

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

2022/2023

**Du matériel au spirituel.  
Étude d'une pièce d'orfèvrerie de l'Œuvre de  
*Limoges* : la châsse de Bellac.**

**Vol. 1  
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 mon directeur de recherche M. Éric Sparhubert pour son accompagnement durant cette année de recherches. Par ses remarques et ses conseils avisés, il a su titiller mon esprit critique et cadrer mes réflexions dans le domaine aussi complexe que varié qu'est l'histoire de l'art médiéval.

Je remercie également toutes les personnes qui m'ont apporté leurs connaissances en répondant à mes questionnements et à mes sollicitations. Je remercie plus particulièrement Mme Laura Sageaux pour son expertise et les conseils qu'elle m'a fourni pour l'étude des intailles et des camées de la châsse de Bellac et M. Philippe Cordez pour ses éclaircissements sur le statut des pierres gravées et des trésors d'église au Moyen Âge. Je remercie également M. Adrien Palladino d'avoir confirmé mes hypothèses concernant les inscriptions des médaillons de la châsse et de m'avoir proposé des pistes complémentaires. Je le remercie également de m'avoir gracieusement fourni des photographies du trésor de Conques. Je remercie M. Alain-Charles Dionnet de m'avoir accueillie au musée des Beaux-Arts de Limoges, et d'avoir partagé avec moi sa connaissance de l'*Œuvre de Limoges*.

Je remercie M. le conservateur régional adjoint des monuments historiques, M. Nicolas Vedelago, qui m'a permis d'accéder à la châsse de Bellac, ce qui fut pour moi une expérience à la fois formatrice et passionnante. Par son regards professionnel sur l'objet, il a porté mon attention sur certains éléments remarquables. Je le remercie également pour l'intérêt qu'il a porté sur mon travail.

Je remercie mes collègues de promotion, avec qui le partage d'informations et le bonne humeur fut constante. Je remercie plus particulièrement Guillaume Bayles avec qui, par la proximité de nos sujets de recherche, j'ai pu approfondir la question du contexte historique de fabrication de la châsse, ajoutant à mon mémoire les plus récentes hypothèses sur la commande et la construction de l'église de Bellac.

Je remercie enfin ma mère, qui a pris le temps de relire ce présent mémoire de recherche, pour sa curiosité et ses questions qui m'ont encouragées tout au long de l'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/>



## Table des matières

---

Introduction .....	8
Partie I. Description de l'état actuel de la châsse de Bellac. ....	19
I.1. Description générale. ....	19
I.2. Les médaillons. ....	20
I.3. Intailles et camées. ....	25
Partie II. Critique d'authenticité. ....	30
II.1. Déplacement de médaillons. ....	30
II.2. Le médaillon de la collection Wasset. ....	32
II.3. Dater la châsse de Bellac : le reliquaire au sein du groupe de la première <i>Œuvre de Limoges</i> . ....	34
II.3.1. Une œuvre médiévale ? Discussion autour d'un possible réassemblage moderne. ....	34
II.3.2. Des comparaisons pour cerner une datation. ....	38
II.4. De l'attribution de la châsse à une commande des comtes de la Marche. ....	41
Partie III. Analyse. ....	43
III.1. Discussion de la mise en parallèle de la châsse de Bellac avec l'art byzantin et l'orfèvrerie de Conques. ....	43
III.1.1. Les soieries, les <i>zôdia</i> et le <i>Hôm</i> : une inspiration byzantine ? ....	44
III.1.2. L'appropriation d'une technique venue de Conques. ....	49
III.2. La châsse de Bellac : la choix d'une typologie et d'une technique d'orfèvrerie. ....	52
III.2.1. La « châsse » de Bellac : un faux reliquaire, un objet original ? ....	52
III.2.2. Fonctions et enjeux spirituels du reliquaire. ....	56
III.2.2.1. Une maison pour le saint. ....	56
III.2.2.2. L'objet comme support de foi. ....	59
III.2.3. Honorer Dieu, afficher le prestige du commanditaire. ....	61
III.2.3.1. La force de l'antique. Camées, intailles : une tradition de prestige. ....	61
III.2.3.2. Un objet porteur d'une innovation majeure : des procédés techniques pour résoudre la question de l'insertion de l'émail champlevé dans la première châsse de l' <i>Œuvre de Limoges</i> . ....	66
III.3. Matière noble et essence divine : les saints Dieu et Jérusalem. ....	69
III.3.1. Or et bijoux pour le saint. ....	69
III.3.2. Proportion et hiérarchisation des espaces sur la châsse de Bellac. ....	71
III.3.3. Avec la matière, une préfiguration de la Jérusalem céleste. ....	74

III.4. Un programme iconographique extrait de l'Apocalypse selon saint Jean. ....	77
III.4.1. Des médaillons pour citer le Texte. Transcription du texte sacré dans du matériel. ....	77
III.4.1.1. La seconde Parousie. L'Anonyme et les Vivants.....	77
III.4.1.2. L'Agneau de l'Apocalypse. ....	82
III.4.1.3. Une présentation de la Vierge comme épouse de l'Agneau ou comme allégorie du Salut ?.....	85
III.4.2. L'arrière comme conclusion de l'Apocalypse : le jardin de la Jérusalem et l'Arbre de la Vie. ....	88
III.5. Au-delà du matériel. Un objet aux multiples niveaux de lecture. ....	92
III.5.1. Une œuvre à la matérialité active et vivante. ....	92
III.5.2. Pour une expérience sensorielle, de la vue à la vision. La châsse de Bellac comme vision de l'Apocalypse.....	95
Conclusion .....	98
Références bibliographiques .....	102

## Abréviations

---

ADHV : Archives départementales de Haute-Vienne

BnF : Bibliothèque nationale de France

*BSAHL* : *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*

BSB : Bayerische Staatsbibliothek

cat. : catalogue

*Catalogue de l'Œuvre de Limoges* : 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.

chap. : chapitre

coll. : collection

dir. : dirigé par

ed. : édité par

f. : folio(s)

fig. : figure(s)

*ibid.* : *ibidem*

inv. : inventaire

l. : livre

lat. : latin

ms. : manuscrit

n° : numéro(s)

*op. cit.* : *opus citatum*

p. : page(s)

publ. : publié par

pl. : planche(s)

r. : recto

spé. : spécifiquement

t. : tome

trad. : traduction

v. : verso

vol. : volume

## Introduction

---

Dans une petite église limousine, à quelques dizaines de kilomètres au Nord de Limoges, le premier reliquaire conservé de l'*opus lemovicense* déploie un système d'images complexe, enchâssant des médaillons d'émail champlevé dans une structure d'or parsemée de gemmes. Dénommée d'après son lieu de conservation, la châsse de Bellac mérite une attention toute particulière. En en proposant une étude monographique, nous espérons proposer d'autres pistes de réflexion autour de l'objet, interrogeant sa matière et ses images et surtout interrogeant ce qu'il est et les effets qu'il produit. La première valeur historique de la châsse de Bellac tient dans le fait qu'elle est l'un des tout premiers exemples de l'*Œuvre de Limoges*. À la fin du Moyen Âge, bien avant le succès de l'émail peint, la renommée des ateliers d'émailleurs limousins s'étend déjà à toute l'Europe occidentale <sup>1</sup>. Davantage une technique d'orfèvre que de peintre, l'émail de l'*Œuvre de Limoges* dessine déjà des images à regarder et à comprendre. En réalité, la châsse de Bellac toute entière est une image ; objet d'abord profondément matériel, elle développe un système iconographique complexe qui s'appuie sur des images porteuses de sens <sup>2</sup>. Car les images ne sont pas seulement des illustrations qui ornent l'objet pour le rendre agréable à regarder. Elles possèdent un statut et des fonctions signifiantes qui appellent une multiplicité de références connues. Les images sont travaillées et réfléchies pour produire un discours ; comme les figures de rhétorique, les effets de la matière et des images rapprochent l'objet du contemplateur pour faire réagir. La châsse de Bellac allie différents niveaux de lecture entremêlés les uns aux autres, dont les significations variées se recourent sans cesse. Mais il ne faut pas oublier que l'objet est avant tout un reliquaire, dont la fonction première est de préserver glorieusement les restes d'un corps saint.

Pour s'attirer les faveurs de Dieu et faire entendre leurs prières, ou tout simplement par piété, les Hommes ornent les corps et les tombeaux de leurs intercesseurs. Les corps vénérés font l'objet d'un culte profondément ancré dans la culture médiévale, et ce depuis l'ère paléochrétienne. La première relique, tant historiquement que symboliquement, est celle de la Vraie Croix, découverte par sainte Hélène. Mais l'idée d'un corps saint apparaît dès les

---

<sup>1</sup> Élisabeth Taburet-Delahaye et Barbara Drake Boehm (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition 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. 40.

<sup>2</sup> Voir Michel Pastoureau (dir.), *Les Cahiers du Léopard d'Or*, vol. 5, *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Les éditions du Léopard d'Or, 1995.



premiers temps de la chrétienté, sous l'influence des cultes antiques, tandis que le principe de *virtus* naît dans le début du IV<sup>e</sup> siècle en Orient, et est théorisé par saint Hilaire vers 360<sup>3</sup>. De définition complexe mais pourtant évidente pour le chrétien du Moyen Âge, la *virtus* est l'émanation sacrée, la source du pouvoir miraculeux du saint rayonnant de son corps, même après la mort. Elle permet l'intercession, le soutien des prières du fidèle vers Dieu par le saint, résidant à ses côtés au Paradis. L'âme pure des saints laisse une empreinte sur leurs corps, et c'est la raison pour laquelle ces corps sont vénérés. C'est au IV<sup>e</sup> siècle que les reliques sont introduites dans les églises<sup>4</sup>. Auparavant lieu de réunion, la *domus ecclesiae* change de statut pour prendre celui d'un sanctuaire, un lieu saint, où le saint, justement, demeure<sup>5</sup>. Avec le concile de Carthage de 401, la présence de reliques dans ou sur l'autel devient nécessaire afin que l'autel soit consacré ; le culte des reliques connaît alors un immense succès dans l'espace chrétien occidental<sup>6</sup>. Dès l'époque mérovingienne, la relique acquiert une valeur forte pour les pouvoirs tant ecclésiastiques que laïcs. La relique est gage de *stabilitas* et de prestige ; elle donne à voir un pouvoir temporel solide et légitime. L'intérêt des grands laïcs pour les reliques se fait davantage sentir à partir des IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles alors que s'opère le morcellement du royaume de France et la montée en puissance du modèle seigneurial<sup>7</sup>. La possession de reliques devient un enjeu politique, et leur nombre se démultiplie à mesure que les corps des saints sont fragmentés.

Mais le culte des reliques connaît quelques oppositions, et est la source de débats dogmatiques. Saint Augustin justifie le culte des reliques par la *cura mortuorum*, le respect du corps des morts, et d'autant plus que le saint est l'instrument de Dieu sur Terre : « il ne faut pas mépriser et rejeter sans honneurs les corps des défunts et surtout des justes et des fidèles, ces corps dont l'Esprit Saint usa comme d'organes et d'instruments pour les bonnes œuvres »<sup>8</sup>. Cependant, les débats iconoclastes s'étendent jusqu'à la question du culte des reliques et de la Transfiguration. Il est ainsi imputé à Claude de Turin des positions fortes dans la lutte contre le culte des images et des reliques et dans la critique du pèlerinage et de

---

<sup>3</sup> Edina Bozóky, *La Politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris, Beauchesne, 2006, p.18.

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 25.

<sup>6</sup> Jean-Marie Caillet, *L'Art carolingien*, Paris, Flammarion, 2005, p. 145.

<sup>7</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques, op. cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> « *Nec ideo tamen contemnenda et abjicienda sunt corpora defunctorum, maximeque justorum atque fidelium, quibus tanquam organis et vasis ad omnia bona opera sanctus usus est Spiritus.* », saint Augustin, *De civitate Dei*, I.I, chap. 13. Publ. Jaques-Paul Migne, *Patrologia cursus completus, series latina*, t. XLI, col. 27, Paris, 1845.

l'intercession<sup>9</sup>. Cette position extrême est certes démentie par les travaux de l'historien Jean-Marie Sansterre, mais elle trahit l'exemple traditionnel d'un débat vif au Moyen-Âge<sup>10</sup>. Un débat si vif que le II<sup>e</sup> concile de Nicée fixe une réponse en 787 : l'image et la relique sont de valeur égale, et peuvent légitimement être l'objet d'un culte<sup>11</sup>. Mais les réflexions autour de la question du statut des reliques perdurent. Aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et autour d'un contexte culturel riche, le moment est favorable à de nouvelles réflexions théoriques et théologiques. Thiofrid, abbé d'Echternach, auteur des *Flores epytaphii*, ou encore Guibert de Nogent et son *De pignoribus sanctorum*, proposent une conclusion sur des siècles de débats. Ils théorisent un « bon usage » des reliques, dont la vénération doit être pure et honnête<sup>12</sup>. Chez Guibert de Nogent, la relique est un support de foi : elle agit comme support visuel pour ceux qui ne sont pas instruits, et qui ne disposent pas d'un bagage intellectuel suffisant pour, en quelque sorte, prier l'invisible<sup>13</sup>. La relique doit donc être donnée à voir, en même temps qu'elle doit être cachée des regards impurs. La relique est 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, texte de loi rédigé entre le IV<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> siècle, le décrit déjà, rappelant les mérites des Francs qui ornent le corps des saints et des martyrs<sup>14</sup>.

Le contenant à lui seul doit permettre de juger de la qualité du saint qui y repose. C'est pourquoi les reliquaires sont magnifiquement ornés des matériaux les plus prestigieux : or, pierreries et perles, argent, ou encore émail. Pour protéger, préserver et présenter les reliques,

---

<sup>9</sup> Jean-Marie Sansterre, « Les justifications du culte des reliques dans le haut Moyen-Age », in Edina Bozóky et Anne-Marie Helvétius (ed.), *Les Reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout, Brepols Publishers, 1999. p. 81-93, spé. p. 82.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>12</sup> *Ibid.* pour tout ce qui concerne les débats autour de l'iconoclasme et du culte des reliques.

<sup>13</sup> Henri Platelle, « Guibert de Nogent et le *De pignoribus sanctorum*. Richesses et limites d'un critique médiévale des reliques », in E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les reliques, op. cit.*, p.109-121, spé. p. 119-120.

<sup>14</sup> « *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 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.

diverses typologies de contenants sont créées. Le terme générique de *reliquaire* renvoie à tout type de contenant, plus ou moins ornementé, destiné à recevoir un – ou plusieurs – corps saints. À l'époque paléochrétienne, il est indispensable que le corps soit conservé entier. Mais avec la démultiplication des églises à reliques et leur commerce, les corps sont fragmentés<sup>15</sup>. Les reliquaires sont adaptés aux nouvelles manières de rendre le culte aux saints. Leur taille réduit considérablement, passant des tombeaux monumentaux jusqu'aux petits reliquaires personnels portatifs de la taille d'un médaillon, à l'image du fameux « talisman » de Charlemagne<sup>16</sup>. S'adaptant aux usages, les reliquaires prennent des formes spécifiques variées.

L'une des plus courantes est sans doute celle de la châsse. La châsse se distingue par sa forme que l'on définit habituellement comme celle d'une petite maison, d'une petite église ou encore d'un sarcophage. Elle est destinée à être posée sur l'autel, ou bien directement à l'intérieur de celui-ci, dans un *loculus*. Les sources désignent la châsse sous les noms de *capsa* ou *capsella*, littéralement le coffre, ou encore par le nom *arca*, qui désigne à la fois l'arche dans le sens du coffre, le tombeau, l'autel et le reliquaire. La châsse doit donc protéger et présenter les reliques. Elle doit également être richement ornée. En ce sens, les reliquaires sont le plus souvent des œuvres d'orfèvres. Une tradition d'orfèvres en particulier sera grande productrice de reliquaires. L'*Œuvre de Limoges* sera à l'origine de la production de plus de sept-cents châsses émaillées encore dispersées dans le monde aujourd'hui, soit un dixième du corpus de l'œuvre champléevée<sup>17</sup>.

L'émaillage est une technique d'ornementation employée depuis la haute Antiquité : lié au processus de fabrication du verre dès le II<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., il permet la vitrification d'une surface par un processus de cuisson<sup>18</sup>. Le mot « émail » tire son origine du vieux français « *esmal* », dont l'emploi est attesté au XII<sup>e</sup> siècle, provenant lui-même du bas-latin « *smaltum* », issu d'une forme d'origine indo-européenne signifiant « fondre »<sup>19</sup>. Depuis l'Antiquité, la technique de l'émail est connue et répandue en Europe et sur le pourtour méditerranéen. En Limousin, quelques émaux sur fer attestent de la connaissance de la technique aux X-XI<sup>e</sup> siècles<sup>20</sup>. À Limoges, le mythe de saint Éloi semble accorder à la ville une tradition d'orfèvrerie prestigieuse, fournissant un terrain idéal à l'implantation d'ateliers

---

<sup>15</sup> H. Platelle, *op.cit.*, p. 117-118.

<sup>16</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>17</sup> Marie-Madeleine Gauthier, Véronique Notin, Thierry Zimmer *et alii*, *Émaux limousins du Moyen Âge, Corrèze, Creuse, Haute-Vienne*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 1995, p. 11.

<sup>18</sup> Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972, p. 17.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 24.

d'orfèvres-émailleurs. Mais sans œuvre conservée pour l'attester, ceci n'est que légende. Il faut attendre le début du XII<sup>e</sup> siècle pour attester une production importante d'objets émaillés à Limoges. L'art de l'émail champlevé s'installe à Limoges, probablement par le biais de relations avec Conques, où la technique est déjà connue et employée depuis le tout début du siècle. On dit parfois de l'émail champlevé qu'il vise à imiter à moindre coût les émaux cloisonnés fabriqués depuis l'Antiquité. Sans entrer dans des considérations pécuniaires, il est certain que les deux techniques sont apparentées. Au lieu de créer un motif en soudant de fines cloisons d'or sur une plaque de métal, l'émaillage champlevé consiste à creuser un motif sur une plaque de cuivre. Des oxydes métalliques de couleurs sont appliqués à l'intérieur, puis la pièce est cuite ; les oxydes ayant tendance à se rétracter à la cuisson, cette opération est répétée plusieurs fois jusqu'à obtention d'une surface homogène et plane. Enfin, la pièce est polie et dorée. La renommée de la technique est telle qu'un qualificatif lui est rapidement attribué : le premier document mentionnant l'*Œuvre de Limoges* est 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) <sup>21</sup>. 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. Quelques dizaines d'années plus tôt, la technique est encore balbutiante à Limoges. Aujourd'hui mondialement connue, l'*opus lemovicense*, l'*Œuvre de Limoges*, n'est qu'émergente au début du XII<sup>e</sup> siècle. Ses origines sont encore mal connues et discutées. Mais il est communément acquis que la châsse de Bellac en est un des tout premiers exemples.

De la forme d'une petite maison ou d'une petite église avec un toit à deux rampants, la châsse de Bellac est composée de six plaques de cuivre doré sur une âme de bois. Cent-huit cabochons de pierres dures – parmi lesquels vingt-deux intailles et un camée – et de verre entourent quatorze médaillons d'émail champlevé. Seulement onze de ces médaillons sont aujourd'hui conservés. Ils représentent des figures du Nouveau Testament. La châsse est communément dénommée « châsse de Bellac » parce que conservée dans l'église paroissiale de Bellac, l'église de l'Assomption-de-la-Très-Sainte-Vierge. Longtemps, l'église est considérée comme étant l'ancienne chapelle castrale des seigneurs de Bellac, comtes de la Marche. Mais sa construction s'insère en réalité dans un processus de développement urbain au Nord du *castum* : construite vers 1140-1150, la chapelle structure l'habitat en une paroisse

---

<sup>21</sup> Joaquín Yarza Luaces (dir.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, p. 71.

nouvelle et fait le lien entre le *castrum* au Sud et le bourg au Nord<sup>22</sup>. La châsse y est conservée depuis une date indéterminée. Il n'existe malheureusement aucun document évoquant la châsse, et c'est pourquoi le contexte précis de commande reste du domaine de la supposition. De même, un pouillé du diocèse de Limoges mentionne les reliques contenues dans la châsse au XVIII<sup>e</sup> siècle : celles de saint Laurent, saint François d'Assise et sainte Claire<sup>23</sup>. Ces reliques, au moins en partie, ne sont pas les reliques d'origine, puisque Claire et François d'Assise sont des saints du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces reliques ont disparu avant le XIX<sup>e</sup> siècle<sup>24</sup>.

La châsse de Bellac a été classée Monument Historique en 1891<sup>25</sup>, après une commission d'enquête dirigée par Louis Guibert<sup>26</sup>. Une restauration, assez mal documentée, a été opérée en 1961, consistant en un nettoyage et en une consolidation, ainsi qu'un remplacement de pierres manquantes<sup>27</sup>. Depuis les travaux du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs tentatives de datation ont été proposées. Selon François Arbellot, « tout semble indiquer que cette châsse soit un spécimen de l'époque de transition entre la période du cloisonnage et du champlévement », qu'il situe à la fin du XI<sup>e</sup> siècle<sup>28</sup>. Il réfute les théories de ses contemporains, selon lesquels la châsse est issue de la période de l'art roman, dont l'émergence est située au XII<sup>e</sup> siècle. Le principal élément de datation de la châsse de Bellac est son analogie iconographique avec les médaillons d'un coffret du trésor de Conques, le coffret dit de l'abbé Boniface (réalisé entre 1107 et après 1121)<sup>29</sup>. Louis Guibert se sert du coffret de Boniface comme d'une clef de voûte pour la datation de la châsse. Il date la réalisation du coffret vers 1137 ; la châsse de Bellac est donc selon lui au moins contemporaine à 1137, et plus

---

<sup>22</sup> Guillaume Bayle, mémoire de master 1 intitulé *La morphogénèse de Bellac*, mémoire de master 1, 2023, université de Limoges, sous la direction d'Éric Sparhubert..

<sup>23</sup> 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, cat. 57, p. 74.

<sup>24</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, cat. 38, p. 78-80 et 326-327.

<sup>25</sup> Notice des archives des Monuments Historiques concernant la châsse de Bellac, [pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM87000025](http://pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM87000025), consulté le 04/01/2023.

<sup>26</sup> 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. 475-476.

<sup>27</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 9, p.87.

<sup>28</sup> François Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *BSAHL*, 1887, t. XXXIV, p. 21-27, spé. p. 26.

<sup>29</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 33.

probablement postérieure <sup>30</sup>. Les travaux de Marie-Madeleine Gauthier corroborent cette hypothèse. En l'absence d'autres sources que l'objet lui-même, la châsse de Bellac est datée de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, entre 1120 et 1140-1150 au plus tard, et plus probablement dans la décennie 1130 <sup>31</sup>. C'est depuis cette datation qui est communément retenue. La datation est également complexifiée par le simple fait que la châsse de Bellac soit l'un des premiers exemples conservés de l'*Œuvre de Limoges*. Il est certain que les parallèles émis avec les émaux de Conques traduisent un moment de recherche et d'inspiration pour les orfèvres de Limoges, dans ce qui est la naissance de l'*opus lemovicense*.

Mais protégée de la notoriété, la châsse de Bellac reste inconnue des historiens jusqu'à ce qu'elle soit redécouverte à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1886, Emile Molinier indique qu'elle a été « retrouvée il y a deux ans, je crois, au fond d'une sacristie poussiéreuse, sa renommée n'est pas encore parvenue jusqu'à Paris » <sup>32</sup>. En réalité, la châsse n'a jamais vraiment été perdue. C'est bien en 1851 que la châsse de Bellac est évoquée pour la première fois dans une publication : l'*Histoire de la Ville de Bellac (Haute-Vienne)*, par Jean-Baptiste Louis Roy Pierrefitte <sup>33</sup> ; ce sont donc plutôt les premiers historiens et historiens de l'art qui la retrouvent en 1884. Le premier intérêt pour la châsse de Bellac est lié aux expositions présentant l'*Œuvre de Limoges*. Il est certain que dans le cadre d'une histoire locale, poussée par un intérêt croissant pour l'histoire régionale des sociétés savantes, l'*Œuvre de Limoges*, grand mérite de la région, doit être promue au public. Une première exposition, intitulée l'*Exposition d'art rétrospectif de Limoges*, est organisée en 1886 à l'hôtel de ville par la société Gay-Lussac et la Société archéologique du Limousin <sup>34</sup>. Elle est dédiée à l'art local de manière générale, des manuscrits et ouvrages imprimés aux textiles et tapisseries, en passant par l'art du vitrail, et sans oublier l'*Œuvre de Limoges*, qui semble tout particulièrement retenir l'attention. Dans ce cadre, de premiers articles et ouvrages consacrés à l'*Œuvre de Limoges* sont publiés. Citons de manière quasi-exhaustive l'article « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », publié dans la *Gazette des Beaux-arts* par Émile Molinier <sup>35</sup>, l'article de Louis Guibert « L'Orfèvrerie

---

<sup>30</sup> Louis Guibert, « L'Orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *BSAHL*, 1888, t. XXXV, p. 201-209.

<sup>31</sup> M.-M. Gauthier., *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, cat. 38, p. 326.

<sup>32</sup> Émile Molinier, « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », *Gazette des Beaux-arts*, Paris, 1886, t. XXXIV, p. 165-176, spé. p. 172.

