonne ³⁴¹. Dans ce sens, le végétal se superpose à la

³⁴⁰ Voir M. Beaud, « Le corps saint et son territoire », *op. cit.*, p. 202.

³⁴¹ Voir notamment Jean-Claude Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », Michel Pastoureau (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Les Cahiers du Léopard d'Or, vol. 5, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.

matière pour faire éclater sa propre nature, tout en composant, comme l'or et les gemmes, l'image de l'*ordo*, la *varietas* et la *mensura* du moine Théophile.

IV.2.1. Un commentaire du Texte par l'ornement

IV.2.1.1. Le végétal comme évocation du jardin de l'Apocalypse

« L'ange me montra aussi le fleuve d'eau de la vie, brillant comme du cristal, qui jaillissait du trône de Dieu et de l'Agneau, et coulait au milieu de la place de la ville. De part et d'autre du fleuve se trouve l'arbre de la vie, qui donne des fruits douze fois par année, une fois chaque mois. Ses feuilles servent à la guérison des nations. » (Ap. 22, 1-2).

Grands rinceaux enroulés en repoussé, fines tiges gravées, enroulements ciselés ou bien bourgeons d'émail aux couleurs éclatantes, les végétaux de la châsse d'Ambazac développent une extraordinaire variété technique. En animant toutes les surfaces de l'objet, ils rendent une impression de jaillissement vital exacerbé par leur variété, évoquant la multiplicité des formes végétales. En accompagnant l'or et les gemmes, la châsse présente une cité fertile, la Jérusalem florissante dont les murailles enserrant un jardin dominé par l'arbre de la Vie, l'arbre de la Création ouvrant la Genèse (Gn. 3, 22) et refermant l'Apocalypse (Ap. 22, 2).

Comme le cèdre planté par Yahvé dans la vision d'Ézéchiel (Ez. 17, 22-23) et l'arbre du songe du roi Nabuchodonosor (Dan. 4, 7-9) l'arbre de Vie est avant tout un arbre cosmique qui relie la Terre à l'espace céleste³⁴². Les rinceaux de l'arrière de la châsse fonctionnent sur ce mode de représentation : les deux seuls arbres de la châsse sont présentés à l'arrière du toit, lieu privilégié de médiation (fig. 77 et 78). Structurellement présenté entre le ciel et la terre, ils présentent les caractéristiques morphologiques d'un arbre au tronc peu épais, et aux branches enroulées complétées d'un fleuron. La fructification y est active : l'arbre donne quatre fleurons de métal, encore dépendants de la matière. Au centre, le bouton émaillé indique que le processus est complet : indépendant dans sa matière, il est en pleine possession de ses caractéristiques matérielles de texture, de forme mais surtout de couleur, par opposition aux palmettes uniformes des autres tiges. Ce mode de fructification est répété sur la cuve grâce à l'action de l'arbre du toit. Les très vifs rinceaux y naissent de graines en repoussé situées entre les plaques émaillées (fig. 73 et 74), et donnent naissance à des fleurons émaillés plus évolués

³⁴² D. Paris-Poulain, « Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevilly », *op. cit.*, p. 130.

que ceux du toit. Le jeu entre les végétaux naissant des graines, devenant jeunes pousses puis arbres laisse planer le doute sur l'ordre dans lequel le processus a lieu : s'agit-il de la représentation chronologique de l'évolution de l'arbre du toit ? Ou bien est-ce l'arbre du toit qui, par l'effet de la gravité, a laissé tomber ses graines qui donneront de nouveaux végétaux, perpétuant ainsi le cycle de la vie ? En s'appuyant sur l'ambiguïté de la représentation du végétal, le concepteur de la châsse donne à voir un processus vivant émergeant de la matière du reliquaire, comme directement issu de la *virtus* émanant des reliques contenues à l'intérieur de l'objet.

Le motif en repoussé situé au pied du tronc des deux arbres du toit est assez difficile à interpréter. Il pourrait s'agir d'un élément purement ornemental, mais ce tracé pourrait tout aussi bien évoquer les eaux du fleuve de Vie jaillissant du tronc, ou les restes du fruit duquel est issu l'arbre. Visiblement, cet élément est fertile puisque, sur l'arbre de droite comme sur celui de gauche, de petites tiges semblent en sortir. La finesse des racines repoussées de l'arbre de gauche évoque aussi bien les premières racines de l'arbre que les ruisseaux paradisiaques, tandis que sur l'arbre de droite, soit le flot est plus tumultueux, soit le tronc émerge complètement d'un autre végétal. Qu'il s'agisse d'une évocation de l'eau du fleuve de Vie ou bien du résultat d'un processus naturel, les arbres de la châsse sont dotés d'une vitalité émanant d'une source préexistante qui remémore leur développement naturel.

L'arbre de la Vie est avant tout un arbre qui fructifie. Comme les rinceaux de l'arrière de la châsse, le végétal situé sur le tympan de la lucarne centrale de la façade reprend le thème de l'arbre fructifiant, tout en opérant un léger décalage par rapport aux végétaux naturalisants de la façade mineure (fig. 57). Les réseaux de filigranes y déploient un arbre buissonnant en arc de cercle autour d'un cabochon de cristal. Les rubans du tympan rompent avec les autres filigranes de la châsse dans le sens où ils sont les seuls à fructifier : à leurs extrémités, de très fines perles de métal doré sont les premières baies d'un jeune arbre qui semble même porter les gemmes, fruits précieux de la Création qui traduisent l'attachement du végétal à l'arbre de la Jérusalem. Le tympan est l'emplacement privilégié pour la représentation de l'arbre de la Vie. À l'arrière le système de rinceaux cordiformes de la cuve montre aussi un végétal fructifiant : les rinceaux sont complétés de bossettes florales, ou d'une série de points en repoussé évoquant une grappe de baies. Par analogie avec la forme et la fonction de l'organe, le motif en cœur montre l'élan vital dont bénéficie le végétal : l'arbre de Vie est aussi, dès la Genèse, un arbre doté par Dieu du principe vital³⁴³. Par leur position et leur décor, les végétaux des murs latéraux des lucarnes (fig. 27) composent et soutiennent l'architecture de l'objet : la fonction de l'arbre est essentielle parce qu'elle est le lien entre le

³⁴³ I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 35.

ciel est la terre, mais en même temps, par gémellité avec le fleuve de Vie, la source de la vie éternelle.

Les éléments émaillés losangiques de la cuve mineure de la châsse se déploient sur le même principe (voir fig. 104 à 107). En reprenant une forme carrée ornée d'un cristal au centre, ces quatre plaques fonctionnent comme un *hortus conclusus*. Ce type de jardin clos se développe en Occident au XII^e siècle, d'après un modèle oriental fondé sur l'exégèse biblique ³⁴⁴. Les plaques de la façade mineure fonctionnent en partie comme des systèmes indépendants. Leur mise en œuvre sur l'objet renforce leur cloisonnement spatial, souligné d'une rangée de perles en repoussé. Par analogie avec la nature primitive du cristal, le cabochon central donne la traduction visuelle la plus évidente qui soit de l'eau pure et cristalline du fleuve de Vie ³⁴⁵. Comme les arbres du jardin de la Jérusalem céleste, les végétaux sont organisés de part et d'autre du fleuve, nourris par son essence vitale, puisqu'un certain nombre d'entre eux en découlent directement, à l'image des lancettes nuées de la plaque de droite (fig. 107). En divisant le carré du jardin en quatre compartiments égaux, les végétaux déclinent les proportions de la cité de Dieu, sur le mode de l'*hortus conclusus* : en ordonnant les végétaux autour d'une fontaine centrale à la manière des proportions de la ville céleste, le jardin clos reprend les caractéristiques du modèle divin, selon une disposition reproduite dans l'émail de la châsse d'Ambazac ³⁴⁶. De manière plus subtile et certainement secondaire, les modules de la cuve de la façade de la châsse font écho à ce modèle.

L'exégèse associée à la mise en œuvre de l'*hortus conclusus* est reprise dans les médaillons d'émail. Le cristal placé en leur centre permet de les rapprocher du thème de la fontaine de Vie ³⁴⁷ ; en nourrissant la vie végétale, elle fait écho aux eaux de la Jérusalem céleste et au fleuve jaillissant des marches du Temple dans la vision d'Ézéchiël : « ce torrent se dirige vers la région de l'orient, il descend dans la vallée du Jourdain et débouche dans la mer Morte. Lorsqu'il parvient à la mer, il en renouvelle l'eau, qui devient saine. Des êtres de toute espèce se mettront à grouiller et les poissons se multiplieront partout où le torrent arrivera. Il assainira la mer et là où il se déversera, il apportera avec lui la vie » (Ez. 47, 8-9). Le jardin est alors un espace sacralisé par la présence christique qui se dégage de son centre,

³⁴⁴ Brigitte Stiévenard, « Jardins clos et jardins des initiés. Le symbolisme du carré en Orient et en Occident », p. 253-280, in Pierre-Gilles Girault (ed), *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 253-254.

³⁴⁵ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal, op. cit.*, p. 26.

³⁴⁶ B. Stiévenard, *op. cit.*, p. 254.

³⁴⁷ Thierry Crépin-Leblond, « Les préfigurations du Pressoir mystique dans l'art médiéval », p. 79-89, in Danièle Alexandre-Bidon (dir.), *Le Pressoir mystique*, Actes du colloque de Recloses, 27 mai 1989, Paris, Cerf, 1990, p. 80.

temple métaphorique et source de l'abreuvement des âmes ³⁴⁸. Le cristal joue ici un rôle déterminant, fondé sur la symbolique de la gemme. Il opère une double fonction, à la fois mémoire de l'eau la plus pure et évocation de l'essence du Christ. En réalité, une large part des végétaux de la châsse s'appuie sur l'exégèse de l'arbre fructifiant. Les bourgeons d'émail ou les bossettes de cuivre sont autant d'âmes qui éclosent, nourries par un principe céleste grâce à l'intercession du saint. En présentant un jardin ordonné, le concepteur de la châsse montre une nature rythmée et fertile, signe à demi caché de l'ordonnement du monde par Dieu.

IV.2.1.2. La rhétorique du *lignum vitae* et de la Croix

De manière assez originale dans le corpus des châsses limousines, la châsse d'Ambazac présente trois croix. La première, la croix gemmée de la façade répond à de forts enjeux institutionnels et spirituels. Les deux autres s'appuient sur le végétal pour former une autre rhétorique. Secondaires à la fois par leur situation et par leur portée symbolique, leur présence peut questionner. Pourtant, elles complètent naturellement le décor du reliquaire, et ajoutent encore un autre mode de représentation du végétal sur un objet qui concentre déjà une abondante variété de végétaux.

La différenciation entre la croix de la façade et les croix des pignons est assurée par leur dissociation ornementale et formelle, de sorte que chacun des deux modèles répond à une tradition iconographique différente. Si les croix émaillées des pignons (fig. 114 et 115) sont certainement des éléments secondaires qui n'ont pas la portée de la *crux gemmata* de la façade, leur décor n'en reste pas moins signifiant. En reprenant un motif déjà employé sur les bandeaux d'émail, composé de tigelles entrecroisées cordiformes, coiffées de boutons aux pétales ourlées à la verticale et de simples bourgeons à l'horizontale, les deux croix semblent à première vue présenter une composition strictement identique. Pourtant, quelques différences mineures sont à identifier : la palette bleue et verte des bourgeons horizontaux et du fleuron supérieur est inversée d'une croix à l'autre, et les tigelles verticales de la croix de droite situées au plus près du cœur forment des palmettes plus élégantes, là où ailleurs, elles se recourbent complètement vers leur tige. Comme les plaques carrées des cuves des pignons, les croix remplissent l'espace supérieur des petits côtés. Tout en animant la surface de la châsse, elles marquent l'espace clos de la partie haute des pignons du signe du Christ.

³⁴⁸ B. Stiévenard, *op. cit.*, p. 255.

En rompant avec la forme de la croix au bras égaux de la *crux gemmata*, les croix des pignons se réapproprient la forme traditionnelle de la croix latine associée au sacrifice du Christ. Entièrement végétalisée sur un fond bleu céleste, la croix se transforme : l'instrument du supplice est glorifié par l'ornemental, qui n'est pas ici composé par les gemmes mais par le végétal ³⁴⁹. Le concept d'ornemental tel qu'il a été défini dans les travaux de Jean-Claude Bonne fournit une partie de l'explication à la mise en œuvre de cet élément : les rinceaux végétaux célèbrent le signe qui n'est plus celui de la mort humiliante mais celui de la victoire ³⁵⁰.

Mais d'un autre point de vue, le végétal construit physiquement la Croix. En considérant la plaque d'émail comme objet, le végétal est un ornement. Mais en dédoublant la perspective vers l'émail, le végétal devient performatif : il compose lui-même sa propre forme. En se déployant uniquement sous l'aspect du végétal, la Croix s'attache sa vitalité. Comme pour l'arbre et les rinceaux de l'arrière de la châsse, l'éclosion du principe vital est représentée en action : l'orientation centripète des fleurons attire l'attention autour de l'aster central, qui reprend une disposition particulièrement originale dans le corpus de l'*Œuvre de Limoges*. Sa composition rayonnante est manifestement destinée à exalter sa nature christique. Inscrit dans un losange, ses longs pétales horizontaux et verticaux prennent le pas sur les pétales intermédiaires, déclinant ainsi la forme de la croix au plus profond de son cœur. La forme losangique et l'axialité des pétales renforcent le rayonnement de l'aster, soulignant par ses reflets la vitalité d'un végétal en déploiement, intensifié par l'éclat des gemmes qui l'encadrent.

De cette manière, le végétal fait de la matière de la croix un bois vivant, le *lignum vitae*, reprenant ainsi une tradition iconographique qui associe le bois de l'arbre de Vie au bois utilisé pour la fabrication de la Croix ³⁵¹. L'arbre de la Croix est transfiguré par le sacrifice du Christ. Au VI^e siècle, Venance Fortunat écrit une hymne à l'occasion de la réception de la relique de la Vraie Croix à Poitiers en 569, le *Pange lingua*. Il y associe la Croix à un arbre glorieux, à la splendeur et à la fertilité inégalée : « *crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis, nulla talem silva profert flore, fronde, germine, dulce lignum dulce clavo dulce pondus sustinens* » ³⁵². Le bois vivant est un signe de Salut ; de la genèse à l'Apocalypse, l'arbre est la cause de la chute de l'Homme, mais accompagne sa rédemption grâce au sacrifice du Christ sur la Croix, comme le mentionne déjà le poème de Venance Fortunat ³⁵³. Comme l'arbre du *Pange lingua*, les

³⁴⁹ Jean-Claude Bonne, « Ornementation et représentation », p. 199-212, in Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015, p. 203.

³⁵⁰ Cynthia Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 75.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

³⁵² *Ibid.*, voir p. 86.

³⁵³ « De parentis protoplasti fraude factor condolens, quando pomi noxialis morte morsu corrui, ipse lignum tunc notavit, damna ligni ut solveret. Hoc opus nostrae salutis ordo depoposcerat ». Voir sur ce point I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 5.

croix végétalisantes des pignons sont des arbres merveilleux emprunts de l'essence du Christ, qu'ils donnent à voir à travers leur vitalité et jusqu'au plus profond de leur cœur.

En reprenant la symbolique de l'arbre, les croix des pignons s'inscrivent complètement dans l'iconographie de la châsse d'Ambazac. C'est peut-être davantage cet aspect, plus que les références exégétiques qu'elles mobilisent, qui a primé pour le choix de cet élément. Mais la multiplication des types de croix, tout comme la multiplication des représentations végétales, participe avant tout à rapporter visuellement le principe de variété. La croix des pignons – quelle que soit sa forme – est d'abord un signe puissant qui sacralise l'espace sur lequel il se déploie. Par l'association de l'ornement et de la forme, le végétal est spiritualisé. Il crée un espace signifiant qui rappelle que le reliquaire de saint Étienne de Muret est un lieu pleinement sanctifié par sa présence, et que sa qualité transparaît à travers son ornement. Comme les anges du toit de la façade, les croix des pignons adoptent une position intermédiaire qui fait le lien entre la Terre et le ciel. Puisque le sacrifice sur la Croix autorise l'intercession, l'ornement de la châsse s'empare du signe pour former une rhétorique visuelle qui assure l'efficacité de saint Étienne, tout en s'appuyant sur le végétal pour produire un discours complexe, formé comme une exégèse visuelle.

IV.2.1.3. Les anges, médiateurs vers l'Esprit saint

Seuls éléments figurés de la châsse d'Ambazac, les deux anges du toit complètent la rhétorique du décor végétal. Leur position et leur composition les détachent de l'ornement végétal du reliquaire. Pourtant, ils y répondent en reprenant des références textuelles similaires ordonnées autour de la Révélation, et présentent en même temps un double rôle associé à la destination de l'objet. Les anges sont avant tout des *ἄγγελοι*, des messagers au sens étymologique du terme.

Orientés en position centripète vers le tympan de l'abside, les deux anges se font face. Si l'un et l'autre présentent quelques différences mineures, leur iconographie reprend la mise en œuvre contemporaine de l'*Œuvre de Limoges* qui leur donne une tête en saillie aux traits classiques sur un corps émaillé (fig. 66 et 67)³⁵⁴. Leur situation intermédiaire est très courante parmi les châsses émaillées contemporaines, et met en image leur rôle médiateur par leur disposition entre ciel et terre. Cette fonction est bien visible sur la châsse vendue à Londres en 1930 par Sotheby's (fig. 69) : de part et d'autre de la Croix de la crucifixion, deux anges

³⁵⁴ Voir M.-M. Gauthier, *Émaux limousins*, op. cit., p. 41.

font le lien entre la scène de la Passion de la cuve et la glorieuse *maiestas domini* présentée juste au-dessus sur le toit ³⁵⁵. Comme sur la châsse d'Ambazac, les deux anges sont légèrement dissemblables. Celui de gauche surtout, adopte une position similaire à celle de l'ange de droite de la châsse d'Ambazac (fig. 67). La main droite ouverte sur la poitrine dans le geste de l'intercesseur, il tient un livre sans laisser apparaître la main gauche, masquée par les plis du manteau, selon une disposition moins courante. Ainsi que nous l'avons déjà souligné plus haut, la châsse conservée dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre présente quelques parallèles tout-à-fait pertinents avec les anges de la châsse d'Ambazac (fig. 71) ³⁵⁶. Les drapés y sont plus ronds, plus souples que ceux de la châsse de Sotheby's. Plus fine sur la châsse d'Ambazac que sur la châsse d'Auxerre, la gravure suit un même modèle initié par l'une ou l'autre des deux œuvres, ou dépendant d'un même atelier, puisque le personnage situé à l'extrémité droite du toit de la châsse d'Auxerre reprend presque la même position que l'ange de gauche sur la châsse d'Étienne de Muret, et la palette d'émail est identique.

Le motif des ailes des anges de la châsse d'Ambazac semble assez répandu autour des années 1185-1190. Généralement employé dans l'émaillerie locale pour les ailes des anges, il est aussi utilisé pour figurer celles des Vivants. Le type de l'aile à bandeau enroulé de l'ange de gauche semble toutefois plus courant, comme en témoigne une plaque de reliure conservée au Kunstgewerbemuseum datée des environs de 1185 (fig. 70) ³⁵⁷. Les ailes des quatre Vivants sont identiques à celles de l'ange de la châsse de Grandmont : elles sont formées en partie basse de longues plumes acérées et d'un bandeau d'émail bleu formant une élégante virgule, lui-même précédé du même repli en réserve près de l'épaule. Toutefois, le dessin des ailes de l'ange de droite semble moins commun, même si quelques rapprochements peuvent être faits à divers degrés de précision avec d'autres pièces locales. L'altération qui affecte tout le haut du corps de l'ange de Saint-Junien (fig. 68) empêche de savoir s'il présentait l'un ou l'autre de ces deux types de figuration. Toujours est-il que la portion qu'il reste permet de le rattacher sans hésitation à l'ange de gauche de la châsse, présenté les deux mains ouvertes sur la poitrine dans le geste de l'orant. Comme l'ange de Saint-Junien, les anges de la châsse de Sotheby's ou encore une autre châsse conservée au Musée du Louvre ³⁵⁸, les anges de la châsse d'Ambazac adoptent une position intermédiaire, autant structurellement que d'un point de vue spirituel. Les anges de la châsse d'Ambazac soutiennent la ligne de force qui se détache sur la façade de l'objet : en encadrant l'axe formé

³⁵⁵ V. 1180-1190. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 209-211, p. 184-185, pl. CLXXXVIII-CXC.

³⁵⁶ V. 1185-1190. Auxerre (Yonne), trésor de la cathédrale Saint-Étienne. M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 226, p. 192, pl. CCI.

³⁵⁷ V. 1185. Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. KGM 1908, 38. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Corpus des émaux méridionaux, op. cit.*, t. I, cat. 213, p. 185-186, pl. CXCI.

³⁵⁸ V. 1185-1190. Paris, Musée du Louvre, inv. OA 5892.

par la colombe, le fleuron majeur, la Croix et son cristal et la plaquette de la cuve, les anges accompagnent le processus de lecture du décor, comme agents modalisateurs des espaces centraux.