<sup>33</sup> Jean-Baptiste Louis Roy Pierrefitte, *Histoire de la Ville de Bellac (Haute-Vienne)*, Limoges, 1851, p. 119.

<sup>34</sup> É. Molinier, « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », *op. cit.*, p. 165-176.

<sup>35</sup> *Ibid.* .

limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges »<sup>36</sup>, et les ouvrages *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, chapitre III, « Orfèvrerie, armes, métaux », par Louis Guibert et Jules Tixier<sup>37</sup>, ainsi que Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault avec le premier volume de *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines* intitulé *Pièces exposées à Limoges en 1886*<sup>38</sup>. La publication des études se concentre certainement autour de la période de l'exposition de 1886. Ces études sont assez similaires, proposant revues et descriptions des œuvres exposées, auxquelles s'ajoutent parfois des tentatives de datation, selon une méthodologie historique encore peu rigoureuse. Une seule monographie est consacrée à la châsse de Bellac<sup>39</sup>. L'auteur, François Arbellot, en fait une description précise, suivie de tentatives de datation. Les premiers historiens de *l'Œuvre de Limoges* sont principalement des érudits locaux – Louis Guibert, François Arbellot, Ernest Rupin – à la mode du XIX<sup>e</sup> siècle. Ils sont certes parfois accompagnés de spécialistes : François Arbellot étudie la châsse de Bellac avec le concours de Paul Eudel collectionneur et « écrivain d'art »<sup>40</sup>. Le seul historien de métier qui s'approprie le sujet est le conservateur Émile Molinier. De manière très symptomatique, ces travaux sont relayés par le *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, revue d'histoire locale. D'un point de vue historiographique plus général, citons tout de même l'œuvre de somme d'Émile Molinier, *L'Émaillerie*, qui retrace l'histoire de l'art de l'émail de l'Antiquité jusqu'à son époque<sup>41</sup>. La châsse quitte Bellac une seconde fois pour une autre exposition organisée à Limoges en 1900. Mais l'intérêt si marqué en 1886 pour *l'Œuvre de Limoges*, et la châsse de Bellac en particulier, s'est essoufflé. En réalité, aucun travail significatif n'est à relever jusque dans les années 1950.

Mais dans la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les travaux de Marie-Madeleine Gauthier renouvellent le champ d'étude. Bien qu'issue d'une formation de conservatrice, elle se spécialise dans l'histoire de l'art, et plus particulièrement à Limoges dans l'histoire des émaux médiévaux, sans pour autant avoir reçu de formation universitaire<sup>42</sup>. En 1950, elle publie son premier ouvrage *Émaux Limousins des XII<sup>e</sup>, XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*. La plus grande œuvre de

---

<sup>36</sup> L. Guibert, « L'Orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *op. cit.*, p. 201-209.

<sup>37</sup> Louis Guibert et Jules Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, chap. III, « Orfèvrerie, armes, métaux », Limoges, 1886.

<sup>38</sup> Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *Pièces exposées à Limoges en 1886*, Paris, 1886.

<sup>39</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>41</sup> Émile Molinier, *L'Émaillerie*, Paris, Hachette, 1891.

<sup>42</sup> Pour toutes les informations concernant Marie-Madeleine Gauthier : Julian Guardner, « Marie-Madeleine Gauthier »[nécrologie], *Revue de l'Art*, n°123, 1999, p. 83.

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 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*<sup>43</sup>. Ce travail est aujourd'hui encore poursuivi au musée des Beaux-arts de Limoges, qui publiera prochainement un troisième tome du *Catalogue* dédié aux émaux du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>. Ses approches d'analyse sont novatrices au regard des travaux précédents. De manière générale, son œuvre constitue un jalon fondamental pour toute étude de l'Œuvre de Limoges. 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 depuis le XIX<sup>e</sup> 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, montée conjointement entre le musée du Louvre et le Metropolitan Museum of Art, entre octobre 1995 et janvier 1996<sup>45</sup>.

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 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<sup>46</sup>. Plus récemment, les travaux d'Edina Bozóky perpétuent cette lignée historiographique<sup>47</sup>. En revanche, outre-Atlantique, l'historienne de l'art Cynthia Hahn relie le contenu et le contenant. Le point de vue de Cynthia Hahn est extrêmement novateur : elle perçoit le reliquaire comme porteur de symboles et porteur de sacré, à replacer d'un point de vue anthropologique dans un contexte monumental et religieux particulier. En ce sens, les ouvrages *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries* (2012), *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object* (2016), ou encore *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art*

---

<sup>43</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit.

<sup>44</sup> Une information indiquée par M. Alain-Charles Dionnet, responsable du centre de documentation et de recherche sur l'émail du musée des Beaux-Arts de Limoges, lors d'une entrevue le 29/03/2023.

<sup>45</sup> 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 par le Service culturel, le 16 et 17 novembre 1995*, Paris, Documentation Française, 1998.

<sup>46</sup> N. Herrmann-Mascard, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.

<sup>47</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, op. cit..



*Architecture and Society* (2020), étendent les perspectives pour l'histoire des reliques et des reliquaires <sup>48</sup>.

La châsse conservée à Bellac est une œuvre exceptionnelle par de nombreux aspects. Mais l'historiographie traditionnelle ne s'est attachée qu'à réinsérer l'objet dans la chronologie de l'*Œuvre de Limoges*, analysant à peine son iconographie et éludant complètement la question de l'objet qui se développe autour des médaillons d'émail. Sans cesse perçue comme un constituant issu d'un ensemble très vaste d'œuvres émaillées, la châsse de Bellac n'a jamais été étudiée pour elle-même, comme objet indépendant destiné à un usage particulier dans un contexte particulier. L'évolution des questionnements historiques dans le sens d'une histoire de l'art plus anthropologique nous permet aujourd'hui de considérer l'objet dans la profondeur de sa matérialité et de ses images, les confrontant au regard du spectateur qui le contemple. En reprenant une étude monographique sur la châsse de Bellac, nous espérons porter sur elle un regard renouvelé par les récents travaux de Cynthia Hahn, en s'attardant sur le sens et la portée de l'objet comme image.

La démarche que nous suivrons pourra paraître classique dans un premier temps. Après avoir décrit la châsse de Bellac dans son état actuel, nous tenterons d'en faire une critique d'authenticité et d'en restituer l'état originel. Ensuite, nous porterons une analyse détaillée de l'objet et de ses enjeux, des préoccupations qui ont mené vers le choix de sa typologie et de son décor. Progressivement, le raisonnement sera complexifié à mesure que l'analyse gagnera en profondeur ; des réflexions sur les choix matériels serviront de socle pour enfin parvenir à l'étude du rapport spirituel qui relie le fidèle à la châsse. Bien que cela ne soit pas la question centrale de notre étude, nous évoquerons la problématique de l'origine des images en deux temps, d'abord en mettant en rapport la châsse à d'autres œuvres émaillées. Nous ne compléterons ces interrogations que plus tardivement lors de l'étude spécifique du décor imagé des médaillons d'émail, afin de bien différencier technique et représentation, émail champlevé de l'*Œuvre de Limoges* et iconographie. La question du commanditaire de l'œuvre ne sera pas éludée, mais elle sera ramenée à une évocation simplifiée, l'absence de source concrète concernant la commande de la châsse rendant toute étude approfondie relativement instable. En observant la typologie du reliquaire de Bellac nous comprendrons

---

<sup>48</sup> Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park, Penn State Press, 2012. *The Reliquary Effect: Enshrining the Sacred Object*, Londres, Reaktion Books, 2016. *Passion Relics and the Medieval Imagination. Art Architecture and Society*, Oakland, University of California press, 2020.

les fonctions spirituelles qu'il remplit, directement auprès du saint mais également en servant de support visuel spirituel au fidèle. Dans la tradition de l'*Œuvre de Limoges*, la châsse de Bellac est un objet singulier. Mais ses particularités techniques doivent être expliquées en la replaçant dans le contexte de sa production : les prémices de l'art de l'émail champlevé à Limoges. Enfin, le point central de notre étude résidera dans l'analyse des caractéristiques matérielles et de l'iconographie de la châsse de Bellac, mis en relation au texte sacré. 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 bien plus à des préoccupations spirituelles profondes qu'à la simple volonté de produire un objet agréable à regarder, à l'iconographie éventuellement didactique. 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'histoire anthropologique, 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 de Bellac.

## Partie I. Description de l'état actuel de la châsse de Bellac.

---

Afin de faciliter la localisation des éléments de la châsse, nous reprenons le système de numérotation employé par Marie-Madeleine Gauthier dans le *Catalogue de l'Œuvre de Limoges* (fig. 1) <sup>49</sup>. Par convention, les châsses répondent à la numérotation suivante : *A B C* et *D* désignent les pièces de façade, et *E* et *F* respectivement pour les pignons de gauche et de droite. *A* et *C* désignent les cuves avant et arrières, et *B* et *D* les pans du toit avant et arrière. Cette première lettre en italique est suivie d'une autre capitale désignant en *A* la charpente, *B* les revêtements, *C* les émaux, *D* l'orfèvrerie de cuivre et *E* les autres insertions. La place des insertions *C* et *E* est indiquée par un numéro suivant ces lettres. Les abréviations, *m* – médaillon, *c* – cabochon, *ca* – camée et *in* – intaille, précisent enfin le type d'insertion. Nous utiliserons principalement cette numérotation pour situer les gemmes gravées de la châsse.

### I.1. Description générale.

La châsse de Bellac se présente sous la forme traditionnelle de la petite maison ou de la petite église au toit à deux rampants, sans transept (fig. 2). De taille moyenne, elle mesure 275 mm de longueur et 199 mm de hauteur pour 115 mm de largeur <sup>50</sup>. Elle est composée de six plaques de cuivre arrangées sur une âme de bois, fixées sans attaches visibles. Les plaques, relativement épaisses (2-3mm) <sup>51</sup>, sont guillochées selon un motif de fins losanges sur toute leur surface, à l'exception de leur bordure sur quelques millimètres ainsi que des bâtes. La mise en place de ces bâtes est relativement complexe : les plaques de cuivre ont été percées puis relevées vers l'extérieur de manière à former les pièces de sertissage. Les bâtes enserrant cent-huit cabochons de pierres semi-précieuses et de verre, ainsi que quatorze médaillons d'émail champlevé, dont seulement onze subsistent aujourd'hui. Les cabochons sont principalement de forme ronde ou ovoïde. Huit pierres quadrangulaires agrémentent également le toit et la cuve de la façade. Les cabochons sont disposés selon une logique certaine répondant à un système de compartiments quadrangulaires répété sur toutes les plaques de la châsse. Ils sont ainsi répartis : vingt-deux cabochons sont installés sur la caisse avant et vingt à l'arrière, dix-huit sur chaque pan du toit et quinze sur chaque pignon.

---

<sup>49</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>50</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>51</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71.

Sept cabochons suivent les longs côtés, et les systèmes quadrangulaires comportent, au niveau de la cuve avant et des pignons, des côtés de quatre pierres. Leur grosseur est adaptée à leur placement : les cabochons les plus gros marquent les angles, accentuant le système carré autour des médaillons ronds. Parmi les cabochons, seize intailles et un camée présentent des personnages, des motifs animaliers ou végétaux.

Les médaillons d'émail sont répartis sur l'ensemble de la châsse, un par pignon et par rangées de trois sur les cuves et toitures. À l'avant, un médaillon représentant l'Agneau de Dieu domine la partie centrale de la toiture. Il est encadré de deux Vivants : à gauche par le lion de Marc et à droite par un homme ailé évoquant Matthieu. Sur la cuve, l'aigle de Jean prend la forme d'un griffon (à droite) et le bœuf de Luc (à gauche) entourent un médaillon représentant le Christ en majesté. Sur les pignons, l'Agneau à gauche s'oppose à la Vierge à droite (fig. 3 et 4). À l'arrière, seuls les médaillons du toit sont conservés (fig. 5). Au centre, un médaillon représente deux oiseaux de part et d'autre d'un arbre. Deux médaillons représentant chacun un lion l'encadrent.

## I.2. Les médaillons.

Les médaillons sont réalisés en émail champlevé. De forme ronde légèrement embossée, leur diamètre est compris entre 55 mm et 72 mm ; ils sont bombés de 12 à 15 mm de flèche environ <sup>52</sup>. Seules les figures sont champlevées en de larges alvéoles suivant les lignes du dessin, profondes de 1,5 à 2 mm <sup>53</sup>. Le fond des médaillons, lisse et nu, est laissé en réserve. La palette employée est assez restreinte : le bleu cobalt saturé, azur et vert légèrement transparents, le blanc et le blanc rosé, sont employés en plages unies. De manière générale, les bleus sont obtenus par de l'oxyde de cobalt, et les verts et azur par de l'oxyde de cuivre <sup>54</sup>. L'émail des médaillons est d'aspect assez granuleux et irrégulier ; de multiples micro-bulles parasitent le fondant, résultat d'une technique mal maîtrisée ou d'un fondant impur, peut-être obtenu en broyant des tesselles de verre antiques <sup>55</sup>.

L'Agneau du médaillon central du toit est représenté de profil, nimbé et passant à gauche, tenant le Livre et une croix processionnelle (fig. 6 et 68). Il est entouré d'une bordure de degrés

---

<sup>52</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972, cat. 38, p. 326.

<sup>53</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges, op cit.*, cat. 57, p. 72.

<sup>54</sup> M.-M. Gauthier, « Émaux et Orfèvreries », in Marie-Madeleine Gauthier et Jean Porcher, *Limousin roman*, 2<sup>e</sup> ed., La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1960, p. 283-284.

<sup>55</sup> Théophile, *De diversis artibus*, trad. et publ. C.R. Dodwell, 1961, p. 44.

en syncope, faisant s'alterner degrés verts et degrés blanc le long d'une épaisse bande bleu foncé. L'Agneau a la tête de profil enroulée vers le cou ; mais ses oreilles positionnées comme s'il était de face faussent la perspective. Le corps est formé de trois alvéoles principales, auxquelles s'ajoutent une alvéole pour la patte avant droite et une autre pour la queue. L'Agneau devait être entièrement blanc, les alvéoles étant colorées en plages unies ; bien que l'émail soit aujourd'hui en grande partie perdu, la couleur originelle est encore visible grâce à quelques restes localisés les parties les plus anguleuses des alvéoles. Une très petite alvéole ronde remplie d'émail bleu cobalt sert d'œil. Le nimbe est formé d'un simple ruban vert. Une longue croix hastée à quatre bras, bleue cobalt, glissée sous sa patte avant gauche, scinde son corps en deux. Un livre est représenté entre ses deux pattes avant par un carré champlévé d'un losange de cuivre, orné de quatre petits points d'émail bleu cobalt. De manière générale, le dessin suit bien la bordure arrondie du médaillon. Le médaillon mesure 68 mm de diamètre <sup>56</sup>. L'émail blanc du corps de l'agneau est très largement perdu. Le médaillon est fortement rayé.

Sous l'Agneau, un médaillon représente le Christ imberbe et nimbé, tenant une petite croix (fig. 7). Il mesure 70 mm de diamètre. Le Christ souverain est présenté de face à mi-corps, la paume droite ouverte dans le geste du prêcheur et la main gauche tenant une petite croix pattée verte à trois bras. Les traits du visage sont peu développés : la bouche est signifiée par un court arc de cuivre doré, le nez et les yeux sont créés par le champlévé d'une seule pièce, le nez large et grossier rejoignant des yeux en amande. La chevelure est formée par un ruban d'émail bleu cobalt organisé en couronne tout autour de la tête, marquant une pointe à son sommet, à la manière d'un V renversé. Il est accompagné de trois alvéoles horizontales arrondies encadrant chaque côté du visage, de manière à former des boucles ou une chevelure retenue en arrière. Le Christ porte un nimbe crucifère bleu et vert. Les chairs – visage, cou, mains et avant-bras droit – sont d'un émail blanc rosé. Un système d'alvéoles complexe reproduit les plis du vêtement, rendant les différentes parties de celui-ci difficiles à identifier. Le Christ porte une toge bleu cobalt, recouverte à gauche d'un manteau vert qui fait écho à la petite croix pattée, verte elle aussi. De part et d'autre de la figure, l'inscription *IHESVS | SVTSIPX*, c'est-à-dire *IHESVS XPISTVS*, « Jésus Christ » écrit à rebours, se développe en orle autour d'une bande verte. Le médaillon est assez rayé, et a reçu un choc qui a endommagé l'émail au niveau de la croix et du bras gauche du Christ.

---

<sup>56</sup> L'ensemble des dimensions des médaillons sont renseignées par M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges, op cit., cat. 57, p. 71.*

De part et d'autre du Christ et de l'Agneau, quatre médaillons reprennent le thème des quatre Vivants. Ils sont reliés par une unité stylistique : les figures, détournées selon un dessin dynamique, sont ailées et nimbées et entourées d'un listel rond, coupé en plusieurs endroits par les pattes, les ailes ou les nimbes. Les Vivants portent un *codex* plus ou moins stylisé, mais toujours marqué de quatre points. Ces médaillons mesurent 55 mm de diamètre, à l'exception de l'homme ailé, qui mesure 57 mm. En haut à gauche, le lion de saint Marc est représenté détourné, de profil passant à gauche et la tête vers la droite (fig. 8). L'aile droite de l'animal est ouverte, tandis que l'aile gauche est repliée. La queue, terminée par un toupet en cœur, s'enroule autour de la cuisse. Le lion, dépourvu de crinière, est émaillé de bleu cobalt. Les ailes sont champlevées en formant de longues plumes vertes et bleu azur. Le nimbe est formé d'un ruban vert. L'animal porte le Livre stylisé en perspective, agrémenté de quatre points verts sur sa couverture. L'émail est fortement endommagé dans la partie haute du médaillon.

Sous le médaillon de Marc et de manière assez originale, l'aigle de saint Jean prend la forme d'un griffon (fig. 9). Le corps de l'animal passant à droite est toujours teinté de bleu cobalt. Sa queue azur, terminée par un rinceau est enroulée autour de sa patte arrière. Comme le lion, ses ailes sont bleu azur et vertes, l'une pliée sur le devant et l'autre ouverte en arrière. Les quatre points cobalt entre les pattes avant sont les symboles du Livre, certifiant son association à Jean l'évangéliste. La tête du griffon aux pattes de lion est bien celle d'un aigle au bec pointu, bien qu'une petite oreille se détache à l'arrière du crâne. L'animal porte un nimbe plein vert. Le listel cobalt est agrémentée d'un rinceau simple à deux tiges, azur, entre les pattes avant et arrières du griffon. Les deux couleurs d'émail sont positionnées côte à côte dans la même alvéole. Le médaillon est en bon état, malgré l'effacement de la dorure sur la partie la plus en avant du bombé.

Sur la cuve, le bœuf de Luc fait face à l'aigle, à droite du médaillon du Christ (fig. 10). Le médaillon de l'animal, représenté passant à droite mais la tête vers la gauche, est de même composition que les deux médaillons précédents. Le corps bleu cobalt et la queue enroulée, les ailes vertes et bleu azur, l'animal nimbé d'un ruban vert tient un livre formé d'un ruban azur de forme carrée, agrémenté de quatre points en son centre. Les traits de la tête du bœuf sont relativement simples : la ligne du mufle rejoint celle des sourcils, séparant deux yeux également laissés en réserve sur la plaque de cuivre. L'animal est entouré d'un listel vert. L'émail a été accidenté au niveau du cou du bœuf.

Parmi l'unité visuelle du groupe des Vivants, un des quatre médaillons se détache par un dessin légèrement différent. L'homme ailé en lieu et place de saint Matthieu, à droite de l'Agneau sur le toit de la châsse, ne reprend pas les caractéristiques des autres Vivants (fig. 11). Le médaillon ne comporte ni symbole du Livre, ni listel. L'homme ailé est nimbé d'un nimbe vert plein. Il est représenté de profil dans un mouvement dynamique vers la gauche, la

tête détournée à droite. Les plis du vêtement laissent deviner un personnage en marche, le bras gauche tendu vers la gauche. Les alvéoles d'émail forment plusieurs couches de vêtements : une sous-robe bleu cobalt est recouverte d'une aube bleu azur, elle-même couverte d'un autre vêtement vert. Enfin, un genre de chasuble ou de cape bleu cobalt couvre le haut du corps du personnage. Les chairs – la main et la tête – sont de couleur rosée. Les traits simples du visage de l'homme sont créés par des parties laissées en réserve dans le champlevage : la bouche est évoquée par une ligne courte, et le nez de profil rejoint les deux sourcils. Deux points rappellent les yeux. La main est lancée en avant dans un geste de bénédiction, l'index et le majeur tendus, les autres doigts fléchis. Deux ailes simples, formées d'un demi-cercle bleu cobalt et de longues plumes azur, encadrent le haut du corps du personnage. Tout à droite, la dernière plume azur rejoint le demi-cercle cobalt dans une même alvéole. Deux éléments végétaux en émail bleu cobalt, aux arrondis simples et aux petits fleurons se déploient à ses côtés. Ce médaillon est le mieux conservé de la façade avant de la châsse : hormis quelques rayures bénignes, son état de conservation est remarquable.

Les représentations de l'Agneau et de la Vierge occupent les pignons. Les médaillons des pignons sont sensiblement plus larges que ceux de la façade : les médaillons de l'Agneau et de la Vierge ont un diamètre respectif de 66 et 72 mm. Sur le pignon gauche, l'Agneau est une nouvelle fois représenté (fig. 12). Comme l'Agneau principal, il est présenté passant à gauche, la tête de profil repliée vers le cou, les deux oreilles de face. Son corps large est formé de deux grandes alvéoles principales, emplies d'émail bleu cobalt. Sa patte avant droite repliée porte une longue croix hastée verte à trois bras, et un carré formé d'un ruban vert avec cinq points en son centre évoque le Livre entre ses deux pattes avant. Sa tête est ornée d'un nimbe crucifère vert et bleu. Trois rinceaux remplissent l'espace autour de l'animal. Le premier à gauche, près de la patte portant la croix, comporte deux tiges et un bourgeon en bleu cobalt. Deux autres rinceaux verts, plus développés, s'organisent sous le ventre de l'Agneau pour l'un et à droite derrière le nimbe pour l'autre. L'artiste a géré la redondance du sujet en choisissant une palette différente, en bichromie de cobalt et vert uniquement, et les motifs végétaux plus souples ont remplacé la bordure géométrique. La dorure de ce médaillon est largement effacée.

Au pignon opposé, le médaillon représente la Vierge à mi-corps, légèrement tournée vers la droite (fig. 13). Son bras droit est fléchi vers la droite, l'index de sa main légèrement pointé. Le bras gauche replié vers la droite, elle tient un rameau vert évoquant une palme, un long index pointé vers droite. L'émail rosé de sa main a légèrement débordé dans l'alvéole de la palme. Elle porte un manteau cobalt par-dessus une toge verte. Les traits de son visage sont formés comme ceux de l'homme ailé : un large nez de profil créé dans l'alvéole par le champlevage rejoint les sourcils, sous lesquels deux points dorés figurent les yeux. La bouche

est formée d'un simple trait court. Elle est coiffée d'une sorte de turban bleu cobalt, au-delà duquel s'étend un nimbe vert en ruban. Tout autour d'un listel vert est inscrit en bleu cobalt *SANCTA MARIA | MATER D(omi)NI*. La dorure est effacée sur la partie centrale du médaillon.

À l'arrière, le médaillon central du toit représente un arbre entouré de deux oiseaux (fig. 14). Il mesure 56 mm de diamètre, tout comme les deux autres médaillons à ses côtés. Au centre du médaillon, un arbre azur repose sur une base double. L'extrémité haute de sa longue tige est terminée par trois fleurons comportant chacun trois bourgeons. De part et d'autre, deux oiseaux en position antithétique se font face, le corps vers l'extérieur et la tête tournée vers l'arbre. Leurs corps sont de couleur unie bleu cobalt, à l'exception de la tête de l'oiseau de gauche, teintée de vert dans la même alvéole que le reste du cou. Leurs ailes pliées sont formées par un demi-cercle au niveau de l'épaule, séparée des plumes par une bande azur ou verte. De longues plumes font s'alterner vert et bleu cobalt. La queue des oiseaux est terminée par un grand fleuron. Malgré leur pattes griffues, ces oiseaux s'apparentent à des colombes au bec bien moins crochu que l'aigle représenté à l'avant de la châsse. Le médaillon ne comporte pas de bordure. L'émail de l'oiseau de droite est très endommagé.

De chaque côté de ce médaillon central, deux médaillons représentant chacun un lion se font face (fig. 15 et 16)<sup>57</sup>. En position antithétique, les lions passent vers le centre de la plaque. Comme pour les Vivants, leurs corps sont bleu cobalt, et leurs queues enroulées sont terminées par un large panache dentelé azur. Leur crinière est verte dans la partie basse, puis cobalt au niveau de la tête. Toujours de la même manière, leurs traits sont réalisés en réserve d'un seul tenant de la truffe aux sourcils, auquel s'ajoute ici une oreille, avec deux points pour les yeux. Deux rinceaux bleu azur occupent l'espace près de la tête et entre les pattes. Les lions sont entourés d'un listel vert. Les deux médaillons sont de facture légèrement différente : le lion de droite est de réalisation plus fine ; les mèches de la crinière sont plus profondes et le panache de la queue et davantage lisible. Les rinceaux sont plus ronds et élégants que ceux de gauche. Le médaillon de droite a probablement été heurté, créant un important éclat dans l'émail en son centre.

---

<sup>57</sup> Ces animaux ont été identifiés comme des griffons par François Arbellot (F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 22.). Mais la description de l'animal des médaillons correspond bien à celle d'un lion et non à celle de l'animal mythologique, caractérisé par sa tête d'aigle et ses ailes, ici absents.



Comme nous l'avons déjà signalé, ces médaillons ont été sertis de manière originale. Ils sont enchâssés dans des bâtes à la manière de pierres ; leur mise en œuvre est d'ailleurs la même que celle des cabochons de la châsse.

### I.3. Intailles et camées.

Parmi les cent-huit cabochons, seize intailles et un camée agrémentent la châsse de Bellac. Leur iconographie variée présente des personnages ou des motifs végétaux ou animaliers. Ces gemmes ne forment pas un lot uniforme : les remplois antiques s'associent à des intailles de verre médiévales. Ces intailles ne sont pas des contrefaçons de gemmes antiques, réalisées pour pallier un manque d'antiques véritables ou pour réduire le coût de l'ornementation de l'objet. En réalité, les gemmes médiévales de la châsse de Bellac sont connues sous le nom d'*Alsengemmen*, ou gemmes d'Alsen, du nom du lieu de leur première découverte, une île danoise continentale, en 1871 <sup>58</sup>.

L'historienne antiquisante Elisabetta Gagetti en a décompté au moins six sur la châsse de Bellac lors d'une exposition, ce qui en fait l'un des groupes les plus importants sur un objet d'orfèvrerie, et le seul objet orné d'*Alsengemmen* actuellement identifié en France <sup>59</sup>. Ces gemmes, fabriquées dans une zone située entre le Rhin et l'Elbe à partir du XI<sup>e</sup> siècle <sup>60</sup>, sont réalisées en pâte de verre bicolore imitant le niccolo. La couche inférieure est colorée en noir ou en bleu foncé, tandis que la couche supérieure possède une gamme allant du bleu au bleu clair. Les figures semblent naïves, tracées finement sans appuyer, à main levée avec une pointe fine <sup>61</sup>. Ces gemmes se distinguent des intailles antiques par la profondeur de l'incision ; le tracé ne rejoint pas la couche foncée en-dessous, à l'inverse des niccolos antiques <sup>62</sup>. Elles sont remarquables par leur iconographie particulière. Les sujets gravés, humains, animaux ou végétaux, sont répétitifs et peu détaillés. Ce sont les personnages surtout qui font toute l'originalité et le mystère de ces gemmes. Les silhouettes semblent toujours être celles d'hommes. Selon les gemmes, entre un et quatre personnages se tiennent parfois la main,

---

<sup>58</sup> Elisabetta Gagetti, « Sei *Alsengemmen* a Brescia », *Pallas*, 2010, n°83, p. 55-97, spé. p. 55.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 79. Ceci concerne les gemmes actuellement documentés sur trente-et-un objets en Europe de l'Ouest, principalement localisés entre le Rhin et l'Elbe.

<sup>60</sup> François de Vriendt, « *Alsengemme*, amulette, bijou, relique : l'énigmatique « Benoîte Affique » de sainte Waudru à Mons », *Revue du Nord*, 2014, n° 407, t. 4, p. 747-780, spé. p. 768.

<sup>61</sup> E. Gagetti, *op. cit.*, p. 58.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 58.

entourés d'étoiles ou de croix, ou bien tenant un petit objet en forme de losange <sup>63</sup>. Deux ou trois traits qui partent de leur taille ou de leurs dos pourraient évoquer armes, vêtements ou ailes. Il faut dire que leur interprétation est délicate : longtemps les chercheurs ont voulu voir dans les personnages des figurations chrétiennes, les trois rois mages en tête. Mais les récents travaux d'Elisabetta Gagetti tendent à revoir cette interprétation, faisant plutôt de ces gemmes de verre des réinterprétations d'antiques <sup>64</sup>. Avec leur aspect peu qualitatif, les *Alsengemmen* n'en seraient pas moins précieuses. Les plus anciens exemples présentent des personnages seuls <sup>65</sup>. Ce type, fabriqué au XI<sup>e</sup> siècle avant la production en masse des types à deux ou trois figures – à la fin du XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècle, ne représente qu'environ 14% de l'intégralité des gemmes d'Alsen <sup>66</sup>.

La châsse de Bellac porte au moins six gemmes d'Alsen, gravées d'oiseaux ou de végétaux, ou encore d'un personnage seul. Mais un œil spécialiste pourrait peut-être en identifier une septième. Toujours est-il qu'il s'agit d'un des lots les plus importants remarqués sur des pièces d'orfèvrerie. Par leur type iconographique ancien, elles font écho aux quatre gemmes de la croix de Campo à Brescia, réalisée entre la fin du XI<sup>e</sup> siècle et le début du XII<sup>e</sup> (fig. 17) <sup>67</sup>. Les coloris, bleu sur fond bleu noirâtre, la qualité médiocre de la pâte de verre et le dessin des trois oiseaux de Brescia (associés à un quadrupède) certifient la provenance et la datation des *Alsengemmen* de Bellac.

Les dix autres pierres gravées de la châsse sont des gemmes antiques de qualité variable. Les pierres de meilleure qualité, agates et cornalines, ornent le toit de la façade avant et le pignon droit. Gemmes antiques et *Alsengemmen* ne sont pas mélangées. Les premières sont réparties sur le toit de la façade avant et le pignon droit. Les secondes sont positionnées sur la cuve de la façade et le pignon gauche. Une seule intaille subsiste à l'arrière, probablement rescapée des remaniements de la cuve. Leur positionnement suit une logique certaine, bien que les gemmes ne soient pas orientées. Sur le toit, trois intailles forment une ligne horizontale le long de l'axe central tracé par les médaillons, numérotées *BE-5 in*, *-17 in*, et *-18 in* selon l'identification définie par Marie-Madeleine Gauthier <sup>68</sup>. À cette ligne s'ajoute une intaille en position haute, entre les médaillons de l'Agneau et de pseudo-Matthieu (*BE-2 in*). Selon cette

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 68-69 pour tout ce qui concerne la description iconographique des gemmes d'Alsen.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>65</sup> F. de Vriendt, *op. cit.*, p. 768.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 770.

<sup>67</sup> Fin XI<sup>e</sup> - début XII<sup>e</sup> siècle. Brescia, Duomo Vecchio. Tesoro delle Sante Croci. E. Gagetti, *op. cit.*, p. 65.

<sup>68</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 72.

logique, des gemmes gravées également devaient être positionnées en *B E-13* et *-16*, ce que confirme l'examen des bâtes, visiblement remaniées. Sur la cuve *A*, quatre intailles en *A E-5 in*, *-9 in*, *-11 in*, *-15 in* forment un berceau aux médaillons. Les gemmes des pignons sont moins organisées, bien que leur placement reste harmonieux : en *E E-4 in*, *-7 in*, *-10 in* et *-12 in* sur le pignon gauche, et en *F E-2 cam*, *-4 in*, *-8 in* et *-10 in* au pignon droit.

Les gemmes sont les suivantes :

- En *B E-2 in*, une intaille ovale sur agate tricolore entièrement plane, taillée sur la tranche, représente un homme nu en pied de trois-quarts profil, portant une cape et tenant une lance et un bouclier (fig. 18). La gravure est de bonne qualité, et la gemme est d'autant plus rare que l'agate ne représente que 2 à 3% du total des gemmes antiques conservées<sup>69</sup>. Il s'agit du type traditionnel de Mars Ultor, dont de nombreux exemples subsistent<sup>70</sup>, notamment sur une pâte de verre conservée au musée d'Alésia (fig. 19)<sup>71</sup>.

- En *B E-5 in*, une intaille sur cornaline ovale bombée, de qualité médiocre, évoque un protome de cheval (fig. 20)<sup>72</sup>.

- En *B E-17 in*, un personnage ailé portant une lyre est gravé sur une cornaline orange bien transparente (fig. 21). De qualité médiocre, cette gravure semble être un exemple du style calligraphique, tel qu'il est pratiqué entre le I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. et le II<sup>e</sup> siècle après J.-C.<sup>73</sup>. Il pourrait s'agir d'une Victoire.

- L'intaille sur cornaline (ou jaspe ?) *B E-18 in* est difficile à identifier en raison d'un important éclat en haut à gauche (fig. 22). On y remarque néanmoins ce qui semble être un personnage debout ou un insecte, sous lequel est gravée une petite étoile à cinq branches.

- En *A E-5 in*, une gemme d'Alsen en verre bleu-clair sur bleu-foncé représente un oiseau passant à droite (fig. 23). La ressemblance avec des intailles romaines de passereaux atteste d'une probable inspiration d'antiques pour les gemmes d'Alsen, ainsi que l'avait déjà évoqué Elisabetta Gagetti<sup>74</sup>.

---

<sup>69</sup> Hélène Guiraud, *Intailles et Camées de l'époque romaine en Gaule*, Paris, Éditions du CNRS, 1988, p. 26.

<sup>70</sup> Des intailles semblables sont référencées par H. Guiraud, dans *Intailles romaines*, *op. cit.*, cat. 103-124, p. 98-99, pl. VIII-IX.

<sup>71</sup> Alise-Sainte-Reine, Musée d'Alésia, inv. n° 5.

<sup>72</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 72.

<sup>73</sup> Selon les caractéristiques données par H. Guiraud, *Intailles romaines*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>74</sup> Voir H. Guiraud, *Intailles romaines*, *op. cit.*, cat. 770-773, p. 176, pl. LI.

- En A E-9 in, une silhouette d'homme de face, la tête de profil en forme de bec, est gravée sur une pâte de verre imitant le niccolo, en bleu-clair sur fond bleu sombre (fig. 24). Il s'agit d'une gemme d'Alsen, ainsi que nous l'avons déjà mentionné.

- A E-11 in, une autre *Alsengemme* en bleu sur bleu sombre représente un passereau, similaire à A E-5 in (fig. 25). La pâte de verre est de très mauvaise qualité, si bien que le sujet est à peine lisible.

- En A E-15 in est gravée une palme grossière (fig. 26). Il s'agit d'une gemme d'Alsen en bleu sur fond bleu sombre.

- E E-4 in est identique à A E-15 in (fig. 27).

- E E-7 in est une gemme d'Alsen représentant une nouvelle fois un oiseau, cette fois bien identifiable, identique à A E-5 in et -11 in (fig. 28).

- En E E-10 in, une pâte de verre ovale bleue sombre, parasitée de bleu un ton plus clair, représente un personnage masculin marchant vers la droite, portant deux épis dans la main gauche et un autre élément dans la main droite (un cep de vigne ?) (fig. 29). Le sol est visible. La gravure est de qualité moyenne. Il s'agit de Bonus Eventus, personnage populaire sur les intailles de Gaule romaine <sup>75</sup>.

- E E-12 in est un niccolo représentant un homme nu appuyé sur une colonne, les jambes fléchies et le bras gauche baissé (fig. 30). Le sol est visible. La gravure est profonde mais de mauvaise qualité et la pierre est accidentée en haut à gauche. Il pourrait s'agir d'Apollon <sup>76</sup>.

- F E-2 cam est le seul camée apposé sur la châsse de Bellac (fig. 31). De bonne qualité, la gravure sur agate représente une scène déjà documentée : Pan luttant contre un bouc, que l'on retrouve par exemple sur une intaille conservée au musée archéologique de Dijon (fig. 32) <sup>77</sup>. Le dieu cornu aux pieds de bouc fait face les mains dans le dos à un bouc cabré. Le sol est visible.

- F E-4 in est une très petite intaille ronde sur cornaline bien transparente (fig. 32). La gravure, de qualité moyenne, représente un personnage (une femme ?) agenouillé tenant un rameau de la main droite. Le sol est visible.

- L'intaille F E-8 in figure un bœuf passant à gauche (fig. 33). La gravure est de bonne qualité ; il s'agit d'une gemme bombée en agate tricolore.

- F E-10 in représente un lion passant à gauche, sortant (d'une caverne ?) (fig. 34). La gravure, également de bonne qualité, est réalisée sur onyx.

- Enfin, C E-3 in est une intaille sur onyx (ou verre ?) de bonne qualité, représentant un homme en pied (fig. 35). Vêtu d'une toge courte dont les traits sont visibles, il tient une

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, cat. 232-236, p. 111-113, pl. XVI.

<sup>76</sup> *Ibid.*, cat. 32-35, p. 89, pl. II. Inv. n° 58.13.

<sup>77</sup> *Ibid.*, cat. 317, p. 122, pl. XXI.

couronne dans la main gauche et porte un serpent enroulé autour du bras droit (ou un caducée ?). Le sol est visible. Il pourrait s'agir d'Hermès.

La réalisation si particulière des gemmes d'Alsen, présentes en grand nombre, donne l'impression que l'ensemble des pierres gravées de la châsse de Bellac sont de mauvaises qualité <sup>78</sup>. Mais connaissant désormais la valeur des gemmes médiévales, notre point de vue se corrige. De plus, les gemmes antiques prises indépendamment sont d'assez bonne qualité, au regard de leur taille. Une partie d'entre elle était originellement montée en chaton de bague <sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> Un ensemble « médiocre », notamment selon L. Palustre et X. Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *op. cit.*, cat I et II.

<sup>79</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 73.

## Partie II. Critique d'authenticité.

---

Avec son apparente unité, la châsse de Bellac semble relativement bien conservée, d'autant qu'elle est tenue pour premier exemple conservé de l'*Œuvre de Limoges*. Mais de nombreux cabochons n'ont pas survécu au temps, et le verre a progressivement remplacé les pierres précieuses sur la châsse de Bellac. Et plus encore, trois des quatorze médaillons d'émail champlevé sont portés disparus. Aujourd'hui, la châsse est simple, sans pied, sans crête. Un simple guillochage empêche la plaque de cuivre dorée d'être complètement nue. Mais s'agit-il là du parti d'origine ? Ou bien est-ce le poids des neuf siècles, et les mains des Hommes, qui ont marqué l'or et les bijoux du reliquaire ?

### II.1. Déplacement de médaillons.

L'une des modifications les plus évidentes apportées à la châsse est sans conteste le remaniement de la cuve arrière (fig. 5). Non seulement les trois médaillons originaux ont disparu, mais la quasi-totalité des cabochons ont également été remplacés. Actuellement, des empiècements de velours rouge remplissent les espaces vidés des médaillons. Les grandes bâtes ont souffert des remaniements et des restaurations successives : en très mauvais état, la plaque de cuivre retournée est fendue et cassée en plusieurs endroits. Le guillochage, endommagé au plus près du retour, suggère que les bâtes ont été légèrement élargies. De même, parmi les vingt cabochons de la cuve, seuls six ou sept semblent être d'origine, sans trace de modification sur la bâte (probablement C E-3 in, -4 c, -8 c, -9 c, -10 c, -13 c, et -17 c). En réalité, les médaillons de la caisse ont été retirés pour être remplacés à une date indéterminée par des fenêtres de verre permettant de voir les reliques<sup>80</sup>, selon la présentation observée sur un phototype de l'arrière de la châsse (fig. 37)<sup>81</sup>. Cette modification a nécessité le démontage du parement de la cuve. Le système d'attache originel n'a pas été conservé, et la plaque a été grossièrement refixée à l'aide de pointes de fer. Les reliques sont encore visibles à travers les disques de verre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'atteste le phototype. Les quatre petites reliques visibles sont alors celles de saint Laurent, celles des deux saints du XIII<sup>e</sup> siècle Claire et François d'Assise, ainsi que celles de saint Léonard, visible sur le

---

<sup>80</sup> Sans apporter de précisions, M.-M. Gauthier suggère que l'arrière de la châsse a été remanié à l'époque baroque. M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges, op. cit.*, cat. 57, p. 71.

<sup>81</sup> ADHV, 46 Fi 4197-Bellac.

phototype mais non mentionné pas André Lecler <sup>82</sup>. Il ne s'agit donc pas là des reliques d'origine.

Selon le type habituel de l'iconographie de l'émaillerie médiévale, les Vivants suivent une organisation précise <sup>83</sup>. L'aigle de Jean et l'homme de Matthieu encadrent le Christ à gauche et à droite, dans le registre supérieur, tandis que le lion de Marc est positionné sous l'aigle, face au bœuf de Luc dans le registre inférieur. Un léger examen des bâtes suffit pour constater que les deux médaillons de Jean et de Marc ont été inversés.

À voir l'état actuel de la châsse, le décor de la cuve arrière semble irrémédiablement perdu. Mais observons un instant le médaillon de l'homme ailé, associé par l'interprétation de la tradition des Vivants de la Vision de l'Apocalypse à saint Matthieu (fig. 11). D'un premier abord, il semble être parfaitement intégré au groupe formé par les autres Vivants. Médaillon quasiment de même taille, de facture similaire, reprenant une même composition. En bref, sans différence significative. À ceci près que quelques détails sèment le doute. Nous l'avons déjà évoqué, les figures des Vivants sont clairement identifiées et associées entre elles par la répétition du symbole du Livre, présence attestée au minimum par quatre points d'émail chez l'aigle ou par un *codex* à double couverture sur le médaillon du lion, également orné de quatre points. Pas de ce signe sur le médaillon, pas plus que du listel qui caractérise les Vivants par rapport aux sept autres médaillons de la châsse. Les ailes, aussi, sont d'un dessin légèrement différent : plus simples, elles ne sont composées que d'un demi-cercle cobalt en partie haute, terminé par quatre longues plumes azur de taille croissante. Celles des autres Vivants sont plus élaborées : elle comportent, entre une pièce d'épaule et les longues plumes vertes, un bandeau transversal horizontal. Aux côtés du personnage, de grands rinceaux bleu cobalt occupent l'espace, ce qui semble ainsi l'associer davantage au médaillon de l'arbre et des deux oiseaux à l'arrière de la châsse. Deux millimètres plus large que les autres médaillons de l'avant de la châsse, son diamètre se rapproche plutôt de ceux situés à l'arrière. Il ne peut finalement être associé au Vivant de Matthieu que par son placement avec les autres Vivants.

Nous pouvons donc affirmer avec certitude que ce médaillon représente un ange et non l'homme ailé de saint Matthieu. De fabrication similaire aux autres médaillons, il s'agit néanmoins d'un des médaillons originels de la châsse de Bellac. Pour des questions d'équilibre visuel, il devait être positionné à l'arrière, tout à droite de la cuve, le corps tourné vers le centre de la même manière que les lions sur le toit. Il est fort probable qu'à l'occasion

---

<sup>82</sup> André Lecler, *Dictionnaire historique et géographique de la Haute-Vienne*, Limoges, 1920-1926, réimpression Limoges 1980, p. 57-58.

<sup>83</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71.

de la modification de l'arrière, le choix ait été fait de changer le médaillon de Matthieu pour un ange de la cuve, retiré lors du démontage de l'arrière. Le médaillon originel devait être endommagé, par un mauvais coup peut-être, comme les accidents qui ont détérioré l'émail du bœuf ou de l'Agneau. Un ange pour un homme ailé, les deux représentations sont finalement assez similaires, tant et si bien que cette modification n'avait jamais été remarquée jusqu'à ce jour.

Cet élément est d'autant plus intéressant qu'il permet une reconstitution de l'arrière de la châsse. Sur le toit, nous l'avons vu, un médaillon central est encadré de deux médaillons représentant un lion. Malgré quelques différences minimales dans la mise en œuvre, les deux lions sont en tout point similaires. Mais surtout, les deux lions se font face. Selon toute logique, la cuve devait suivre la même organisation, soit un médaillon central flanqué de deux anges en position antithétique. *Quid* du médaillon central ? Un médaillon aujourd'hui perdu de fait, mais peut-être pas inconnu.

## II.2. Le médaillon de la collection Wasset.

En 1890, Ernest Rupin annonce avoir « récemment » découvert un médaillon d'émail champlevé appartenant à la collection de François-Achille Wasset, qui devait faire partie du décor de la châsse de Bellac <sup>84</sup>. Accompagnant le texte d'une gravure, qui restera ensuite l'unique représentation reprise par les historiens, il offre une description précise de l'objet (fig. 38). Le médaillon représente un oiseau passant à droite et la tête détournée à gauche, le corps bleu azur marqué de quelques touches de blanc <sup>85</sup>. Il est entouré d'une bordure de degrés en syncope – la même que celle ornant le médaillon de l'Agneau – en vert, bleu azur et bleu cobalt <sup>86</sup>. L'oiseau au bec court et crochu et la queue en panache ouvre son aile arrière, tandis que l'autre est maintenue pliée à l'avant. Les ailes sont composées d'une pièce d'épaule en demi-cercle prolongée d'une alvéole transversale menant vers de longues plumes, peut-être tricolores vertes, blanches et azur. Tous ces éléments font écho à la mise en œuvre des médaillons de Bellac : la bordure au médaillon de l'Agneau, et les ailes aux médaillons des Vivants et aux deux oiseaux près de l'arbre. Autre élément permettant d'attribuer le médaillon Wasset à la châsse de Bellac : le médaillon de l'oiseau mesure 55 mm de diamètre, soit la

---

<sup>84</sup> Ernest Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, Paris, Alphonse Picard Éditeur, 1890, fig. 218, p. 145.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 145.



même taille que le médaillon de l'arbre et des deux oiseaux, à un millimètre près <sup>87</sup>. De plus, sans trace de fixation, il était probablement destiné à être enchâssé dans un bâte. Malheureusement, le médaillon disparaît après 1906 <sup>88</sup>. Non documenté après la vente de la collection en grande partie au musée de Cluny, ne reste qu'à espérer qu'il réapparaisse un jour.

Peut-être que le médaillon Wasset n'appartient pas à la châsse de Bellac. Mais dans ce cas, il s'agirait d'un ouvrage quasi-identique tant dans la mise en œuvre de l'orfèvrerie que par l'émail, produit par le même atelier, dans les mêmes dimensions. Selon toute logique, il nous semble bien plus probable qu'il s'agisse simplement du médaillon manquant de la châsse de Bellac, plutôt qu'il ne soit que le seul et unique médaillon subsistant d'un objet qui lui est très similaire. Bien sûr, rien n'est absolument certain. Malgré tout, nous pensons pouvoir considérer ce médaillon comme le médaillon central de la cuve arrière de la châsse de Bellac : outre l'absence d'un système d'attaches qui indique une mise en œuvre similaire, ses dimensions coïncident avec les autres médaillons de l'arrière de la châsse. De plus, l'historique des modifications de l'objet donne une explication à sa présence dans une collection privée au début du XX<sup>e</sup> siècle : démonté lors de la modification de la châsse, le médaillon a pu être conservé parce qu'il a rapidement été vendu à un collectionneur. Son iconographie s'intègre parfaitement dans le décor des médaillons de la châsse par son sujet animalier, tant dans l'aspect global du dessin que dans les couleurs de l'émail. Ceci permet une restitution complète de l'arrière de la châsse : sur la cuve, un médaillon représentant un oiseau passant à la bordure en degrés est encadré de deux anges antithétiques, passant vers le centre, en symétrie par rapport aux lions du toit. Pour la logique d'un écho de bordures avec l'Agneau, le médaillon Wasset aurait pu se trouver sur le toit à la place de l'arbre et des deux oiseaux. Mais l'état de la bâte semble indiquer que ce médaillon est resté bien en place. À l'arrière, seule la cuve a donc été largement modifiée. Deux de ses médaillons ont été dispersés, et le troisième a été mis à profit pour remplacer un médaillon trop endommagé à l'avant. Finalement, un seul médaillon serait véritablement inconnu : celui de Matthieu.

Le médaillon Wasset n'est pas d'un intérêt unique pour la restitution de l'arrière de la châsse de Bellac. Il est aussi un élément central de la datation de la châsse et de la question

---

<sup>87</sup> L. Palustre et X. Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *op. cit.*, cat. I et II.

<sup>88</sup> « En 1906, ne fit pas partie du legs Wasset au musée de Cluny parmi les 980 numéros qui l'y enregistrèrent, y compris certains objets envoyés au musée des arts décoratifs de Nantes en 1911 », M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 58, p. 74.

de la circulation des motifs, parce qu'il assure des comparaisons appuyées avec plusieurs autres œuvres contemporaines.

### **II.3. Dater la châsse de Bellac : le reliquaire au sein du groupe de la première *Œuvre de Limoges*.**

#### **II.3.1. Une œuvre médiévale ? Discussion autour d'un possible réassemblage moderne.**

Communément considérée comme le premier exemple de l'*Œuvre de Limoges*, la châsse de Bellac ne laisse pas moins d'interroger. La principale interrogation que ses observateurs ont porté sur elle concerne sa datation. Une pièce ancienne, antérieure au XII<sup>e</sup> siècle, et même antérieure à l'art roman, disait François Arbellot<sup>89</sup>. Un objet du XIII<sup>e</sup> siècle d'après le phototype des archives départementales<sup>90</sup>. Après des années de recherche, Marie-Madeleine Gauthier situe la réalisation de la châsse dans les décennies 1120-1130, la datation retenue aujourd'hui encore<sup>91</sup>. On pourrait cependant opposer à cela la grande singularité de la mise en œuvre de la châsse. Cela a été régulièrement souligné : la châsse de Bellac est un objet d'une tradition sans lendemain, une singularité en orfèvrerie<sup>92</sup>. Finalement, la datation générale de l'objet ne se fait que par l'observation des médaillon d'émail champlevé, une technique apparue à Conques au tournant du XII<sup>e</sup> siècle. Pour François Arbellot<sup>93</sup>, Émile Molinier<sup>94</sup>, Louis Guibert<sup>95</sup>, Ernest Rupin<sup>96</sup>, et même plus récemment Marie-Madeleine Gauthier<sup>97</sup>, il n'est

---

<sup>89</sup> François Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 25. Une position partagée par André Demartial, « L'Orfèvrerie émaillée de Limoges », *Congrès archéologique de France, LXXXIV<sup>e</sup> session tenue à Limoges en 1921*, Paris, 1923, p. 434.