La mise en œuvre des deux personnages, habituelle dans l'*Œuvre de Limoges*, doit être perçue par rapport à l'ensemble du corpus des reliquaires non-limousins contemporains. En faisant ainsi abstraction d'une certaine habitude des châsses émaillées limousines et leurs figures colorées, on perçoit toute l'originalité de l'*Œuvre de Limoges* parmi l'ensemble des châsses orfèvrées du XII^e siècle. La couleur et le dynamisme des figures de l'iconographie orfèvrée de Limoges font toute la force et le succès de la technique. En complétant les personnages aux corps déjà vifs de têtes rapportées en applique à partir du troisième tiers du XII^e siècle, les orfèvres locaux se détachent encore de la manière de faire à Silos ou dans la vallée de la Meuse, ou des figures entièrement repoussées de la châsse des Rois-Mages de Cologne (fig. 42), pour n'en citer qu'un seul exemple. L'adjonction d'un élément ciselé à la plaque émaillée, qu'il provienne ou non d'une production sérielle – la question a été débattue³⁵⁹, rajoute encore une étape de fabrication qui renforce la complexité du montage. De fait, ces éléments revêtent un intérêt visuel certain. Par leur relief, les têtes ciselées participent à dynamiser l'espace des plaques émaillées et confèrent au personnage une qualité active et une vitalité visuelle accentuée par la couleur de l'émail et le rythme donné par les têtes. Le choix de la tête comme unique élément saillant met en mouvement une partie du corps dont la portée symbolique est signifiante : siège de l'esprit, la tête est aussi le siège des sens, source du mouvement du corps et inspirée par l'action divine³⁶⁰. La tête est alors la partie du corps par laquelle s'opère le premier mouvement d'un personnage sortant d'un cadre strict, ordonné par la matérialité de l'objet duquel il dépend, en l'occurrence la plaque d'émail. L'émergence matérielle des deux anges est doublement renforcée par leur mise en œuvre visuelle : d'une part le guillochage du fond des deux plaques contraste avec les couleurs et la planéité de l'émail, projetant les figures vers l'avant, et d'autre part les nuées triples aux tons célestes qui coupent les anges à la taille et les font jaillir de l'espace céleste selon un procédé déjà employé pour l'ange de la collégiale de Saint-Junien. Les procédés techniques destinés à mettre en mouvement les anges de la châsse sont particulièrement efficaces. Ils leur confèrent une vitalité qui prend forme du bas vers le haut, des nuées planes – mais source de l'apparition angélique – vers la tête qui s'échappe littéralement de la matière, qui rappelle que

³⁵⁹ Marie-Madeleine Gauthier, « Émaux et orfèvreries », in Marie-Madeleine Gauthier et Jean Porcher, *Limousin roman*, 2^e ed., La-Pierre-qui-Vire, 1960, p. 280-286.

³⁶⁰ Éric Palazzo, *Le souffle de Dieu : l'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2020, p. 66 et 74.

les anges sont les messagers célestes apparaissant aux Hommes pour annoncer le dessein de Dieu.

En réalité, les anges de la châsse d'Ambazac sont le prétexte au développement de ces hypothèses qui s'attachent à l'ensemble du groupe des objets émaillés limousins qui comportent des têtes en applique. La question pourrait être élargie à l'évolution progressive de ces figures en demi-relief vers les « poupées » de l'*Œuvre de Limoges*, ces corps repoussés et appliqués sur les plaques d'émail des croix et des reliquaires à partir de la fin du XII^e siècle. Le relief confère une nature différente aux anges de la châsse d'Ambazac, orientée par ce que l'on pourrait qualifier de « mode d'existence » vers une perception qui dépasse celle de la simple reconnaissance visuelle.

La situation géographique des anges sur la châsse est autant signifiante que leur position. Situés de part et d'autre du toit, ils encadrent la ligne de force de l'objet, le transept et le « tombeau ». Positionnés en-dehors de cet espace sacré, ils fonctionnent pourtant avec lui, accompagnant la vision de la sainteté de l'abside et du tombeau. Leur présence fait écho avec celle de l'oiseau de la crête qui les surplombe directement. Par sa position dominante et son orientation, l'oiseau de la crête reprend une incarnation allégorique de l'Esprit saint traditionnelle dans l'enluminure des manuscrits ou dans la sculpture monumentale par exemple, mais encore rare dans sur les châsses de l'*Œuvre de Limoges*. L'oiseau est d'une qualité remarquable. La minutie des détails souligne le soin qui y a été apporté : la ciselure est profonde, nette, et reproduit parfaitement les qualités morphologiques de l'oiseau, jusque dans la figuration des fines plumes de la cuisse par quelques fins traits gravés (fig. 72). Sa grande qualité technique participe à rendre difficile son identification, et laisse planer le doute entre la morphologie de la colombe ou celle de l'aigle. En s'opposant visuellement aux colombes eucharistiques émaillées du tournant du XII^e siècle par son corps trapu et son profil acéré, l'oiseau semble plutôt se rapprocher du type de l'aigle. Mais puisque nous n'avons identifié aucun autre élément orfèvre comparable à ce jour – peut-être faudrait-il plutôt se tourner vers la sculpture monumentale ou l'enluminure, la question reste en suspens. La colombe paraît massive par rapport aux deux anges de la châsse ; sa position en avant la rend difficile à observer de face, mais met en valeur l'action de la bénédiction sur toute la ligne centrale, exaltant ainsi directement la sainteté d'Étienne de Muret.

La structure de l'objet développe le rôle médiateur des anges. En complément de leur situation intermédiaire en partie haute, le toit symbolisant le lien entre la Terre et le ciel, leur gestuelle donne à voir une intercession en action, donnée à la fois pour le saint du reliquaire, dans l'optique d'assurer visuellement de sa légitimité, et pour le fidèle qui le contemple. D'un point de vue strictement étymologique, les anges (ἀγγελοι) sont les messagers. Régulièrement mobilisés pour faire le lien entre Dieu et les Hommes, ils sont les révélateurs privilégiés du

Verbe ³⁶¹. En suivant la référence au livre de l'Apocalypse que développe la matérialité de l'objet, les deux anges émaillés reprennent visuellement l'apparition de l'ange puissant du chapitre dix :

« Je vis ensuite un autre ange puissant descendre du ciel. Il était enveloppé d'un nuage et un arc-en-ciel couronnait sa tête ; son visage était comme le soleil et ses jambes étaient pareilles à des colonnes de feu. Il tenait à la main un petit livre ouvert » (Ap. 10, 1-2).

Les anges, celui de gauche surtout, reprennent la disposition présentée par l'ange puissant de l'Apocalypse. Parmi les nuées émaillées, les gemmes multicolores qui encadrent la plaque champlevée, l'aspect radieux des visages ciselés et dorés, seule manque la partie inférieure du corps des anges pour compléter l'apparition de l'ange puissant. Dans la mesure où l'ange du chapitre dix de la Révélation est solitaire, la présence de deux anges sur la châsse doit être interrogée. La dissemblance entre les deux anges participe à contrebalancer la duplication d'une évocation commune. Puisque l'ange de droite porte déjà le petit livre qui délivre le dessein de Dieu, l'ange de gauche mobilise encore cette référence sans avoir besoin de la reproduire. De cette manière, il intègre pleinement le rôle de l'intercesseur, en développant par le geste des deux mains ouvertes sur la poitrine le rôle qui lui est dévolu : ainsi, l'ange de gauche est-il l'orant qui intercède pour le fidèle, tandis que celui de droite est plutôt l'ange messenger révélateur du Verbe, sans qu'aucune des deux dispositions ne soit véritablement imperméable.

La disposition des deux anges de part et d'autre du toit n'est pas sans rappeler que le prototype mythique du reliquaire est l'arche d'Alliance, sommée de deux chérubins qui se font face ; comme l'arche, l'*arca* désigne aussi le reliquaire. La portée de la référence vétérotestamentaire est toute symbolique : l'espace situé entre les ailes des chérubins est le lieu du pardon, d'une communication privilégiée placée sous le signe de l'intercession des anges : « c'est là que je me manifesterai à toi, sur le couvercle du coffre, entre les deux chérubins ; c'est là que je te donnerai tous les ordres concernant les Israélites » (Ex. 25, 22) ³⁶². La référence à l'arche d'alliance est plus profonde que la simple analogie visuelle. Comme l'a très bien rappelé Cynthia Hahn dans l'introduction à son étude sur la relique de la Vraie Croix, l'arche montre que le matériel peut recevoir l'immatériel, et que les ailes des anges servent de cadre spatial théâtral au développement d'un territoire sacré, sanctifié par sa proximité avec le divin ³⁶³. Sur la châsse d'Ambazac, c'est le signe de la Croix

³⁶¹ Collectif OMCI-INHA, Louise-Élisabeth Queyrel (avec la participation de Pierre-Marie Sallé), « Révélation médiée », in Sébastien Biay, Isabelle Marchesin (dir.), *Ontologie du christianisme médiéval en images*, consulté le 26/05/2024, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/41>.

³⁶² C. Hahn, *Passion Relics*, op. cit., p. 12.

³⁶³ *Ibid.*, p. 12.

qui se déploie majestueusement entre les deux anges, projeté en avant par l'abside centrale. En supplantant le signe de du Nouveau Testament à l'espace vide de l'Ancien Testament, la composition de la châsse s'intègre entièrement à l'exégèse traditionnelle chrétienne, qui rappelle l'alliance supérieure symbolisée par la Croix, l'intercession permise par le sacrifice du Christ ³⁶⁴. Malgré tout, les anges de la châsse d'Ambazac jouent le rôle qui leur a été donné. Leur situation intermédiaire rappelle qu'ils sont avant tout les intercesseurs privilégiés des Hommes et des messagers en double sens, du bas vers le haut et du haut vers le bas, comme le saint du reliquaire qu'ils protègent. Leur iconographie s'adapte pleinement à leur fonction symbolique, et leur mise en œuvre met en image leur vitalité essentielle. Les anges, mais aussi la présentation de la Croix et son bois de Vie et les végétaux emplis d'une vitalité céleste, participent à la production d'un discours complexe construit comme un commentaire, une exégèse imagée qui participe peut-être à l'austérité visuelle qui émane de l'objet, mais qui renferme surtout un discours ascétique propice à la méditation.

IV.2.2. Le végétal, entre rythme et foisonnement, entre nature et cosmos

IV.2.2.1. Autonomie et identité du végétal. Quand la mise en œuvre devient mode d'existence

Avant d'être ornement, le végétal est matière. Son existence est intrinsèquement liée à la mise en œuvre de l'objet, et répond autant à des préoccupations proprement techniques qu'à un intérêt pour les signes qu'il est à même de diffuser. Le concepteur de la châsse d'Ambazac s'appuie sur la « capacité de l'ornement à faire penser », pour reprendre les termes de Jean-Claude Bonne, pour développer un décor végétal parlant et signifiant ³⁶⁵. Les questions qui se posent alors sont les suivantes : que faire dire au végétal et surtout comment le lui faire dire ? Ici, c'est la matérialité qui transmet le discours du végétal, de sorte que l'ornemental devient un élément iconographique performatif. Dès lors, le végétal dépend d'un principe que l'on pourrait nommer « mode d'existence » ; tout comme les diverses typologies iconographiques de végétaux ordonnent leur signification et leur portée spirituelle, leur mode de mise en œuvre fonctionne exactement sur le même modèle et doit donc être ajoutée à la palette des outils qui permettent de décoder le langage de l'objet ³⁶⁶.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁶⁵ J.-C. Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval », *op. cit.*, p. 210.

³⁶⁶ Cette expression nous a aimablement été suggérée par Philippe Cordez lors d'une entrevue en janvier 2024.

Lorsque l'on s'intéresse d'un peu plus près aux techniques choisies pour figurer le végétal sur la châsse d'Ambazac, l'on s'aperçoit que la variété des traitements toreutiques le hiérarchise en deux catégories assez strictement spatialisées sur l'objet. Les rinceaux de l'arrière de la châsse dépendent matériellement des plaques de cuivre qui composent le reliquaire. Le repoussé fait naître un végétal structurel, non pas plaqué sur la surface mais qui semble au contraire en provenir. Le relief que confère la technique fait écho à l'iconographie du végétal : puisqu'il appartient dans sa matière à la plaque de cuivre dorée, il semble en pousser directement, de la même manière qu'il est représenté croissant et se développant, ainsi que nous l'avons déjà montré plus haut. L'analogie entre la technique et l'élément représenté – le jeu intellectuel de la pousse repoussée – montre la profonde matérialité du végétal. Les rinceaux ne peuvent pas avoir de développement autonome parce que leur existence dépend de la matière. Visuellement, ils ne font qu'un avec elle et montrent plutôt une matière végétalisée. L'iconographie renforce cet aspect : les gousses plissées et les replis représentés auprès des embranchements évoquent une enveloppe souple, semblable à une peau exercée par le mouvement des tiges. Si cet aspect dépend en partie de l'iconographie du rinceau tentaculaire, il participe aussi à rendre compte de la nature du végétal. Certes, les rinceaux donnent des fleurons et des fruits, de très petites baies situées sur des tigelles secondaires, mais leur fertilité renvoie à leur nature charnelle³⁶⁷. De fait, le végétal de l'arrière de la châsse est conditionné par sa nature. Son déploiement n'en spiritualise pas moins les espaces. Au contraire, il accompagne l'esprit par le développement progressif de la tige vers l'arbre. Finalement, il est un végétal accessible parce qu'il renvoie à la nature humaine et sa matérialité en fait l'écho des réalités terrestres, avant tout charnelles.

Par opposition au végétal de l'arrière de la châsse, les éléments orfèvres végétalisants de l'avant – nous ne parlons pas ici de l'émail – sont indépendants des pièces structurelles de l'objet. Pour prendre le cas des filigranes, leur application postérieure à la fabrication de la plaque de cuivre dans le processus de manufacture de l'objet leur confère une nature différente. À l'échelle réduite du ruban de métal, leur relief souligne leur superposition à la plaque lisse du fond (voir fig. 109). Ils se développent de manière autonome sans début ni fin, sur les modules de la cuve comme sur le pourtour de la croix gemmée, sauf dans le cas particulier du tympan de l'abside où ils prennent leur source auprès de la gemme située sous le cristal. Manifestement, les filigranes ont la capacité de se déposer sur la surface de l'objet,

³⁶⁷ Sur les questions de la mise en forme du végétal selon une ontologie charnelle ou une ontologie divine, voir I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., chap. 3 et 4, notamment p. 60 et p. 76.

ce qui souligne leur indépendance par rapport à la matière et leur confère une puissance active potentiellement supérieure.

Les rinceaux de la crête (fig. 93-98) font le lien entre les deux flancs : tout en reprenant les caractéristiques iconographiques des rinceaux de l'arrière, ils se déploient indépendamment du reste de l'objet. La ciselure à jour fonctionne comme le filigrane : le végétal rapporté à l'objet montre ostensiblement sa capacité à agir indépendamment d'une structure matérielle. Les rinceaux de la crête vont même plus loin que les filigranes, encore accolés à un support, puisqu'ils composent eux-mêmes leur propre élément, déploient leur existence d'une manière quasiment performative. La transparence de la crête participe pour beaucoup à conférer à ce végétal sa nature ontologique exceptionnelle, supérieure à celle de tous les autres végétaux orfèvres de la châsse parce qu'elle le rend capable d'une existence autonome, détachée de la matière la plus charnelle.

En observant les caractéristiques techniques de chaque végétal de la châsse d'Ambazac, il apparaît donc que leur choix n'est pas laissé au hasard. Il suit une logique réflexive qui s'appuie sur le sens de lecture de l'objet. En débutant la lecture au flanc mineur par un végétal soumis à sa matérialité mais qui se déploie progressivement et fructifie, comme une métaphore du processus spirituel que doit traverser le fidèle pour atteindre la face principale de la châsse, le concepteur produit un discours déjà complexe qui peut cependant être évacué en fonction de la disposition de l'objet dans le trésor. Puis, du bas vers le haut sur la façade de l'objet, le végétal émerge au milieu des gemmes et fait éclater sa nature supérieure, de plus en plus élevée et autonome, des filigranes aux rinceaux de la crête. D'un strict point de vue technique, l'ornemental est nécessairement lié à un support. Mais le choix du mode de mise en œuvre du végétal est autant signifiant que sa typologie. Comme l'avait déjà démontré Jean-Claude Bonne, c'est l'application qui donne leur sens aux motifs et leur confère toujours une valeur singulière³⁶⁸. Comme ornement, le végétal prend possession de son support et rend sa surface signifiante au point de donner à la matière de l'objet une substance à la hauteur de sa fonction³⁶⁹. La multiplication des ornements végétaux orfèvres souligne toute la virtuosité de la composition, qui allie matière, mise en œuvre et représentation pour articuler un discours cohérent et progressif.

Très certainement, les questions relatives au coût de fabrication de l'objet doivent être prises en compte : plus économe que les techniques d'adjonction parce qu'il utilise moins de matière, le repoussé est réservé au flanc mineur de la châsse, à priori moins visible. Les rinceaux en repoussé ont le mérite de remplir l'espace là où l'on fait l'économie des gemmes,

³⁶⁸ J.-C., Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval », *op. cit.*, p. 217.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 218.

alors que les filigranes les encadrent plus aisément même dans un espace restreint. Pourtant, le choix du type d'ornement végétal coïncide aussi avec sa mise en œuvre. La distinction entre un végétal caractérisé par sa profonde matérialité technique et, au contraire, un végétal indépendant de tout socle se poursuit au-delà de ses caractéristiques matérielles jusque dans sa représentation.

IV.2.2.2. Végétal naturalisant ou végétal cosmique : deux essences pour transcender le principe de nature

Comme l'avait déjà souligné Jean-Claude Bonne, l'objet *ornatus* reproduit l'ordre *cosmos* (κόσμος) et la beauté de la Création ³⁷⁰. La châsse d'Ambazac fonctionne sur ce principe. Toujours en lien avec la mise en œuvre du végétal, le discours de l'objet se prolonge dans le choix du type d'ornement. Deux existences végétales sont à distinguer sur la châsse d'Ambazac, en rupture dans leur forme et dans leur essence. Ensemble, elles diffusent deux natures ontologiques qui, comme pour leur mode d'existence, reprennent la distinction entre essence charnelle et essence cosmique.

Le premier type de végétal, comme le souligne déjà en partie son mode d'existence au travers de sa mise en œuvre, est un végétal profondément terrestre. Il s'oppose dans sa forme à un végétal cosmique, présenté hors-sol, végétalisant avant d'être végétal. Sans présenter de réalité botanique, puisqu'aucune espèce n'est clairement identifiable parmi le corpus déployé sur la châsse, sa typologie repose sur la reconnaissance de caractéristiques physiques attribuées aux végétaux. Cette disposition n'est pas problématique : l'intérêt de ce type de végétal repose avant tout sur sa capacité à évoquer la nature, plutôt que sur sa reproduction exacte, qui suffit à répondre aux enjeux liés à l'essence du végétal tout en laissant libre court au développement de l'ornemental. Pour prendre l'exemple des pseudo-vignes repoussées appliquées aux extrémités de la partie supérieure à l'avant de la châsse (fig. 80 et 81), on remarquera aisément que les rinceaux ne correspondent à aucune logique botanique. Seulement, la mise en valeur d'un fruit reconnaissable suffit à identifier le végétal comme une vigne, parce que le fruit mobilise un répertoire de caractéristiques associées aux espèces de plantes connues. De la même manière, les rinceaux de l'arrière de la châsse et de la crête et leurs fleurons suffisent à évoquer le monde végétal terrestre en associant des caractéristiques qui ne sont pas botaniquement associables, corolles et pistils évoquant les

³⁷⁰ J.-C. Bonne, « Ornementation et représentation », *op. cit.*, p. 200.

arums, pétales ourlés les liliacées ou les iridacées, sans que le végétal ne soit pour autant un arum, un lys, ou un iris.

Les rinceaux reprennent un modèle déjà éprouvé sur la châsse de Champagnat (fig. 91) près de quarante ans auparavant ³⁷¹. Le motif a peu évolué, et les rinceaux plissés expriment déjà l'intérêt des émailleurs pour la texture du végétal. On reconnaît sans mal les arums de la cuve de la châsse d'Étienne sur le toit de la châsse de Champagnat, et les liliacées aux pétales ourlés sur la cuve. Ces derniers ont cependant évolué dans leur forme : ils ont été dotés d'un pistil, et présentent une seule hauteur de pétales ourlés vers l'extérieur qui laisse apparaître une nuée, là où les pétales de la châsse de Champagnat se développent sur deux hauteurs vers l'extérieur puis vers l'intérieur, dévoilant un cœur très simple. La technique, en revanche, permet aux fleurons de la châsse d'Ambazac d'arborer une palette étendue et de faire côtoyer dans une même alvéole plusieurs teintes d'émail, donnant ainsi au végétal un relief et une réalité végétale plus tangible. Les palmettes-fleurs gravées sur la crête de la châsse (fig. 96) et sur certains bandeaux d'émail (fig. 113) évoquent les motifs des colonnettes du retable de San Miguel in Excelsis (fig. 116) et de l'*urna* de Silos (fig. 117) ³⁷². Leur développement en doubles rinceaux cordiformes semble directement repris sur certaines plaquettes de la châsse d'Ambazac, notamment sur les croix des pignons (fig. 114 et 115).

Le motif de la gousse plissée apparaît plus nettement sur la châsse d'Ambazac et sur quelques autres supports matériels. Le manuscrit du Nouveau Testament enluminé autour de la décennie 1170 à Deffech, un prieuré grandmontain, présente un répertoire ornemental qui se rapproche de celui rencontré sur la châsse ³⁷³. Les canons et les autres enluminures reprennent un répertoire végétal caractéristique des manuscrits limousins qui a été plus largement étudié par Patricia Stirnemann ³⁷⁴. La queue de l'animal du *Paulus et Silvanus* du f. 157r (fig. 89) fonctionne comme un rinceau tentaculaire. Comme sur la châsse, il provient de l'extrémité d'une gousse plissée scindée en deux parties, le long rinceau présenté au premier plan et une petite tigelle à peine courbée à l'arrière de la tige naissant du manchon. Le mode de fonctionnement de la gousse est encore plus caractéristique au folio 103r (fig. 90). Le rinceau naissant du cou de l'oiseau à gauche de la lettrine de l'*Apocalypsis* présente le même type d'ornement, mais la partie frontale de l'extrémité du manchon plissé se déploie ici

³⁷¹ V. 1150. New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.685–87, .695, .710–.711.

³⁷² Ce parallèle avait déjà été relevé par Danielle Gaborit-Chopin, « Les arts précieux », in Xavier Barral i Altet, François Avril et Danielle Gaborit-Chopin, *Le Monde roman. 1060-1220. Les royaumes d'Occident*, Paris, Gallimard, 1983, p. 328.

³⁷³ BnF, ms. lat. 252.

³⁷⁴ Voir P. Stirnemann, « Émaux et enluminures : problèmes de flore », *op. cit.*, p. 225-246. Le f. 5r. (fig. 52) présente un parallèle intéressant avec la peinture de la voûte de la collégiale de Saint-Junien qui mériterait d'être approfondi : près de l'ange de l'Apocalypse, des asters inscrits dans des disques reprennent une disposition identique à ceux situés par deux entre les arcades des canons.

pour former une palmette-fleur, selon une disposition reprise sur la cuve arrière de la châsse d'Ambazac, près de la ligne centrale (fig. 82-83). De manière générale, l'origine du motif de rinceaux tentaculaires de la châsse d'Ambazac est difficile à tracer, puisqu'il s'agit d'un type iconographique répandu dans le domaine Plantagenêt depuis le deuxième quart du XII^e siècle ³⁷⁵.

Comme sur les peintures murales du logis abbatial de Moissac (fig. 79), les fleurons émaillés de la châsse d'Ambazac sont tous individualisés, sinon par la forme, au moins par la couleur. Le fleuron majeur située au centre de la crête présente une végétalité toute autre. Sa composition dépasse en qualité et en complexité celle des autres fleurons de la châsse. Sans trouver de parallèle exact dans d'autres réalisations contemporaines, il peut être rapproché des grands fleurons qui ornent les pages de la Bible de Clermont-Ferrand, enluminé à la fin du siècle, après 1180 ³⁷⁶. Les fleurons des p. 47 et 88 (fig. 101 et 100) évoquent celui de la châsse : l'orientation des pétales vers l'extérieur est complétée par le choix du bleu et du rouge comme couleur dominante, souligné d'un jaune-doré pour les replis des pétales. De manière plus générale, les végétaux du manuscrit sont soulignés de lignes de pointillés – la page 1 (fig. 99) reprend un motif végétal assez semblable aux deux autres pages, formé de lignes relevées de pointillés, dispositif original dans l'enluminure mais plus courant dans l'orfèvrerie émaillée limousine contemporaine, et abondamment utilisé pour souligner l'éclat des végétaux de la châsse d'Ambazac.

L'aspect du végétal participe pleinement à souligner sa nature terrestre. Toujours en s'appuyant sur une tradition iconographique extrêmement répandue, les rinceaux plissés revêtent sur la châsse d'Ambazac une portée toute particulière ; ils sont dotés d'un discours sur la nature du végétal soutenu par leur mode d'existence. L'enveloppe plissée des rinceaux texturise le végétal, en l'associant à une peau souple qui lui confère une existence charnelle. Le végétal est inscrit dans un processus vivant imagé. Sa naissance sur la cuve est suivie, avant son déploiement comme un arbre fertile, de son enracinement en partie médiane du flanc (fig. 75 et 76). Cette scène est particulièrement évocatrice. Jaillissant d'un repli dans le sol, les deux tiges portent encore des manchons plissés qui font naître de leurs entrailles une autre tige qui poursuit leur enroulement. La fertilité des rinceaux est encore soulignée par les petites baies qui poussent des tigelles placées en arrière des gousses. De fait, la mise en forme du végétal lui confère une essence charnelle, fondée d'une part sur son analogie avec un végétal tangible et plutôt naturalisant et sur sa corporité d'autre part, qui le ramène à une réalité terrestre ³⁷⁷. Sans contredire cet aspect, la fertilité du végétal revêt ici une valeur

³⁷⁵ C. Henocq, *op. cit.*, p. 6.

³⁷⁶ Clermont-Ferrand, Bm. ms. 1.

³⁷⁷ Sur les questions de la mise en forme du végétal selon une ontologie charnelle ou une ontologie divine, voir I. Marchsein, *L'Arbre et la colonne*, *op. cit.*, chap. 3 et 4, notamment p. 60 et p. 76.

positive, puisque le rinceau est bien ordonné, croissant avec mesure, par opposition aux rinceaux peuplés parfois menaçants ³⁷⁸. Au contraire, le rinceau devient une métaphore du processus spirituel qu'il porte au fidèle, caractérisé lui aussi par sa profonde corporéité : en naissant d'une petite graine, il se développe progressivement en de multiples ramifications et à mesure qu'il s'élève, il devient un arbre solide et vertueux. De la même manière, les éléments cordiformes – le motif en repoussé sur le tympan de la façade arrière (fig. 24) et sur les flancs des lucarnes à l'avant (fig. 27), les palmettes-fleur en repoussé de la cuve (fig. 82-83), les rinceaux des croix des pignons ou de certaines plaquettes émaillées (fig. 113-115) – rappellent le principe vital insufflé par l'Esprit-Saint à la Création ³⁷⁹. Comme organe central, le cœur diffuse l'*anima* qui, plus que l'âme, est le principe qui permet le mouvement, « car la vie d'un être de chair est dans le sang » (Lev. 17, 11) ³⁸⁰.

Les quelques irrégularités qui parsèment la structure des rinceaux de l'arrière de la châsse et de la crête (fig. 98), qu'elles soient volontaires ou non (on peut apercevoir à l'arrière de la crête, entre les deux cristaux de gauche, un trait qui témoigne d'une erreur dans le croisement des tiges), participent au discours de l'objet en rompant sa géométrie ³⁸¹. Le végétal est caractérisé par un rythme toujours très strict. Sur les rinceaux de l'arrière, le rythme du végétal est donné en ligne par les enroulements et les retombées des fleurons émaillés, selon une cadence très marquée qui joue sur l'alternance de tons courts (les arums sur leurs petits rinceaux) et de tons longs (les iridacées et leurs rinceaux doubles) (voir fig. 73 et 74), selon une musicalité qui laisse transparaître les traces de Création ³⁸². La hiérarchisation du végétal terrestre le scinde en différentes ontologies : si les rinceaux et la plupart des fleurons distinguent une essence terrestre inscrite dans un processus d'élévation, le fleuron central de la crête (fig. 95) a déjà accompli son développement. Il est un végétal complet, qui évoque déjà partiellement sa double nature en se déployant à partir de quelques nuées dont les couleurs reprennent celles des anges. Sa position est une marque de sacralité : en prenant part dans la ligne centrale de la châsse et en dominant l'ensemble des autres végétaux appliqués sur l'objet, il fait éclater sa double nature, selon une portée christologique qui glorifie le saint du reliquaire et valorise le végétal terrestre de la châsse. Mais surtout, les végétaux terrestres sont une image de la *varietas*, une variété singulièrement ordonnée, qui s'appuie sur la multiplicité des formes et la diversité des couleurs.

³⁷⁸ Voir J.-P. Caillet, « *Et magnae silvae creverunt...* », *op. cit.*, p. 23-33.

³⁷⁹ I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, *op. cit.*, p. 34.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 35.

³⁸¹ I. Marchesin, « Proportions et géométrie signifiante », in J. Baschet et P.-O. Dittmar, *Les Images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.*, p. 215.

³⁸² M. Clouzot, C. Laloue, I. Marchesin, *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, *op. cit.*, p. 35 sq. .

Par opposition formelle avec le végétal terrestre, un second type de végétal se déploie sur la châsse. Ni tout-à-fait végétal, ni forme complètement abstraite, il relève plutôt d'une géométrie végétalisée, inclassable parmi les espèces végétales terrestres et exclue de toute réalité botanique. Comme le végétal naturalisant, les plaquettes géométriques sont fortement spatialisées. En plus des deux plaques carrées des cuves des pignons (fig. 144 et 145), ces émaux se déploient sur la partie supérieure de la façade principale, sur les modules médians (fig. 133-134) et auprès de la croix gemmée (fig. 43), et dans une moindre mesure sur la plaquette carrée située à gauche de la cuve du flanc mineur (fig. 104). La quantité d'éléments présentant ce type végétal est plus restreinte ; il est exclusivement représenté par l'émail.

Soulignons que la catégorisation de certains végétaux est délicate, surtout en ce qui concerne les petits éléments, plus particulièrement les appliques rondes de la cuve ou les éléments quadrangulaires qui encadrent la croix de l'abside. Pour évoquer rapidement le cas des motifs qui ornent les bandeaux émaillés, qui correspondent à un répertoire ornemental très commun dans l'*Œuvre de Limoges*, leur classification se limite à l'identification d'une alternance harmonieuse de rinceaux et de quatre-feuilles sans tiges inscrits dans ces cercles ou dans une treille. Comme pour les boutons des modules extérieurs de la cuve de la façade et pour les cadres disposés autour de la croix, ces éléments végétaux présentent des caractéristiques botaniques simplifiées à l'extrême mais reconnaissables. Cependant, leur développement toujours crucifère, souvent encadré de nuées bleutées, leur confère une valeur supérieure qui les associe plutôt à l'ordonnement géométrique des autres plaques. Un détail renforce cette position : au centre des boutons ronds, le cœur des végétaux est gravé d'un très fin motif de pointillés en X, souligné d'un point dans chaque module ainsi créé (voir fig. 128-129). En démultipliant la forme de la Croix, ces végétaux attestent de leur nature cosmique, et répètent en utilisant la totalité de la matière mise à disposition pour concorder avec la mise en œuvre des plaques géométriques.

Sans s'attarder davantage sur le végétal issu du répertoire de l'émaillerie limousine réservé aux bandeaux et aux petites pièces, la composition des pièces plus imposantes, c'est-à-dire les deux plaques des pignons et celles des deux modules situés entre les lucarnes, semble proprement originale. Qu'il s'agisse des cabochons quadrilobés ou des plaques carrées, leur ornement fonctionne selon la démultiplication de systèmes quaternaires, développés à partir d'une simple croisette. Trois de ces plaques sont d'une qualité esthétique remarquable ; la plaque quadrilobée du module de droite (fig. 134), moins virtuose dans sa composition, est peut-être l'œuvre d'un artisan moins expérimenté. De plus, ces quatre plaques concentrent sur chacune d'entre elles l'ensemble de la gamme chromatique employée pour les émaux de la châsse.

Par opposition aux végétaux terrestres orfèvrés ou émaillés, ces éléments se déploient indépendamment de toute racine ou de toute tige. De fait, leur existence est autonome, et leur

structure géométrique leur confère une essence cosmique. La forme carrée des plaques des pignons et les systèmes de cercles divisés en quatre modules égaux font écho aux mesures parfaites de la Jérusalem céleste. Les croisettes centrales, qui sont la source du déploiement structuré des formes, peuvent être rapprochées de la symbolique cosmique de la Croix : ses quatre bras représentent les quatre directions de l'univers dans l'espace, et les quatre saisons et les quatre âges de la vie dans le temps, selon une circularité qui reprend le mouvement de l'univers³⁸³. Ce principe est répété au plus profond de la matière, gravé en pointillés au cœur des petits cabochons ronds des modules extérieurs de la cuve de la façade. À moins d'observer minutieusement la châsse, le détail de la croix en pointillés est invisible. Pourtant, il confère un éclat singulier à ces petits éléments, et leur donne une identité différente des autres pièces émaillées qui, mobilisant un vocabulaire ornemental associé au Christ, transcrit plus directement la nature de l'essence du saint qui habite le reliquaire.

Leur structure ordonnancée et rythmée rappelle que le monde a été composé « selon la mesure, le nombre et le poids » (Sa. 11, 20). La géométrie végétalisée fonctionne alors comme un signe qui révèle les principes divins invisibles qui ont abouti à la structuration du monde³⁸⁴. Plus qu'un végétal, ces éléments dépendent d'une géométrie végétalisée par la technique de l'émaillage. Leur circularité rompt avec l'ascendance du végétal terrestre. Dès lors, l'un est la réalisation complète de l'autre, et offre une perspective ornementalisée sur le fonctionnement du cosmos. Les végétalités de la châsse d'Ambazac fonctionnent selon une métaphore profondément réfléchie par le concepteur de la châsse sur la nature humaine, terrestre et charnelle, et de son élévation spirituelle vers l'impalpable, le cosmique, le divin.

Dans ce sens, le concepteur de la châsse a réussi à transcrire visuellement les principes divins qui régissent l'ordonnement du monde. C'est le rythme, la *mensura*, qui fait le lien entre les deux végétalités de la châsse d'Ambazac. Sans y faire distinctement référence, le développement des végétaux repose sur les questions relatives à l'*ars musica*, le seul à même de traduire les lois mathématiques qui régissent l'espace et le temps³⁸⁵. La scansion végétale organisée dans les rinceaux naturalisants et la géométrie végétalisée rappellent, selon deux ontologies différentes, l'harmonie qui transparait dans les principes qui ordonnent la nature, la *musica mundana* de Boèce³⁸⁶. Finalement, l'harmonie réconcilie deux essences végétales, et fait le lien entre les principes terrestres et célestes. Sur la châsse, ce discours revêt une portée double. S'il présente la nature duelle du saint, corps terrestre élu de Dieu, par analogie avec l'essence de la *persona mixta* du Christ, le végétal est aussi le

³⁸³ J.-C. Bonne, « De l'ornement dans l'art médiéval », *op. cit.*, p. 233.

³⁸⁴ I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, *op. cit.*, p. 31.

³⁸⁵ M. Clouzot, C. Laloue, I. Marchesin, *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, *op. cit.*, p. 35.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 35.

point de départ vers de profondes réflexions spirituelles déterminées par une exégèse visuelle sur les vecteurs de la mise en mouvement du monde.

IV.2.3. Un objet pensé pour témoigner de l'efficacité du saint par une mise en scène de la *virtus*

En mobilisant les symboles associés à la matière, à la forme et à l'ornement, le concepteur de la châsse donne à voir l'essence du saint. Le développement soutenu du végétal rend compte de son activité et de sa vitalité. Les ornements sont strictement hiérarchisés en deux essences distinctes : gemmes manufacturées et végétal terrestre se distinguent des purs cristaux et de la géométrie cosmique, traces à-demi cachées des principes de la Création. Matière et ornement sont pensés ensemble pour rendre compte de la *virtus* du saint, en s'appuyant sur les matières et leur mise en forme, leurs textures, leurs couleurs et leurs éclats variés. Les enjeux institutionnels et spirituels qui ont accompagné la création de la châsse d'Ambazac ont abouti à une conception tout-à-fait singulière dans le corpus de l'*Œuvre de Limoges*. Avant d'être une châsse émaillée, la châsse d'Ambazac est une châsse orfèvrée qui accumule les traitements toreutiques et les inclusions de gemmes et d'émail, composant un décor surabondant en complète rupture avec le goût contemporain. Jean-Claude Bonne avait suggéré que l'accumulation plus générale de l'ornemental était signifiante, et servait à envelopper dans le sacré les choses divines, hors de portée de la compréhension humaine, selon une complexité visuelle qui renvoyait à un ordre supérieur³⁸⁷. C'est ce processus que l'on reconnaît dans la châsse d'Ambazac.

La profusion du végétal dans toutes ses formes est soutenue par une forte hiérarchisation spatiale. En se développant en suivant une nature transcendée dans son essence, cosmique ou bien terrestre, les végétaux renforcent la sacralité de l'objet, et traduisent la nature profonde de la relique qu'il contient³⁸⁸. Le végétal fonctionne en partie comme une transcription visuelle d'une énergie impalpable. D'une certaine manière, le saint manifeste la puissance de sa *virtus* en faisant fleurir son reliquaire : le végétal devient l'expression d'un jaillissement vital invoquant le modèle de l'Arbre de vie de l'Apocalypse. La structure de l'objet et l'abondance végétale mettent en scène le développement de la *virtus* dans le sanctuaire métaphorique de l'église, comme une mise en abyme du véritable

³⁸⁷ J.-C. Bonne, « Ornementation et représentation », *op. cit.*, p. 203.

³⁸⁸ Cette hypothèse a déjà été suggérée par Carlyne Henocq à propos du développement du végétal dans la peinture murale du logis abbatial de Moissac. Voir C. Henocq, *op. cit.*, p. 11.

sanctuaire de l'abbaye. La ligne de force qui relie la colombe à la plaquette-tombeau de la cuve joue en ce sens un rôle prépondérant : au niveau de la voûte de l'abside seulement, les filigranes fructifient (fig. 57), et le fleuron de la crête (fig. 95) acquiert un tel développement qu'il transcende les végétaux terrestres et se déploie selon une double nature. L'action se joue au-dessus du tombeau du saint. De cette manière, l'ornement permet au fidèle de visualiser l'efficacité du saint à travers un végétal fertile et indépendant de la matière, selon une définition qui correspond finalement à celle de la *virtus*. Et plus encore, le saint est glorifié par une subtile association au Christ, glissée dans la composition mi-céleste et mi-terrestre du fleuron de la crête ou dans l'association de gemmes manufacturées et de cristal de roche. La croissance de la pseudo-vigne aux deux extrémités de la façade, nous l'avons peu évoquée, témoigne encore de l'analogie entre le saint et le Christ ³⁸⁹. La vigne est associée à l'Arbre de vie ; en reprenant le mode d'existence des végétaux en repoussé à l'arrière de la châsse, elle soutient l'élévation du toit comme les rinceaux soutiennent le développement de réflexions spirituelles ³⁹⁰. Sa présence sur la châsse rappelle les paroles du Christ aux apôtres : « Je suis la vigne véritable et mon Père est le vigneron. [...] Je suis la vigne, vous les sarments. Celui qui demeure en moi, et moi en lui, celui-là porte beaucoup de fruits » (Jn 15,1-5). C'est sur cette analogie que s'appuie le rinceau vitacé pour qualifier le saint du reliquaire : à travers l'exemplarité de sa vie terrestre, le saint est un sarment dont les fruits sont autant de vertus, qu'il partage ensuite à travers l'intercession. De cette manière, la position du saint récemment canonisé est réaffirmée : inscrit dans un espace cosmique, un univers recréé par une géométrie végétalisée, son concepteur donne à voir sa proximité ontologique avec le Christ, assurant par le déploiement végétal et le chatoiement de la matière la légitimité et l'efficacité de son intercession.

³⁸⁹ La symbolique attribuée à ces rinceaux est difficile à percevoir, c'est pourquoi nous l'avons peu évoquée. Par convention iconographique, Marie-Madeleine Gauthier a associé dans le tome 1 du *Corpus des émaux méridionaux* la présence de ces rinceaux portant une grappe de raisin au thème de l'Eucharistie : « les pampres de vignes suspendus aux deux bouts du toit font allusion au vin eucharistique » (cat. 159, p. 153). Cependant, aucun autre élément ne peut être strictement associé à l'Eucharistie sur la châsse, et la portée ostensiblement christologique du décor est très modeste, en dehors de la présence des croix et éventuellement du cristal de roche. C'est pourquoi nous pensons que cet élément doit être interprété avec la plus grande précaution. Rejeté sur l'extérieur de l'objet, il nous semble manifester surtout un autre mode de présence du végétal, s'inscrivant dans une recherche de variété plutôt que dans un discours sur l'Eucharistie, ce qui ne l'empêche pas d'invoquer des références au Christ.

³⁹⁰ D. Paris-Poulain, « Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevilly », *op. cit.*, p. 130. Voir également Dominique Alibert, « Aux origines du pressoir mystique. Images d'arbres et de vignes dans l'art médiéval (IX^e-XV^e siècle) », in D. Alexandre-Bidon, *Le Pressoir mystique*, *op. cit.*, p. 27-42.

Le développement du végétal fait appel à une variété ordonnée et rythmée, les trois principes du moine Théophile, pour transcrire dans la matière l'essence impalpable du saint. Ils donnent à voir une essence active et musicale ; en somme, la *virtus* est une énergie d'origine divine vectrice de mouvement ³⁹¹. La question de l'origine du mouvement a été abondamment glosée aux VI^e-VII^e siècles, notamment par Isidore de Séville ou Maxime le Confesseur ³⁹². Le premier rappelle que l'homme perçoit l'énergie par la vue : *energiam est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio* ³⁹³. Chez Maxime le Confesseur, l'énergie est un signe actif de présence divine. Ces préoccupations connaissent un regain d'intérêt à partir de la moitié du XII^e siècle : en mobilisant des principes visuels relatifs à la représentation de l'énergie, le concepteur de la châsse reprend des questionnements qui lui sont contemporains ³⁹⁴. L'énergie est mise en mouvement dans la liturgie, et notamment à travers la *virtus* des reliques. Nous ne pourrions mieux définir ce phénomène qu'en reprenant les termes d'Éric Palazzo : le reliquaire joue un « rôle actif dans la transmission de l'énergie des reliques » ³⁹⁵. Sur la châsse d'Ambazac, le choix du décor et de son ordonnancement est dicté par la recherche de la présentation visuelle de la *virtus*. Comme Isidore de Séville le soulignait déjà, la vue est le sens qui permet au fidèle de capter l'énergie du saint, et l'ornement en est son agent.

Comme la matière, le végétal est employé pour son riche potentiel symbolique ³⁹⁶. Ensemble, ils démultiplient les évocations, pour composer un objet qui devient le support à de profondes réflexions spirituelles : en plus de servir à la mise en scène de la *virtus* du saint, ils sont des signes puissants de *praesentia* divine, ils donnent accès aux principes cosmiques de la Création en s'appuyant sur les problématiques des quatre arts libéraux, tout en déroulant métaphoriquement le cheminement intellectuel du fidèle qui fait face à l'objet.

La mise en image de la *virtus* du saint répond à un débat qui secoue l'ordre de Grandmont depuis la mort de son fondateur : faut-il cacher la sainteté d'Étienne de Muret ? En montrant ostensiblement le déploiement de la *virtus* du saint, Gérard Ithier prend le parti de fixer enfin la question en y apportant une réponse matérielle. La châsse de saint Étienne est la pièce maîtresse d'un programme de promotion du culte, également soutenu par la rédaction de la *Vita Ampliata*. Grâce à son originalité, la châsse du saint devient un moyen profondément efficace de diffusion du culte, organisé sur les fondements d'une identité grandmontaine qui

³⁹¹ Ces questions relatives au développement de la *virtus* et du principe d'énergie ont été largement approfondis par les travaux d'Éric Palazzo : voir É. Palazzo, *Le souffle de Dieu*, *op. cit.*, p. 74.

³⁹² *Ibid.*, p. 41, pour tout ce qui concerne les réflexions sur l'énergie d'Isidore de Séville et de Maxime le Confesseur.