<sup>90</sup> *Op. cit.*, ADHV, 46 Fi 4197-Bellac.

<sup>91</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, cat. 38, p. 326.

<sup>92</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71.

<sup>93</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 21-27.

<sup>94</sup> É. Molinier, « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », *op. cit.*, p. 172-174 ; et *L'Émaillerie*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>95</sup> L. Guibert et J. Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, *op. cit.*, p. 55 ; et L. Guibert, « L'Orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *op. cit.*, p. 200-209.

<sup>96</sup> E. Rupin, *op. cit.*, p. 62.

<sup>97</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71 ; et M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, cat. 38, p. 78 et p. 326.

question de dater l'objet dans son ensemble que grâce à un seul élément. Nous pourrions opposer que la châsse serait un remontage moderne incluant des pièces médiévales, devant l'absence des sources mentionnant la châsse jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>98</sup>.

Une châsse sans porte, aux plaques de cuivre travaillées au guillochis, agrémentée de gemmes serties dans des bâtes percées à même la plaque, voilà autant d'éléments étranges que l'on ne retrouve quasiment pas dans les autres réalisations contemporaines et postérieures de l'*Œuvre de Limoges*. Une châsse qui interdit l'accès aux reliques pourrait être issue d'une reconstruction moderne, où la mise en œuvre des bâtes aurait été différente. Cependant, le velours rouge qui garnit actuellement le fond de la châsse présente des marques évoquant la présence d'une large trappe. Il faudrait retirer le velours pour s'en assurer. Mais puisque nous ignorons si l'âme actuelle est l'âme d'origine, nous ne pouvons pas assurer que la châsse ait été réalisée dès l'origine avec une telle trappe. Toujours est-il que l'accès aux reliques est difficile, même avec une ouverture sous la châsse. Le reliquaire est donc conçu pour interdire l'accès aux reliques une fois celles-ci intégrées à l'objet. Mais en réalité, ce trait est commun aux premières châsses de l'*Œuvre de Limoges* : la châsse de Champagnat conservée au Metropolitan Museum of Art à New York (v. 1150) (fig. 39) <sup>99</sup>, une châsse de saint Martial conservée au Louvre (v. 1165-1175) <sup>100</sup>, la châsse sainte Valérie du musée de l'Ermitage (1175-1185) <sup>101</sup>, ou encore la châsse de saint Pierre et son pendant la châsse de l'Adoration des Mages <sup>102</sup> (1175-1185), respectivement conservées dans l'église Sainte-Anne à Apt et à la National Gallery of Art à Washington, ne comportent aucun système d'ouverture apparent <sup>103</sup>.

Le guillochage est un élément original : inédit dans l'*Œuvre de Limoges* (à un autre exemple près), l'emploi de la technique est rarissime dans l'orfèvrerie médiévale antérieure et contemporaine de manière générale <sup>104</sup>. Il pourrait être postérieur. Sur l'ensemble des plaques,

---

<sup>98</sup> La première mention de la châsse dans l'église de Bellac est vraisemblablement celle du *Pouillé du Diocèse de Limoges* de l'Abbé Joseph Nadaud, réalisé au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>99</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 1 7.190.685–87, .695, .710–.711.

<sup>100</sup> Paris, musée du Louvre, département des Objets d'art, inv. OA 8101.

<sup>101</sup> Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. Φ-175.

<sup>102</sup> Washington, D. C., National Gallery of Art, inv. 1942.9.278 (C-2).

<sup>103</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 10, p. 90-92 ; cat. 17, p. 109-111 ; cat. 20, p. 116-118 ; cat. 21, p. 119-121 ; et cat. 22.

<sup>104</sup> Nous n'avons pu rapprocher de la ciselure simple de la châsse de Bellac d'aucune autre pièce médiévale d'orfèvrerie guillochée, hormis la douille de crosse volée au musée municipal de Limoges le 31 décembre 1980 (inv. 52.290).

le guillochage est fin et assez régulier. Il suit de manière très nette les bêtes formées par le redressement de la plaque de cuivre. En effet, de légères courbures dans le tracé, au plus près des bêtes, semblent résulter de la gêne occasionnée par leur volume (fig. 40). La gravure a donc été appliquée après la mise en place des bêtes. Mais le guillochage n'est postérieur à la levée des bêtes que dans le processus de fabrication de l'objet. Ceci permet de replacer chronologiquement les étapes de fabrication de la châsse. Les plaques de cuivre nues ont été percées à l'emplacement des gemmes et des médaillons. Une fois les bordures relevées à chaud pour former des bêtes facilement ajustables, les cabochons ont été sertis à l'intérieur de sorte à ce qu'ils s'ajustent parfaitement. Enfin, les plaques ont été guillochées puis dorées, avant d'être montées sur l'âme de bois.

Remplir l'espace par « peur du vide » ; le guillochage de Bellac mène de fait vers les fonds vermiculés que l'on associe à l'*Œuvre de Limoges*. Un seul autre exemple de guillochage permet d'attester de la technique à Limoges dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une douille de crosse découverte en 1940 dans une sépulture abbatiale ou épiscopale sur le site de Saint-Augustin-lès-Limoges, volée au musée municipal le 31 décembre 1980 (fig. 41)<sup>105</sup>. Autour d'une représentation d'un oiseau passant, tout l'espace est occupé d'un très fin guillochage en losanges. Ce petit objet est un élément central pour la datation de la châsse de Bellac, et nous y reviendrons. Il permet également de confirmer que le guillochage est contemporain de la fabrication de la châsse.

De prime abord, la châsse semble être assez bien conservée, l'avant semblant uniforme et exempt de modifications. En réalité, la châsse a subi plusieurs modifications, dont la plus évidente reste l'ajout des fenêtres à reliques. Des pieds ont été rajoutés puis retirés à une date indéterminée : Louis Guibert mentionne en 1888 la présence de quatre pieds carrés en cuivre, détail qui ne sera jamais plus mentionné ensuite<sup>106</sup>. Si on la compare aux très nombreux exemples de châsses limousines postérieures, la châsse de Bellac aurait dû reposer sur des pieds directement formés par les plaques de cuivre des façades, à l'image de la châsse de saint Étienne de Gimel-les-Cascades (v. 1160-1170) (fig. 42) ou d'une châsse de saint Martial (musée du Louvre), entre-autres, au début de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup>. Mais la

---

<sup>105</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 59, p. 74, pl. XXXIII. Alors inv. 52.290.

<sup>106</sup> L. Guibert, « L'Orfèvrerie limousine », op. cit., p. 201. Ce détail n'est pas non plus mentionné auparavant, ni par J.-B. L. Roy Pierrefitte en 1851, ni par J.-B. Texier en 1857, ni par É. Molinier et L. Palustre en 1886 ou par F. Arbellot en 1887.

<sup>107</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 16, p. 106-108 ; et cat. 17, p. 109-111.

châsse de Bellac n'a jamais reposé sur de tels pieds : les plaques en assez bon état, ne comportent aucune trace de découpe en bas au niveau des angles (fig. 43). La bordure lisse se poursuit bien sur tout le pourtour des plaques, interdisant tout pied gravé comme sur le reliquaire de saint Etienne de Gimel. L'absence de pieds sur la châsse de Bellac n'est pas tout à fait une singularité dans l'*Œuvre de Limoges* du XII<sup>e</sup> siècle. La châsse de Champagnat, probablement réalisée une dizaine d'années après celle de Bellac, ne semble pas non plus avoir été dotée de pieds à l'origine <sup>108</sup>. Une bordure gravée s'y poursuit sans interruption tout le long des plaques, qui ne semblent pas non plus avoir été modifiées.

Comme celle de Champagnat, la châsse de Bellac ne comporte pas de crête. Or, un espacement d'environ 3-4 mm au sommet du toit de la châsse de Bellac laisse entrapercevoir trois points de fixation, un au centre et deux autres près des pignons (fig. 44). Si l'âme de bois actuelle est bien l'âme d'origine, il est fort probable que la châsse de Bellac ait été dotée d'une crête dès l'origine. C'est d'ailleurs peut-être aussi le cas de la châsse de Champagnat, qui semble comporter un espacement similaire au niveau du faîte. Il d'autant plus probable que ces deux reliquaires étaient à l'origine dotés d'une crête que les châsses postérieures en sont également surmontées, ou au moins présentent un espacement destiné à la recevoir. Le système de fixation en trois pattes de la crête de la châsse de Gimel, légèrement visible, semble d'ailleurs correspondre aux traces observées à Bellac (fig. 42).

Originale sans être tout-à-fait singulière, mise en œuvre de la châsse de Bellac trouve des échos dans les autres pièces du commencement de l'*Œuvre de Limoges*. Plaques de cuivre et décor de guillochage semblent donc contemporains des médaillons qui ornent la châsse. La mise en place générale, étonnante ou originale selon la tradition historiographique, traduit un moment de recherches autour de l'insertion de l'émail dans des pièces d'orfèvrerie.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, cat. 10, p. 90-92.

### II.3.2. Des comparaisons pour cerner une datation.

Bien souvent, la châsse de Bellac est considérée comme premier exemple de l'*Œuvre de Limoges* conservé. Autant dire un incunable, dont la datation est un véritable enjeu. C'est pourquoi les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle se sont rapidement engouffrés dans les problématiques de datation. Et cela a été d'autant plus facile qu'un parallèle évident avec les émaux de Conques a rapidement été établi. Premiers à en faire état en 1886, Émile Molinier et Louis Guibert fondent leur datation de la châsse de Bellac sur la comparaison avec un coffre du trésor de Conques, similaire en ses éléments techniques et picturaux <sup>109</sup>. Le coffre de cuir clouté est agrémenté de trente-et-un grands médaillons d'émail entièrement champlevés représentant des oiseaux et quelques griffons (fig. 45). Tantôt représentés de face ou tantôt passants, leur composition évoque les médaillons de Jean (n° 6) et des deux oiseaux (n° 12, 13 et 15) , ainsi que le médaillon Wasset (n° 1, 2, 7, 17 à 21) <sup>110</sup>. La palette d'émail, principalement composée de tons bleus et verts, auxquels s'ajoutent des touches de blanc, de noir et de jaune, rappelle celle de Bellac. La datation du coffre de Conques est grandement facilitée par la mention de l'abbé commanditaire : un des médaillons du couvercle du coffre porte la mention *HOC ORNAMENTVM : BONE : SIT : FACII : MONIMENTVM* (« Que cet ornement soit de Boniface le souvenir ») <sup>111</sup>. L'abbatiate de Boniface est situé entre 1110 et 1130 ; son prédécesseur Bégon III meurt en 1107, et les activités de Boniface ne sont documentées que jusqu'en 1121 <sup>112</sup>. Le coffret a donc été réalisé dans cette période d'une vingtaine d'années.

Seul François Arbellot se détache du consensus général. Bien qu'il reconnaisse le parallèle avec le coffre de Boniface, il rapproche la châsse de Bellac des œuvres carolingiennes, notamment par le choix des figures et la graphie des lettres en alphabet oncial <sup>113</sup>. Il réfute complètement le caractère roman du reliquaire. S'appuyant sur l'emploi de gemmes, qu'il associe à une pratique ancienne, il appelle les exemples de la *Muneram* de l'abbé Étienne

---

<sup>109</sup> É. Molinier, « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », *op. cit.*, p. 132 ; L. Guibert et J. Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>110</sup> Les médaillons mentionnés reprennent la numérotation proposée dans M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 36, p. 58-60, pl. XIII à XVIII.

<sup>111</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 7, p. 78-82.

<sup>112</sup> Danielle Gaborit-Chopin (dir.), *Le trésor de Conques : exposition, catalogue de l'exposition au musée du Louvre du 2 novembre 2001 au 11 mars 2002*, Paris, Éditions du patrimoine, 2001, p. 16.

<sup>113</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 21-27.

(929-937) dans la basilique du Sauveur à Limoges, ou les œuvres du grand saint Éloi, pourtant toujours inconnues aujourd'hui. Peut-être par fierté locale, il positionne la réalisation de la châsse de Bellac avant le XII<sup>e</sup> siècle, et avant les émaux de Conques. Malheureusement, ses arguments sont peu convaincants et ses exemples trop hétéroclites pour être considérés dans le cadre de la méthodologie historique actuelle. En fait, le coffre de Boniface est un repère essentiel pour la datation de la châsse, parce qu'il s'agit d'une œuvre dont la datation est certifiée par la mention de l'abbé commanditaire.

Les comparaisons avec l'œuvre de Conques sont les plus évidentes. En réalité, la châsse de Bellac a presque davantage de points communs avec les émaux de Conques qu'avec les émaux limousins de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Seule la douille de crosse découverte en 1940, donc inconnue des auteurs du XIX<sup>e</sup>, peut être comparée à la châsse de Bellac (fig. 41). Outre le guillochage, la douille de crosse présente un décor d'oiseaux similaire à celui observé à Bellac, sur les médaillons des vivants et sur le médaillon de l'arbre, mais surtout sur le médaillon Wasset (fig. 38). Deux oiseaux entourés d'un listel sont représentés passant à gauche. Comme à Bellac, leur corps de profil est détourné, la tête au bec court et courbe vers la droite. Leurs ailes, l'une ouverte en arrière et l'autre pliée sur le devant sont composées selon le même système de la pièce d'épaule semi-ronde poursuivie par une bande transversale donnant leur base à de longues plumes. La queue en panache, les oiseaux avancent sur des pattes dentelées. Finalement, la composition est quasi-identique au médaillon Wasset. La palette employée est la même qu'à Bellac : du bleu cobalt et du bleu azur, associés au blanc et au vert appliquée en tons uniques dans les alvéoles. Cependant, le champ des alvéoles, plus fin et régulier, laisse penser que la douille est très légèrement postérieure, vers 1130-1140, confirmant la datation proposée par Marie-Madeleine Gauthier <sup>114</sup>.

Il est possible d'ajouter à ce duo d'œuvres un chandelier tripode à décor d'oiseaux, conservé au musée de l'Ermitage (fig. 46) <sup>115</sup>. Le décor très simple du chandelier rappelle encore une fois les oiseaux de Bellac, et le médaillon Wasset en premier lieu. Sur chaque côté du socle, bien au milieu de la plaque de cuivre, un oiseau apparaît passant à droite. Huppé et la queue en panache, l'oiseau ouvre son aile arrière et garde l'autre aile pliée sur le devant, selon une composition désormais bien reconnaissable. L'aile est composée d'une pièce d'épaule poursuivie par trois plumes en alvéoles uniques, sans la bande transversale dynamisante que l'on connaît à Bellac ou sur la douille de crosse. Blanc, vert et surtout azur et bleu foncé, la palette d'émail est toujours la même. Le champlevage, épais et irrégulier, semble assez mal maîtrisé, ce que confirme la simplicité du dessin de l'oiseau : entièrement

---

<sup>114</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 59, p. 74, pl. XXXIII.

<sup>115</sup> Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage, inv. Φ-1937.

de profil et la tête bien vers la droite, il s'oppose aux figures détournées de Bellac et de la douille de crosse. Véronique Notin situe la réalisation de l'œuvre entre 1110 et 1130, à Conques ou à Limoges <sup>116</sup>. La comparaison avec la châsse de Bellac et la douille de crosse, de même que la piètre qualité de la technique permet d'évacuer l'attribution de l'objet à un atelier rouergate. Il serait plus logique que le chandelier ait été réalisé après le coffret de Conques, première œuvre entièrement champlevée, soit plutôt vers 1120-1130. 1110 nous semble être une borne trop extrême pour cet objet, puisque le coffre a été réalisé au plus tôt en 1108, suivant la mention du patronage de Boniface. Le chandelier de l'Ermitage est le flambeau émaillé le plus ancien conservé <sup>117</sup>. Et plus encore, il s'agit vraisemblablement de la plus ancienne pièce de l'*Œuvre de Limoges* conservée, détrônant alors la châsse de Bellac de la place qu'elle a tenu dans l'historiographie pendant plus d'un siècle.

Tous trois ensembles, le chandelier, la châsse de Bellac et la douille de crosse forment assurément un groupe d'œuvres et relèvent de la même famille. Elles sont probablement issues d'un même atelier qui employait une palette d'émail identique et des sujets similaires. Bien évidemment, la châsse de Bellac possède le décor le plus évolué de ce lot en raison de la typologie de l'objet. Les oiseaux sur fond lisse du chandelier évoquent le fond lisse des médaillons de Bellac, et le guillochage de Bellac mène vers la douille de crosse ; toute la première *Œuvre de Limoges* peut ainsi être retracée. Les évolutions techniques évidentes qui émanent de ce groupe rappellent à quelques années d'intervalle tout un processus de recherche autour de l'emploi de l'émail champlevé. Certes, les figures ne sont pas si dynamiques qu'à Conques, et pas si délicates que les émaux limousins de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle sont très critiques envers la qualité des émaux de la châsse de Bellac : Louis Guibert inscrit même les émaux de Bellac dans un « la barbarie du style carlovingien » pour la description de l'objet lors de son classement aux Monuments historiques en 1889 <sup>118</sup>. De fait, tous les émaux produits entre la fin du XI<sup>e</sup> et le début du XII<sup>e</sup> siècle – les plus anciens – sont qualifiés de « barbares » au XIX<sup>e</sup>. Il n'est plus question aujourd'hui de décrire ainsi les émaux de la châsse de Bellac. Même si, finalement, la châsse de Bellac n'est peut-être pas le premier objet de l'*Œuvre de Limoges* conservé, elle reste le premier objet au décor complexe et développé. Ses matériaux et sa composition générale en font une œuvre d'artisanat d'exception. La question du commanditaire d'un tel objet, alors que la technique est encore novatrice et balbutiante à Limoges, doit se poser.

---

<sup>116</sup> Véronique Notin, *Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage*, op. cit., p. 24-25.

<sup>117</sup> *Ibid*, p. 24-25.

<sup>118</sup> L. Guibert, « Monuments historiques. Rapport de la commission », op. cit., p. 475-476.



## II.4. De l'attribution de la châsse à une commande des comtes de la Marche.

La châsse de Bellac est naturellement associée à un patronage des comtes de la Marche du fait de sa conservation dans l'église accolée au *castrum* depuis des temps immémoriaux. Il s'agit là du seul argument qui permettrait d'identifier le commanditaire du reliquaire.

Tout d'abord, faisons un point rapide sur les comtes de la Marche, seigneurs de Bellac. Bellac est la châtelainie du comté de la Marche, fondé au X<sup>e</sup> siècle par Boson le Vieux <sup>119</sup>. Dans les décennies 1120-1140, le comte de la Marche est Aldebert III <sup>120</sup>. L'église actuelle de Bellac, consacrée à l'Assomption-de-la-Très-sainte-Vierge, a longtemps été considérée comme l'ancienne église castrale <sup>121</sup>. Construite au vers 1140, elle accompagne en réalité le développement du bourg au Nord du *castrum* <sup>122</sup>. Il s'agit donc plus vraisemblablement d'une église paroissiale succursale de l'église de Saint-Sauveur (aujourd'hui disparue) <sup>123</sup>, construite par nécessité avec le développement urbain. Fait tout à fait intéressant : la construction de l'église est contemporaine de la fabrication de la châsse. Les comtes sont alors dans un moment de force, et leur affirmation passe par une église riche et puissante. En dotant une église de fondation seigneuriale d'un saint, les comtes ne font pas uniquement acte de piété. Cela permet de célébrer le saint, certes, mais aussi de célébrer un pouvoir temporel suffisamment riche est prestigieux pour se placer sous la protection de reliques. Et la châsse de Bellac est un objet qui allie justement richesse et prestige, dans la qualité et la préciosité de ses matériaux – or, pierres précieuses, intailles antiques ; mais aussi dans la modernité qui réside dans le choix de la technique de l'émail champlevé.

Les seigneurs de Bellac n'ont peut-être pas échappé à la tendance de l'intérêt des grands laïques pour les reliques à partir des IX<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles <sup>124</sup>. Les reliques, et les reliquaires qui y sont associés, permettent aux pouvoirs locaux de rassembler autour d'eux et de manifester visuellement leur importance. Et cela permet aux grands laïcs de jouer un rôle dans les cérémonies religieuses publiques <sup>125</sup>.

En fait, l'élément central de l'attribution de la châsse de Bellac aux comtes de la Marche reste sa conservation dans l'église de Bellac depuis une date indéterminée. Les autres éléments que nous avons avancés ne sont que des explications éventuelles d'une telle

---

<sup>119</sup> A. Lecler, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>120</sup> J.-B. L. Roy Pierrefitte, *Histoire de la Ville de Bellac (Haute-Vienne)*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>121</sup> A. Lecler, *op. cit.*, p. 57-58.

<sup>122</sup> Voir Guillaume Bayles, *La Morphogénèse de Bellac*, *op. cit.*.

<sup>123</sup> Franck Delage, « L'Excursion archéologique de l'année 1928 », *BSAHL*, t. LXXIII, 1930, p. 274.

<sup>124</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, *op. cit.*, p. 175-176.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

commande. Disons simplement qu'il est probable que la chasse de Bellac soit réalisée sous le patronage des comtes de la Marche, mais qu'aucun élément tangible ne nous permet de l'affirmer.

## Partie III. Analyse.

---

La mise en œuvre de la châsse de Bellac est complexe. Il est d'usage d'associer ses caractéristiques techniques à un contexte artistique et politique local, qui transparaît dans des choix matériels. Mais plus encore, l'objet développe une iconographie complexe dont la signification dépasse les enjeux temporels, portant progressivement l'esprit vers une expérience spirituelle supérieure. Mais avant d'entrer plus en profondeur dans l'analyse de la châsse, arrêtons-nous un instant sur un premier jalon historiographique.

### III.1. Discussion de la mise en parallèle de la châsse de Bellac avec l'art byzantin et l'orfèvrerie de Conques.

Les historiens de la châsse de Bellac, des érudits de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle aux travaux de Marie-Madeleine Gauthier, n'ont finalement porté sur un objet d'orfèvrerie limousine qu'une analyse stylistique. Et même plus récemment, la notice d'Élisabeth Taburet-Dehaye et Barbara Drake-Boehm, réalisée à l'occasion de l'exposition conjointe au musée du Louvre et au Metropolitan Museum of Art en 1995-1996, reprend encore une analyse stylistique principalement formée par la mise en relation de l'objet avec l'art de Byzance et de Conques <sup>126</sup>. Même si la méthode historique a bien évolué entre le XIX<sup>e</sup> siècle et les décennies 1950-1960-1970, l'interprétation stylistique des éléments qui composent la châsse de Bellac est restée ancrée sur une base formée des mêmes principaux éléments de référence : l'art de l'émail à Conques, le coffre de Boniface en tête, et les œuvres byzantines contemporaines et antérieures. Marie-Madeleine Gauthier entérine ainsi dans les années 1960 une datation qui avait déjà été retenue quasiment un siècle plus tôt. En somme, l'historiographie de la châsse de Bellac a évolué d'un point de vue méthodologique, certes, mais pas véritablement dans son contenu. Bien entendu, nous savons bien ce que nous devons à cette historiographie. Ce sont les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle qui perçoivent les premiers l'importance historique de l'objet. Les travaux de Marie-Madeleine Gauthier sont absolument fondateurs tant par leur qualité méthodologique que par leur ampleur quantitative, qui permet aujourd'hui d'avoir une vision très vaste et quasi-exhaustive des exemples de l'*Œuvre de Limoges* conservés à l'échelle mondiale.

---

<sup>126</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 87-89, cat. 9.

### III.1.1. Les soieries, les zôdia et le Hôm : une inspiration byzantine ?

La tradition historiographique a associé très tôt l'iconographie de la châsse de Bellac à l'art byzantin. La manière de dessiner les animaux, le griffon et les lions surtout, a rappelé pour certains les soieries orientales brodées de motifs animaliers. C'est l'exposition de 1886 qui donne aux historiens le coup d'envoi à l'étude de la châsse de Bellac. En quelques mois, plusieurs publications se succèdent, créant une émulation autour de l'*Œuvre de Limoges* pendant une petite dizaine d'années à partir de 1886. Léon Palustre et Xavier Barbier de Montault repèrent alors les premiers ce parallèle avec les tissus d'Orient <sup>127</sup>. En 1887, François Arbellot rapporte la même référence, toujours remarquée lors de l'exposition de 1886 <sup>128</sup>. Outre les deux lions (qu'il identifie d'ailleurs comme des griffons), le médaillon central de l'arbre lui rappelle le motif de l'arbre mystique, le *Hôm*. Son contemporain Louis Guibert fait le même constat <sup>129</sup>. *L'inspiration byzantine* de la châsse de Bellac se manifeste donc par la présence d'un motif apparemment répandu en Orient. En 1923 et sans plus d'explications, André Demartial reprend ces références et indique que la châsse manifeste « un caractère nettement byzantin, elle date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle » <sup>130</sup>. Cinquante ans plus tard, Marie-Madeleine Gauthier reprend ces références historiographiques et tente de les consolider méthodologiquement. Elle rapproche l'origine de l'intérêt pour l'art oriental de la fin de la période carolingienne, lors de la venue de Théophano pour son mariage avec Otton II en 973 <sup>131</sup>. La princesse Byzantine entraîne dans sa suite nombre d'artistes et d'objets qui inspirent un goût nouveau pour l'art oriental <sup>132</sup>. Plutôt que d'y voir le reliquat du goût carolingien pour les images byzantines, la châsse de Bellac peut être confrontée différemment à l'art oriental. Grâce à une meilleure connaissance de la circulation des modèles, nous pensons aujourd'hui pouvoir éclaircir la question de la référence byzantine dans le reliquaire.

L'argument principal du postulat d'une inspiration byzantine des émaux zoomorphes de la châsse de Bellac repose principalement sur l'idée que ces médaillons rappellent les soieries orientales. Selon la tradition historiographique française, le vocabulaire employé pour les identifier reste donc très lié à cet art : hormis les griffons, Marie-Madeleine Gauthier appelle *zôdia* les médaillons animaliers, du grec signifiant « petits animaux », très répandus il est vrai

---

<sup>127</sup> L. Palustre et X. Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *op. cit.*, p. XI.

<sup>128</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 22.

<sup>129</sup> L. Guibert, « L'orfèvrerie limousine », *op. cit.*, p. 202.

<sup>130</sup> A. Demartial, *op. cit.*, p. 434.

<sup>131</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 49.

sur les tissus orientaux de toutes époques <sup>133</sup>. Le médaillon central du toit arrière reprend le thème du *Hôm*, dont l'emploi est également assez courant <sup>134</sup>. Le *Hôm*, associé à l'Arbre de la Vie, représente deux oiseaux de part et d'autre d'un arbre, becquetant ses fruits. Les soieries byzantines, ornées de *zôdia* et du *Hôm*, sont fréquemment utilisées au Moyen Âge pour envelopper les reliques, ce qui justifie alors la diffusion de tels motifs <sup>135</sup>. Marie-Madeleine Gauthier rapproche les médaillons du dos de la châsse et le griffon de Jean des soieries iraniennes et byzantines, et plus particulièrement du tissu du chasuble de saint Thomas Becket, tissé en 1117 et donné à la cathédrale de Fermo en Italie vers 1200, qui servira ensuite de répertoire <sup>136</sup>. Or, il est improbable que ce tissu ait été spécifiquement connu de l'orfèvre de Limoges de la châsse de Bellac vers 1130, comme les autres que nous mentionnerons. Mais ici, les similitudes avec le bestiaire de Bellac ne sont pas les plus évidentes.

Bien entendu, la question de l'inspiration par les tissus byzantins est parfaitement légitime. Quelques autres exemples connus de soieries importées en Occident présentent des parallèles tout à fait intéressants avec l'iconographie des émaux de Bellac. En réalité, ces ressemblances valent surtout pour le griffon de Jean. Le bas de la dalmatique de Sion (fig. 47) aligne des médaillons de broderie représentant deux griffons adossés en position antithétique <sup>137</sup>. Outre leur position, leurs ailes rappellent celles de Bellac : de longues plumes sont séparées d'une pièce d'épaule par un mince ruban transversal. Mais c'est surtout avec le suaire de saint Siviard que la référence byzantine prend tout son sens (fig. 48) <sup>138</sup>. Probablement tissé à Byzance au XII<sup>e</sup> siècle, il est orné d'un motif de griffons. L'animal est représenté passant à droite, entièrement de profil. Comme à Bellac, l'aile à l'arrière-plan donne l'impression d'être ouverte, en avant par rapport au torse de l'animal. L'autre est repliée sur le devant de la figure. Ici encore, les ailes sont formées de longues plumes séparées de l'épaule par un ruban. Au-dessus de l'œil très marqué de l'aigle, deux petites oreilles pointues rappellent le caractère félin de l'animal. Finalement, la composition est la même qu'à Bellac, à

---

<sup>133</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71.

<sup>134</sup> Marie-Madeleine Gauthier n'est pas la seule à employer un tel vocabulaire. F. Arbellot, L. Palustre ou É. Molinier rappellent déjà l'emploi du *Hôm* : respectivement F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 22 ; L. Palustre et X. Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *op. cit.*, cat. I-II ; É. Molinier, *L'Émaillerie*, *op. cit.*, p. 76-77.

<sup>135</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, p. 78.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>137</sup> Soierie byzantine, VIII-IX<sup>e</sup> siècle (?). Joseph Morand, « Les tissus anciens de Sion et de St.-Maurice », *Annales Valaisannes*, 1924, n° 4, p. 66-79, spé. p.70 et p.75.

<sup>138</sup> Soierie byzantine, XII<sup>e</sup> siècle (?). Notice concernant un morceau de tissus : suaire de saint Siviard, Plateforme Ouverte du Patrimoine (POP), [www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89004678](http://www.pop.culture.gouv.fr/notice/palissy/PM89004678), consulté le 15/08/2023.

ceci près que la queue du griffon du suaire n'est pas enroulée autour de sa patte. Le griffon est la pierre de touche de la référence orientale des motifs de la chasse de Bellac. S'il est fort probable que l'animal mythologique soit issu d'une image de référence byzantine plus ou moins directe, il est plus difficile d'appliquer la même origine à l'arbre et ses deux oiseaux, dénommé *Hôm* dans les précédentes études.

Au XII<sup>e</sup> siècle, la relique de la calotte crânienne de sainte Foy à Conques est enveloppée d'une soierie byzantine figurant deux oiseaux affrontés, datée du IX-X<sup>e</sup> siècle <sup>139</sup>. Cela suffit-il pour reconnaître l'origine du décor du médaillon de Bellac dans une pièce de tissu oriental ? Pour mieux comprendre ce motif, revenons un peu en arrière. Il est très difficile d'établir l'origine du *Hôm*. Il est en revanche certain qu'il s'agit d'un motif d'origine indo-européenne utilisé dès la haute Antiquité <sup>140</sup>. Parce qu'il symbolise la vie – l'arbre nourrissant – ce motif est largement répandu dans l'ensemble du bassin méditerranéen. Son sens allégorique en fait un motif de choix pour l'art chrétien et l'art religieux en général. En 493 à Lyon, l'épithaphe d'un dénommé Ursus présente un double exemple d'un arbre entouré de deux oiseaux (fig. 49) <sup>141</sup>. Le premier arbre, une vigne renversée, porte de fines branches garnies de grappes de raisin. Comme un vase, son tronc en cœur rappelle l'élan vital de l'organe, qui produit les fruits dont se nourrissent les oiseaux qui l'encadrent, dans un cycle vivant <sup>142</sup>. L'arbre et les oiseaux sont renversés ; le cycle de vie est rompu par la mort du destinataire de l'épithaphe. Dans le registre inférieur de la pierre, un deuxième arbre plus simple, composé de deux petites racines enroulées et d'une tige centrale donnant six rameaux, pousse à nouveau dans le bon sens. Deux oiseaux antithétiques becquettent ses fruits ; malgré la mort du commanditaire de la plaque funéraire, le cycle de vie reprend et se perpétue. Dès la fin de l'Antiquité, le motif est donc connu en Europe occidentale ; il fait partie des thèmes connus et exploités dès la période paléochrétienne <sup>143</sup>. Au tournant entre période mérovingienne et carolingienne, le motif de l'arbre – ou du vase – et des deux oiseaux est employé en contexte chrétien. La plaque de chancel au nom du patriarche Siguald à Cividale (entre 756 et 786) et une plaque conservée dans le vestibule de Santa Maria in Trastevere, datée de la fin du VIII<sup>e</sup>

---

<sup>139</sup> D. Gaborit-Chopin, *Le trésor de Conques : exposition, op. cit.*, p.13-14.

<sup>140</sup> Jannic Durand, « La vie artistique Aquitaine à l'époque romane. Influences byzantines ? », in D. Gaborit-Chopin et É. Taburet-Delahaye, *L'Œuvre de Limoges. Art et histoire au temps des Plantagenêts, op. cit.*, p. 275-313, spé. p. 281.

<sup>141</sup> Lyon, Lugdunum – Musée et théâtres romains, inv. AD444.

<sup>142</sup> Voir Isabelle Marchesin, *L'Arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Éditions Picard, 2017, p. 30.

<sup>143</sup> J. Durand, *op. cit.*, p. 281.

siècle <sup>144</sup>, en sont deux exemples, reprenant toujours la même symbolique du souffle divin donnant la vie (fig. 50 et 51). Le *Hôm* est donc un motif ancien assez répandu, qui ne peut être véritablement attribué à une référence byzantine directe, puisqu'il est connu et utilisé depuis des siècles en Europe occidentale.

Les érudits ont bien du mal à expliquer le lien entre Limoges et l'Orient. Seul Ernest Rupin tente quelques explications. Prenant pour exemple un calice offert au V<sup>e</sup> siècle par Valentinien III à la basilique Saint-Martin de Brive, ou un reliquaire émaillé donné vers 566 à sainte Radegonde par l'empereur Justin, Ernest Rupin veut prouver les liens entre le Limousin et une protection impériale byzantine <sup>145</sup>. Mais ces exemples sont datés, et hors-contexte pour le XII<sup>e</sup> siècle. Il avance également que des marchands d'un comptoir vénitien de Montpellier menaient commerce à Limoges <sup>146</sup>. Bien qu'il soit très difficile de confirmer la présence de marchands vénitiens à Limoges, des marchands Montpelliérains commerçaient effectivement des épices autour de l'abbaye Saint-Martial dès le X<sup>e</sup> siècle <sup>147</sup>. Par le biais du commerce avec la Méditerranée, avec Montpellier comme relai, il est probable que des pièces de tissu oriental aient été menées vers Limoges. Mais en réalité, les indices qui permettraient d'associer le répertoire animalier de la châsse de Bellac à une soierie byzantine en particulier, parvenue à Limoges par un comptoir vénitien de second rang, sont plus que ténus. Les traces de relations entre Limoges et l'Orient restent donc tout de même difficiles à percevoir. Il est plus certain, en revanche, qu'un intérêt général pour l'art byzantin s'épanouit en Europe. Dès la période mérovingienne, des échanges culturels et politiques relient Europe et Empire byzantin <sup>148</sup>. Le goût pour l'art oriental essaime via les routes commerciales d'Europe centrale qui relient l'Orient byzantin à l'Occident, tandis que la péninsule ibérique est une zone infusée de culture musulmane <sup>149</sup>.

Mais rappelons-le encore : il est très peu probable que l'orfèvre de la châsse de Bellac ait eu accès au suaire de saint Siviard, par exemple, dont on ignore même s'il était déjà tissé dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. L'orfèvre n'a peut-être pas davantage eu l'occasion d'étudier de près de telles soieries. Pourtant, il utilise un motif qui leur est spécifiquement

---

<sup>144</sup> Raphaël Demès, « Les Paons affrontés dans l'art lombard des VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècles. Gardiens et médiateurs d'une frontière entre humain et divin », *Frontière.s*, 2020, vol. 3, p. 67-74, spé. p. 68.

<sup>145</sup> E. Rupin, *op. cit.*, p. 43.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>147</sup> André Tournafond, *Foires et marchés à Limoges au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Stock, 1941, p. 20.

<sup>148</sup> Isabelle Bardiès-Fonty, Charlotte Denoël et Inès Villela-Lepetit (dir.), *Les Temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2016, p.38.

<sup>149</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, *op. cit.*, p.257-258.

associé, et qu'il reproduit à l'identique. Comment l'orfèvre a-t-il eu connaissance de tels motifs ? C'est ici que la question des carnets de modèles requiert notre attention. On sait aujourd'hui que ces cahiers d'images circulaient largement au Moyen Âge et créaient ainsi de véritables répertoires visuels pour les artistes <sup>150</sup>. À notre avis, il serait tout à fait pertinent de considérer que les similitudes avec un répertoire oriental pourraient être dues à la reproduction d'une copie dessinée, transmise à l'artisan par un manuscrit recueillant des images. L'orfèvre de la châsse avait probablement plus facilement accès à des images rapportées dans des carnets de modèles (recopiées par lui lors d'un voyage ou bien transmises d'artiste à artiste) qu'aux soieries précieusement conservées. Les relations iconographiques qui relient le griffon de Bellac à l'art oriental pourraient finalement s'expliquer plus simplement par l'utilisation d'un carnet de modèle comme intermédiaire. Il peut être difficile de reconnaître l'originalité absolue d'une image – ou au contraire de remarquer les mêmes figures dans un contexte différent, ainsi que l'avait déjà souligné Niel Stratford il y a quelques années <sup>151</sup>. Mais pour le cas de la châsse de Bellac, il semble bien que l'orfèvre ait utilisé un modèle pour reproduire des motifs plus ou moins orientaux.

Il paraît donc probable que le sujet du griffon de la châsse de Bellac soit inspiré d'un modèle oriental. Ceci est moins évident pour le thème de l'arbre et des deux oiseaux, finalement déjà bien implanté en Occident. Bien sûr, les décors paradisiaques des soieries byzantines reprennent une iconographie riche qui émerveille les occidentaux. Outre l'impression de floraison vitale qui se dégage de ces tissus, c'est dans le même temps la référence à Byzance et à son prestige qui importe. Mais peut-être cette inspiration relève-t-elle davantage d'une infusion plus générale de l'art oriental dans l'art européen. La châsse de Bellac n'est certainement pas l'unique exemple d'objet occidental orné d'un motif orientalisant, d'ailleurs plutôt discret. Inspiration directe ou indirecte, la question n'est peut-être pas centrale, dans la mesure où le commanditaire a voulu faire référence à un modèle byzantin prestigieux, que l'artisan utilise pour son dessin une soierie ou bien un modèle indirect venu à lui par un carnet de modèle.

---

<sup>150</sup> Deborah Kahn, « Le Chevet de Saint-Eustice à Selles-sur-Cher », in Eliane Vergnolle (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Millénaire de l'abbatiale romane (1018-2018)*, actes du colloques international de Limoges le 29 et 30 novembre 2018, *Bulletin monumental*, 2020, n°178, t. 1, p. 83-93, spé. p. 91.

<sup>151</sup> Voir Niel Stratford, « Le Problème des cahiers de modèles à l'époque romane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2006, t. XXXVII, p. 7-20.



### III.1.2. L'appropriation d'une technique venue de Conques.

Entre le *Catalogue de l'Œuvre de Limoges* et les expositions de 1886 ou de 1995, la châsse de Bellac est systématiquement présentée comme une sorte de chaînon manquant entre l'art de l'émail à Conques et l'*opus lemovicense*. Dans les catalogues, elle est toujours classée chronologiquement après les coffres de Conques mais avant les pièces limousines des années 1150 <sup>152</sup>. La châsse de Bellac est l'objet qui relie Conques à Limoges. Tous les historiens ont relevé des similitudes avec l'œuvre de Boniface, et Émile Molinier lance le premier l'idée d'une origine rouergate à la technique de l'émail champlevé qui fit la renommée des ateliers limousins au Moyen Âge <sup>153</sup>.

C'est le fameux coffre de l'abbé Boniface de Conques, redécouvert en avril 1875, qui déclenche la référence (fig. 45). À première vue, le coffre gainé de cuir présente un décor très simple de médaillons ornithomorphes éloigné de l'iconographie plus complexe de la châsse de Bellac. Mais la composition des médaillons du coffre rappelle celle des médaillons de Jean, du médaillon de l'arbre et du médaillon Wasset à Bellac. Griffons, oiseaux passants ou oiseaux autour d'un arbre sont autant de motifs similaires qui légitiment le parallèle entre les deux œuvres. Les pattes griffues des oiseaux, leurs becs crochus et leurs ailes déployées autour d'un profil détourné ; cela semble autant correspondre à la description des oiseaux du coffre de Boniface qu'à ceux de la châsse de Bellac. Il serait intéressant d'évoquer l'origine de ce décor. Il pourrait s'agir de motifs issus d'une inspiration orientale plus ou moins directe, ainsi que nous venons de le développer <sup>154</sup>. Mais surtout, c'est la technique employée pour la réalisation de ces médaillons qui doit être relevée. Pour la première fois à Conques, le décor est entièrement réalisé par champlevage, au lieu de la technique du cloisonné précédemment utilisée, associée aux œuvres de l'abbé Bégon. Le décor est profondément gravé sur des médaillons épais, fortement galbés, appliqués sur la caisse.

Par sa technique, et dans une moindre mesure par son décor (qui relève davantage de choix iconographiques), nous pouvons affirmer que le coffre de Boniface est une source d'inspiration pour l'orfèvre de la châsse. Il connaît l'objet parce qu'il l'a vu ou parce qu'il y a eu accès *via* des croquis. Plus généralement, plusieurs pièces issues de l'atelier monastique de

---

<sup>152</sup> L. Guibert et J. Tixier, *L'Art rétrospectif à l'exposition de Limoges*, *op. cit.* ; M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.* ; É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*.

<sup>153</sup> É. Molinier, *L'Émaillerie*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>154</sup> M.-M. Gauthier indique que ces motifs sont probablement de « souche islamique » ; *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 58-59, cat. 36.

Conques présentent avec la châsse de Bellac des similitudes notables. L'ensemble du groupe des médaillons de coffres de Conques, tous réalisés sous le patronage de Boniface, relève d'une unité technique et stylistique qui les relie intrinsèquement au coffre de Boniface et par extension à la châsse de Bellac. Les médaillons Carrand (fig. 52)<sup>155</sup> et le médaillon de serrure de la cassette reliquaire de saint Valère (fig. 53)<sup>156</sup> rappellent encore une fois les figures zoomorphes de Bellac<sup>157</sup>. Quasi-contemporains de la châsse de Bellac, les coffres de Conques retiennent l'attention des érudits. Malgré tout, peu se lancent à dépasser la comparaison avec le coffre de l'abbé Boniface. Certes, ce coffre est l'exemple le plus évocateur. Mais nous pensons qu'il doit être considéré comme issu d'un groupe plus vaste dont la datation est très proche de celle de Bellac. Malgré quelques variations stylistiques, tous ces coffres relèvent d'un même moment de découvertes techniques, d'un même patronage, et adoptent tous plus généralement un même décor zoomorphe. C'est pourquoi la châsse de Bellac doit aussi être comparée à l'ensemble du groupe et non uniquement au coffre de Boniface.

Il apparaît certain que l'orfèvre de la châsse de Bellac avait connaissance de ce qui se faisait alors à Conques. Et plus encore, il devait avoir connaissance des pièces qui composaient le trésor de Conques. Avant Boniface, c'est sous le patronage de l'abbé Bégon (1087-1107) que se développe à Conques un art de l'émail d'abord cloisonné, puis un hybride cloisonné/champlevé<sup>158</sup>. Les pièces produites pendant cette période ne présentent pas de parallèles notoires avec l'objet qui nous occupe à moins de rechercher dans le détail quelques objets de concordance. Parmi l'ensemble des chercheurs qui ont étudié la châsse de Bellac, seul Ernest Rupin rapproche de la châsse un détail du reliquaire en A, ou reliquaire de

---

<sup>155</sup> Conques, v. 1110-1130. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. n° 623 à 626 C.

<sup>156</sup> Conques, v. 115-1130. Roda de Isábena, trésor de l'église San Vicente y san Valero (volé en 1979).

<sup>157</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, respectivement cat. 38 à 47, p. 61-62 ; et cat. 49, p. 63-64. Le médaillon de serrure peut aisément être rapproché du médaillon de l'arbre de la châsse de Bellac. Les autres médaillons de la cassette de saint Valère présentent un décor végétal qui, sans directement faire écho aux éléments végétaux de Bellac, peuvent toutefois s'y apparenter. Cependant, de tels décors sont courants et attribuer l'origine des motifs végétaux de Bellac à la cassette de saint Valère serait largement surinterprété.

<sup>158</sup> Ce sera le cas de l'autel de sainte Foy (probablement un plat de reliure à l'origine), dont ne subsiste aujourd'hui que la *mensa* ornée de médaillons de cuivre doré, dont les contours des figures sont chantournées sur une plaque indépendante du fond, et les détails intérieurs cloisonnés sur la plaque du fond. Voir M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 22, p. 53, et D. Gaborit-Chopin, *Le Trésor de Conques : exposition*, *op. cit.*, p. 62-64.

Charlemagne <sup>159</sup>. Le reliquaire est réalisé sous le patronage de Bégon pour rappeler la légende des reliquaires en forme de lettres de l'alphabet que Charlemagne aurait offert à ses principales abbayes, faisant ainsi de Conques la première et la plus prestigieuse de toutes <sup>160</sup>. Au sommet du reliquaire, sur la face arrière, quatorze chatons d'émail et d'orfèvrerie s'alternent en cercle autour d'une intaille et d'une très large bordure filigranée. Cinq de ces chatons présentent un motif de croix formée par quatre degrés perpendiculaires (fig. 54 et 55). Réalisés en émail cloisonné sur or, leur palette varie du bleu foncé et azur au blanc, en passant par le vert et le jaune, sans logique de disposition. Un sixième chaton identique a été déplacé à une date indéterminée pour être remonté sur la couronne de la majesté de sainte Foy <sup>161</sup>. Comme Ernest Rupin, nous pensons que le motif de degrés sur la bordure de l'Agneau et de l'oiseau pourrait être issu de ces petits chatons. Puisque l'orfèvre de la châsse de Bellac a vraisemblablement connaissance du coffre de Boniface conservé dans le trésor de l'abbaye, il est tout à fait légitime de penser qu'il connaît également les autres pièces du trésor, et qu'il s'en est inspiré.

Nous avons bien remarqué les similitudes qui rejoignent les médaillons de la châsse de Bellac aux objets émaillés de Conques. Mais nous pensons essentiel de porter en avant une différence fondamentale entre ces pièces, qui n'a jamais été soulignée auparavant. Seuls les médaillons sont comparables dans leur iconographie et leur technique. Il n'en est rien pour leur mise en œuvre sur l'objet-support des médaillons. Premièrement, la châsse de Bellac est un objet d'orfèvrerie ; ce que ne sont pas les coffres de cuir cloutés de Conques. Ensuite, le système d'insertion des médaillons de Bellac est proprement original. Cette mise en œuvre tout-à-fait remarquable rappelle que la châsse de Bellac n'est pas un objet qui répète des images déjà existantes par manque d'inspiration ou de moyens, mais bien un reliquaire complexe porteur de références et de symboles visuels profonds.

---

<sup>159</sup> E. Rupin, *op. cit.*, p. 65 et 67. Conques, fin XI<sup>e</sup>-début XII<sup>e</sup> siècle. Conques, trésor de l'église Sainte-Foy.

<sup>160</sup> D. Gaborit-Chopin, *Le Trésor de Conques : exposition, op. cit.*, p. 16.

<sup>161</sup> E. Rupin, *op. cit.*, p. 64-65.

### III.2. La châsse de Bellac : le choix d'une typologie et d'une technique d'orfèvrerie.

Au premier coup d'œil d'un observateur moderne, la châsse de Bellac semble être un reliquaire ordinaire dans sa forme et dans sa conception. Il correspond parfaitement à la définition d'une châsse-type ; un reliquaire dit en forme de petite maison, de petite église, ou de sarcophage, les trois étant caractérisés par une cuve et un toit à rampants <sup>162</sup>. Mais existe-t-il un reliquaire *classique* ? Rien n'est moins certain. Les reliquaires sont des objets conçus pour être exceptionnels parce qu'ils abritent des reliques exceptionnelles. Leur grande qualité de conception répond à de multiples enjeux résonnants à différents niveaux.

#### III.2.1. La « châsse » de Bellac : un faux reliquaire, un objet original ?

La châsse de Bellac est un objet remarquable. Ses caractéristiques matérielles sont issues d'un ensemble de choix. Un élément en particulier donne lieu à interrogations. La châsse de Bellac n'a pas de porte. Un détail semble-t-il. Mais un détail qui contraint l'ensemble des usages du reliquaire parce qu'il empêche l'accès aux reliques.

Lorsque nous avons décrit l'objet, nous avons évoqué la possible présence d'une trappe au-dessous du reliquaire. En admettant que l'âme de bois soit bien celle d'origine, la châsse de Bellac dispose d'une ouverture. Mais l'accès aux reliques n'en est pas facilité pour autant. Pour sortir les reliques, une manipulation peu aisée de l'objet serait nécessaire, et impliquerait de le retourner. De plus, la trappe, s'il en est, est invisible une fois le reliquaire posé. S'il n'y a pas de possibilité d'accès visuel au contenu, si on ne donne pas à voir un moyen d'accès, c'est pour signifier qu'il n'y a tout simplement pas d'accès. Trappe n'est pas porte : elle n'a qu'un usage pratique et unique. Une fois les reliques glissées par la trappe, celles-ci sont scellées dans l'objet une fois le reliquaire reposé. Il convient donc de conclure que la châsse a été conçue pour empêcher tout accès direct à son contenu. Et si le reliquaire a été conçu sans trappe, l'effet est d'autant plus marqué. Nous pouvons donc considérer que la châsse de Bellac n'est pas destinée être ouverte.