³⁹³ *Ibid.*, p. 41.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

³⁹⁶ I. Marchesin, « David et le végétal », in M. Clouzot, C. Laloue, I. Marchesin, *op. cit.*, p. 50-51.

dépasse les images et qui s'appuie au contraire sur une démultiplication sophistiquée des textures, des couleurs et des matériaux. À travers la châsse, les grandmontains montrent la qualité et la profondeur de leurs enseignements, et prouvent leur capacité à se détacher l'image pour éprouver l'expérience de la présence divine dans l'abstraction de l'ornement. En réalité, le concepteur du reliquaire va plus loin, et propose en plus de toutes ces préoccupations spirituelles et institutionnelles une véritable exégèse visuelle, et compose un objet savant qui dépasse sa propre matérialité et invite l'esprit du fidèle à s'élever par les sens.

IV.3. Au-delà du matériel. Une œuvre qui déploie un système réflexif complexe

Si l'or et l'émail déploient sur la châsse d'Ambazac un décor d'une grande végétalité, et si les gemmes rappellent dans leur éclat les murailles de la cité céleste de l'Apocalypse, les matières portent en elles une essence spirituelle toujours singulière. En se plaçant du point de vue du contemplateur du reliquaire, on perçoit toute la variété des facteurs environnementaux qui permettent d'accentuer les effets de l'ornement de l'objet : dans l'église-abbatiale de Grandmont, sa composition répond à un contexte architectural destiné à magnifier le trésor des reliques et à l'emploi de nombreux luminaires, dont la flamme fait mouvoir les végétaux et les gemmes avec elle. De cette manière, le reliquaire met en œuvre une véritable expérience spirituelle tournée vers les sens du corps, mais destinée à élever l'esprit selon un processus ascétique et anagogique qui dépasse la question de la matérialité.

IV.3.1. Un contexte architectural pour accentuer les effets de l'objet

Nous l'avons montré tout au long de notre étude, la châsse d'Ambazac est un objet dont le décor est profondément signifiant. Il situe deux espaces distincts, et la façade arrière, au décor soigné mais relativement simple dans les références spirituelles qu'il mobilise, est composée comme un flanc mineur, selon une disposition très courante de l'*Œuvre de Limoges*. Cette façade secondaire n'était peut-être seulement visible que par l'arrière du retable sur lequel la châsse était disposée (si l'organisation liturgique de l'édifice le permettait) ou lors de processions, ce qui, dans ce cas, rend son décor évoquant le développement vertical de l'esprit d'autant plus signifiant. La présence de décor sur le flanc mineur rappelle que la châsse est un objet total, entièrement dédié à la mise en valeur de son contenu. En revanche, le

développement complexe de l'ornement rappelle que l'objet a été conçu pour être présenté sur sa façade majeure, la croix, la colombe, les pierreries et les émaux faisant face au fidèle.

Mais la châsse d'Ambazac ne fonctionne pas seule. Les quelques vestiges matériels, les sources archéologiques et les descriptions de la période moderne permettent de reconstituer un riche contexte architectural qui accompagne progressivement l'accès du fidèle à la châsse. Sans volontairement s'affirmer comme église de pèlerinage, l'abbatiale de Grandmont est pourtant le lieu de mise en place d'un trésor prestigieux, riche en reliques, et présenté selon un dispositif architectural qui fera sa renommée pour les siècles suivants. Ce qui fait la particularité de l'abbaye, c'est son ensemble autel-retable entièrement orfèvré en émail de Limoges. Il organise la présentation des fameuses sept grandes châsses jusqu'à la reconstruction de l'abbaye dans la première moitié du XVIII^e siècle, après quoi l'autel, le retable et les châsses sont relégués à une chapelle latérale³⁹⁷. L'ensemble autel-retable et, dans une moindre mesure, la conception de l'abbatiale, participent à une mise en scène du trésor des reliques. Ils préparent le fidèle en exerçant sa perception visuelle et préfigurent dans leur mise en œuvre la sacralité des reliques. De cette manière, l'agencement des lieux joue un rôle central dans le processus de perception de la *virtus* du saint à travers son reliquaire, en créant des conditions propices à l'exaltation de la foi et à l'élévation spirituelle de l'âme.

En dépit des récentes avancées archéologiques, la structuration en élévation de l'église au moment de la canonisation d'Étienne de Muret est encore difficile à percevoir. C'est pourquoi la question de l'insertion de l'autel et du retable dans un programme architectural, qui est encore celui observé par Pardoux de Lagarde et l'architecte Naurissart entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVIII^e siècle, doit être considérée avec la plus grande précaution. D'après des relevés effectués lors des fouilles de l'abbaye, il semble que la fondation d'un premier chevet coïncide avec l'arrivée des compagnons d'Étienne après sa mort et l'implantation du cimetière de l'abbaye³⁹⁸. Une reconstruction datée des années 1220-1230 par la présence de remplois dans la maçonnerie a occasionné la modification des parties orientales de l'édifice³⁹⁹. Cependant, la découverte d'un portail occidental situé dans l'alignement du mur gouttereau nord de l'abbatiale, bien daté de la fin du XII^e siècle ou du début du siècle suivant, ne permet pas de situer les différentes phases de construction avec certitude. On peut cependant restituer le plan suivant : d'une longueur totale de 67,4 m, l'édifice présente un chevet semi-circulaire légèrement plus large que la nef, encadré de deux

³⁹⁷ Martial de Lépine, « Description », publ. in Louis Guibert, *Une page de l'histoire du clergé français au XVIII^e siècle : destruction de l'ordre de l'abbaye de Grandmont*, op. cit., p. 937.

³⁹⁸ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2020, op. cit., vol. I, p. 116.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 82.

chapelles latérales. Le chevet donne directement accès à la nef, un long et étroit vaisseau unique (8,3 m) ⁴⁰⁰. D'après les descriptions de Pardoux de Lagarde, le sanctuaire voûté est soutenu par quatre piliers reposant probablement sur le massif comportant des éléments en remploi. Le phasage de la construction permet de dater grossièrement la progression du chantier, sans permettre de distinguer les phases de construction lente des véritables campagnes de construction. À la dédicace de l'abbatiale le 4 septembre 1166, les parties orientales de l'abbatiale sont vraisemblablement terminées, bien que le don du plomb pour la couverture de l'édifice par Henri II en 1176 suggère que son élévation était partiellement complétée ou sa toiture provisoire. La construction est poursuivie jusqu'à la fin du siècle vers l'Ouest, sans rompre avec le parti d'origine. Le chevet est restructuré dans les années 1220-1230, soit une dizaine d'années après que les baies de l'abside aient reçu cinq grands vitraux présentant des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament, offerts par Hugues IX de Lusignan ⁴⁰¹.

Difficile, donc, de percevoir la structure architecturale dans laquelle s'inscrit la châsse d'Ambazac au moment de sa fabrication. Au XIII^e siècle toutefois, on peut aisément retracer l'évolution du fidèle dans l'édifice : en pénétrant dans une très longue nef éclairée par vingt-deux baies ⁴⁰², le retable et son autel d'or merveilleusement colorés par l'émaillage apparaissent à l'extrémité du sanctuaire, dans un puits de lumière apportée par les cinq grands vitraux de l'abside. Le retable sur lequel reposent les reliquaires est encadré de quatre piliers cannelés qui supportent une voûte, formant ainsi un véritable baldaquin architectural qui met en scène le grand autel et le trésor des reliques, dont la sacralité est encore soulignée au XVI^e siècle par un grand voile de lin blanc ⁴⁰³.

Le retable et le grand autel ont fait l'objet d'une étude approfondie de Jean-René Gaborit, publiée en 1976 ⁴⁰⁴. En plus du corpus des descriptions modernes de l'abbaye, l'ensemble est connu par quelques vestiges de leur décor, deux plaques de cuivre champlevées conservées au Musée de Cluny, et un groupe d'apôtres en cuivre repoussé dont

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 86. Voir également C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique », *op. cit.*, p. 139.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 86, d'après les descriptions de Pardoux de Lagarde et l'ingénieur Naurissart.

⁴⁰³ Mémoire manuscrit de l'abbé Legros d'après Pardoux de Lagarde, publ. in L. Guibert, *Une page de l'histoire du clergé français au XVIII^e siècle : destruction de l'ordre de l'abbaye de Grandmont*, *op. cit.*, p. 979. Ces questions ont également été abordées par C. Andrault-Schmitt, « Le mécénat architectural en question », *op. cit.*, p. 253.

⁴⁰⁴ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*. L'étude est en partie fondée sur les travaux de datation des émaux grandmontains (et plus particulièrement des deux plaques conservées au Musée de Cluny) de Geneviève François-Souchal sur « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle », publiés dans le *Bulletin Monumental* entre 1962 et 1964.

la provenance grandmontaine est débattue. L'autel majeur est structuré en deux éléments : un autel et un retable à gradins « de cuivre doré est émaillé ; et [où] sont les histoires de l'ancien et du nouveau testament, les treize apôtres et autres saints [...] ; le tout élevé en bosse et enrichi de petites pierreries », pour reprendre la description de l'abbé Legros ⁴⁰⁵. Jean-René Gaborit a proposé une reconstitution du grand autel en deux états. Premièrement, la composition d'un retable à gradins serait associée à l'élévation de saint Étienne vers 1190 ⁴⁰⁶. Ensuite, seulement vers le tournant du premier quart du XIII^e siècle, le grand autel aurait été agrémenté d'un décor de plaques présentant les apôtres en haut relief encadrant un Christ en majesté ⁴⁰⁷. Par association avec les plaques d'apôtres encore conservées à Paris, Florence, Saint-Pétersbourg et New-York, on peut rapprocher la réalisation de l'*antependium* de l'autel de la restructuration du chevet dans les années 1220-1230 ⁴⁰⁸. La datation du retable est permise par les deux plaques conservées au Musée de Cluny, dont le décor atteste de leur provenance grandmontaine (fig. 150 et 151) ⁴⁰⁹. Les deux plaques ont été datées par Geneviève François de la période 1189-1190, sur le fondement d'observations techniques et stylistiques, par concordance avec les événements contemporains ⁴¹⁰. On ne peut cependant exclure une commande antérieure dans la décennie 1180, après 1181 pour accueillir les châsses des Vierges de Cologne, mais selon un décor qui anticiperait de plusieurs années la canonisation d'Étienne de Muret ⁴¹¹.

Puisque le retable présente déjà les scènes dogmatiques que l'on aurait pu attendre d'un reliquaire en émail de Limoges, il fonctionne de pair avec la première châsse de saint Étienne de Muret : en reprenant le récit visuel de la vie du saint fondateur de l'ordre, il laisse libre cours au développement d'un second décor, cette fois appliqué sur la châsse, et qui s'appuie sur l'abstraction. La châsse et le retable dédoublent un programme iconographique et ornemental fondé selon les mêmes questionnements, mais exprimés selon deux modes différents. Le retable ordonnance une comparaison figurative entre le saint et le Christ, en usant du rôle didactique des images. Plus haut, le reliquaire reprend cette analogie, mais la développe cette fois en s'appuyant sur l'ontologique de la matière et de l'ornement. La

⁴⁰⁵ Mémoire manuscrit de l'abbé Legros d'après Pardoux de Lagarde, *op. cit.*, p. 978.

⁴⁰⁶ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 231 sq..

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 231-232.

⁴⁰⁸ Paris, Musée du Louvre, inv. MR 2650 (Matthieu et Pierre), Musée du Petit Palais, inv. ODUT1239(1)-(2) (Paul et Thomas). New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.123 (Jacques le Majeur). Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage, inv. Φ-194 (Philippe). Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. 649 (Martial).

⁴⁰⁹ Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 956 a, b.

⁴¹⁰ G. Souchal, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (suite) », *op. cit.*, p. 7-35.

⁴¹¹ Dans la mesure où Étienne de Muret est présenté auréolé sur la plaque Cl. 956 a. Le décor du retable servirait alors de préparation à la canonisation ; ce qui n'est pas impossible, mais cette hypothèse nous semble cependant moins convaincante.

complexification verticale du discours accompagne métaphoriquement l'élévation de l'esprit que provoque le décor du reliquaire, mais souligne aussi combien la relique qu'il préserve est sacrée, empreinte d'une essence qu'une image ne peut mieux traduire que les couleurs et les effets de la matière.

Le retable est avant tout conçu pour mettre en exergue le reliquaire du fondateur de l'ordre. Jean-René Gaborit s'était essayé à reconstituer la disposition des châsses sur le retable en 1190 puis en 1269, selon une hiérarchisation qui nous semble toujours pertinente : au moment de la canonisation d'Étienne, sa grande châsse serait disposée sur le gradin supérieur, encadré plus bas des châsses des Vierges de Cologne ⁴¹². De cette manière, le saint apparaît encadré d'un cortège prestigieux, et acquiert une position centrale dans la cour du paradis dont le trésor de l'église est la reproduction terrestre ⁴¹³. En dominant le trésor des reliques, la châsse donne à voir avec prestige la primauté de son saint, avant l'adjonction d'autres reliquaires au XIII^e siècle qui ont bouleversé l'organisation du retable et probablement obligé à présenter la châsse sur son petit côté ⁴¹⁴.

Sans véritablement former de programme architectural, ou modifier le parti déjà existant pour concevoir une église de pèlerinage qui serait en rupture avec les principes grandmontains – quoique nous ayons vu que ces préoccupations sont à nuancer – Gérard Ithier semble donc plutôt s'appuyer sur un programme mobilier pour promouvoir le culte du saint fondateur de son ordre. Finalement, l'ensemble du trésor des reliques, dont fait partie le retable d'émail, manifeste ostensiblement la prospérité de l'abbaye. Il est l'image de la réussite et de la reconnaissance institutionnelle de l'ordre, assurée par la validation de la règle et par la canonisation pontificale d'Étienne de Muret en 1189. En s'appuyant sur une présentation majestueuse du trésor des reliques, Gérard Ithier place son abbaye à la hauteur des grands établissements contemporains, rivalisant ainsi avec très la proche et très puissante abbaye Saint-Martial de Limoges, riche en reliques et mécène pour l'*Œuvre de Limoges*, ou avec les autres abbayes chef d'ordres et les centres de pèlerinages.

La présentation majestueuse du trésor pose la question de son accessibilité, dans la mesure où l'enceinte de l'abbaye est à priori un espace éloigné du siècle par la clôture monastique. Pour prévenir des vols, le trésor est généralement disposé dans un lieu

⁴¹² J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 234-236, fig 19-20.

⁴¹³ C. Hahn, « What Do Reliquaries Do for Relics? », *op. cit.*, p. 290.

⁴¹⁴ J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 234-235. D'après Jean-René Gaborit, la largeur du retable ne devait pas excéder 2,5 m. On pourrait cependant considérer une largeur supérieure, dans la mesure où l'un des rares retables du XIII^e siècle conservé en Limousin dans l'église paroissiale de Saint-Victorien (Haute-Vienne) mesure déjà 2,7 m, et dont la fondation n'a pas le prestige dont se prévalent les grandmontains.

spécifique, une chapelle ou une autre petite pièce dédiée, facile d'accès et parfois visible en permanence, surtout à partir du XI^e siècle ⁴¹⁵. La fabrication d'un retable destiné à l'exposition permanente du trésor des reliques correspond à une tendance qui se développe à partir du XII^e siècle. L'organisation intérieure de l'édifice semble indiquer que les convers avaient déjà un accès visuel restreint au retable et aux châsses, du moins dans la deuxième moitié du XVI^e siècle : Pardoux de Lagarde indique que les stalles des convers sont séparées du chœur des clercs par un grand Christ en Croix, peut-être disposé sur un chancel, ce que semblent confirmer les relevés archéologiques ⁴¹⁶. L'ampleur du pèlerinage à Grandmont est d'autant plus difficile à percevoir que les sources archéologique et textuelles sont contradictoires. La *Vita Ampliata* et le *De Revelatione* font le récit de guérisons miraculeuses de quelques pèlerins venus prier auprès du tombeau de saint Étienne ou de ses reliques ⁴¹⁷. Pourtant, la structure architecturale de l'abbatiale n'est manifestement pas propice aux circulations des pèlerins, alors les moines de l'abbaye de Saint-Martial ont depuis longtemps doté leur église d'un chevet à déambulatoire à chapelles rayonnantes, système éprouvé des églises de pèlerinage. En dehors des textes hagiographiques, destinés à valoriser l'abbaye plutôt qu'à traduire un véritable développement du culte d'Étienne de Muret, aucune source ne situe Grandmont comme centre de pèlerinage important, ce qui semble correspondre à une volonté affirmée des religieux eux-mêmes, jouant sur l'équilibre entre deux préoccupations antagonistes : la prospérité de l'abbaye ou le respect de la règle érémitique. En revanche, les processions sont probablement l'occasion pour un public plus élargi de clercs venus d'autres communautés, d'hôtes prestigieux ou éventuellement de laïcs, d'accéder à la châsse, promenée dans l'église, dans le cloître ou autour de l'abbaye lors d'événements spécifiques ⁴¹⁸, à la manière du *loculum* du *De Revelatione* ⁴¹⁹.

En reprenant la mise en œuvre caractéristique des châsses émaillées de l'*Œuvre de Limoges*, le retable orfèvré fonctionne comme un reliquaire monumental. Il concentre le décor de l'abbatiale dans le sanctuaire et met en scène la sacralité du lieu par l'abondance de matières précieuses, jouant des textures, des reliefs et des couleurs pour sublimer l'expression de la *virtus* du cortège des saints qu'il représente ⁴²⁰. Grâce à son système de gradins, le retable sert de support à la grande châsse de saint Étienne, église miniature déposée sur un

⁴¹⁵ Pour ce qui concerne la présentation et la conservation des reliquaires dans les trésors, voir C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 206-208.

⁴¹⁶ P. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2020, *op. cit.*, vol. I, p. 75.

⁴¹⁷ Voir S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op. cit.*, vol. III, annexe 1. B, p. 56 et suivantes.

⁴¹⁸ Éric Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000, p. 64-65.

⁴¹⁹ *De Revelatione beati Stephani*, chap. XVIII, in S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2019, *op. cit.*, vol. I, p. 62.

⁴²⁰ J. Baschet, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », *op. cit.*, p. 189.

socle qui exhausse la portée des reliques qu'elle contient ⁴²¹. Qu'il soit antérieur de quelques années ou bien contemporain de la réalisation du reliquaire, ce dispositif concrétise la sainteté des principes sur lesquels reposent l'ordre, et soutient un processus de construction mémorielle fondé sur la personne de saint Étienne de Muret.

Les effets du reliquaire sont probablement exacerbés par le contexte architectural dans lequel il évolue. On imagine aisément que la forte axialité de l'abbatiale mette en valeur le retable, encadré d'un baldaquin architectural au moins à partir du XIII^e siècle, et mis en lumière par les grands vitraux de l'abside. La longueur de la nef prépare le fidèle à la réception visuelle de la châsse, en induisant un cheminement vers le sanctuaire qui s'apparente déjà à un pèlerinage ⁴²². L'éclairage participe pleinement aux effets produits par la matière de l'objet. En plus des verrières de l'abside, qui pourvoient le sanctuaire d'une lumière naturelle filtrée par le verre coloré du vitrail, le retable est éclairé par l'éclat doré de la flamme de nombreux cierges. Ces derniers sont le témoignage de la piété des grands seigneurs laïcs, qui financent la fondation de luminaires. Un comte de Nevers donne ainsi une rente pour un luminaire placé près de l'autel majeur dès 1166 ⁴²³. Elle est encore perpétuée par sa descendante en 1547, ainsi que le rappelle Pardoux de Lagarde lorsqu'il décrit les « deux bassins où sont deux cierges ardents nuit et jour » disposés près de l'autel, accompagnés de deux pancartes qui identifient les deux donateurs : le comte de Nevers, et un comte de Champagne et de Brie identifié comme étant Henri II de Champagne par Claude Andrault-Schmitt ⁴²⁴.

Si l'on s'appuie sur le récit des textes hagiographiques, on peut ajouter à ce tableau l'exposition de statues votives en cire et preuves de miracles disposées autour du « tombeau » de saint Étienne, le terme désignant soit son lieu de sépulture provisoire avant son élévation en 1189, probablement situé dans l'abbatiale, soit directement son reliquaire ⁴²⁵. Ainsi le mentionne le chapitre XXX du *De Revelatione* : « quant aux menottes de fer avec lesquelles ils avaient été lourdement entravés, nous les avons prises de leurs mains, avec des hymnes et des chants de louanges et nous les avons déposées de même, dans la joie, sur le tombeau du bienheureux Étienne : ceux qui viennent [contempler] la preuve (*testimonium*) d'un si remarquable miracle, peuvent voir ces menottes toujours accrochées (*pendentes*). Tous ces

⁴²¹ Philippe George, « Les reliques des saints. Publications et perspectives nouvelles (III) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, n°85, t. 3-4, p. 875.

⁴²² J. Baschet, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », *op. cit.*, p. 192. Voir également É. Palazzo, *Liturgie et société au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 64-65.

⁴²³ C. Andrault-Schmitt, « Un mémorial aristocratique », *op. cit.*, p. 135-136.

⁴²⁴ *Ibid.*. Voir également J.-R. Gaborit, « L'autel majeur de Grandmont », *op. cit.*, p. 246.

⁴²⁵ S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op. cit.*, vol. III, p. 64.

événements se sont produits la cinquième année après la translation de saint Étienne »⁴²⁶. Comme premier reliquaire de saint Étienne de Muret, la châsse d'Ambazac s'insère donc dans un contexte architectural particulièrement riche, conçu pour exalter la portée des reliques qu'il contient et souligner leur valeur hautement symbolique pour les grandmontains. Puisque la châsse d'Ambazac est le reliquaire majeur de l'abbaye jusqu'en 1269, date à laquelle elle change d'attribution, elle est présentée comme la pièce majeure du trésor selon un dispositif immobilier et architectural qui renforce les effets de son ornement, dans une atmosphère sensorielle propice à la mise en place d'une véritable expérience spirituelle.