Mais un reliquaire qui interdit l'accès aux reliques est-il vraiment un reliquaire ? Comment insérer des reliques s'il n'y a pas d'ouverture ? Et si la châsse de Bellac n'était qu'un bel objet ornemental, donnant à voir le talent des orfèvres locaux ? Nous n'avons aucune source mentionnant la présence de reliques à Bellac au Moyen Âge. Les seules reliques

---

<sup>162</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges, op. cit.*, cat. 57, p. 71.

observées sont postérieures à la réalisation de l'objet, et qui plus est insérées grâce à une modification de la cuve arrière. Le décor n'évoque aucun saint en particulier dont elle aurait pu protéger les reliques, mais son décor apocalyptique en fait un objet hiératique. C'est notre vision actuelle, marquée par les reliquaires de la fin du Moyen Âge, qui nous mène vers ces interrogations. L'image d'Épinal fait de la châsse un objet en forme de maison, reposant sur des pieds et agrémentée d'une crête, comportant une porte ou même des fenêtres transparentes autorisant un accès visuel direct aux reliques. Mais ceci n'est pas encore la conception du reliquaire au XII<sup>e</sup> siècle.

Laissons ici ces interrogations et revenons un instant sur l'origine du reliquaire-type. En principe, le culte aux saints se constitue dans un premier temps autour des tombeaux des martyrs de la période paléochrétienne <sup>163</sup>. Les premiers reliquaires sont donc des sarcophages de pierre ; les corps saints sont alors intouchables. Les sarcophages, en tant que sépulture, ne peuvent être ouverts pour donner accès au corps-relique. Mais avec l'expansion du culte des reliques, les corps finissent par être morcelés <sup>164</sup>. Les petites reliques n'ont pas besoin de grands sarcophages, si bien que les reliquaires réduisent en taille. Mais leur forme rappelle toujours leur fonction originelle ; la châsse est avant tout une substitution au sarcophage, et c'est pourquoi elle en perpétue la forme. La châsse est un lieu de repos pour le saint, et par dérivation sa forme évoque aussi une maison. De fait, les premières châsses ne sont pas conçues pour être ouvertes.

D'un point de vue typologique, le seul reliquaire qui ne s'ouvre pas est le reliquaire-bourse. Les reliques y sont enchâssées dans des évidements de l'âme de bois plein, adaptée à leur forme avant leur fermeture définitive <sup>165</sup>. En forme de maison haute et peu profonde, les reliquaires-bourses sont initialement destinés à être transportés autour du cou ou pendus auprès de l'autel <sup>166</sup>. Pour ce faire, ils sont donc munis de poignées de fixation et comportent une face plus ou moins plane. L'envers est moins ornementé que l'endroit, puisque le reliquaire doit être porté comme un bijou. Ce type connaît un grand succès du VII<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle <sup>167</sup>. En fait, il s'agit du type le plus fréquent jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle <sup>168</sup>. Malgré une définition qui semble relativement simple, soulignons que le type du reliquaire-bourse n'est pas homogène. Le

---

<sup>163</sup> Cynthia Hahn, « What Do Reliquaries Do for Relics? », in *Numen*, 2010, vol. 57, n° 3/4, issu d'un numéro spécial : « Relics in Comparative Perspective », p. 284-316, spé. p. 290.

<sup>164</sup> H. Platelle, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>165</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>168</sup> D. Gaborit-Chopin, *Le Trésor de Conques : exposition*, *op. cit.*, p. 32.

reliquaire de Pépin, conservé dans le trésor de Conques, peut-être reconnu comme un reliquaire-bourse (fig. 56) <sup>169</sup>. Sans aborder sa constitution complexe – sur une base du IX<sup>e</sup> siècle, il a été largement modifié jusqu’aux XIII<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles – il présente une forme de maison selon l’aspect traditionnel du reliquaire <sup>170</sup>. Sa typologie lui accorde une faible profondeur, mais il est orné sur les deux faces. Les poignées sont tardives <sup>171</sup>. À cause des remaniements, il est difficile de savoir si l’objet comportait des fixations dès sa conception. Mais avec son double décor, nous pouvons supposer qu’il n’était pas destiné à être porté hors de l’église comme un bijou. Avec des poignées ou des anneaux, il devait être suspendu près de l’autel, ou posé comme une châsse s’il n’en disposait pas.

Avec ses poignées et sa face arrière neutre, le reliquaire de Teudéric s’apparente également au type du reliquaire-bourse (fig. 57) <sup>172</sup>. Mais il prend la forme d’une petite maison assez similaire à ce que l’on retrouve à Bellac, c’est-à-dire un long côté composé d’une cuve et d’un toit pentu, et des pignons plus larges. Le reliquaire de Teudéric est donc un faux reliquaire-bourse dans le sens où il en reprend les caractéristiques principales (poignées, arrière simple) uniquement pour faire référence à ce modèle, mais pas pour des raisons pratiques. Les poignées larges n’ont pas ici d’utilité fonctionnelle ; la praticité leur aurait préféré des anneaux ou des attaches similaires à celles que l’on retrouve par exemple sur le reliquaire conservé au Kunstgewerbemuseum <sup>173</sup>, ou sur un reliquaire de la fin du VI<sup>e</sup> siècle conservé à Saint-Bonnet-Avalouze (fig. 58 et 59). Les pignons larges du reliquaire de Teudéric lui assurent une bonne stabilité une fois posé. Il est donc fort probable que ce reliquaire ait été destiné à être posé plutôt que suspendu. Le reliquaire-bourse se qualifie donc en pratique plutôt par une apparence générale que par un usage particulier. Ces caractéristiques ne sont pas exhaustives parce-que le groupe lui-même n’est pas homogène <sup>174</sup>. Le seul véritable point commun qui relie ces pièces entre elles et qui rapproche ce type de la châsse de Bellac réside dans l’absence d’ouverture.

---

<sup>169</sup> Conques, trésor de l’église Sainte-Foy.

<sup>170</sup> D. Gaborit-Chopin, *Le Trésor de Conques : exposition, op. cit.*, p. 34.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>172</sup> Sud-Ouest de l’Allemagne actuelle, première moitié du VII<sup>e</sup> siècle. Saint-Maurice, trésor de l’abbaye Saint-Maurice d’Agaune, inv. 5.

<sup>173</sup> VIII<sup>e</sup> siècle. Berlin, Kunstgewerbemuseum, département des Objets d’art, inv. 88,632.

<sup>174</sup> La catégorisation du reliquaire-bourse devrait donc idéalement se scinder en deux groupes : ceux qui en ont à la fois les caractéristiques et la fonction, et ceux qui en reprennent des caractéristiques sans en avoir la fonction. La différenciation entre les deux nous semble fondamentale mais reste généralement assez floue dans les travaux que nous avons consultés.

Mais la châsse de Bellac ne reprend pas les autres caractéristiques du reliquaire-bourse. Sans système d'accroches, elle est bien destinée à être présentée posée, d'autant plus que son décor se développe sur l'ensemble de ses quatre faces. Ceci implique qu'il fallait en faire le tour ; il est donc possible que la châsse de Bellac ait été réalisée pour être placée sur l'autel. Mais comme les reliquaires-bourses, la configuration de la châsse interdit l'accès direct aux reliques. Elle se rapproche en ce sens du reliquaire de Teudéric parce qu'elle n'a pas une fonction ou une forme de reliquaire-bourse, mais comme ce type, elle ne s'ouvre pas. Nous l'avons déjà souligné, la majeure partie des reliquaires mérovingiens et carolingiens appartiennent à ce type. Finalement le fait que la châsse de Bellac ne donne pas un accès direct aux reliques n'est pas véritablement une originalité : les premiers reliquaires de l'*Œuvre de Limoges* présentent tous cette caractéristique. Le plus proche dans sa datation, le reliquaire de Champagnat (v. 1150), également constitué de six plaques de cuivre orfèvrées, ne présente aucune ouverture visible (fig. 39) <sup>175</sup>. Il en est de même pour une grande partie des reliquaires de l'*Œuvre de Limoges* jusqu'au troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle. Les orfèvres de Limoges s'inscrivent alors dans la tradition des reliquaires plus anciens. Finalement, la référence à l'art carolingien évoquée par François Arbellot retrouve ici un nouvel argument digne d'intérêt <sup>176</sup>. Nous ne pouvons pas prétendre que les reliquaires-sources sont les pièces de saint Éloi ou la *Muneram* du septième abbé Etienne (929-937) de la basilique du Sauveur comme François Arbellot le propose <sup>177</sup>. Mais il est certain qu'en choisissant ce type de reliquaire, le commanditaire avait en tête les grandes œuvres carolingiennes. Car c'est bien ce qui a été la source d'inspiration pour le commanditaire de la châsse de Bellac au début du XII<sup>e</sup> siècle. La période carolingienne est toujours remémorée comme une période faste, un moment d'une richesse culturelle intense. Faire du faux-carolingien, du moins citer les reliquaires prestigieux de l'Empire, c'est s'attacher une tradition riche et admirée. En rappelant l'origine du culte des reliques et les premiers sarcophages-reliquaires la châsse de Bellac leur fait référence. Elle se rapproche de l'Église originelle, par sa typologie et par sa forme.

---

<sup>175</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 10, p. 90-92.

<sup>176</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 25.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 25.

### III.2.2. Fonctions et enjeux spirituels du reliquaire.

#### III.2.2.1. Une maison pour le saint.

« Il ne faut pas mépriser et rejeter sans honneurs les corps des défunts et surtout des justes et des fidèles, ces corps dont l'Esprit Saint usa comme d'organes et d'instruments pour les bonnes œuvres. En effet, le vêtement d'un père, son anneau, d'autres objets du même genre, sont d'autant plus chers aux enfants que celui-ci avait pour leur parent une plus grande affection. Il ne faut donc pas mépriser les corps qui nous sont à nous-mêmes beaucoup plus familiers et unis que n'importe quel vêtement, et qui tiennent à la nature même de l'homme que nous sommes. » (saint Augustin, *De civitate Dei*, I. I, chap. 13) <sup>178</sup>.

Parce qu'il abrite un corps élu de Dieu, le reliquaire doit honorer matériellement la qualité de son contenu. La forme de la châsse est assimilée à une maison, une église ou un sarcophage. Qu'en est-il plus précisément ? La chasse de Bellac s'apparente-t-elle plutôt à un sarcophage, à une église, ou à une maison ? La fonction première d'une châsse est d'abriter les reliques d'un saint. Si le corps du saint est bien mort, son âme n'en est pas moins active. Le saint agit comme intercesseur entre les hommes et Dieu. En tant que passeurs de prières du monde terrestre vers monde céleste, les saints résident auprès de Dieu, qui leur accorde une oreille plus attentive. Dieu marque les élus de la *virtus*. Le concept est délicat à définir. La *virtus* tire son origine du culte public des héros antiques, porteurs de vertus positives (*virtutes*) <sup>179</sup>. Les saints manifestent ces vertus, ces qualités capables de miracles, sous la forme d'un rayonnement invisible, genre de radioactivité positive. La *virtus* caractérise la sainteté et marque le corps même dans la mort. C'est autour de cette acception que le culte des morts touchés par la volonté divine prend place. Les saints peuvent être vénérés parce qu'ils possèdent la grâce d'être instrument de Dieu et en tant que tels, ils jouissent d'une position privilégiée à la cour du Paradis. De leur corps émane la *virtus* : comme marque divine,

---

<sup>178</sup> « *Nec ideo tamen contemnenda et abjicienda sunt corpora defunctorum, maximeque justorum atque fidelium, quibus tanquam organis et vasis ad omnia bona opera sanctus usus est Spiritus. Si enim paterna vestis et annulus, ac si quid hujusmodi, tanto charius est posteris, quanto erga parentes major affectus ; nullo modo ipsa spernenda sunt corpora, quae utique multo familiarius atque conjunctius, quam quaelibet indumenta, gestamus. Haec enim non ad ornamentum vel adjutorium, quod adhibetur extrinsecus, sed ad ipsam naturam hominis pertinent.* ». Publ. J.-P. Migne, *op. cit.*.

<sup>179</sup> N. Herrmann-Mascard, *op. cit.*, p. 13.



elle relie les saints à Dieu. Ce sont les habitants de Smyrne qui collectent les premiers os de Polycarpe, évêque et disciple de Jean, pour célébrer l'anniversaire de son martyr au milieu du II<sup>e</sup> siècle, faisant naître l'adoration des corps des morts <sup>180</sup>. Face à une vénération grandissante des restes des martyrs, l'Église entérine la pratique au IV<sup>e</sup> siècle, en s'appuyant sur le droit impérial qui légifère déjà sur le sort des restes des défunts <sup>181</sup>. Seule la reconnaissance des croyants fait la relique : un corps mort n'est qu'une dépouille ordinaire s'il n'est pas vénéré par les vivants. Les individus touchés par la grâce de Dieu sont reconnaissables dès leur vivant de sorte que, même dans la mort, les croyants leur réservent une *cura mortuorum* à la hauteur de leur qualité. Les reliques sont la mémoire des saints : pour reprendre l'expression proposée par Philippe Cordez, les reliques sont des objets qui possèdent une véritable « existence sociale » <sup>182</sup>. Elles marquent l'espace sacré et regroupent autour d'elles les fidèles, réunis pour partager un culte commun.

Les châsses, en tant que contenant du corps saint, sont d'abord monumentales ; elles sont le tombeau, le sarcophage du saint. Avec le succès du culte des reliques et le morcellement des corps saints, les sarcophages se rétrécissent <sup>183</sup>. Le sarcophage romain est un cercueil de pierre dont le couvercle est souvent biseauté pour former une sorte de toiture basse à deux rampants. Par sa forme, la châsse de Bellac s'identifie à ce modèle ; elle est un sarcophage miniature pour une partie des restes d'un saint. Pour reprendre les mots de Cynthia Hahn, il est tout à fait logique, voire même fataliste, de choisir la forme du sarcophage pour déposer un corps mort <sup>184</sup>. La châsse donne à voir le tombeau originel du saint, où son corps repose inviolé et entier. Elle fait référence aux premiers temps du christianisme, dont elle s'affiche comme continuatrice. Au contemplateur, la relique semble donc inaltérée, et le saint n'en pourra que mieux porter ses prières à Dieu. En réalité, le pouvoir de la relique n'est pas amoindri lorsque le corps est morcelé : la relique peut être d'une taille insignifiante, la *virtus* et l'âme du saint restent entières. La forme du sarcophage donne accès au corps saint dans son entièreté. Puisque la relique ne se voit pas, la question du morcellement du corps ne se pose pas : le saint est complètement présent, du moins immatériellement, parce qu'il repose dans son sarcophage. Ajoutons enfin que cette définition rejoint le terme d'*arca*, à la

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 32-33 et p. 41.

<sup>182</sup> Philippe Cordez, *Trésor, Mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris, Éditions EHESS, 2016, p. 69.

<sup>183</sup> Cynthia Hahn, « Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines », *Speculum*, 1997, n° 72, t. 4, p. 1079-1106, spé. p. 1102.

<sup>184</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 70.

fois l'arche, le tombeau et le reliquaire, enchâssant les interprétations pour bien signifier que toutes leurs propriétés sont contenues dans le même objet.

Le sarcophage est le lieu de repos du saint dans la mort. Mais après sa mort, il est toujours profondément actif. Intercesseur, il porte les prières des Hommes aux oreilles de Dieu. Comme instrument, il est capable de miracles. Il se déplace sur Terre et entre ciel et Terre, si bien qu'il quitte parfois l'église où reposent ses restes corporels <sup>185</sup>. La maison du saint sur Terre, son lieu de retour après ses pérégrinations est l'église où reposent ses reliques. En ce sens la châsse est pour lui une petite maison. De la maison à l'église, il n'y a qu'un pas : le culte paléochrétien est d'abord rendu dans la *domus ecclesiae*, la maison dédiée au culte en commun. Dire que la forme de Bellac représente la *domus ecclesiae* originelle est un peu excessif. Mais cette idée n'est pas absolument à rejeter : l'église est une maison sacrée, sanctuarisée par la présence de reliques. Les restes saints sont introduits dans les églises au IV<sup>e</sup> siècle <sup>186</sup>. L'église change alors de statut : d'un lieu de réunion elle devient un lieu saint, un sanctuaire où les saints et les martyrs chrétiens sont accueillis comme dans leur demeure.

En outre, la forme de la châsse de Bellac, associée à ses matériaux, indique qu'il s'agit aussi d'une représentation de la demeure céleste du saint aux côtés de Dieu, mais nous y reviendrons plus largement. Offrir une maison, un reliquaire à un saint c'est se l'allier <sup>187</sup>. Il devient le saint-patron, le protecteur, le défenseur de la cité. Pour reprendre l'expression d'Edina Bozóky, on pourrait dire qu'il devient un saint « poliade » à la manière des dieux antiques, simplement par sa présence dans la ville ou dans l'église <sup>188</sup>. Il garantit la sécurité et la prospérité car le reliquaire agit comme un pacte par un don du commanditaire au saint.

Il n'existe pas de réponse univoque à la question du choix de la forme. La forme de la châsse de Bellac n'évoque pas ou bien un sarcophage, ou bien une maison, ou bien une église. Toutes ces interprétations sont rappelées dans un même temps, emboîtées les unes dans les autres. Par sa fonction, la châsse est un sarcophage en miniature, évocateur de la qualité du corps qu'il protège. Ce sarcophage sert de maison au saint lors de sa venue sur Terre. Une maison pour un lieu de repos mais aussi une maison pour prier ; la maison du saint, c'est aussi l'église. À travers la forme de la maison-église-sarcophage, c'est un ensemble de significations et de références qui traduisent de véritables enjeux. Cette forme n'est pas

---

<sup>185</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, op. cit., p. 25.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 247.

anodine : elle place le commanditaire ou l'église en continuateur du culte originel et manifeste avec faste la présence continue d'un saint protecteur.

### III.2.2.2. L'objet comme support de foi.

Lorsque le croyant prie le saint dans sa *domus*, il voit le saint d'abord au travers de son reliquaire. L'intercession est profondément immatérielle : c'est par la prière que l'âme du saint est sollicitée. Sa présence, par sa *virtus*, est une émanation intangible. Les reliques sont inaccessibles et invisibilisées. Mais voir l'objet, c'est le concrétiser aussi bien physiquement que spirituellement. Le reliquaire est donc l'unique lien visuel, la preuve et le seul signe tangible de la présence sainte. L'objet agit alors comme un support matériel sur lequel fixer les prières. En ce sens, la châsse de Bellac ne fait pas exception et agit comme un véritable support de foi.

Le reliquaire manifeste matériellement la présence du saint, d'une part parce qu'il contient ses reliques, mais surtout parce qu'il s'agit d'un objet qui lui est associé et qui le représente. L'objet, l'image, est un symbole de la présence du saint. Prier par le biais d'un objet pourrait sembler problématique. Mais, comme l'a déjà souligné l'historien de l'art Hans Belting, l'image représente l'acte et la gloire de Dieu <sup>189</sup>. C'est Dieu qui a guidé la main de l'orfèvre dans la réalisation de la châsse de Bellac, de sorte que Dieu est l'orfèvre et l'orfèvre devient l'outil. En voyant l'objet, ce n'est pas uniquement la *manufactura* qui est perçue : c'est aussi un extrait de l'acte divin, le plus beau qui soit. Nous reprendrons l'expression de Peter Brown, qui nous semble ici tout-à-fait pertinente : par sa fonction de support de foi, l'objet devient « l'expression visible du lien invisible » <sup>190</sup>. P. Brown emploie cette expression pour le cas des icônes, mais nous pouvons tout aussi bien l'appliquer aux reliquaires. Au XII<sup>e</sup> siècle, le culte des reliques n'est permis qu'au travers d'un contenant. Mais puisque le reliquaire concrétise le pouvoir de Dieu, il en rapproche le croyant par un lien visuel. L'efficacité du culte repose donc sur son accessibilité matérielle et, en somme, sur sa tangibilité. Alors, l'objet agit-il comme un support matériel vers l'immatériel ; permettant le passage du tangible à l'intangible. Ceci nous pousse vers un perpétuel débat dans le domaine de l'histoire des reliques : le contenant prévaut-il sur le contenu ? Il est certain que le reliquaire est un

---

<sup>189</sup> Hans Belting, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1998, p. 20.

<sup>190</sup> D'après Peter Brown, in H. Belting, *op. cit.*, p. 89.

transmetteur entre matériel et immatériel ; il permet de fixer les prières. Avant de capter la présence du saint, c'est le reliquaire que voit le croyant. Sa vue contraint et concentre l'imaginaire visuel. En ce sens, le contenant prévaut effectivement sur le contenu. Nous reprendrons la conclusion portée par Jean-Claude Schmitt dans l'article « Les reliques et les images » : « si la relique authentifiée exige un reliquaire, on peut dire que c'est le reliquaire qui fait la relique. Visuellement, publiquement, le contenant prévaut sur le contenu, dont on devine la présence plus qu'on ne le voit »<sup>191</sup>. Mais la question se trouble lorsque l'on en vient à étudier la matérialité de l'objet. Car le saint infuse son reliquaire et donne à voir sa présence à travers lui, mêlant le contenant au contenu. Mais pour ceci, nous y reviendrons.

Mais pourquoi un objet aussi complexe que la châsse de Bellac, ne serait-il finalement qu'un support visuel à la prière ? La question devrait être évoquée selon un autre point de vue : *pour qui* la châsse de Bellac n'est-elle qu'une aide matérielle ? Il est bien certain que tous les fidèles ne perçoivent pas l'ensemble des enjeux et des références qui émanent de la châsse. Ce système est complexe, et il nécessite un certain niveau culturel et intellectuel pour en percevoir et en comprendre l'ensemble. L'usage du reliquaire et la perception de la présence sainte varie en fonction des capacités intellectuelles de celui qui le regarde. Au tout début du XII<sup>e</sup> siècle, Guibert de Nogent porte avec le *De pignoribus sanctorum* des réflexions novatrices et originales sur la question des reliques. Nous ne pourrions en donner un meilleur résumé que celui proposé par Henri Platelle : « le *De pignoribus sanctorum* de Guibert de Nogent, [est] une œuvre très en avance sur son temps, tout à fait isolée, qui associe d'une part une réflexion fondamentale (sur les saints, les reliques et les miracles) et d'autre part l'examen attentif, rigoureux et pourtant compréhensif, des problèmes concrets posés par ce culte »<sup>192</sup>. Même s'il le contraint en établissant une liste de bonnes pratiques à respecter, Guibert de Nogent accepte le culte des reliques. Il leur accorde même une place fondamentale dans la religion populaire : pour les *rudes*, les ignorants, les reliques sont un support visuel et physique nécessaire<sup>193</sup>. Sans dénigrer le culte populaire, il comprend les difficultés conceptuelles qui sont autant de barrières à la perception profonde du culte des saints. Par extension, c'est le reliquaire qui est le support de ce culte ; les reliques sont cachées, hors

---

<sup>191</sup> Jean-Claude Schmitt, « Les Reliques et les images », in E. Bozóky et A.-M. Helvétius, *Les Reliques*, *op. cit.*, p. 145-167, spé. p. 151.

<sup>192</sup> H. Platelle, *op. cit.*, p. 109-110.

<sup>193</sup> *Ibid.*, p. 119.

d'atteinte et même plutôt repoussantes pour les simples gens <sup>194</sup>, c'est alors le reliquaire qui agit comme un médiateur avec Dieu ou les saints.

Le contemplateur éclairé verra donc dans le reliquaire l'œuvre de Dieu, et ressentira la présence sainte sans visuellement s'arrêter sur le reliquaire, tandis que pour le simple croyant, le reliquaire est nécessaire pour conceptualiser la présence du saint. Le contenant des restes saints est un outil d'intercession <sup>195</sup>. En tant que support de foi, il focalise la prière et la renvoie vers le saint qu'il abrite, qui peut alors porter l'invocation vers Dieu. Peut-être le grand succès du culte des reliques au Moyen Âge est-il facilité parce qu'il est plus aisément perceptible pour le simple croyant. Le saint est présent matériellement dans l'église (par ses reliques), et est donné à voir à travers son reliquaire. De fait, le culte des reliques est profondément efficace justement parce qu'il est accessible visuellement, matériellement, et tangible. Comme tant d'autres reliquaires, la châsse de Bellac agit donc comme un support de foi. Elle est à la fois un outil matériel au culte et à la fois un lieu dédié à l'esprit saint. Sa matérialité est issue d'un certain nombre de choix qui en font un objet d'une qualité et d'une profondeur remarquable.

### **III.2.3. Honorer Dieu, afficher le prestige du commanditaire.**

#### **III.2.3.1. La force de l'antique. Camées, intailles : une tradition de prestige.**

Les jolies pierres gravées de la châsse de Bellac paraissent presque passer inaperçues parmi l'amoncellement de pierreries. Mais quand le regard se pose enfin sur elles, surprise, étonnement et émerveillement se manifestent tour à tour. L'œil essaye de déchiffrer leurs gravures, et admire la petitesse de ces réminiscences d'un autre temps. En 1887, François Arbellot contemple encore « les curieuses pierres gravées » ; les intailles antiques « qui ont servi de cachet ou de chatons de bague à l'époque romaine » <sup>196</sup>.