IV.3.2. L'objet acteur du dépassement de sa propre nature

IV.3.2.1. Des procédés techniques pour créer et diffuser la lumière

Or, argent, émail, gemmes colorées, cristal de roche, la sélection des matières de la châsse d'Ambazac dépend d'une série de préoccupations interconnectées les unes aux autres : produire un bel objet qui souligne la qualité de sa destination et le prestige de son financement, montrer la *varietas* et la pureté des matières de la Création, faire référence à la cité de l'Apocalypse, mais aussi transcrire l'essence et la *virtus* du saint, ou encore conquérir un fonctionnement indépendant exprimant visuellement les impalpables substances célestes. En plus de glorifier le contenu de la châsse par leur préciosité, les matières développent un ensemble de propriétés physiques associées à la lumière, selon une perception symbolique profondément implantée dans la culture médiévale⁴²⁷. C'est pourquoi la mise en œuvre participe à renforcer les effets de la matière. Mais en elles-mêmes déjà, les matières disposent de qualités physiques propres, qui leur permettent d'agir sur la propagation de la lumière, la réfléchissant ou la diffractant. Plus que de réfléchir la lumière, certaines substances sont reconnues par les traités médiévaux pour leur capacité à diffuser la lumière⁴²⁸. De telle sorte, la châsse devient un objet actif, lumineux et illuminé grâce à la *virtus* du saint dont il préserve les reliques.

⁴²⁶ La citation est extraite du *De Revelatione*, chap XXX, trad. S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op. cit.*, vol. III, p. 81.

⁴²⁷ Sur ces questions, voir les travaux de Cynthia Hahn, notamment *Strange Beauty*, *op. cit.*.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 216.

D'un strict point de vue technique, les orfèvres de la châsse ont multiplié les procédés destinés à renforcer la réflexion de la lumière, mobilisant ainsi un répertoire technique déjà bien connu et régulièrement employé sur les reliquaires antérieurs. La restauration de 2016 a permis la mise au jour de paillons d'argent disposés sous les cabochons (voir fig. 19)⁴²⁹. Le procédé est fréquent au Moyen Âge⁴³⁰. Il est même déjà décrit par Pline l'Ancien au livre XXXVII de son *Histoire naturelle*, lorsqu'il évoque le montage des différentes gemmes : « on les monte [les chrysolithes] dans des chatons à jour ; les autres ont en-dessous une feuille de laiton (*funda includuntur perspicuae. Ceteris subjicitur aurichalcum*) », et sur d'autres « on met des feuilles d'argent (*argenteis bracteis sublinitur*) »⁴³¹. Le procédé permet de jouer sur la translucidité des gemmes : en laissant apercevoir la lumière claire reflétée par le paillon d'argent, qui semble donc projetée du cœur de la gemme, l'orfèvre augmente l'éclat naturel de la pierre.

Les plaques de cuivre dorées qui composent le reliquaire sont aussi travaillées de sorte à renvoyer la lumière avec plus d'intensité. Le relief mouvant créé par les rinceaux repoussés et les filigranes accroche la lumière selon des angles variés, suivant ainsi la souplesse des lignes du dessin. Les ombres portées sur ces derniers rehaussent visuellement leur développement ; ces petits éléments restent parfaitement visibles malgré leur finesse. Là où l'ornemental ne s'approprie pas l'espace des plaques structurelles de la châsse, la matière est travaillée pour figurer la lumière. Sur les plaques des pignons (voir par exemple fig. 146) et sur le toit de la façade le fond des plaques est travaillé au poinçon pour former un motif en « pointes de diamant » qui occupe tout l'espace. Le revers de la châsse dite de Pépin du trésor de Conques présente un dispositif analogue, animant l'arrière-plan du toit au dos des deux oiseaux (fig. 147)⁴³². Le motif fait également écho à un chapiteau conservé au Musée des Augustins de Toulouse, étudié par Isabelle Marchesin dans le cadre du projet *Ontologie du christianisme médiéval en images* (OMCI)⁴³³. Rattaché à la production issue du deuxième atelier de la Daurade, le chapiteau présente un jardin abreuvé par les quatre fleuves du Paradis. Les végétaux et les personnages reposent sur un fond entièrement composé d'un gaufrage sculpté (fig. 148), identique aux carrés facettés en profondeur de la châsse d'Ambazac et du reliquaire de Pépin. Le motif revêt une portée signifiante, qui peut être

⁴²⁹ Voir T. Brocard-Rosa, C. Moreau et C. Chalvidal, *Rapport de restauration*, op. cit., p. 8.

⁴³⁰ A.-F. Cannella, op. cit., p. 125.

⁴³¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, livre XXXVII, chap. 31, 1 pour la sarde et les feuilles d'argent et chap. 42, 1 pour la chrysolithe, trad. É. Littré.

⁴³² La base du reliquaire date du IX^e siècle. Il a été largement modifié jusqu'aux XIII^e et XVI^e siècles. Conques, trésor de l'église Sainte-Foy.

⁴³³ V. 1120-1130. Toulouse, Musée des Augustins, inv. ME 157. Voir le collectif OMCI-INHA, Isabelle Marchesin, « lumière paradisiaque », in Isabelle Marchesin et Mathieu Beaud (dir.), *Ontologie du christianisme médiéval en images*, consulté le 07/06/2024, <https://omci.inha.fr/s/ocmi/item/963>.

éclairée par rapprochement avec les damiers parfois employés pour figurer l'éclat des murailles de la Jérusalem céleste dans les manuscrits, des problématiques récemment abordées par Charlotte Denoël : ainsi, au f. 207-208r ou au f. 208v (fig. 149) du *Beatus de Saint-Sever*⁴³⁴, les gemmes de la cité céleste prennent-elles la forme d'un réseau de carrés garnis de fines raies qui présentent une lumière diffuse et qui ceignent l'espace de l'expression de la puissance divine⁴³⁵. En remplissant l'espace entre les éléments saillants du décor, le réseau de carrés pointés fait jouer une lumière régulière, uniforme, les facettes de ces carrés permettant de renvoyer uniformément les rayons lumineux vers leur source⁴³⁶. Surtout, il inscrit l'espace du décor dans une dimension céleste, confirmée par son emploi en partie haute sur la façade de la châsse, sur le toit auprès des anges. Plus qu'une simple animation du support, le motif fonctionne donc comme une véritable représentation de la lumière, l'émanation de la *lux*, la lumière diffuse d'origine divine, par opposition à la *lumen*, la lumière reçue et reflétée par l'objet⁴³⁷.

La diversité qui caractérise le traitement des plaques structurelles de la châsse d'Ambazac agit inévitablement sur la réflexion de la lumière : tandis que les modules au fond laissés lisses et nus reflèteront plutôt une lumière diffuse, saisie çà et là par les bossettes, les plaques travaillées au poinçon, repoussées ou filigranées présenteront des reliefs saillants propices à concentrer la lumière et à accentuer l'éclat des éléments en jouant sur sa proximité avec leur ombre. La structure architectonique de la châsse d'Ambazac lui confère de nombreux reliefs lui permettant de capter la lumière. Les tuiles, notamment, dynamisent les toitures des pignons et le talus de la caisse en reflétant la lumière sous des angles variés, allant d'un simple éclat diffus pour les tuiles rondes des tympans de l'arrière à de véritables cristaux lumineux portés sur le toit de l'abside de la façade (fig. 28). De la même manière, les asters, les godrons et les raies des bâtes principales participent à diffuser un éclat rayonnant autour des cabochons principaux de la châsse, évoquant une émanation lumineuse provenant directement du cristal de roche. Enfin, la forte axialité des losanges émaillés de la cuve de la façade arrière fait rayonner le cristal placé en leur centre, accentuant son éclat selon un

⁴³⁴ BnF, ms. lat. 8878.

⁴³⁵ Charlotte Denoël, « Le cristal dans la Jérusalem céleste des *Beatus* médiévaux », in I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 44-46.

⁴³⁶ Ce procédé technique n'est pas sans évoquer un procédé inventé au début du XX^e siècle, connu sous le nom de catadioptré (notamment employés aujourd'hui pour les dispositifs rétrofléchissants), qui a la propriété de renvoyer un rayon lumineux vers sa source quelque soit son angle d'incidence. La surface texturisée d'un réseau de carrés facettés de la châsse d'Ambazac et du reliquaire de Pépin produisent un effet semblable : les artisans s'appuient donc ici sur un véritable processus physique destiné à mettre en image la lumière.

⁴³⁷ Sur ces questions, voir notamment Alain de Libéra, « Lumière, conscience et perception : la métaphore optique », in John Scheid (dir.), *Lumière, Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 139-164.

dispositif qui pourrait participer à une figuration de la lumière par la forme, sur le même mode que le motif en pointes de diamants de la toiture et des pignons.

La mise en œuvre de la matière fonctionne de pair avec l'utilisation de ses propriétés lumineuses, permises par l'essence très particulière des matériaux précieux employés sur la châsse. Le cristal est réputé dès l'Antiquité pour sa capacité à agir physiquement sur la lumière en diffractant les rayons lumineux⁴³⁸. Sur la châsse d'Ambazac, cet effet est renforcé par la taille des cabochons : l'arête canalise la lumière et la renvoie selon une axialité singulière. Avec le paillon d'argent, qui réfléchit la lumière depuis l'intérieur du cristal, la gemme fait loupe sur la clarté. De cette manière, la démultiplication des procédés destinés à rendre compte de la luminosité du cristal exalte sa portée ontologique. Il devient lui-même *claritas* ; en fixant la présence divine lors de sa formation soudaine, le cristal en a aussi capté l'essence lumineuse⁴³⁹. La clarté n'est pas le seul mode d'expression de la lumière. D'un point de vue théologique et visuel, la couleur est lumière⁴⁴⁰. Une belle couleur est avant tout une couleur lumineuse, dense et saturée – une signification née de la traduction de la Bible du grec au latin : aux termes de luminosité ou de densité (brillant/étincelant) se sont substitués des termes associés à la couleur (*candidus/ruber*)⁴⁴¹. Celle de l'émail dans une certaine mesure, mais surtout celle des gemmes, donne à voir la lumière, selon une variété chromatique qui participe à animer la surface de l'objet. Nous l'avons vu, les gemmes de la châsse d'Ambazac sont une image de la *varietas* – verre, pierres fines, intailles, grès glaçuré, perles – et chacune d'entre elles agit sur la lumière de manière différente. Les intailles, avec leurs arêtes saillantes, reflètent la fulgurance des rayons lumineux qui les frappent. À l'inverse, les cabochons de verre colorés ou de pierres dures absorbent la lumière et la diffusent de manière homogène. La lumière renforce leur translucidité et accentue la profondeur de leur couleur. Chaque pierre vibre avec un éclat différent, et développe une luminosité qui lui est propre. De cette manière, la perle dispose d'une essence lumineuse très particulière. Les commentaires médiévaux lui attribuent des propriétés de diffusion de la lumière⁴⁴². Son origine organique questionne la notion : la perle produit une lumière empreinte de vitalité, émanant naturellement d'un corps vivant, produit de la Nature⁴⁴³.

⁴³⁸ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, *op. cit.*, p. 25.

⁴³⁹ C. Denoël, « Le cristal dans la Jérusalem céleste des *Beatus* médiévaux », *op. cit.*, p. 46.

⁴⁴⁰ Michel Pastoureau, « Ceci est mon sang. Le christianisme médiéval et la couleur rouge », in D. Alexandre-Bidon, *Le Pressoir mystique*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴² Voir M. Yvernault, *op. cit.*, p. 518-519.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 519.

L'utilisation des couleurs, des ornements et des propriétés physiques des matériaux fait de la châsse d'Ambazac un objet en constante interaction avec la lumière. De manière générale, les matières choisies pour la fabrication des reliquaires renvoient la clarté qui les entoure, et la châsse d'Ambazac ne fait pas exception. Mais certaines matières sont spiritualisées à tel point qu'elles paraissent incarner et diffuser la lumière immatérielle de Dieu. Le concepteur du reliquaire de saint Étienne de Muret a tout intérêt à incorporer la lumière dans la matière de la châsse. En plus de présenter l'éclat de la Jérusalem céleste au cœur du sanctuaire de l'abbatiale, la châsse donne à voir l'éclat de la *virtus* du saint fondateur de l'ordre. Les gemmes et l'or (*aurum*) deviennent l'expression visuelle de l'*aura*, la lueur aveuglante qui caractérise les théophanies et les apparitions saintes, abondamment décrite dans les récits de miracles médiévaux. L'objet lui-même devient *lumen*, le support à l'expression de la *lux* transmise par les reliques. De la même manière, les gemmes précieuses renvoient les reflets de lumière, encore accentués par leur forme généralement bombée et leur transparence. Les camées, aussi, sont particulièrement reconnus pour leur vitalité visuelle, qui repose sur leur camaïeu de couleurs, dans le sens d'une multitude de tons issus de la même gamme chromatique. La variété des couleurs et des pierres exprime les merveilles et la diversité de la présence de Dieu sur Terre. Chaque pierre possède un éclat différent, de même que les saints qui siègent auprès de Dieu ont chacun une aura singulière ⁴⁴⁴. Et celle de saint Étienne est d'autant plus remarquable qu'elle est associée au cristal de roche, unique matière qui a su capter l'essence divine.

Soulignons enfin que les effets de la matière sont renforcés par le mode d'éclairage. La lumière naturelle qui embaume l'espace intérieur de l'église est filtrée par les vitres, colorées ou non. Insuffisante seule pour permettre de distinguer les détails de l'objet, elle permet en revanche le voir comme un ensemble. La majeure partie de la lumière qui frappe le reliquaire provient de la flamme mouvante des cierges, lumière dorée qui renforce l'éclat de l'or et des gemmes et accentue le mouvement dessiné par l'ornement. Ce mode d'éclairage complète celui des vitres en donnant à voir les qualités de la matière. De cette manière, deux lumières s'additionnent pour autoriser le regardeur à entrer progressivement dans l'expérience induite par l'objet : la première lui permettra de voir généralement, et la seconde de percevoir finement.

D'un autre point de vue, la matière se fait le reflet de ce qui l'entoure. En agissant avec les luminaires, le reliquaire crée un espace qui dépasse sa seule existence autonome pour inclure avec lui le fidèle qui le contemple. Ce système d'interactions visuelles

⁴⁴⁴ C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 43.

crée une activité autour de l'objet, propice à un mouvement de l'esprit porté par l'animation des matières et de l'ornement, selon un effet renforcé par l'éclairage miroitant des lampes.

IV.3.2.2. La Transfiguration en action : la matière comme symbole de présence

L'étude des ornements de la châsse nous a presque toujours conduit à évoquer, au moins partiellement, leur portée ontologique. Le décor de la châsse d'Ambazac fonctionne sur plusieurs plans qui s'additionnent les uns aux autres. D'une part, le décor fonctionne pour lui-même : il est, par exemple, une représentation du végétal, ou encore un réseau harmonieux de gemmes. Mais à un niveau d'interprétation plus élevé, l'ornement de la châsse est spiritualisé. Il mobilise alors un ensemble de références intellectuelles plus complexes, qui s'appuient sur des idées portées sur le sens spirituel de la matière et la nature de son existence, diffusées par les traités, les commentaires ou les exégèses bibliques. De cette manière, le reliquaire absorbe les parcelles de présence divine contenue dans la matière qu'il met en œuvre, et devient en lui-même un symbole de la *praesentia* du divin.

Les matières et l'ornement des reliquaires sont choisis pour leur capacité à évoquer la présence divine. Sur la châsse d'Ambazac, les végétaux et les gemmes fonctionnent par groupes ontologiques qui se complètent mutuellement, de sorte à montrer un ornement dont l'essence est en constante évolution, un ornement merveilleux et, en somme, un ornement qui se transfigure. Le végétal est d'une nature propice au déploiement de cette symbolique. Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, les rinceaux de l'arrière de la châsse (fig. 2) suivent un développement structuré qui fait grandir le végétal, unitaire grâce au rythme et à l'ordre qui le caractérise. Sur la caisse, les rinceaux sont identiques ; seuls les couleurs des fleurons émaillés les singularisent. En évoluant dans la hauteur, ce rinceau primaire est remodelé et évolue pour former d'abord une jeune pousse sortant du sol puis un arbre complètement enraciné. De cette manière, le végétal se transforme. Il devient un élément à la fois stable et empreint de vitalité, une réalisation terrestre de l'arbre de Vie (Ap. 22, 2). Ce végétal matérialise l'essence vitale dont il est issu, et évoque ainsi le processus d'Incarnation ⁴⁴⁵. En prenant en compte l'ensemble des végétalités de l'objet, cet aspect est d'autant plus perceptible. En suivant le sens de lecture de la châsse, de l'arrière vers l'avant puis du bas vers le haut, on perçoit un changement d'état du végétal. De rinceaux naturalisants, profondément terrestres et parfois même charnels, ils deviennent une géométrie végétalisée

⁴⁴⁵ Carlyne Henocq, *op. cit.*, p. 11.

de nature céleste, indépendante de la matière structurelle du reliquaire. De cette manière, le végétal révèle sa double nature et se présente dans un état de Transfiguration active. Dépassant la simple analogie avec l'essence du Christ, le végétal met en image sa présence.

Les autres éléments qui composent le décor de la châsse fonctionnent sur le même principe. Par opposition avec la vitalité du végétal, les espèces minérales – l'or et les gemmes – sont le signe de l'immutabilité divine. Pourtant, comme le végétal, ils font coexister deux essences, une ontologie terrestre et une ontologie céleste, qui traduisent la double empreinte laissée dans la matière lors de la Transfiguration. Nous avons déjà largement évoqué le cas du cristal, aussi nous ne ferons que rappeler quelques caractéristiques signifiantes de la matière. La gemme est par nature une matière transfigurée, pétrifiée par l'action soudaine du froid ou de la chaleur intense sur la glace ⁴⁴⁶. La fulgurance de l'évènement a permis au cristal de mémoriser la présence divine, de sorte qu'il a capté une portion de son essence. Une partie des commentateurs médiévaux s'est appuyée sur l'analogie entre la Transfiguration et la métamorphose de la gemme pour fonder une identification essentialiste entre le Christ et le cristal ⁴⁴⁷. De là, on doit à Richard de Saint-Victor l'expression *Christus cristallus*, le Christ est cristal, et à Bède le Vénérable le principe que le cristal fait partie des « eaux qui sont au-dessus du firmament » (Gen. 1,7) ⁴⁴⁸. De cette manière, le cristal existe indépendamment de l'Homme ⁴⁴⁹. Qu'il repose dans la nature ou qu'il magnifie le contenu des reliquaires, son essence est toujours la même. Mais dans ce dernier cas, l'action de l'artisan tailleur met en relief ses extraordinaires qualités physiques et sublime sa nature.

La lumière change la nature de la matière. De cette manière, la mise en œuvre du cristal diversifie ses propriétés lumineuses. Deux procédés d'insertion des gemmes peuvent être distingués sur la châsse d'Ambazac. Le premier, l'application en cabochons sur la plaque de cuivre, soutient l'ontologie christique du cristal en montrant la capacité de diffusion de la lumière de la gemme. Le second mode d'insertion est caractéristique de l'*Œuvre de Limoges* : le cristal est appliqué sur la crête dans un système de sertissage percé à jour (fig. 61) qui met en évidence la transparence et la pureté de la gemme. L'action de la lumière sur le cristal est ici sensiblement différente : traversé par la lumière, le cristal devient lumière par l'effet amplifié de la diffraction ⁴⁵⁰. En captant la lumière divine, le cristal donne un accès au divin : sa

⁴⁴⁶ A. Shalem, in I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 38.

⁴⁴⁷ Bissera V. Pentcheva, « Le cristal dans les cultures islamiques et chrétiennes médiévales » in I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 52.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁴⁹ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 211.

⁴⁵⁰ C. Denoël, « Le cristal dans la Jérusalem céleste des *Beatus* médiévaux », op. cit., p. 41.

transparence fonctionne comme une fenêtre ouverte vers une vision céleste, inaccessible sans l'intermédiaire d'un matériau médiateur, à la fois terrestre et céleste⁴⁵¹.

Enfin, la perle, par sa nature inerte mais active et pure, reproduit les principes de la Transsubstantiation, selon une dimension eucharistique qui active la conversion de la matière animale par le principe vital ⁴⁵². La croix gemmée, qui rassemble perles, grès manufacturé, cristal, pierres fines et cabochons de verre sur la façade de la châsse, mobilise la symbolique attribuée à la Croix tout en composant un espace où se joue une transfiguration entre les gemmes manufacturées de nature terrestre et les pierres fines d'essence céleste. La croix révèle ainsi sa double nature. Instrument de la mort du Christ magnifié par les cabochons précieux et l'or, elle devient un signe triomphal, un symbole du retour du Christ ⁴⁵³.

Les gemmes composent un contexte visuel propice à l'élévation de l'âme, portée par leurs reflets célestes ⁴⁵⁴. Lorsque, au milieu du XII^e siècle, Suger de Saint-Denis contemple l'autel et le trésor de son abbaye, et dénombre les gemmes qui l'ornent, il y trouve une matière propice à de profondes réflexions spirituelles :

« Ainsi, lorsque, dans ma joie de la beauté de la maison de Dieu, la beauté des pierres précieuses multicolores m'a détourné des soucis extérieurs, et qu'une méditation digne de ce nom m'a amené à réfléchir, en passant du matériel à l'immatériel, sur la diversité des vertus sacrées : il me semble alors que je me vois habiter, pour ainsi dire, dans une étrange région de l'univers qui n'existe ni tout à fait dans la boue de la terre, ni tout à fait dans la pureté du ciel, et que, par la grâce de Dieu, je peux être transporté de ce monde inférieur à ce monde supérieur d'une manière anagogique » ⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁵² Voir M. Yvernault, *op. cit.*, p. 519-520

⁴⁵³ C. Hahn, *Passion Relics, op. cit.*, p. 20.

⁴⁵⁴ C. Hahn, *Strange Beauty, op. cit.*, p. 106.

⁴⁵⁵ *Unde cum ex delictione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditation insistere persuaderet; videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrerum plaga, quae nec tota sit in terrarium feace, nec tota in coeli puritate demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri.* Suger de Saint-Denis, *De rebus in administratione sua gestis : Sugerii abbatis Sancti Dionysii Liber*, chap. XXXIII, publ. J.-P. Migne, *Patrologiæ cursus completus, series latina*, t. CLXXXVI, col. 1233-1234. Cette idée est déjà partagée par Desiderius de Cahors au VII^e siècle. Voir C. Hahn, *Strange Beauty, op. cit.*, p. 62-65.

La description de Suger montre bien que les réflexions portées autour de la matière ont vocation à participer à l'élévation de l'âme. C'est pourquoi les matières sont choisies pour leur capacité à suggérer la présence divine et, sur un autre plan, la présence du saint. Les systèmes de dualités qui sont développés sur la châsse d'Ambazac montrent l'essence christique qui l'infuse. La lumière participe pleinement à rendre compte de cet état. La lumière transforme la matière qu'elle touche : la lumière donne à voir l'essence dont dépend la matière. Cette dernière n'est pas subordonnée à son rôle structurel ou ornemental. Au contraire, elle permet à l'objet qu'elle compose de dépasser son fonctionnalisme et de se présenter selon une définition supérieure.

En somme, la châsse d'Ambazac déploie un système d'analogies visuelles qui restructure tous ses espaces pour produire une entité unique, expression terrestre de réalités célestes. Matière, ordonnancement des éléments, mise en image du végétal, la qualité ornementale du décor de la châsse n'est pas incompatible avec son développement ontologique. Au contraire, l'un et l'autre fonctionnent de pair pour produire un discours accessible et évoluant sur de multiples niveaux, débutant sur la lecture littérale du décor de l'objet et aboutissant à la vision de la présence du saint et du Christ, en s'appuyant sur la matérialité de l'objet pour la dépasser. Ces questions illustrent toute l'habileté de la conception de la châsse. Son concepteur accentue la portée spirituelle déjà puissante du reliquaire pour former un objet anagogique, qui surpasse sa fonction originelle pour devenir un support ascétique destiné à élever l'âme de celui qui le contemple, l'invitant à expérimenter la compréhension des mystères chrétiens autrement que par l'écrit.

IV.3.3. Jeux de perceptions, jeux de l'esprit. Une œuvre conçue comme un guide pour accompagner l'élévation de l'âme

IV.3.3.1. L'espace retourné : imagination et lieux d'intercession

La lecture de la structure et de l'ornement de la châsse d'Ambazac repose fondamentalement sur la suggestion. Entre le décor extérieur de l'objet et son intérieur invisible, la châsse permet de reconstituer dans l'imaginaire du regardeur la composition de l'espace sacré de l'église qu'elle présente. L'ornement et la matière sont les agents de la suggestion de l'espace, et déploient des effets visuels propices à déclencher une expérience spirituelle aussi complexe que l'est son décor.

L'architecture de la châsse, nous l'avons vu, reprend l'association entre l'église-édifice et la Jérusalem céleste. Cette identification repose sur le développement de sa structure et de sa matérialité ; elle présente un reliquaire élevé sur deux niveaux, agrémenté de lucarnes garnies de baies superposées en deux niveaux d'élévation. La composition architectonique des trois lucarnes justifie de leur fonction : une abside centrale, au fronton semi-circulaire, est encadrée de deux chapelles alignées. Mais cette disposition repose en réalité sur l'imagination. Le choix des termes que nous employons est lui-même révélateur : c'est bien le vocabulaire de l'architecture qui s'impose ici naturellement, alors que l'objet ne reproduit pas strictement la forme de l'église. L'imagination est guidée par un faisceau d'indices structurels et iconographiques, en l'occurrence la forme du pignon et la présence de la croix sur la lucarne centrale, pour apposer sur l'objet la structure connue de l'église, caractérisée par ses chapelles, son sanctuaire voûté ou encore par ses baies encadrées de colonnettes. La vue de l'extérieur de l'objet pousse le contemplateur de la châsse à reconstituer mentalement un espace intérieur. Par l'imaginaire, la forme des structures architecturées de l'objet leur réattribue une fonction. De cette manière, la lucarne centrale devient l'abside, lieu sanctifié par la présence de reliques, présentes cette fois physiquement à travers celles de saint Étienne de Muret. La châsse présente un véritable espace reconstitué, dont on peut deviner l'intérieur sans pourtant le voir. En reliant le décor au contenu, la châsse crée un espace de présence qui met en valeur le statut de l'objet et glorifie le saint dédicataire du reliquaire.

La châsse est présentée sur son long côté, traversé de part en part dans la largeur par trois rangées de lucarnes. La composition de l'ensemble joue sur la perception de l'édifice : le long côté évoque la longue nef d'une église orientée Ouest-Est, rythmée par trois transepts. Or, cette disposition architecturale ne repose sur aucune logique structurelle ⁴⁵⁶. Au contraire, la forme des lucarnes rappelle que l'édifice présenté ici est observé par le fidèle depuis le chevet. De cette manière, la châsse se dévoile par l'espace le plus saint, le chevet encadré de ses deux chapelles, mais son orientation sur le long côté donne à voir l'édifice dans sa longueur. La concentration de deux perspectives sur un même côté renforce la tridimensionnalité de l'édifice. L'église-reliquaire est donc présentée comme un tout uni, un édifice total dans sa forme et dans sa fonction.

La structure de la châsse ordonne donc la représentation mentale de l'espace d'une église. Sur un autre registre visuel, elle joue sur la possibilité de percevoir l'intérieur de l'objet. Les baies des transepts (fig. 20, 22, 23 et 25), dans un premier temps, ouvrent un passage

⁴⁵⁶ C'est pourquoi nous avons préféré rejeter la dénomination de « transept » pour qualifier ces éléments, par opposition avec les travaux antérieurs.

entre l'espace extérieur de l'objet et son espace intérieur. Sur le devant, leur végétalité relativement simple, apposée sur un fond bleu uni parsemé de fines croix en réserve sur le pignon de gauche, semble rappeler que les baies de l'édifice sont garnies de vitaux colorés. Ces vitres relient l'intérieur à l'extérieur : elles ouvrent vers l'extérieur et suggèrent en même temps que l'intérieur de l'objet peut être observé par le fidèle. Pourtant, elles cachent le contenu du reliquaire par leur opacité. De fait, elles sont motrices d'une interaction inachevée entre le fidèle et la relique du saint, mais en même temps un espace de transmission de la *virtus* exprimée à travers le développement du végétal.

Si l'édifice présenté à travers la châsse comporte plusieurs fenêtres, il ne figure au contraire aucune porte. La porte située sur le pignon droit du reliquaire est strictement fonctionnelle, aucune disposition ornementale ne souligne sa fonction. La châsse semble être une église sans entrée, un reliquaire fermé protégeant son contenu. L'ornement renforce ce sentiment : les entrelacs des rinceaux repoussés et des filigranes protègent, par leur complexité, le contenu du reliquaire ⁴⁵⁷. Ils nouent une treille infranchissable, développée en hauteur, qui rappelle que la relique doit rester inaccessible à la vue et surtout au toucher. Pourtant, tout en protégeant la relique, l'ornement manifeste sa puissance en se faisant l'expression de la *virtus* du saint. La structure architectonique du reliquaire participe aussi de la suggestion de la présence de la relique. La châsse d'Ambazac souligne en fait l'ambiguïté de la perception de la relique : son abside, ses baies, le développement fertile du végétal invitent le fidèle à considérer l'aire intérieure du reliquaire, tandis que l'opacité et la complexité de ces mêmes ornements ceignent la relique dans l'espace clos de l'objet, territoire réservé du saint.

Outre le mode d'existence des éléments qui jouent de préfigurations entre l'arrière et l'avant et le bas et le haut de la châsse, portant le développement du décor d'une réalité corporelle à une existence céleste, la matière elle-même préfigure le cheminement de l'esprit. Les cabochons de cristal de roche fonctionnent comme les baies des lucarnes. Ils rappellent que cette substance peut parfois autoriser un accès visuel à la relique, comme sur les croix-reliquaires qui dévoilent la relique à travers un cabochon de cristal ou, à partir du XIII^e siècle, sur les reliquaires monstrances. Mais le cristal de la châsse ne reprend pas de telles dispositions. Disposé sur les paillons d'argent, il ne donne pas accès à la relique mais à la lumière. De cette manière, la présentation physique du saint est surpassée par le déploiement de son essence, transmise par la lumière. Par analogie avec l'essence de la matière, le cristal

⁴⁵⁷ C. Hahn, « Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries », *op. cit.*, p. 246.

invite, par sa transparence, à voir d'autres espaces et d'autres temporalités ⁴⁵⁸. Il donne un accès différent au saint, qui ne passe pas par la vision directe de la relique mais par une voie ouverte par le cristal.

Appliquée contre le reliquaire, la gemme donne accès à un espace intérieur spiritualisé, empli de la *virtus* du saint émanant à travers la lumière. Sur la crête, le cristal met en œuvre une transparence différente : en ouvrant sur l'espace situé à l'arrière du cabochon, le cristal initie par la vue un processus spirituel porté sur la traversée d'un voile transparent marqué par la présence divine. La gemme crée ainsi un espace d'intercession situé sur le lieu privilégié de la crête du reliquaire. Puisque le cristal est une matière perceptible par l'Homme, et qui a en même temps capté des parcelles de divin lors de sa formation, il fait le lien entre le terrestre et le principe céleste. Sur la crête de la châsse d'Ambazac, le cristal côtoie des espaces complètement ouverts par les rinceaux végétaux, créant ainsi deux modes de transparence. Les rinceaux ajourés renforcent la clarté du cristal en lui opposant une absence totale de réflexion de la lumière. De cette manière, la lumière qui traverse les rinceaux de part en part est au contraire captée dans le cristal, dans un espace qui la rend alors perceptible au regard et invite l'esprit à développer toutes les imbrications contenues dans la matière. Finalement, le reliquaire ne montre pas son contenu physique mais en révèle la qualité et la nature. Le cristal modifie la perception de l'objet par le jeu de la transparence : il invite à « voir au travers » de la matière, et à ainsi répéter le processus physique de la vision dans des réflexions mentales particulièrement complexes.

En somme, le reliquaire complexifie la présentation de la relique pour forcer le contemplateur de l'objet à décoder sa composition, et à y rechercher les traces de la présence du saint. Le déploiement des espaces de la châsse d'Ambazac participe à l'activation du processus d'élévation spirituelle du fidèle : elle présente une tridimensionnalité originale qui retourne à l'extérieur ses espaces intérieurs, montre et cache son contenu, selon un décor dont la force est celle de la suggestion. La question de l'imagination a été assez largement étudiée par les commentateurs médiévaux. Saint Augustin considère que l'*imaginatio* est un lieu intermédiaire entre le sens de la vue (*visio corporalis*) et la contemplation de Dieu détachée de toute figure (*visio intellectualis*), privilège de l'âme ⁴⁵⁹. Pour Paulin de Nole, les images fonctionnent comme les commentaires du Verbe : elles éclairent (*ludere*) ses diverses interprétations ⁴⁶⁰. Pour revenir enfin à la question des reliques et de leur contenant, Victrice

⁴⁵⁸ I. Bardiès-Fonty et S. Pennec, *Voyage dans le cristal*, op. cit., p. 211.

⁴⁵⁹ Jean-Claude Schmitt, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », in M. Pastoreau, *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, op. cit., p. 33.

⁴⁶⁰ Sur ces questions, voir P. Cox Miller, « "The Little Blue Flower is Red" », op. cit., p. 217.

de Rouen, dans le *De laude sanctorum*, rappelle que les reliquaires doivent mobiliser l'imagination pour « ouvrir les yeux du cœur » (*sed cordis oculos aperimus*)⁴⁶¹. La dimension exégétique associée aux images par Paulin de Nole est particulièrement sensible sur la châsse d'Ambazac. Son ornement forme un jeu d'interprétations emboîtées les unes dans les autres, et renforcées par la destination de l'objet. Une large partie de la compréhension du décor de l'objet repose sur l'imagination, un processus qui, en lui-même, amorce déjà l'ouverture de l'esprit vers la *visio intellectualis* d'Augustin. En jouant jusque sur la perception visuelle, la châsse d'Ambazac apparaît comme un objet de dévotion extrêmement sophistiqué. D'un côté, son décor émane d'une culture de l'exégèse profondément implantée dans la société médiévale⁴⁶². D'un autre point de vue, il compose un système de suggestion de la matière et de l'espace qu'il appartient au contemplateur de reconstituer mentalement, en s'appuyant sur ses sens corporels pour servir à son élévation spirituelle.

IV.3.3.2. Une expérience sensorielle

En se tournant vers les textes des commentateurs médiévaux, on remarque que la question des sens corporels est un objet de discussions récurrentes. Qu'ils soient rejetés pour leur nature corporelle, comme chez Jérôme, ou au contraire acceptés parce qu'ils sont le premier pas vers l'élévation spirituelle, c'est bien par les sens que la châsse d'Ambazac capte l'attention du fidèle et l'emporte, au gré de son ornement, vers une réalité supérieure.

Le premier des sens mobilisés par l'objet est la vue. Le déroulement complexe des éléments végétaux et le chatoiement de l'or et des pierreries invitent à reproduire ce que la vue perçoit dans un cheminement intérieur. La lumière qui touche l'objet participe à l'éveil de la vue : selon les matériaux qu'elle frappe, la lumière projettera plutôt un éclat fulgurant ou bien une lumière diffuse. De même, la variété des couleurs, des textures, des formes et des matières rend pour l'œil une vitalité qui exerce le regard. Les végétaux s'ouvrent au regard comme une fleur qui éclot : leur dynamisme et leur développement invite à voir une vitalité mouvante, qui s'éveille à mesure que le regard évolue sur l'objet et perçoit de plus en plus de détails. De manière plus subtile, la présence végétale active le sens de l'odorat. En dévoilant leurs pistils, source du parfum végétal, les fleurons émaillés font appel à un imaginaire olfactif

⁴⁶¹ Chap. 10, 1-5, publ. in Jacques-Paul Migne, *Patrologiæ cursus completus, series latina*, t. 20, col. 452. Voir P. Cox Miller, « "The Little Blue Flower is Red" », *op. cit.*, p. 219.

⁴⁶² I. Marchesin, « Cosmologie et musique au Moyen Âge », *op. cit.*, p. 32.

agréable : les fleurs et les vignes font écho aux végétaux du jardin de la Jérusalem céleste (Ap. 22, 2) et à la bonne odeur qui en émane. Les sens transforment les substances qu'ils perçoivent. Pour l'esprit, elles participent à l'imagination : l'odeur concrétise ce que la vue perçoit, de sorte que l'objet porte le fidèle vers une véritable expérience sensorielle, une vision qui active les sens corporels pour inciter l'esprit à les dépasser ⁴⁶³.

En développant ce discours sur les sens, le concepteur de la châsse s'inscrit dans une longue lignée de commentateurs qui, depuis le III^e siècle et les écrits d'Origène, débattent du statut des sens corporels et de leur infériorité aux cinq sens spirituels conceptualisés par ce dernier ⁴⁶⁴. Chez Origène puis chez Lactance, l'alliance des sens corporels aux sens spirituels (le toucher divin, l'ingestion symbolique de l'Eucharistie, la vue intérieure entre autres) se fait l'illustration de la réconciliation du corps et de l'esprit ⁴⁶⁵. Les préceptes sur les sens de saint Augustin et de saint Benoît, d'après lesquels les sens corporels servent de guide à l'esprit et le préparent à recevoir le divin, trouvent leur application avec le processus spirituel mis en œuvre par le concepteur de la châsse d'Ambazac ⁴⁶⁶. Nous avons vu plus haut que l'ornement de la châsse semble indiquer un décalage entre le rôle de l'ornement à Grandmont et les préceptes contemporains émis par Bernard de Clairvaux concernant l'ornement de l'abbaye. Si ce dernier ne condamne pas « le charnel » dans la mesure où il permet d'accéder aux choses spirituelles, il réproouve fortement « l'effet sensoriel provoqué par la beauté de l'art », ainsi que l'a rappelé Éric Palazzo dans une récente étude ⁴⁶⁷.

En s'appuyant sur les sens pour débiter le processus spirituel mis en œuvre par l'objet, le concepteur de la châsse produit un discours sur l'Homme et sa nature imparfaite dépendante des réalités charnelles. Il rappelle que la perception du monde dépend des sens, et que ceux-ci contraignent la perception de l'Homme. Ce discours doit être rattaché au contexte de l'abbaye de Grandmont à la fin des années 1180, et plus particulièrement au prieurat de Gérard Ithier. Si celui-ci n'a laissé aucun commentaire, sermon ou traité, un extrait du chapitre V de son *De Revelatione* éclaire son positionnement sur la question des sens corporels : ce que l'on ne peut voir avec les « yeux de la chair » (*oculis carnis*) il faut l'observer

⁴⁶³ Il est difficile d'inscrire avec certitude les sens du goût et du toucher à ce développement. Si la pratique du toucher ou du baiser rituel (correspondant au sens du goût) est attestée pour certains objets, les manuscrits surtout, l'état de conservation châsse d'Ambazac ne permet pas d'identifier de telles pratiques, dans la mesure où l'usure de la dorure semble uniforme et que la disposition permanente du reliquaire sur le retable semble destinée à éviter les manipulations régulières.

⁴⁶⁴ La plus récente étude récapitulative sur le sujet a été publiée par Éric Palazzo. Voir É. Palazzo, « Les cinq sens, le corps et l'esprit », *op. cit.*, p. 59-77.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 71.

avec les « yeux intérieurs » (*oculi interiores*) et ceux de l'intellect (*intellectuales*)⁴⁶⁸. L'auteur reprend ici la théorie de saint Augustin sur le principe d'*imaginatio*, lieu intermédiaire entre le sens de la vue – la *visio corporalis* d'Augustin trouve son équivalent chez Gérard Ithier dans les *oculis carnis* – et la *visio intellectualis* (le terme est identique), qui portent chez Augustin vers l'expérience supérieure de la *visio spiritalis*, le rêve visionnaire⁴⁶⁹.

Après la validation pontificale de la règle au nom du fondateur de l'ordre et la canonisation de celui-ci, Grandmont s'impose comme un ordre institutionnalisé reposant sur ses propres textes fondateurs, en l'occurrence la *Vita* de saint Étienne de Muret et la Règle. En théorisant la conduite de l'ordre en matière d'ornement par quelques références littéraires discrètes et par l'ostentatoire chasse de saint Étienne de Muret, Gérard Ithier s'inscrit dans des préoccupations qui lui sont encore contemporaines, et surtout exacerbées par le développement des ordres nouveaux au XII^e siècle⁴⁷⁰. Ces préoccupations sur le rôle des sens corporels dans l'accès au divin rejoignent les questions relatives à l'austérité que nous avons déjà évoquées. Manifestement, la conception du sixième prieur de Grandmont diffère de celle plus ou moins acquise dans l'espace cistercien, qui rappelle au contraire que l'Homme doit combattre sa nature pour percevoir le monde par l'esprit⁴⁷¹. Bien au contraire, l'ornement de la chasse d'Ambazac vise à provoquer l'éveil des sens corporels pour les dépasser. La chasse permet aux grandmontains de définir ce qui est acceptable pour l'ordre en matière d'ornement. Ces préoccupations trouvent un écho dans la conception de Suger de Saint-Denis, qu'il fait inscrire jusque dans le bronze des portes de la basilique :

« Qui que tu sois, si tu veux exalter l'honneur des portes, n'admire ni l'or ni la dépense, mais le travail pour l'œuvre. L'œuvre noble brille, mais l'œuvre qui brille par sa noblesse devrait illuminer les esprits, afin qu'ils aillent, à travers les vraies lumières, vers la vraie lumière, où le Christ est la vraie porte. Ce qu'est la vraie lumière à l'intérieur, la porte dorée le détermine ainsi, l'esprit engourdi s'élève vers le vrai à travers les choses matérielles, et plongé d'abord dans l'abîme, à la vue de cette lumière, il ressurgit »⁴⁷².

⁴⁶⁸ Trad. et étude de S. Racinet, *Rapport de fouilles de l'abbaye de Grandmont*, 2018, *op. cit.*, vol. III, p. 61.

⁴⁶⁹ J.-C. Schmitt, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », *op. cit.*, p. 33.

⁴⁷⁰ La relation entre l'extrait du *De Revelatione* et la recherche spirituelle tournée autour de l'implication des sens dans la perception de la chasse semble composer un argument supplémentaire en faveur de l'attribution de la commande du reliquaire à Gérard Ithier.

⁴⁷¹ É. Palazzo, « Les cinq sens, le corps et l'esprit », *op. cit.*, p. 71.

⁴⁷² Suger, *La geste de Louis VI*. Trad. Michel Bur, Imprimerie nationale, 1994.

De ce point de vue, les choses matérielles sont le support de « l'esprit engourdi » à l'élévation de l'âme. Comme concepteur de la châsse, Gérard Ithier s'appuie sur la longue tradition de commentaires relatifs à l'expression des sens et y prend lui-même part, à une échelle bien plus modeste mais non moins signifiante. En acceptant la faiblesse de l'esprit, contraint de percevoir le monde à travers les sens du corps, le fidèle est ainsi invité à accepter sa propre condition humaine. C'est la matière de la châsse, son décor, et les références spirituelles qu'elle mobilise qui permettent à l'esprit d'atteindre une perception inégalée du divin, non plus captée par les yeux du corps mais par les yeux de l'esprit.

De cette manière, le sens de la vue évolue vers une vision véritable portée par les sens et le déploiement du décor de l'objet. Les effets produits par le reliquaire sont en ce sens comparables à ceux rapportés par les *ekphraseis* littéraires, dans un processus de réflexion, de compréhension de l'objet et de dépassement de sa matérialité. Cet exercice de description rhétorique, souvent réservé aux œuvres d'art, met en œuvre une série de procédés littéraires destinés à porter aux yeux les choses décrites de manière saisissante ⁴⁷³. L'*ekphrasis* est avant tout un exercice spirituel ⁴⁷⁴. Comme ces descriptions littéraires qui rendent compte des œuvres sur le mode d'une description vive et soudaine, la châsse d'Ambazac projette au contemplateur une vision éclatante et empreinte de vivacité, perçue par les sens grâce aux effets déployés par son ornement ⁴⁷⁵. Mais elle transmet aussi une émotion spirituelle, qui ne passe pas ici par les écrits et les mots employés mais par les procédés visuels choisis et ordonnancés sur l'objet. En somme, l'art est un « stimulant visuel » propice à déclencher une réflexion complexe, reposant sur l'imagination qui rend signifiants les reliques, la structure de l'objet, son décor et ses matériaux ⁴⁷⁶. La châsse d'Ambazac est un objet anagogique, qui remplit avec éclat sa fonction de premier reliquaire du saint fondateur d'un ordre entré dans un processus d'institutionnalisation. Elle est un objet qui déploie un système complexe d'ontologies végétales et matérielles, un objet d'intercession au plus profond de sa matière et qui, dans son langage visuel, développe et soutient l'esprit de celui qui la contemple.