Les gemmes gravées – intailles ou bien camées – nouent un lien très fort avec l'orfèvrerie, principalement parce que leur mise en place, aussi bien en tant que matrices de sceaux que pour l'ornement de bijoux, nécessite leur insertion dans une structure orfèvrée.

---

<sup>194</sup> Selon Thiofrid d'Eternacht (v. 1100), le reliquaire permet d'évincer l'aspect répulsif des reliques en tant que restes d'un corps. C. Hahn, *Strange Beauty, op. cit.*, p. 23.

<sup>195</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 298.

<sup>196</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 23.

L'intaille est un petit objet de grand prestige, précieux et coûteux, et le camée plus encore. Bien sûr, les gemmes sont hiérarchisées : la gravure en camée est la plus prestigieuse, la grandeur de la pierre et la qualité du dessin font le prix, et cornalines et agates n'ont rien des simples pâtes de verre. Mais même de qualité variable, les gemmes gravées sont précieuses et prestigieuses. Le goût pour ces gemmes est continu. Au Moyen Âge, elles font partie du domaine réservé des aristocrates, qui les utilisent pour orner bijoux ou objets liturgiques <sup>197</sup>. Les intailles et camées antérieurs au IV<sup>e</sup> siècle sont collectionnés <sup>198</sup> ; avec ses dix-sept gemmes gravées, à l'origine peut-être même davantage, la châsse de Bellac présente ainsi une véritable collection d'antiques qui s'étend à toutes ses faces.

La prétendue redécouverte de l'Antiquité n'est certainement pas l'apanage de la Renaissance. En vérité, le goût pour l'antique est toujours resté très vif. Faire à l'Antique, remployer l'antique sont autant de marques de prestige. Aussitôt après la chute de l'Empire romain d'Occident, les dynasties barbares se servent du mode romain pour manifester la continuité et la légitimité de leur pouvoir. Mérovingiens puis carolingiens, empereurs, rois et seigneurs, laïcs et ecclésiastiques, tous perpétuent l'antique. Faire référence à l'Antiquité, et plus précisément à l'Empire, c'est évoquer une période faste, d'une profonde richesse culturelle promue par le patronage impérial ; évoquer l'Empire c'est s'inscrire dans une tradition de grand prestige. La valeur de l'Antique est telle qu'elle s'étend dans l'Europe entière et jusqu'à l'Empire byzantin, qui fait grand usage de *spolia* <sup>199</sup>.

Si l'on considère les comtes de la Marche comme les commanditaires de la châsse de Bellac, il faut s'interroger sur leurs intentions. Bien entendu, aucun élément tangible ne peut irréfutablement confirmer l'attribution de la châsse aux comtes. Cette attribution repose en réalité sur le simple fait que la châsse est conservée dans l'église du bourg depuis une date indéterminée. Mais nous devons toutefois de considérer toutes les hypothèses. Le comté de la Marche est créé de toutes pièces à la fin du X<sup>e</sup> siècle <sup>200</sup>. Un siècle et demi plus tard, leur pouvoir est installé, ils patronnent la construction d'une seconde église à Bellac et lancent la fabrication d'un reliquaire dans le même temps. Ce reliquaire, agrémenté d'un nombre assez important de gemmes en remploi antique atteste de l'ancienneté du pouvoir dont il émane. Dotant le bourg de Bellac d'une église et d'un reliquaire, les comtes marquent alors leur

---

<sup>197</sup> Jenny Albani, « Antiquity Reused. Antique Engraved Gems on Byzantine Rings », in Svetlana Maltseva et Ekatarina Yu (ed.), *Классическое наследие в искусстве византийской ойкумены и за ее пределами, Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles*, vol. 5, Saint-Petersbourg, Saint Petersburg State University Publications, 2015, p. 195-202, spé. p. 195.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>200</sup> A. Lecler, *op. cit.*, p. 57-58.

présence dans l'espace. En conflit avec la communauté de chanoines du Dorat depuis le début du siècle pour la possession des droits du marché de Bellac, les comtes réaffirment ainsi visuellement leur présence sur le bourg <sup>201</sup>. La châsse de Bellac serait alors également un instrument politique pour les comtes, qui, tout en montrant leur capacité pécuniaire à financer à la fois l'église et le reliquaire, s'intègrent dans le réseau géopolitique comme pouvoir solide, incontournable et prestigieux. Ces éléments ne font que concorder avec l'hypothèse d'une commande comtale sans être toutefois suffisants pour la confirmer, dans la mesure où l'on ignore encore l'origine de la châsse. Il est certain que par son aspect précieux et son coût, la châsse de Bellac émane d'un pouvoir puissant. Mais la châsse n'a peut-être été déposée dans l'église que plus tardivement au Moyen Âge, peut-être par les comtes de Lusignan qui récupèrent le comté à la fin du XII<sup>e</sup> siècle <sup>202</sup>. Il nous semblait nécessaire d'évoquer un éventuel contexte à la réalisation de la châsse de Bellac, selon l'origine habituellement évoquée par les historiens. Mais par souci méthodologique, nous retiendrons pour la suite de notre analyse un point de vue plus neutre.

Les pierres gravées en remploi sont synonymes de grand prestige. Mais les intailles de Bellac sont globalement de qualité moindre en comparaison de ceux ornant les pièces du trésor de Conques par exemple, la Majesté de sainte Foy bien sûr, le reliquaire en A ou encore d'autres pièces plus anciennes à l'image du reliquaire de Teudéric, que nous avons déjà évoqué (fig. 57). Les gemmes sont de petite taille, et de qualité très inégale tant dans leur gravure que dans leur matériau. Cet effet est principalement rendu par la présence de gemmes d'Alsen en assez grande proportion (six ou sept sur les seize gemmes gravées de la châsse). Ces gemmes sont, il est vrai, d'un aspect assez rudimentaire. La pâte de verre qui les compose est assez impure, même si les couleurs sont vives et appliquées en couches bien maîtrisées. C'est surtout la gravure simple qui leur confère cette apparente « médiocrité », ainsi que l'auront relevé les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ignoraient l'origine des gemmes. En réalité, les dix-sept gemmes gravées de la châsse ne sont pas toutes des remplois antiques : les *Alsengemmen* sont bien des gemmes médiévales, fabriquées à partir du début du XI<sup>e</sup> siècle.

Comment ces gemmes ont-elles pu se retrouver sur une pièce d'orfèvrerie fabriquée à mille kilomètres au Sud-Ouest de leur zone de production ? Mais la question principale reste celle-ci : pourquoi employer de telles gemmes, venues de si loin mais si médiocres en qualité ? Contrairement à ce que l'historiographie ancienne a affirmé, et en contradiction avec leur

---

<sup>201</sup> Voir G. Bayles, *La Morphogénèse de Bellac*, *op. cit.*.

<sup>202</sup> A. Lecler, *op. cit.*, p. 65.

aspect, les récentes études rebattent les cartes <sup>203</sup>. Les gemmes d'Alsen ne semblent pas avoir une valeur moindre aux antiques ; du moins, ce ne sont pas des gemmes de pacotille : les premières intailles du début XI<sup>e</sup> siècle sont des objets chers et prestigieux, plus que celles fabriquées à la fin du siècle et au suivant <sup>204</sup>. Le type « à une figure », très reconnaissable, est celui que l'on retrouve sur une gemme de la châsse de Bellac. Le groupe des *Alsengemmen* de Bellac comporte donc au moins une intaille de fabrication prestigieuse, si le groupe n'en est pas entièrement constitué – mais cela, seul un œil spécialiste pourrait le confirmer. Ces gemmes n'ont pas de fonction sigillaire ; elles sont probablement fabriquées directement pour orner des pièces d'orfèvrerie <sup>205</sup>. La châsse de Bellac est le seul objet sur lequel des gemmes d'Alsen ont été référencées en France. Ceci est à interpréter avec précaution : les gemmes disposées sur des objets orfèvrés sont très mal documentées, et il est plus que probable que d'autres pièces soient ornées de telles intailles. Mais nous pouvons dire sans prendre trop de risques qu'il s'agit tout de même d'un lot exceptionnel, tant par la rareté de ces premières *Alsengemmen* que par leur quantité : rappelons-le, la châsse de Bellac présente l'un des échantillons les plus fournis de gemmes d'Alsen insérés dans une pièce d'orfèvrerie.

La présence de ces gemmes suffit à faire de la châsse un objet remarquable. Encore au XII<sup>e</sup> siècle, ces pierres de verre devaient revêtir un certain prestige, du fait de leur rareté. Pas plus précieuses dans la hiérarchie des gemmes gravées que les antiques véritables, certes, mais certainement pas « médiocres » non plus : ces gemmes ont cheminé par le commerce sur une très longue distance, à la manière des objets de luxe. Quant à savoir si l'orfèvre ou le commanditaire a su faire la différence entre ces *Alsengemmen* et les gemmes antiques, nous répondrons ceci : nous ne pouvons sous-estimer l'esprit médiéval. Le concepteur de la châsse de Bellac a fait une différenciation très nette entre les gemmes d'Alsen et les antiques véritables. Leur emploi est localisé et concentré en opposition avec les gemmes antiques, ce qui permet d'affirmer que non seulement différenciation il y a eu, mais qu'en outre cette différenciation est porteuse de sens. Mais nous y reviendrons.

Ces intailles romaines, ou bien à *la romaine* dans le cas des *Alsengemmen*, François Arbellot les trouve « déplacées » auprès d'un objet de piété <sup>206</sup>. Si les représentations païennes des gravures interrogent les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle, leur présence est aujourd'hui mieux comprise. Car sur le sens de l'image c'est la référence à l'antique de l'objet en lui-même

---

<sup>203</sup> Voir Mechthild Schulze-Dörrlamm, « Bemerkungen zu Alter und Funktion der Alsengemmen », *Archäologisches Konspendenzblatt*, 1990, n°20, p. 215-226 ; et E. Galletti, *op. cit.*, p. 55-97.

<sup>204</sup> F. de Vriendt, *op. cit.*, p. 31.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>206</sup> F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 23.



qui prime, d'autant que les pierres gravées sont positionnées sans orientation sur la châsse de Bellac : le sujet représenté n'a donc pas vocation à être lu. Les gemmes sont davantage orientées de sorte à préserver une harmonie visuelle de grosseur et de ligne. À titre d'exemple, l'intaille de Mars Ultor (B E-2 in) est positionnée perpendiculairement à son sens d'origine, de sorte à faire écho au cabochon ovale qui lui est symétrique (B E-16 c). Il est bien certain que les élites avaient connaissances des mythes développés sur ces pierres<sup>207</sup>. Mais sur la châsse de Bellac, ce sens n'est pas problématique parce qu'il est effacé : la rotation des pierres interdit toute lecture du sujet, d'autant que les intailles sont relativement petites et nécessitent une observation rapprochée pour distinguer précisément la gravure.

Les intailles et le camée de la châsse de Bellac ne sont donc pas « utilisés sans doute pour une simple raison esthétique et sans aucune valeur symbolique » comme le suggérait Marie-Madeleine Gauthier<sup>208</sup>. Bien entendu, l'historiographie des gemmes gravées a évolué depuis ce postulat. Elle nous permet aujourd'hui de comprendre que les pierres de la châsse de Bellac possèdent une valeur symbolique très forte. Gemmes d'Alsen ou gemmes romaines, elles manifestent toutes le prestige de l'œuvre et de son commanditaire. Elles évoquent un passé antique qui fait encore autorité au XII<sup>e</sup> siècle. Grâce à la présence de gemmes d'Alsen, nous pouvons affirmer qu'il ne s'agit pas d'un lot uniforme d'intailles récupérées localement : leur collecte a nécessité de véritables relations commerciales et un investissement financier certain. Le remploi fait l'authenticité par l'ancienneté. Outre les intérêts politiques, elles rappellent également l'époque du Christ et évoquent la continuité du culte depuis l'Antiquité. Les seize intailles et le camée de Bellac sont eux-mêmes des reliques des temps apostoliques. Le saint dont les restes sont incorporés cette châsse est associé à l'Antiquité et à ses premiers martyrs chrétiens, et la châsse elle-même agit comme un reste, *reliquum*, de la chrétienté originelle qui se développe autour du Christ.

---

<sup>207</sup> J. Albani, *op. cit.*, p. 197.

<sup>208</sup> M.-M. Gauthier, *Émaux limousins*, *op. cit.*, p.70-71.

### **III.2.3.2. Un objet porteur d'une innovation majeure : des procédés techniques pour résoudre la question de l'insertion de l'émail champlevé dans la première châsse de l'Œuvre de Limoges.**

Dans sa matière, la châsse de Bellac associe les restes antiques à une technique d'émaillerie novatrice. Dérivé de l'émail cloisonné, l'émail champlevé naît à Conques sous l'abbatiat de Boniface<sup>209</sup>. Il s'exporte jusqu'à Limoges dans les années 1120-1130, période de fabrication du chandelier de l'Ermitage et de la châsse de Bellac, où il trouve un terreau fertile à son implantation, mais surtout une élite disposée à promouvoir un dérivé moins coûteux au cloisonné. Le trésor de Bellac comporte donc « une châsse émaillée dont le travail est des plus curieux », ainsi que l'indiquait Jean-Baptiste Texier en 1857<sup>210</sup>. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, l'historiographie considère la châsse de Bellac comme un objet original, d'une part dans son aspect général, mais surtout dans la mise en œuvre en médaillons de l'émail champlevé, inédite dans l'*opus lemovicense*. Mais l'originalité de la châsse est énoncée en rapport avec l'ensemble de l'Œuvre de Limoges, selon un aperçu sur le temps long. Or, il est impossible d'un point de vue méthodologique d'accepter la comparaison d'un proto-exemple du début du XII<sup>e</sup> siècle avec l'ensemble des réalisations postérieures qui s'échelonnent sur quasiment trois siècles. La première moitié du XII<sup>e</sup> siècle est un moment de recherches et d'expérimentations pour l'émail champlevé à Limoges ; et un tel moment se traduit matériellement avant tout par des évolutions techniques rapides à court terme. Il ne faut pas s'étonner davantage de l'originalité de la châsse de Bellac face aux œuvres postérieures. À Limoges, la technique est encore jeune, et nécessite d'être mise à l'épreuve selon les capacités techniques et les connaissances des orfèvres locaux.

Pourquoi avoir préféré l'émail champlevé à l'émail cloisonné pour la réalisation des médaillons de la châsse de Bellac ? Pour des raisons financières peut-être. L'émail champlevé sur cuivre est une reproduction à moindre coût du cloisonné sur or. Il permet de rappeler les prestigieuses œuvres italiennes ou byzantines, tout en conservant le principe de l'émail, modèle d'autorité dans l'art médiéval<sup>211</sup>. Mais surtout, le choix de l'émail champlevé manifeste

---

<sup>209</sup> É. Taburet-Delahaye et B. Drake Boehm, *L'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, p. 33.

<sup>210</sup> Jean-Baptiste 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. 1258.

<sup>211</sup> Adrien Palladino, lors d'une conférence intitulée « Conques et ses émaux : entre Silos, Limoges et « Byzance » », donnée le 18 novembre 2022 au Centre d'études supérieures de civilisation médiévale à l'université de Poitiers dans le cadre des journées d'études *Conques en Rouergue : constructions mémorielles* organisée par le CESC.

une profonde modernité. Avec sa large palette de couleurs, l'émail rappelle les multiples variétés de pierreries. Et les médaillons d'émail de Bellac sont justement utilisés comme tels : bombés, ils sont sertis à la manière de cabochons au lieu d'être appliqués en plaques comme le fera l'usage par la suite, mais aussi comme les plats de reliure ouvragés, à l'image d'un plat de reliure de la Crucifixion conservé au Louvre ou de l'autel portatif de sainte Foy. Le galbe des médaillons ajoute une difficulté supplémentaire à l'ensemble, complexifiant à la fois le travail d'émaillerie et d'orfèvrerie. À Bellac, l'émail est considéré comme une nouvelle gemme manufacturée, permettant l'application d'un décor imagé polychrome. L'innovation technique de l'émail champlevé s'accompagne d'une mise en place complexe : les bâtes enserrant les médaillons et les gemmes sont créées en relevant des lèvres de cuivre dans la plaque principale. Aucun autre système d'attache ne maintient les insertions ; les bâtes sont formées les unes après les autres pour un seul et unique cabochon particulier. Ce système de sertissage n'est pas sans rappeler les bâtes des couronnes votives wisigothiques du trésor de Guarrazar, la simplicité d'un modèle ancien mais non moins prestigieux (fig. 60) <sup>212</sup>. Cette technique a nécessité de l'orfèvre une bonne habileté, mariant à la fois émail et gemmes comme cela ne sera jamais reproduit par la suite dans l'*Œuvre de Limoges*.

La gravure des figures des médaillons de la châsse n'est pas aussi fine que celle des médaillons du coffre de Boniface mais est globalement maîtrisée, bien mieux que sur le chandelier de l'Ermitage. Le décor animalier est tout de même mieux réalisé que les figures humaines <sup>213</sup> ; il est donc probable que l'orfèvre de la châsse ait dû improviser ces figures en trouvant d'autres supports de référence, alors qu'il avait connaissance du répertoire émaillé zoomorphe de Conques. Cependant, remarquons les deux lions antithétiques de l'arrière de la châsse (fig. 15 et 16). En apparence semblables, ils présentent néanmoins quelques différences notables qui nous laissent soupçonner soit l'intervention de deux artisans sur les médaillons de la châsse, soit une gêne dans la gravure du médaillon de gauche occasionnée par l'inversion d'un calque<sup>214</sup>. Le lion de droite possède des traits assez fins et la crinière est particulièrement bien détaillée en mèches profondes. Le panache de sa queue se détache en mèches dentelées marquées. Les rinceaux végétaux suivent de belles courbes arrondies régulières. Mais à gauche, le trait est plus incertain : le panache est grossier et la crinière du lion est peu marquée. Les rinceaux suivent le même plan que ceux de droite, mais leur courbe

---

<sup>212</sup> Espagne wisigothique, VII<sup>e</sup> siècle. Paris, musée de Cluny, inv. Cl. 2879.

<sup>213</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 36, p. 58-59.

<sup>214</sup> La question du remploi de l'un de ces médaillons, recopié ensuite par l'orfèvre pour former une paire peut être posée. Mais la qualité de l'émail est en tout point similaire (tant en texture qu'en couleur et en transparence), ainsi que la composition générale et le travail du métal, et c'est pourquoi nous pensons pouvoir réfuter cette hypothèse.

est moins vive. Les petites difficultés qui se distinguent dans la gravure des médaillons indiquent donc que la technique est maîtrisée et bien implantée à Limoges, mais que les orfèvres locaux n'ont pas encore atteint le niveau de virtuosité qu'ils manifesteront quelques décennies plus tard. Les sujets animaliers et humains restent simples en composition mais efficaces, qualifiant encore une période de création et d'expérimentation technique.

L'insertion de ces médaillons sur un reliquaire entièrement réalisé en métal comme le veut l'usage a posé la question du remplissage des espaces laissés « vides ». Sur le coffre de coffre de Boniface, les médaillons sont disposés sur une surface de cuir clouté selon un décor d'adventices et de rinceaux qui n'apparaît que dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle sur les fonds vermiculés de l'*Œuvre de Limoges*. Pourquoi ne pas avoir laissé le fond lisse et nu comme sur l'une des couronnes de Guarrazar ? En réalité, il nous semble que l'œil humain apprécie autant l'espace bien rempli, manifestant la vitalité de la création divine plutôt que les déserts, sans quoi les manuscrits médiévaux n'auraient pas été ornés avec tant de minutie et les fonds vermiculés de l'*Œuvre de Limoges* ne se seraient pas développés avec une telle ampleur. La couronne votive de Guarrazar est une exception au sein même de son groupe, les deux autres étant décorées au repoussé ou orfévrées selon un motif en croix <sup>215</sup>. À Bellac, le guillochage est un choix logique contre une « peur du vide », mais remplir l'espace laissé en blanc par les médaillons est surtout un choix très judicieux. Le fond des plaques texturé contraste avec le fond lisse des médaillons d'émail, et les multiples arêtes du guillochis renvoient la lumière sous des angles variés.

Émail champlevé et guillochage sont autant d'éléments innovants qui correspondent à un moment de recherche technique autour de la mise en place de l'émail. Associés dans une châsse à des emplois antiques, selon un modèle inédit et sans postérité connue, ils font valoir l'association du neuf et de l'ancien. La matière anoblit la relique et l'antique en atteste l'authenticité et le prestige. Il est rapporté au goût du jour et renouvelé par l'emploi de l'émail champlevé, formant ainsi une œuvre mêlant tradition et innovation. Le fait d'innover est une manière d'honorer à la fois le saint et Dieu par le soin qui leur est apporté. Mais le renouveau émane surtout d'un processus spirituel qui relève de la purification de l'âme pour le Jugement Dernier <sup>216</sup>. La châsse de Bellac est donc autant un contenant pour le corps saint qu'un objet de piété. Riche dans sa matière et dans sa conception, formée pour faire référence à des modèles passés prestigieux, elle prépare dans le même temps à ce qui va advenir.

---

<sup>215</sup> Espagne wisigothique, VII<sup>e</sup> siècle. Paris, musée de Cluny, inv. Cl. 2885 et Cl. 3211.

<sup>216</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 9.

### III.3. Matière noble et essence divine : les saints, Dieu et Jérusalem.

La châsse est une image. Le contemplateur la perçoit par la vue, détaille les éléments qui la composent, observe les gemmes et lit le décor des médaillons. Tous ces éléments font sens. Ensemble, ils invoquent un réseau de références culturelles ; l'image appelle la mémoire, la connaissance de l'événement, la connaissance de l'histoire qu'ils racontent, ainsi que le définissait Hans Belting dans son ouvrage fondamental *Images et Culte*<sup>217</sup>. Matérialité et iconographie se répondent. Pour des raisons logiques, nous traiterons chacun des deux aspects l'un après l'autre. Mais c'est bien ensemble qu'ils fonctionnent : l'esprit les reçoit simultanément sans les détacher, sans même s'en apercevoir. Ils permettent de mettre un peu de place un système de décor non narratif fondé sur la confrontation de la matière au Texte et sur un ensemble d'images-types reconnaissables.

#### III.3.1. Or et bijoux pour le saint.

*« Recueillez parmi vous une contribution pour le Seigneur ; tous ceux qui le feront de bon cœur apporteront au Seigneur des dons de toute sortes : or, argent, bronze, [...] pierres de cornaline et autres pierres précieuses pour l'efod et le pectoral du grand prêtre. Tous les artisans habiles parmi vous se réuniront pour réaliser ce que le Seigneur a ordonné de faire » (Ex. 35, 5-10)<sup>218</sup>.*

Faire don de l'or et les bijoux est une marque d'honneur. Celui qui en orne le reliquaire glorifie la présence divine et glorifie le corps saint. C'est un juste retour des choses que d'offrir le plus beau, le plus précieux de l'œuvre de Dieu en réponse nécessaire à sa protection, pour la vie et pour le Salut. Pour cette raison, le reliquaire doit être de la meilleure qualité, *gemmis et auro* selon l'expression consacrée par Ovide<sup>219</sup>. Non pas forcément que l'objet doit être uniquement fait de gemmes et d'or, mais plus généralement de toute matière suffisamment précieuse et prestigieuse pour répondre à l'honneur indispensable d'un objet réservé à un saint, et, *in fine*, à Dieu. Comme objet d'église, le reliquaire doit présenter visuellement et matériellement la relique comme puissante, sainte et sacrée, orientant simultanément ces

---

<sup>217</sup> H. Belting, *op. cit.*, p. 18.

<sup>218</sup> Trad. Pierre Eyt, 1996. *Ibid.* pour l'ensemble des citations de bibliques.

<sup>219</sup> Robert Favreau, « Les Autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 46<sup>e</sup> année, n°184, 2003, p. 327-352, spé. p. 331.

valeurs vers l'Église toute entière <sup>220</sup>. Comme symbole de pouvoir, les reliquaires sont utilisés par les hommes ; pour reprendre le titre de la thèse d'Edina Bozóky, les reliques sont aussi affaire de politique temporelle <sup>221</sup>.

Par sa forme, la châsse de Bellac donne à voir la demeure des saints au Ciel. Et dans ses matériaux, elle répond naturellement à ces enjeux. L'or, les gemmes gravées et les pierreries sont des choix très prestigieux qui font la gloire du saint. La relique, ainsi ornée, apparaît dans tout son éclat et semble prête à recevoir les prières du fidèle. Puisque la châsse est la demeure du saint sur Terre, elle doit faire écho à sa demeure céleste, ce que seuls les plus précieux matériaux sont capables d'achever. L'or et les pierreries, dans leur éclat, évoquent alors la cour du Paradis, où les saints sont autant de joyaux. Pour accueillir au mieux le saint sur Terre, la châsse reprend alors les caractéristiques de la demeure céleste, meilleur moyen pour le commanditaire de s'assurer la protection bienveillante du saint. Ce sont surtout les matériaux de la châsse de Bellac qui font écho au lieu de repos du saint auprès de Dieu. Le décor de l'ensemble des médaillons s'inscrit dans un tout autre registre, bien que les figures de l'arrière de la châsse puissent également évoquer un paysage paradisiaque où s'ébattent oiseaux et animaux variés parmi les arbres. Pour le saint, la châsse est donc un petit extrait du Paradis dans sa matière, une demeure terrestre en son église qui lui permet de venir parmi les hommes pour assurer son rôle d'intercesseur.