⁴⁷³ Dans son article « The Little Blue Flower is Red », Patricia Cox Miller a rappelé que l'*ekphrasis* questionne le statut d'œuvre d'art dans l'Antiquité et au Moyen Âge, et éclaire aussi son mode de perception et de compréhension. P. Cox Miller, « "The Little Blue Flower is Red" », *op. cit.*, p. 215.

⁴⁷⁴ Liz James et Ruth Webb, « To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places' : Ekphrasis and Art in Byzantium », *Art History* [en ligne], 1991, vol. 14, n°1, p. 3, consulté le 17/10/2023.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁷⁶ P. Cox Miller, « "The Little Blue Flower is Red" », *op. cit.*, p. 220.

Conclusion

Reprenons, pour clôturer cette étude, la sobre description de la châsse d'Ambazac, publiée par Louis Guibert dans le cadre de son classement aux monuments historiques en 1889 : « grande fierté en cuivre repoussé et ciselé, avec décor d'émaux champlevés. Nombreuses pierreries, intailles, etc. Forme adoptée généralement dans le pays, mais avec une grande richesse de détails ; soubassement ; crête gravée et ajourée – fin du XII^e ou commencement du XIII^e siècle. Hauteur totale : 0m, 631, longueur : 0m, 735 »⁴⁷⁷. Bien que très succincte, elle résume déjà les interrogations des érudits-historiens du XIX^e siècle et rappelle les avancées historiographiques sous-jacentes. Ce que l'on doit à cette historiographie, c'est la redécouverte de la grande production d'émail champlevé à Limoges à partir du XII^e siècle et jusqu'à la fin du Moyen Âge, ce sont les premières tentatives de classement chronologique des pièces conservées, les premières études iconographiques et, pour le trésor de Grandmont, un moment d'émulation historiographique qui nous permet aujourd'hui d'avoir un accès indirect à des inventaires et à quelques œuvres perdues. Le travail de recensement de Marie-Madeleine Gauthier et Geneviève François dans le cadre du *Corpus des émaux méridionaux*, abouti en 1987 par la publication d'un ouvrage de référence, fixe une périodisation des émaux champlevés limousins fondée sur de solides bases méthodologiques et une étude minutieuse de l'iconographie. Cent-trente-cinq ans après la description de Louis Guibert, et presque quarante ans après la publication du premier tome du *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, de nombreuses zones d'ombre restaient encore à explorer.

L'étude approfondie du contexte grandmontain dans la décennie 1180 permet d'affiner la datation de la châsse aujourd'hui conservée dans l'église d'Ambazac. Il est frappant de constater que la structure et l'ornementation de l'objet portent quelques traces subtiles de son contexte de fabrication. Le rapprochement du cadre institutionnel et spirituel avec la conception du reliquaire permet d'évacuer la datation de 1181. En plus de rompre visuellement avec le groupe des châsses des Vierges de Cologne, la châsse d'Ambazac présente un décor bien trop sophistiqué, bien trop précieux, bien trop original pour abriter des reliques comme les autres. Au contraire, tout le décor du reliquaire est conçu pour assurer de la présence du saint et donner à voir sa *virtus* à travers la vitalité du décor et l'essence de la matière. La châsse d'Ambazac est une pièce unique pour l'*Œuvre de Limoges* et pour les grandmontains eux-mêmes. Comme objet-trésor, elle est une image de la réussite de l'ordre qui trouve son

⁴⁷⁷ L. Guibert, « Monuments historiques », *op. cit.*, p. 471.

apogée dans la canonisation de son fondateur. Nécessairement, l'élévation des reliques de saint Étienne de Muret appelle la fabrication d'un reliquaire hors norme, supérieur en qualité matérielle et spirituelle aux reliquaires déjà grandioses commandés pour les reliques coloniales. Comment douter alors de la destination originelle de la châsse d'Ambazac, sans compter que sa réattribution au milieu du XIII^e siècle coïncide avec la fabrication d'un nouveau reliquaire pour saint Étienne ?

Quant à savoir si elle s'adapte ou non aux principes austères de l'ordre, deux réalités sont à prendre en compte. La première concerne la divergence entre ces principes et la réalité qui transparaît dans les sources : comme tous les ordres austères, Grandmont est bien loin de la pauvreté érémitique que prônait son fondateur, et profite de l'intérêt des grands laïcs, des pouvoirs épiscopaux plus ou moins locaux et de l'institution pontificale. D'un autre point de vue, c'est peut-être aussi notre propre conception de l'austérité qu'il faudrait revoir. D'une certaine manière, la châsse d'Ambazac est un objet ascétique. L'absence presque totale de décor figuré contraint le fidèle à dépasser ce que la vue perçoit, cherchant ainsi dans les entrelacs végétaux et les effets de la matière un signe de présence. La difficulté dans l'analyse d'un tel objet réside dans la juste mesure de l'examen de l'ornemental, pour ne pas tomber dans le piège de ce qu'Isabelle Marchesin avait désigné sous l'expression de « potentiel symbolique » du végétal ⁴⁷⁸. Mais finalement, le reliquaire enseigne la manière de voir et comprendre la relique qu'il contient. Il rappelle dans sa matière que la relique est un objet transfiguré, agissant comme un support de médiation ou d'intercession entre le fidèle et le saint.

Il est exceptionnel de pouvoir repositionner l'objet dans son environnement architectural et mobilier originel, même partiellement. La châsse est conçue pour répondre à un majestueux retable dont le décor historié met en parallèle la vie d'Étienne de Muret et la vie du Christ. Cette analogie est reprise et développée de manière plus abstraite sur la première châsse de saint Étienne, le retable et le reliquaire composant ainsi une structure double propice à une profonde expérience spirituelle. Objet enseignant l'ascèse, la châsse est également investie d'une fonction rituelle : symbole de la présence du saint lors du culte, elle manifeste aussi la *praesentia* du divin lors de l'Eucharistie. L'œuvre est pensée comme une exégèse : par analogie entre les éléments, elle produit un commentaire sur la nature ontologique du saint et le réinsère dans l'espace cosmique de la Création. Le déploiement complexe de sa structure développe de multiples niveaux de lecture enchâssés les uns dans les autres. Le concepteur de la châsse mobilise des références complexes sur la portée de la matière et de l'ornement, et invente et réadapte les formes végétales de l'*Œuvre de Limoges*.

⁴⁷⁸ I. Marchesin, « David et le végétal », *op. cit.*, p. 50-51.

Plus largement, l'objet produit un discours sur l'ordre de Grandmont qui transparait à travers quelques traces succinctes laissées par son concepteur.

On peut ainsi attribuer avec peu de doutes la commande de la châsse d'Ambazac à Gérard Ithier. La châsse d'Ambazac est une œuvre de lettré, insérée dans un riche contexte culturel qui conditionne sa structuration. Elle dépend d'un réseau d'œuvres prestigieuses qui reprennent des motifs issus du domaine Plantagenêt et trouve quelques relations avec des pièces émaillées limousines produites pour Silos et les provinces du nord de la péninsule ibérique, selon un processus de diffusion de modèles qui mériterait d'être approfondi. Et ceci sans évoquer la question de l'origine des matériaux et des réseaux d'échanges, notamment pour le cristal, qui reste encore difficile à cerner.

Surtout, la châsse d'Ambazac dépend d'un contexte institutionnel orienté par la stabilisation de l'ordre autour de la canonisation de son fondateur. Elle est alors le relais matériel d'une promotion du culte très institutionnelle, et le témoignage ostentatoire de la réussite brillante du processus de canonisation du saint fondateur de leur ordre, entreprise inaboutie pour beaucoup d'autres ordres nouveaux. En même temps, en faisant réaffirmer son identité et sa sainteté directement par l'autorité pontificale, les grandmontains suivent un mouvement institutionnel européen que traversent de nombreuses communautés monastiques⁴⁷⁹. À travers le reliquaire de leur fondateur, les religieux se racontent eux-mêmes. Ils utilisent l'originalité matérielle pour se démarquer et s'octroyer une identité propre, autorisée par la régularisation de l'ordre à la fin des années 1180.

Cette étude laisse encore quelques questions ouvertes. Pour commencer par un détail, il nous semblerait utile d'approfondir la question des petites gemmes de grès glaçuré d'émail bleu. Les analyses gemmologiques réalisées sur la châsse d'Ambazac et la croix de Gorre sont particulièrement pertinentes pour situer leur lieu de fabrication, par comparaison avec la composition chimique des émaux locaux. On ne peut qu'espérer que ces analyses soient poursuivies sur la croix conservée au Metropolitan Museum of Art de New York, ce qui permettrait d'une part de resserrer sa datation, et de confirmer sa provenance limousine d'autre part⁴⁸⁰. Ce corpus très restreint de pièces comportant ces petits éléments mériterait d'être étendu, si toutefois cela était possible, afin de mieux saisir les logiques matérielles ou spirituelles qui aboutissent à leur emploi en position privilégiée sur la châsse d'Ambazac, et

⁴⁷⁹ M. Beaud, « Le corps saint et son territoire », *op. cit.*, p. 207.

⁴⁸⁰ V. 1180. New-York, Metropolitan Museum of Art, inv. 2002.18.

éventuellement situer les réseaux d’approvisionnement qui les mènent plus particulièrement vers les réalisations grandmontaines.

Surtout, il nous semble absolument essentiel de revenir sur l’usage des têtes rapportées dans l’*Œuvre de Limoges* de la fin du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle. L’étude des anges de la châsse d’Ambazac a été pour nous un prétexte pour initier quelques questionnements sur la portée symbolique des têtes en relief. Caractéristique extrêmement rare dans l’art du Moyen Âge, il nous semble que ces têtes sont tout sauf une facilité technique destinée à accélérer le travail de l’orfèvre, comme cela a parfois été suggéré auparavant. Au contraire, elles nécessitent des habiletés techniques différentes de celles des émailleurs et complexifient le montage des éléments émaillés. Réservées aux figures principales – l’enfant Jésus sur les genoux de Marie sur la plaque grandmontaine conservée à Cluny par exemple (fig. 150)⁴⁸¹ – les têtes confèrent aux personnages une présence et un relief dynamique exceptionnel, et rappellent qu’y siègent l’âme et les sens⁴⁸².

Enfin, une étude plus générale et exhaustive du trésor de Grandmont appuyée, plus que par les sources textuelles, par les quelques pièces de mobilier liturgique encore conservées et les fragments dont l’attribution n’est pas certaine, permettrait de faire le bilan d’un trésor souvent admiré et commenté mais encore peu étudié dans son ensemble. Les études sur la formation des trésors, initiées depuis quelques dizaines d’années déjà⁴⁸³, pourraient servir de socle méthodologique à une telle étude. Cet approfondissement pourrait éclairer un peu plus l’histoire de l’abbaye et surtout confirmer ou infirmer l’hypothèse d’un « goût grandmontain » pour le relief et la variété des formes, des couleurs et des textures qui serait, en quelque sorte, le marqueur matériel de l’identité grandmontaine aux XII^e et XIII^e siècles.

⁴⁸¹ V. 1189. Paris, Musée de Cluny, inv. Cl. 956 b.

⁴⁸² É. Palazzo, « Les cinq sens, le corps et l’esprit », *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸³ Citons, entre autres, Philippe George (« Le trésor des reliques de l’abbaye de Stavelot-Malmedy (Belgique). Réflexion en marge d’une édition », *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1990 (1988), p. 377-388) ; l’étude de Jacques Le Maho à propos du trésor de la cathédrale de Rouen (« Le trésor de la cathédrale de Rouen de l’époque mérovingienne aux premières années du XIII^e siècle », in J.-P. Caillet, *Les Trésors de sanctuaires, de l’Antiquité à l’époque romane*, *op. cit.*, p. 123-135) ; Daniel Thurre, dans un article encore publié dans le même ouvrage (« Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Âge et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice d’Agaune et Sion », in J.-P. Caillet, *Les Trésors de sanctuaires, de l’Antiquité à l’époque romane*, *op. cit.*, p. 43-82) ; ou encore les travaux de Philippe Cordez sur le trésor de Conques (« Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e-XII^e siècles) », in P. Cordez, *Charlemagne et les objets*, *op. cit.*, p. 135-167).

La châsse d'Ambazac est un exemple de la préparation fructueuse de la matière pour sa destination : l'or, les gemmes et l'émail participent à rendre visible la *virtus* du saint dont elle préserve les reliques, de sorte que son efficacité est visuellement attestée. Une recontextualisation approfondie des pièces encore conservées de l'*Œuvre de Limoges* – lorsque cela est possible – est profitable pour l'étude générale des reliquaires médiévaux. L'objet va de pair avec sa mise en œuvre, qui a été choisie selon une destination spécifique. L'un des rares défauts de l'entreprise initiée par Marie-Madeleine Gauthier est le reflet de ceux des études sérielles : l'étude de la mise en œuvre a pris le pas sur l'étude des objets eux-mêmes, de sorte que leur destination et leur contexte de fabrication sont, en dehors des pièces majeures telles que la châsse d'Ambazac, globalement encore mal connus. L'étonnante conception de ce reliquaire, sa taille exceptionnelle et sa provenance prestigieuse lui ont permis de bénéficier d'un intérêt plus appuyé.

Les pistes de recherches ouvertes par l'anthropologie historique semblent particulièrement pertinentes dans le cadre de l'étude des émaux limousins. Bien entendu, la mise en œuvre est signifiante. Le choix de l'émail champlevé plutôt que de l'orfèvrerie traditionnelle n'a rien d'anodin – le cas de la diffusion des reliques de Thomas Becket avec leurs châsses émaillées est en ce sens particulièrement révélateur. Mais il serait fructueux de voir plus loin, et montrer ce qu'ont de particulier la technique, la couleur et la vivacité des figures qui ont fait son succès.

Références bibliographiques

Sources manuscrites et imprimées

Manuscrits

- *Biblia latina, Novum Testamentum*, prieuré de Deffech, v. 1170-1180. BnF, ms. lat. 252.
- *Biblia Sancti Martialis Lemovicensis altera*, Limoges, abbaye Saint-Martial, XI^e siècle. BnF, ms. lat. 8 (2).
- *Vita Sancti Stephani*, provenant probablement de la celle de Grosmont (Yorkshire), XIII^e siècle. Trinity College, ms. 1222 (0.3.50).
- *Vita Sancti Stephani, Vie et doctrines de saint Étienne, fondateur de l'ordre de Grammont*, fin XII^e - début XIII^e siècle. BnF, ms. lat. 10891.
- *Beatus* de Saint-Sever, abbaye de Saint-Sever, v. 1060. BnF, ms. lat. 8878.
- Bible de Clermont-Ferrand, après 1180. Bm. de Clermont-Ferrand, ms. 1.
- DE LAGARDE Pardoux, *Description*. ADHV, ms. I SEM 81.
- Inventaire de l'abbaye de Grandmont, 1666. ADHV, 5 H 107.

Sources publiées

- *Extrait du Procès-verbal général de distribution des saintes reliques de Grandmont*, in ARDANT Maurice, *Des Ostensions : Origine de ces solennités religieuses, dates des principales, détails sur leurs cérémonies, les reliques et les reliquaires*, Limoges, 1848, p. 69.
- DE LEPINE Martial, « Description », in GUIBERT Louis, *Une page de l'histoire du clergé français au XVIII^e siècle : Destruction de l'ordre de l'abbaye de Grandmont*, Paris, 1877, p. 933-987.
- BECQUET Jean, *Scriptores ordinis Grandimontensis*, Turnhout, Brepols, 1968.
- GUIBERT Louis, « Monuments historiques. Rapport de la commission chargée d'examiner à nouveau la liste des Monuments historiques et de dresser la nomenclature des objets mobiliers auxquels il y a lieu d'appliquer les articles 8 à 13 de la loi du 30 mars 1887 », *BSAHL*, 1889, t. XXXVI, p. 458-483.

Études

- ALEXANDRE-BIDON Danièle (dir.), *Le Pressoir mystique*, Actes du colloque de Recloses, 27 mai 1989, Paris, Cerf, 1990.
- ANDRAULT-SCHMITT Claude, « Le mécénat architectural en question : les chantiers de Saint-Yrieix, Grandmont et Le Pin à l'époque de Henri II », *Civilisation médiévale*, 2000, n°8, p. 235-276.
- ANDRAULT-SCHMITT Claude, « Un mémorial aristocratique : le monastère de Grandmont au comté de la Marche », *Cahiers de civilisation médiévale*, 2016, n° 59, p. 113-141.
- ANDRAULT-SCHMITT Claude, « Fontevraud et les ordres « au désert ». L'expression architecturale de l'austérité et sa chronologie en territoire Plantagenêt », in ANDRAULT-SCHMITT Claude, BOUVART Patrick et TREFFORT Cécile (ed.), *Fontevraud et ses prieurés. Étude d'histoire, histoire de l'art et archéologie*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2021, p. 89-112.
- BARBET-MASSIN Dominique, *L'Enluminure et le sacré, Irlande et Grande-Bretagne, VII^e-VIII^e siècles*, Paris, PUPS, 2013.
- BARDEL Annie, PERENNEC Ronan, VERGNOLLE Éliane, « L'abbatiale romane de Landévennec. L'ambition d'un prince », *Bulletin monumental*, 2023, n° 181, t. 1, p. 3-48.
- BARDIÈS-FRONTY Isabelle et PENNEC Stéphane (dir.), *Voyage dans le cristal*, catalogue de l'exposition organisée du 26 septembre 2023 au 14 janvier 2024 au musée de Cluny, Paris, Réunion des musées nationaux, 2023.
- BARRAL I ALTET Xavier, AVRIL François, GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le Monde roman. 1060-1220. Le temps des croisades*, collection l'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1982.
- BARRAL I ALTET Xavier, AVRIL François, GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le Monde roman. 1060-1220. Les royaumes d'Occident*, collection l'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1983.
- BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », in VOYER Cécile et SPARHUBERT Éric (dir.), *L'Image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace culturel*, Turnhout, Brepols Publishers, 2011, p. 179-204.
- BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015.
- BEAUD Mathieu, « Le Corps saint et son territoire : l'hagiographie enluminée du manuscrit M.736 de la Morgan Library », in LUCHERINI Vinni et VOYER Cécile (dir.), *Le Livre enluminé médiéval instrument politique*, Rome, Viella, 2021, p. 187-220.

- BECQUET Jean, *Études grandmontaines*, Ussel, Musée du Pays d'Ussel, 1998.
- BECQUET Jean, *Actes des évêques de Limoges. Des origines à 1197*, publ. in *Documents, études et répertoires de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, 1999, n° 56.
- BONNE Jean-Claude, « De l'ornement dans l'art médiéval (VII^e-XII^e siècle). Le modèle insulaire », in PASTOUREAU Michel (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Les Cahiers du Léopard d'Or, vol. 5, Paris, Le Léopard d'Or, 1996, p. 207-249.
- BOUGARD François, « Trésors et *mobilis* italiens du haut Moyen Âge », in CAILLET Jean-Pierre (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre, 1996, p. 161-197.
- BOZÓKY Édina, « Le culte des saints et des reliques dans la politique des premiers rois Plantagenêt », *Civilisation médiévale*, 2000, t. 8, p. 277-291.
- BOZÓKY Édina, *La Politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris, Beauchesne, 2006.
- BRAUN Joseph, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Frigourg-en-Bresgau, 1940.
- BROCARD-ROSA Typhaine, MOREAU Caroline et CHALVIDAL Clémence, *Rapport de restauration. Châsse dite « de Saint Étienne de Muret »*, Ambazac (87, Haute-Vienne), rapport de la restauration opérée du 18 juillet au 3 août 2016 par Materia Viva à la demande de la DRAC Limousin.
- BURKART Lucas, CORDEZ Philippe, MARIAUX Pierre Alain et POTIN Yann (ed.), *Le Trésor au Moyen Âge : discours, pratiques et objets*, actes du colloque tenu à Bâle et Neuchâtel du 15 au 18 novembre 2006, Florence, Sismel, 2010.
- CAILLET Jean-Pierre, « *Et magnae silvae creverunt...* Observations sur le thème du rinceau peuplé dans l'orfèvrerie et l'ivoirerie liturgiques aux époques ottonienne et romane », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1995, 38^e année, n°149, p. 23-33.
- CAMBIER Hélène, *Les filigranes dans l'orfèvrerie de la région rhéno-mosane et du nord de la France (XII^e-XIII^e siècles). Du geste de l'orfèvre à la signification du décor*, thèse de doctorat, sous la direction de LEFFTZ Michel et PIAVAUX Mathieu, Université de Namur, 2020.
- CHANAUD Robert, *L'Abbaye et l'ordre de Grandmont. Entre ascétisme et opulence, XI^e-XVIII^e siècles*, Limoges, Éditions Culture & Patrimoine en Limousin, 2012.
- CHRISTE Yves, *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard éditeur, 1996.
- CLOUZOT Martine, LALOUE Christine, MARCHESIN Isabelle *et alii* (réed.), *Moyen Âge : entre ordre et désordre*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2004.

- CORDEZ Philippe, « Vers un catalogue raisonné des « objets légendaires » de Charlemagne. Le cas de Conques (XI^e -XII^e siècles) », in *Charlemagne et les objets : des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern, 2012, p. 135-167.
- COX MILLER Patricia, « “The Little Blue Flower is Red”: Relics and the Poetizing of the Body », *Journal of Early Christian Studies*, 2000, n° 8, t. 2, p. 213-236.
- DEMARTHE Sylvain, « Autour du concept d’“art cistercien” : construction, déconstruction, résistances », in BAUDIN Arnaud et GRÉLOIS Alexis (ed.), *Le Temps long de Clairvaux. Nouvelles recherches, nouvelles perspectives*, Paris, Somogy, 2017, p. 281-296.
- DE LIBÉRA Alain, « Lumière, conscience et perception : la métaphore optique », in SCHEID John (dir.), *Lumière, Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 139-164.
- DE LINAS Charles, « La châsse de Gimel (Corrèze) et les anciens monuments de l’émaillerie », *Bulletin de la Société scientifique, archéologique et historique de la Corrèze*, 1883, t. V, p. 105-257.
- DE LINAS Charles, « Une plaque d’émail limousin et la châsse de saint Étienne à Grandmont », p. 164-167, et « Les émaux de l’abbaye de Grandmont », p. 341-343, *Revue de l’art chrétien*, 1884, t. XXXIV.
- DRAKE BOEHM Barbara et HOLCOMB Mélanie (ed.), *Jerusalem, 1000–1400. Every people under heaven*, catalogue de l’exposition organisée du 26 septembre 2016 au 8 janvier 2017 au Metropolitan Museum of Art de New York, New Haven, Yale University Press, 2016.
- ERLANDE-BRANDENBURG Alain, « L’autel majeur de Grandmont », *Bulletin monumental*, 1977, n° 135, t. 2, p. 171.
- FAVREAU Robert, « La “croix victorieuse” des rois des Asturies (VIII^e-X^e siècles). Inscriptions et communication du pouvoir », in BRESSON Alain, COCULA Anne-Marie et PÉBARTHE Christophe (ed.), *L’écriture publique du pouvoir*, Bordeaux, Ausonius, 2005, p. 195-212.
- FONFREGE Anne, *Les gemmes de la châsse d’Ambazac ou châsse de Saint Étienne de Muret*, Mémoire de stage pour l’obtention du Diplôme Universitaire de Gemmologie, sous la direction de PANCZER Gérard, Université Claude Bernard Lyon 1, 2018.
- FRANCOIS-SOUCHAL Geneviève, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (suite) », *Bulletin monumental*, 1963, t. CXXI, n°1, p. 41-64.
- FRANCOIS-SOUCHAL Geneviève, « Les émaux de Grandmont au XII^e siècle (fin) », *Bulletin monumental*, 1964, t. CXXII, n°2, p. 129-159.
- FRODL-KRAFT Eva, « Le vitrail médiéval, technique et esthétique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1967, 10^e année, n°37, p. 1-13.

- GABORIT Jean-René, « L'autel majeur de Grandmont », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1976, n°3, p. 231-246.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, « La croix de la Roche-Foulques », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1994 (1992), p. 408-425.
- GABORIT-CHOPIN Danielle et TABURET-DELAHAYE Élisabeth (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts*, actes du colloque organisé au musée du Louvre les 16 et 17 novembre 1995, Paris, La documentation Française, 1997.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, *Émaux limousins champlevés des XII^e, XIII^e et XIV^e siècles*, Paris, 1950.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, « Émaux et orfèvreries », in GAUTHIER Marie-Madeleine et PORCHER Jean, *Limousin roman*, 2^e ed., La-Pierre-qui-Vire, 1960, p. 289-290.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, « Le Goût Plantagenêt et les arts mineurs dans la France du Sud-Ouest », *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes I, Akten des XXI internationalen Kongress für Kunstgeschichte, Bonn [14-19 sept. 1964]*, Berlin, 1967, p. 139-157.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, « Reflets de la spiritualité grandmontaine et sources de l'histoire médiévale au miroir des émaux méridionaux », in DURAND Geneviève et NOUGARET Jean (publ.), *L'Ordre de Grandmont, art et histoire. Actes des Journées d'Étude de Montpellier, 7 et 8 octobre 1989*, Montpellier, Études sur l'Hérault, Centre d'Archéologie Médiévale du Languedoc, 1992, p. 91-105.
- GAUTHIER Marie-Madeleine et FRANCOIS Geneviève, *Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges. L'époque romane*, t. I, Paris, Éditions du CNRS, 1987.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, ANTOINE Élisabeth, GABORIT-CHOPIN Danielle (dir.), *L'apogée, 1190-1215*, Corpus des émaux méridionaux, t. II, Paris, Éditions du Louvre, 2011.
- GAY Victor, *Glossaire archéologique du Moyen Âge et de la Renaissance*, vol. 1, Paris, 1887-1928, 1887.
- GEORGE Philippe, « Les reliques des saints. Publications et perspectives nouvelles », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2002, n°80, t. 2, p. 563–591.
- GEORGE Philippe, « Les reliques des saints. Publications et perspectives nouvelles (II) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2004, n°82, t. 4, p. 1041–1056.

- GEORGE Philippe, « Les reliques des saints. Publications et perspectives nouvelles (III) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, n°85, t. 3-4, p. 859–880.
- GRODECKI Louis, « Le chapitre XXVIII de la *Schedula* du moine Théophile : technique et esthétique du vitrail roman », *Compte-rendu des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1976, t. 120, n°2, p. 354-355.
- GRODECKI Louis, *Le Vitrail roman*, Fribourg, Office du Livre, 1977.
- GUIBERT Louis, « L'Orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *BSAHL*, 1888, t. XXXV, p. 209-213.
- GUIBERT Louis, « L'école monastique d'orfèvrerie de Grandmont et l'hôtel majeur de l'église abbatiale. Notice accompagnée des deux inventaires les plus anciens du trésor (1496-1515) », *BSAHL*, 1889, t. XXXVI, p. 51-98.
- GUIBERT Louis et TIXIER Jules, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, chap. III : « Orfèvrerie, armes, métaux », Limoges, 1886.
- GUIRAUD Hélène, « Images de propagande sur des intailles à l'époque augustéenne en Gaule : à propos d'une intaille d'Auterive », *Pallas. Revue d'études antiques*, 1886, hors-série, p. 335-344.
- HAHN Cynthia, « Metaphor and Meaning in Early Medieval Reliquaries », in DE NIE Giselle, MORRISON Karl F. et MOSTERT Marco (ed.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Brepols, 2005, p. 239-263.
- HAHN Cynthia, « What Do Reliquaries Do for Relics? », *Numen*, issu d'un numéro spécial : « Relics in Comparative Perspective », 2010, vol. 57, n° 3/4, p. 284-316.
- HAHN Cynthia, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2012.
- HAHN Cynthia, *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art, Architecture and Society*, Oakland, University of California Press, 2020.
- HENOCQ Carlyne, « Les ornements des peintures murales de la chapelle du logis abbatial de Moissac (Tarn-et-Garonne) », *Patrimoines du Sud* [en ligne], 2023, n°18, mis en ligne le 01/09/2023, consulté le 30/11/2023.
- HERRMANN-MASCARD Nicole, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.
- IOGNAT-PRAT Dominique, *La Maison-Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006.
- JAMES Liz et WEBB Ruth, « To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places': Ekphrasis and Art in Byzantium », *Art History* [en ligne], 1991, vol. 14, n°1, consulté le 17/10/2023.

- LARIGAUDERIE BEIJEAUD Martine, *Grandmont : de l'ermitage à la seigneurie ecclésiastique : XII^e-XVIII^e siècles*, thèse de doctorat, sous la direction de PÉRET Jacques, Université de Poitiers, 2004.
- LE MAHO Jacques, « Le trésor de la cathédrale de Rouen de l'époque mérovingienne aux premières années du XIII^e siècle », in CAILLET Jean-Pierre (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre, 1996, p. 123-135.
- LECLER André, « La châsse d'Ambazac », *BSAHL*, 1908, t. LVI, n°2, p. 565-579.
- MADELINE Fanny, « Le don de plomb dans le patronage monastique d'Henri II Plantagenêt : usages et conditions de la production du plomb anglais dans la seconde moitié du XII^e siècle », *Archéologie Médiévale*, 2009, p. 31-51.
- MERLE Marylou, *Du Matériel au spirituel. Étude d'une pièce d'orfèvrerie de l'Œuvre de Limoges : la châsse de Bellac*, mémoire de Master 1, sous la direction d'Éric Sparhubert, Université de Limoges, 2023.
- MOLINIER Émile, « L'exposition d'art rétrospectif de Limoges », *Gazette des Beaux-arts*, 1886, t. XXXIV, p. 165-176.
- MOLINIER Émile, *L'Émaillerie*, Paris, Hachette, 1891.
- NOTIN Véronique, *Cuivres d'orfèvre. Catalogue des œuvres médiévales en cuivre non émaillé des collections publiques du Limousin*, Limoges, Musée de l'Évêché-Musée de l'Émail, 1996.
- PALAZZO Éric, « Le Livre dans les trésors du Moyen Âge. Contribution à l'histoire de la *Memoria* médiévale », in CAILLET Jean-Pierre (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre, 1996, p. 137-160.
- PALAZZO Éric, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2000.
- PALAZZO Éric (dir.), *Les Cinq sens au Moyen Âge*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2016.
- PALAZZO Éric, *Le souffle de Dieu : l'énergie de la liturgie et l'art au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Cerf, 2020.
- PALAZZO Éric, « Les cinq sens, le corps et l'esprit », in GUBBINI Gaia (ed.), *Body and Spirit in the Middle Ages. Literature, Philosophy and Medicine*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 59-77.
- PALAZZO Éric, *Broder la splendeur*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2024.
- PANCZER Gérard, LAI Yi-Min, TAJES OLFOS Maria Vanessa et FONFREGE Anne, « Les bézoards : des pierres antidotes magiques, de l'orfèvrerie limousine du Moyen Âge à Harry Potter », *Revue de Gemmologie A.F.G.* [en ligne], 2021, mis en ligne le 23/09/2022, consulté le 10/11/2023.

- PARIS-POULAIN Dominique, « Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevilly », *Civilisation médiévale*, numéro spécial : *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du colloque de Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995 organisé au CESCUM de Poitiers, 1997, n° 4, p. 121-137.
- PASTOUREAU Michel, *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.
- PASTOUREAU Michel, « Introduction à la symbolique médiévale du bois », in PASTOUREAU Michel (dir.), *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1993, p. 25-40.
- PRESSOUYRE Léon, *Le Rêve cistercien*, Paris, Gallimard, 1991.
- RACINET Philippe (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, rapport des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont en 2018 avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME, 2018.
- RACINET Philippe (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, rapport des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont en 2019 avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME, 2019.
- RACINET Philippe (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, *Bilan des Recherches 2013-2019*, bilan des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont entre 2013 et 2019 avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME, vol. I, 2020.
- RACINET Philippe (coord.), *L'Abbaye chef d'ordre de Grandmont (com. Saint-Sylvestre, Haute-Vienne, Limousin)*, rapport des fouilles organisées à l'abbaye de Grandmont en 2021 avec le soutien du Service régional de l'Archéologie de Nouvelle Aquitaine (site de Limoges) et de l'Université de Picardie-EA TRAME, 2021.
- RUPIN Ernest, *L'Œuvre de Limoges*, réed. LAGET Jacques et DAVIAUD Philippe, Nogent le Roi, Librairie des Arts et des Métiers-Éditions, 1977, p. 137-144.
- SHALEM Avinoam, « Resisting Time. On How Temporality Shaped Medieval Choice of Materials », in KARLHOLM Dan et MOXEY Keith (ed.), *Time in the History of Arts. Temporality, Chronology and Anachrony*, New-York, Routledge, 2018, p. 184-204.
- SKUBISZEWSKI Piotr, « La staurothèque de Poitiers », *Cahiers de civilisation médiévale*, 1992, 35^e année, n° 137, p. 65-75.
- SPARHUBERT Éric, « Les peintures romanes de la nef de la collégiale de Saint-Junien (Haute-Vienne) », *Bulletin Monumental*, 2002, t. 160, n°3, p. 233-248.

- SPARHUBERT Éric, « Saint-Junien, collégiale Saint-Junien », *Haute-Vienne romane et gothique. L'âge d'or de son architecture, Congrès archéologique de France, Société Française d'Archéologie*, 2014, 172^e session, p. 269-396.
- STIÉVENARD Brigitte, « Jardins clos et jardins des initiés. Le symbolisme du carré en Orient et en Occident », in GIRAULT Pierre-Gilles (ed.), *Flore et jardins : usages, savoirs et représentations du monde végétal au Moyen Âge*, Paris, Le Léopard d'or, 1997, p. 256-280.
- SUAU Jean-Pierre, « Le vitrail cistercien en France au XI^e et au XIII^e siècle. État des questions. Bibliographie critique », tiré à part de « Une abbaye cistercienne en Comminges, Bonnefont », *Bulletin associatif*, 1997 (1998), p. 3-23.
- TABURET-DELAHAYE Élisabeth et DRAKE BOEHM Barbara (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition organisée du 23 octobre 1995 au 22 janvier 1996 au musée du Louvre et au Metropolitan Museum of Art, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1995.
- TEXIER Jean-Barthélemy, [châsse d'Ambazac], *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, 1842, p. 144.
- TEXIER Jean-Barthélemy, « Essai historique et descriptif sur les argentiers et émailleurs de Limoges », *Mémoires de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 1842, t. IX, p. 77-347.
- TEXIER Jean-Barthélemy, [intervention à propos de la châsse d'Ambazac], *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, 1843, p. 411-412.
- TEXIER Jean-Barthélemy, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselures chrétiennes, ou de la mise en œuvre artistique des métaux, émaux et pierreries*, Paris, 1857.
- THURRE Daniel, « Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Âge et leur constitution. Éclairage à travers deux exemples helvétiques : Saint-Maurice d'Agaune et Sion », in CAILLET Jean-Pierre (ed.), *Les Trésors de sanctuaires, de l'Antiquité à l'époque romane*, Centre de Recherches sur l'Antiquité tardive et le Haut Moyen Âge, cahier VII, Nanterre, 1996, p. 43-82.
- VAUCHEZ André, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge. D'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, École française de Rome, 1988.
- VERGNOLLE Éliane, « De Jumièges à Landévennec. Remarques sur la circulation des modèles au milieu du XI^e siècle », *Bulletin monumental*, 2017, n° 175, t. 3, p. 211-220.

- VOYER Cécile, « Histoire de l'art et anthropologie ou la définition complexe d'un champ d'étude », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [en ligne], 2010, n° 6, mis en ligne le 18/06/2010, consulté le 10/11/2023.
- VOYER Cécile, « Entre liturgie céleste et liturgie terrestre : les peintures de la chapelle du logis abbatial de Moissac (fin du XII^e siècle) » [en ligne], *Revista de cultures medievals*, 2016, n° 7, p. 1-19, consulté le 30/11/2023.
- YARZA LUACES Joaquín (dir.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.

Glossaire

Notions spécifiques

Anagogie : principe de l'ascèse visant à l'élévation de l'âme et à la compréhension des mystères chrétiens en donnant accès à un sens spirituel supérieur, qui dépasse la stricte interprétation littérale des textes ou des images.

Ekphrasis : exercice littéraire de description rhétorique, souvent réservé aux œuvres d'art, qui met en œuvre une série de procédés littéraires destinés à porter aux yeux les choses décrites de manière saisissante. Ces textes sont aujourd'hui considérés comme des sources pour les historiens ou les historiens de l'art, car ils donnent accès à des œuvres perdues et permettent d'éclairer les rapports qui s'établissent entre l'objet et celui qui le regarde.

Ontologie : réflexions sur l'essence attribuée à l'être (ou à l'objet), indépendamment de sa matière.

Vocabulaire technique et iconographique

Bossette : petit ornement destiné à animer la surface d'une plaque de métal orfèvrée, créé au **repoussé**, prenant généralement la forme d'un hémisphère rond et parfois retravaillé par **embossage** pour lui conférer une forme plus complexe (**perles pointées** par exemple).

Cabochon : gemme naturelle ou non, taillée en hémisphère, sertie dans une **bâte** d'entourage métallique.

Cordiforme : dont la forme évoque celle d'un cœur.

Croisette festonnée : motif ornemental symétrique évoquant la forme d'une petite croix, dont chacun des bras est composé d'un pétale dont la bordure est irrégulière et très finement dentelée.

Email champlevé : technique d'émaillage apparue à Conques dans les premières années du XII^e siècle et qui fera la renommée des ateliers limousins à peine quelques décennies plus tard. Il s'agit d'une méthode apparentée à l'émail cloisonné : le décor est créé grâce aux alvéoles préalablement creusées dans une plaque de métal, généralement du cuivre, dans lesquelles les oxydes métalliques liés à un fondant de verre sont appliqués, créant après cuisson une surface colorée, vitreuse et lisse.

Feuilles lancéolées : éléments végétaux (feuilles ou pétales) de forme ovoïde très étroite et à l'extrémité supérieure très aigüe, évoquant la forme d'un fer de lance.

Feuilles nuées : éléments végétaux (feuilles ou pétales) dont la bordure est dynamisée d'une ondulation très resserrée.

Godron : ornement composé d'une frise de cannelures ovoïdes, en creux ou en relief, généralement destiné à animer une bordure.

Guillochage : technique de travail du métal destinée à animer la surface plane d'une plaque en créant un motif régulier par **gravure** de lignes resserrées entrecroisées.

Manchon plissé : mode d'ornement d'un rinceau, par lequel l'extrémité d'une tige est présentée en forme de gousse dont l'extérieur est garni de petits plis, et de l'intérieur de laquelle jaillit une nouvelle tige.

Pétale en navette : motif de feuilles ou de pétales allongés, aux deux extrémités symétriques et terminées par des pointes plus ou moins aigües.

Pétale ourlé : motif floral utilisant (dans l'*Œuvre de Limoges*) une partie en réserve sur un pétale émaillé pour donner l'illusion d'un pétale à-demi plié, dont on aperçoit à la fois l'intérieur et la face extérieure.

Quatre-feuilles : motif végétal régulier composé d'une fleur à quatre pétales identiques, généralement très arrondis.

Retable : élément mobilier ou architectural disposé derrière l'autel, composé de panneaux ornés, orfèvrés, peints ou sculptés, à l'origine employé pour contenir les objets liturgiques.

Rosace : motif géométrique végétalisant inscrit dans un cercle évoquant une fleur épanouie, créé par plusieurs pétales symétriques disposées sur plusieurs plans à partir d'un point central, émaillés de couleurs variées dans l'*Œuvre de Limoges*.

Sole : plaque de bois constituant le fond horizontal de la structure interne menuisée d'un reliquaire.

Traitements toreutiques : adjectif désignant les différentes techniques employées pour le travail du métal en orfèvrerie. Avec la **gravure**, l'ornement souhaité est obtenu par le retrait de matière. À l'inverse de la gravure, la **ciselure** et le **repoussé** permettent de ne pas retirer de matière ; dans le premier cas, l'artisan travaille directement sur la face visible de l'objet pour mettre en forme le métal, et sur l'envers dans le second cas. Parmi les techniques d'adjonction, il existe la technique du **filigrane**, qui consiste à appliquer sur un fond lisse un ruban de métal en suivant un motif de rinceaux plus ou moins resserrés, ou le **grenetis**, procédé par lequel des motifs sont créés par l'application en ligne de très petites billes de métal. Chaque technique requiert des outils spécifiques. Dans le cas de la ciselure et du repoussé, l'artisan peut utiliser des **poinçons** variés, petites tiges en métal dont la tête gravée permet de créer rapidement des motifs identiques (floraux, géométriques, etc).

Vitacé : dont la forme évoque celle de la vigne, reprenant les caractéristiques botaniques de la vigne.

La châsse d'Ambazac. Floraison spirituelle à Grandmont : un unicum de l'Œuvre de Limoges au service de la promotion d'un ordre religieux et de son saint fondateur

En 1790, l'une des sept grandes châsses du trésor de l'abbaye de Grandmont est déposée dans l'église Saint-Antoine d'Ambazac (Haute-Vienne) avec une dalmatique et un os de jambe de saint Étienne de Muret. Elle retrouve alors les reliques du saint pour lequel elle avait été fabriquée six-cent-ans plus tôt. Pièce d'orfèvrerie avant d'être un reliquaire émaillé, objet quasiment aniconique, la châsse d'Ambazac cultive volontairement la singularité. Elle développe une étonnante végétalité qui croît sur toutes ses faces, sur l'or comme sur l'émail. Reflet miroitant de la *virtus* de son saint, le reliquaire est aussi une métaphore visuelle qui mobilise l'imagination et les sens du corps.

La première châsse de saint Étienne de Muret répond visuellement au développement d'une identité grandmontaine, suivant un processus de régularisation de l'ordre qui atteint son apogée dans la canonisation de son fondateur. Mais plus encore, elle est un véritable support spirituel, un objet anagogique qui porte un discours sur la nature humaine et invite à la dépasser.

Mots-clés : châsse, reliquaire, Œuvre de Limoges, émail champlevé, orfèvrerie, Ambazac, Grandmont, Étienne de Muret, Plantagenêt, iconographie, abstraction

The Châsse d'Ambazac. Spiritual Blossoming at Grandmont: a *Unicum* of the Œuvre de Limoges to Promote a Religious Order and its Holy Founder

In 1790, one of the seven large caskets from the Grandmont Abbey's treasury was placed in the church of Saint-Antoine located in Ambazac (Haute-Vienne), along with a dalmatic and a leg bone from Saint Stephen of Muret. It was thus reunited with the relics of the saint for whom it had been made six hundred years earlier. A goldsmith's piece before being an enamelled reliquary, and almost aniconic, the châsse d'Ambazac deliberately cultivates singularity. It develops an astonishing vegetality that grows all over its surfaces, both gold and enamel. A glimmering reflection of the *virtus* of its saint, the reliquary is also a visual metaphor that invoke the imagination and the senses of the body.

The first shrine of Saint Stephen of Muret was a visual response to the development of a Grandmont identity, following a process of regularisation of the order culminating in the canonisation of its founder. Moreover, it is an absolute spiritual support, an anagogical object that speaks to human nature and invites the viewer to pass through.

Keywords : châsse, reliquary, Œuvre de Limoges, champlevé enamel, goldsmithery, Ambazac, Grandmont, Stephen of Muret, Plantagenet, iconography, abstraction