La vénération s'exprime à travers les matériaux : donner *gemmis et auro*, c'est offrir en acte de foi et de respect le plus beau de la matière terrestre, et surtout le plus riche. Mais la châsse de Bellac n'est pas d'or pur, elle en a l'apparence seulement. Est-ce tromper Dieu que de faire croire à l'or pur en recouvrant le cuivre d'une dorure ? Le cuivre est à Bellac un support technique à l'émail champlevé, qui présente il est vrai le double avantage d'être à la fois malléable et moins coûteux. L'apparence finale de l'objet invisibilise l'emploi du cuivre et ne laisse place qu'au rayonnement de l'or, de sorte que l'or prend le dessus sur l'usage technique du cuivre. Bien sûr, un objet entièrement constitué d'or restera toujours plus prestigieux et plus précieux, mais l'emploi de cuivre doré n'est pas problématique <sup>222</sup>. Il n'est pas même significativement différent de l'or pur, puisque visuellement, il en conserve toutes les caractéristiques de couleur, d'aspect et de réflexion de la lumière. La châsse de Bellac est bel et bien un objet d'or et de pierreries, le plus précieux de la matière terrestre et les seules dignes de recevoir un corps sacré. Marques de distinction et de piété, ils manifestent autant le prestige du commanditaire que les honneurs rendus au saint. L'or et les gemmes sont le retour

---

<sup>220</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 289.

<sup>221</sup> E. Bozóky, *La Politique des reliques*, *op. cit.*.

<sup>222</sup> J. Yarza Luaces, *op. cit.*, p. 32.

au Créateur du plus précieux de la Création, un renoncement des hommes pour l'hommage à Dieu.

### III.3.2. Proportion et hiérarchisation des espaces sur la châsse de Bellac.

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

Par définition, le monde répond à un ordre mathématique systématisé car il est issu de la création rationnelle de Dieu<sup>223</sup>. Toute chose est ordonnée selon loi physique et mathématique. Comme objet, la châsse de Bellac est synthèse de l'ordonnement du monde selon la loi du Père.

Quelle logique de proportionnalité a ordonné la création de la châsse de Bellac ? En regardant la châsse, c'est le médaillon du Christ que l'on remarque en premier. La proportion du médaillon du Christ est parfaite *stricto sensu* : la hauteur de la cuve de la châsse  $a$  (113 mm) répond au diamètre du médaillon  $b$  (70 mm) selon un rapport  $\frac{a+b}{a} = \varphi$ . Nous connaissons l'importance du nombre d'or ( $\varphi$ ) dans les œuvres médiévales, aussi bien employé en enluminure qu'en architecture ou en orfèvrerie<sup>224</sup>. Enseigné parmi les arts du *quadrivium*, il évoque les propriétés génitrices de Dieu<sup>225</sup>. Mais il est vain de rechercher une autre occurrence du nombre parfait dans les proportions de la châsse de Bellac, si bien que nous pouvons affirmer que cette présence n'est qu'une coïncidence involontaire, dans ce cas insignifiante et méthodologiquement inexploitable. Dans le *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, Marie-Madeleine Gauthier remarque une unité, un module originel de 92 mm régissant l'ensemble des proportions de la châsse<sup>226</sup>. Le module originel se situerait dans la portion

---

<sup>223</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>224</sup> Voir Isabelle Marchesin, « Proportions et géométrie signifiante », in Jérôme Baschet et Pierre-Olivier Dittmar (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015, chap. 13, p. 213-226.

<sup>225</sup> Ibid., p. 220.

<sup>226</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, *op. cit.*, cat. 57, p. 71 : « Le pentagone des pignons affecte une remarquable proportion : sous le triangle isocèle du gable (base 92 mm, côtés 82 mm), la portion orthogonale est un carré de 92 mm de côté. (11, Ph. Corpus 16480, 16481), dimension l'égalant aux trois compartiments qui, sur les flancs, scandent les aires de la caisse : A et C mesurent l. 270 mm et h. 113 mm. Ce module carré détermine non seulement la structure de la

carrée des pignons (92 mm de côté) située sous le triangle du gable. Cette unité se multiplierait trois fois pour donner la longueur des longs côtés (270 mm). Or, l'historienne souligne dans le même temps que la châsse affecte une profondeur de 115 mm environ, et que les cuves ont une hauteur de 113 mm, mesures confirmées par l'observation personnelle que nous en avons faite <sup>227</sup>. Les pignons et les cuves s'affleurant parfaitement, il est impossible que les cuves soient plus hautes de 20 mm que le côté des pignons. De même, les côtés du triangle du gable (82 mm selon Marie-Madeleine Gauthier) ne correspondent pas à la hauteur du toit le rejoignant (98 mm). Les dimensions du module défini par Marie-Madeleine Gauthier sont donc inexacts, cette unité ne correspondant pas aux proportions attestées de l'objet <sup>228</sup>. Toujours est-il que les pierreries de la châsse forment bien par leur placement des modules carrés repris sur l'ensemble de la châsse. Nous ne sommes pas parvenus à identifier un système de proportion satisfaisant, mais il est tout de même plus que probable qu'une unité génératrice régisse les proportions de la châsse.

Le module carré est souligné par la disposition des cabochons : les neuf douzaines de gemmes sont organisées selon un système de compartiments quadrangulaires. Sur la façade avant, les longs côtés sont agrémentés de quatre lignes de sept pierres (en haut et en bas de la cuve et du toit) que croisent perpendiculairement quatre hauteurs de sept pierres (trois sur le toit et quatre sur la cuve), formant ainsi un quadrillage permettant l'insertion des six médaillons d'émail. Sur la cuve, les modules quadrangulaires qui encadrent les médaillons sont composés de quatre gemmes en hauteur et trois en largeur ; au niveau du toit et de la façade arrière, les médaillons sont compartimentés en carrés de trois gemmes de côté.

L'interprétation de ces nombres est délicate ; aussi nous nous limiterons aux principes simples de l'arithmologie symbolique chrétienne des chiffres 3, 4 et 7, dont la répétition sur toutes les aires de la châsse ne peut être due au hasard. Associé au trois par sa proximité numérique, le quatre symbolise le monde matériel tel qu'il a été créé par Dieu, selon nombre et mesure, dans l'espace et dans le temps : quatre points cardinaux comme loi géographique, quatre éléments comme loi physique et quatre saisons comme temporalité, à quoi s'ajoutent les quatre évangiles <sup>229</sup>. Selon la maxime de la Sagesse, le monde répond à un ordre mathématique parce qu'issu d'une création divine rationnelle. Le trois, quant à lui, est

---

châsse et son exécution, mais il ordonne la composition tripartite des émaux et l'arrangement des pierreries. »

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>228</sup> Il est probable que l'erreur de Marie-Madeleine Gauthier soit issue de la source photographique employée pour poursuivre ce raisonnement.

<sup>229</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 33.



l'opposition signifiée du chiffre qui le suit. Il fait référence à la Trinité créatrice, il est tout ce que l'homme n'est pas, il est l'Esprit, le divin <sup>230</sup>. Associés selon un quadrillage de gemmes, la matière corporelle (quatre) et le spirituel (trois) s'allient pour former une matière double. Seul le Christ possède une telle dualité de natures. En ce sens, la châsse de Bellac recèle une « image cachée du christ » <sup>231</sup> : par le système d'association et d'organisation des gemmes, le Christ transparaît matériellement dans l'objet, l'imprégnant d'une essence divine. Associés, le trois et le quatre donnent le sept, nombre de gemmes des lignes verticales et horizontales de la façade de la châsse. Matériel et spirituel sont alors joints pour former le Tout, tels les sept jours qui ont été nécessaires à la Création, et l'unité du céleste et du terrestre <sup>232</sup>.

L'insertion des intailles ne relève pas d'une distribution hasardeuse. Outre leur placement harmonieux sur les pignons, leur organisation logique en ligne centrale sur le toit de la façade (probablement malmenée par des restaurations) et en deux diagonales symétriques sur la cuve manifeste un véritable intérêt pour ces gemmes gravées. Mais c'est la répartition de ces pierres qui est surtout remarquable : les espaces de la châsses sont hiérarchisés par le choix des gemmes. De droite à gauche, de haut en bas, ce sont les gemmes gravées qui créent un sens de lecture de l'objet. Concentrées sur la cuve de la façade avant et le pignon gauche, les *Alsengemmen* s'opposent aux antiques, insérés uniquement sur le toit avant et le pignon droit. Le sens de lecture occidental oriente donc l'esprit d'abord vers les gemmes médiévales du pignon gauche puis vers les intailles et le camée antiques du pignon droit. Puis le regard se porte sur les niccolos de verre de la cuve, surface plane qui lui fait directement face, et se dirige enfin vers le toit où les gravures antiques font jouer leurs reflets <sup>233</sup>.

Cette organisation, à la hauteur de la logique médiévale qui transparaît peu à peu dans l'étude de la châsse de Bellac, résulte d'un haut niveau de réflexion. Les gemmes créent un sens de lecture en jouant sur leurs aspects matériels. Les *Alsengemmen* sont fondamentalement marquées par la main de l'Homme : en verre, elles ont été manufacturées, créées par la maîtrise des propriétés physiques de la silice ; gravées par des mains humaines, leur dessin est imparfait, malhabile. Par opposition, les gemmes antiques sont des pierres naturelles (du moins en théorie) issues de la Création divine. À la pureté de leur origine

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>232</sup> Esther Dehoux et Catherine Vincent, « Compter et se mesurer dans les pratiques du christianisme latin au Moyen Âge », *Archives de Sciences sociales des religions*, n° 195, t. 3, 2003, p. 29-49, spé. p. 33-34.

<sup>233</sup> À noter que l'arrière est trop endommagé et modifié pour qu'un tel raisonnement puisse être appliqué.

s'adjoit une gravure de meilleure qualité qui, quel qu'en soit le sujet, augmente la finesse et le prestige de ces gemmes. Les intailles des Hommes ne peuvent égaler les pierres fines de la Création : leur couleur unique en deux tons bleus renvoie à leur technique de fabrication : la main de l'homme ne peut reproduire le plus précieux de la nature. Suivant le sens de lecture, les gemmes d'Alsen laissent place aux intailles antiques, dont la variété de coloris et la profondeur de l'éclat manifestent toute la beauté et la virtuosité de la Création.

En passant de gemmes humaines à des gemmes considérées comme créées par le Père, les pierreries de la châsse de Bellac font cheminer l'esprit. En écho, les lignes verticales de la façade suivent la même logique : du monde matériel exprimé par les hauteurs de quatre pierres et les gemmes d'Alsen manufacturées, l'esprit rejoint visuellement la variété des pierres fines – cornalines, agates, onyx – enserrées dans des carrés de trois gemmes et s'approche ainsi de Dieu. Avec la châsse de Bellac, la supériorité traditionnelle du haut sur le bas et de la droite sur la gauche se manifeste avec d'autant plus de force qu'elle est doublée dans sa matière, croisant les aspects de l'arithmologie symbolique et la glyptique. La matérialité de l'œuvre élève l'esprit. Il est certain que la main de l'orfèvre a été guidée par un commanditaire *litteratus*, suffisamment instruit pour être capable d'un tel niveau de réflexion. La châsse de Bellac est un produit de connaissances exégétiques dont la lecture s'adapte à celui qui la regarde, produisant alors un effet plus ou moins profond.

### **III.3.3. Avec la matière, une préfiguration de la Jérusalem céleste.**

La châsse de Bellac renferme non seulement une présence christique dans ses proportions, mais elle reproduit également les caractéristiques de son épouse (Ap. 21, 9), la cité de Dieu, la Jérusalem céleste. En écho au texte, elle reprend la description donnée par Jean, qui connaît l'honneur de recevoir une vision de la destinée prévue par Dieu, restituée dans le livre de l'Apocalypse. Les chapitres 21 et 22 du livre sont l'apogée de l'Apocalypse ; et la nouvelle Jérusalem est l'aboutissement de la catharsis des élus, une promesse d'un ordre nouveau aux côtés de Dieu. La ville sainte, ses murailles, ses portes, sont autant l'essence divine que sa matière. La Jérusalem est caractérisée par ses murailles : Jean n'en décrit pas l'intérieur parce qu'avant tout, son centre, son temple, est Dieu (Ap. 21, 22). Plutôt qu'une reproduction littérale, la châsse de Bellac en est une double évocation de son essence, transcrite ici aussi bien visuellement que matériellement..

Pour répondre à la forme traditionnelle de la châsse et à ses enjeux, la châsse de Bellac conserve la forme de la petite maison, s'éloignant en cela de la configuration de la Jérusalem. En effet, Jean indique que « la ville était carrée : sa longueur était égale à sa

largueur » (Ap. 21, 16). C'est dans les modules carrés créés par les cabochons qu'il faut chercher la présence de la ville céleste. La forme de ces modules seule ne suffit pas à décrire les murailles de la ville. Mais leur alliance avec les matériaux de la châsse permet d'y voir le carré formé par la Jérusalem.

*« 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'onyx, 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. »*  
(Ap. 21, 18-20).

La description de la Jérusalem céleste pourrait tout aussi bien correspondre à celle de la châsse de Bellac. Construite de plaques d'or, la variété des gemmes de la Création s'épanouit sur elle, comme directement poussées dans le métal. Bien qu'une large portion de ces cabochons ait été remplacée, ils reprennent les fondements de la muraille de la Jérusalem céleste : les diverses pierres fines sont appliquées sur des parois d'or selon un ordonnancement logique. Bien qu'il ne respecte pas l'ordre établi des pierres en fondations, il en conserve la caractéristique. Certes, la châsse de Bellac n'est pas d'or pur mais, ainsi que nous l'avons déjà souligné, le cuivre doré rend un effet comparable<sup>234</sup>. Aux gemmes s'ajoutent des médaillons d'émail champlevé qui, par leur mise en œuvre, y sont assimilés : leurs couleurs rappellent l'éclat des pierres précieuses. Sans entrer dans une interprétation des couleurs qui nous semble aussi risquée qu'incertaine, dépendant avant tout des dispositions techniques de l'émail en Limousin au début du XII<sup>e</sup> siècle, nous pouvons remarquer la prédominance des tons verts et bleus. Ces couleurs, prédominantes dans l'*Œuvre de Limoges*, rappellent émeraudes et saphirs, pierres dont la préciosité surpasse celle des autres pierres fines, autrefois dénommées semi-précieuses. Ainsi, dans le *De Lapidibus*, l'évêque de Rennes Marbode (1035-1123) confère au saphir la dignité de « joyaux des joyaux », lui associant l'expression de « Saint des saints » pour la plus précieuse des pierres<sup>235</sup>. Comme les gemmes, les émaux font jouer leurs couleurs, rappelant les fondations de la Jérusalem.

La châsse est une représentation si fidèle de son modèle qu'elle pourrait être l'un des bâtiments de la ville céleste rapporté sur Terre. Donnant à voir ce qui va advenir, elle rappelle

---

<sup>234</sup> Voir p. 70.

<sup>235</sup> J. Yarza Luaces, *op. cit.*, p. 29.

dans le même temps le prestige et la gloire de l'Église terrestre <sup>236</sup>. En s'appuyant sur l'étude d'Yves Christe, qui rappelle qu'au XI<sup>e</sup> siècle les chapitres 21 et 22 de l'Apocalypse représentent à la fois le présent et le futur, nous pourrions dire que la châsse représente aussi l'Église idéalisée, par sa forme et par la signification de ses matériaux <sup>237</sup>. En effet, il n'est pas rare que les commentateurs voient dans la Jérusalem céleste le modèle idéal à la fois du lieu de culte et de l'institution <sup>238</sup>. Encore au XII<sup>e</sup> siècle, le théologien parisien Pierre le Chantre (1130-1197) rapporte l'interprétation suivante : « multa que in descriptione sancte civitatis ponuntur, magis ad sanctorum presentia merita, quam ad futura premia spectare probantur » <sup>239</sup>. La châsse comme « petite église » désigne déjà dans sa forme un lieu sacré magnifié, auquel le choix des matériaux précieux ajoute une dignité supplémentaire. Associée aux symboles de la cité céleste, la petite église donne à voir la grande Église comme cité du Christ.

À Patmos, Jean reçoit la vision de l'Apocalypse. À Bellac, le spectateur de l'objet en perçoit un extrait. La châsse en est une évocation. Mais l'objet ne se limite pas à représenter la Jérusalem, il en est une copie, un extrait dans sa matière, lui conférant la dignité supérieure d'être à la fois témoignage ou relique de la vision de Jean, mais également d'être une préfiguration matérielle de la cité promise. Organisant la matière selon un système complexe, elle donne à voir l'œuvre de Dieu tout en l'imprégnant directement : or et gemmes – le plus précieux de la Création du Père – s'associent à la présence sous-jacente du Fils par le biais de leur organisation en une arithmologie signifiante. Dans sa matière, la châsse crée une vision de l'Apocalypse qui se précise avec le décor des médaillons.

---

<sup>236</sup> Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard éditeur, 1996, p. 42.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>239</sup> Pierre le Chantre, *Petri Cantoris Parisiensis glosae collectae quatuor evangelistarum et exceptae super unum ex quatuor*, cité par Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit., p. 42, d'après BSB. Clm 7937, f. 245v.

### III.4. Un programme iconographique extrait de l'Apocalypse selon saint Jean.

Dans la continuité de sa matérialité, la châsse de Bellac développe un programme iconographique issu de l'Apocalypse de Jean. Le chrétien connaît le passé biblique. Mais en envoyant la vision de l'Apocalypse à saint Jean, Dieu fait présent à tous les Hommes de la connaissance de « ce qui va advenir » (Ap. 1, 1). Car l'Apocalypse, *Apokàlupsis* (ἀποκάλυψις), c'est le dévoilement, la révélation <sup>240</sup>. La société moderne interprète le terme d'Apocalypse comme une fin des temps aussi cataclysmique que soudaine. En réalité, celui qui lit le texte de Jean perçoit l'espoir de l'Apocalypse, l'espoir d'un nouvel ordre de paix et de félicité pour les justes qui résideront auprès de Dieu. Pour reprendre la formule de Frédéric van der Meer, l'Apocalypse développe « un torrent d'incomparables images qui passent comme des éclairs » <sup>241</sup>. Ces images, le croyant les reconnaît. Elles sont massivement employées dans les décors d'églises, selon des représentations narratives. Plus rarement, l'événement est évoqué selon un système non narratif <sup>242</sup> ; c'est le cas de la châsse de Bellac. Le reliquaire appelle la connaissance de l'événement en se reposant sur un ensemble d'images-types reconnaissables qui font sens au sein d'un réseau d'images.

#### III.4.1. Des médaillons pour citer le Texte. Transcription du texte sacré dans du matériel.

##### III.4.1.1. La seconde Parousie. L'Anonyme et les Vivants.

*« Et là, dans le ciel, se trouvait un trône. Sur ce trône, quelqu'un siégeait ; il avait l'éclat resplendissant de pierres précieuses de jaspe et de sardoine. Le trône était entouré d'un arc-en-ciel qui brillait comme une pierre d'émeraude. [...] Au milieu, autour du trône, se trouvaient quatre êtres vivants, couverts d'yeux par-devant et par-derrière. Le premier être vivant ressemblait à un lion et le deuxième à un jeune taureau ; le troisième avait un visage pareil à celui d'un homme ; et le quatrième ressemblait à un aigle en plein vol. » (Ap. 4, 2-3, 6-7).*

---

<sup>240</sup> *Ἀποκάλυψις*, dictionnaire grec-français Bailly en ligne, [bailly.app/apokalupsis](http://bailly.app/apokalupsis), consulté le 14/08/2023.

<sup>241</sup> Frédéric van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Éditions du chêne, 1978, p. 27.

<sup>242</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 61.

L'association du Christ et des figures des quatre Vivants en une *Majestas Domini* est une composition traditionnelle, très courante depuis l'Antiquité <sup>243</sup>. Cette composition-type naît du chapitre 4 de l'Apocalypse, dans le moment clef d'une théophanie. L'Anonyme paraît trônant, entouré des Vivants, dans une atmosphère grandiose. Dans la Révélation, le Christ est désigné sous plusieurs noms ; il est l'Agneau, le Verbe et le Fils de l'Homme <sup>244</sup>. Mais avant tout, le Christ est une part de la Trinité, dans la vision du trône il prend la place de l'Anonyme : le Père ne peut être représenté qu'à travers le corps du Fils. La théophanie du Christ ouvre le cycle des sceaux, après les messages adressés aux sept Églises, de sorte que l'Apocalypse débute par la venue du Christ trônant, l'adoration dans le ciel et la Seconde Parousie des chapitres 4 et 5.

Le Christ de la châsse de Bellac est représenté à mi-corps, la paume droite ouverte selon un modèle traditionnel, à ceci près qu'il tient une petite croix et non le Livre dans sa main gauche, comme le voudrait le type habituellement rencontré. La figure du Christ est peu détaillée, principalement pour des raisons techniques, ce qui rend difficile l'identification de la source d'inspiration de l'artisan. Mais de manière générale, le modèle semble très local, se rapprochant des manuscrits du *scriptorium* de Saint-Martial de Limoges. L'exemple le plus significatif s'il en est et le f. 56v du Sacramentaire de Saint-Martial (fig. 61) <sup>245</sup>. À la fin du XI<sup>e</sup> siècle et au début du XII<sup>e</sup>, l'abbatiate d'Adhémar (1063-1114) correspond à un temps fort de la production de manuscrits à Saint-Martial <sup>246</sup>. La production se développe, moins influencée par les préoccupations artistiques clunisiennes que par la tradition des manuscrits antérieurs <sup>247</sup>. Le *Sacramentarium sancti Martialis Lemovicensis* s'intègre dans ce contexte, bien que son décor soit moins développé que d'autres manuscrits du *scriptorium*. La main droite du Christ, placée sur la poitrine en raccourci est caractéristique des manuscrits de Limoges. Les traits simples du visage, la bouche formée d'un trait, le nez massif, long et droit

---

<sup>243</sup> Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit., p. 123.

<sup>244</sup> Voir Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit..

<sup>245</sup> BnF, ms. Latin 822.

<sup>246</sup> Danielle Gaborit-Chopin, *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 1969, p. 113.

<sup>247</sup> Sur ce point, l'essentielle thèse de D. Gaborit-Chopin (*ibid.*, p. 183) a été complétée il y a quelques années par le colloque « Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles) », tenu à Poitiers et à Limoges du 26 au 28 mai 2005. Voir notamment Marianne Besseyre et Marie-Thérèse Gousset, « Le *scriptorium* de Saint-Martial de Limoges : de l'héritage carolingien au roman aquitain », in Claude Andrault-Schmitt (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque organisé par le CESC à Poitiers et à Limoges du 26 au 28 mai 2005, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p. 337-344, spé. p. 343.

rejoignant les sourcils, caractérisent le visage en quelques lignes fortes. Comme à Bellac, la chevelure ceint le front en un V retourné puis retombe en trois boucles de chaque côté du visage, donnant l'impression d'une chevelure bouclée ou retenue en arrière.

Mais les similitudes restent finalement peu marquées, d'autant que sur le médaillon de Bellac, le Christ est imberbe, s'éloignant des modèles locaux contemporains, mais se rapprochant en cela d'une plaque losangée en émail cloisonné représentant le Christ en majesté, datée de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et attribuable au Limousin (fig. 62)<sup>248</sup>. L'absence de barbe émane d'un choix délibéré qui ne peut être imputable à la technique employée. Le médaillon de la châsse de Bellac reprend ainsi un modèle plus ancien directement issu de la période paléochrétienne, faisant une nouvelle fois référence aux premiers temps de la chrétienté<sup>249</sup>. Les deux modèles coexistent jusqu'au XI<sup>e</sup> siècle, après quoi le type du Christ imberbe juvénile est remplacé par le type barbu<sup>250</sup>. En optant pour un Christ imberbe, celui qui a réalisé ou commandé la châsse de Bellac n'a pas fait un choix passéiste totalement démodé ; mais reprend une iconographie qui fait autorité depuis mille ans, rappelant le culte originel. L'autre particularité du Christ de Bellac réside dans son attribut : portant une petite croix à trois bras, il s'oppose au type traditionnel tenant le Livre, s'approchant de l'iconographie originale de la Bible de Cambrai, manuscrit du IX<sup>e</sup> siècle, qui attribue une petite croix au Christ tout au long de ses miniatures (f. 03v., 05v-08v., 10v) (fig. 63)<sup>251</sup>. Dans un contexte apocalyptique tel qu'il est présenté sur la châsse, nous ne pouvons y voir une évocation de la Passion sur la Croix. Il s'agirait plutôt d'un élément associant le Christ à l'Agneau dans sa représentation traditionnelle et sur les deux autres médaillons de la châsse, symbole de victoire sur la mort, ou éventuellement du sceau qui marque le front des élus, les cent-quarante-quatre-mille en Ap. 7<sup>252</sup>. Face au manque de références visuelles similaires dont nous disposons, ce qui pose une fois encore la question de l'usage d'un carnet de modèles, l'interprétation de la présence de ce signe est délicate. S'agit-il d'une réadaptation d'un modèle par le graveur, comme cela se remarque parfois<sup>253</sup> ? Qu'apporte significativement cet élément ? Sa présence interroge : inséré au sein de l'iconographie d'un objet dont la conception a nécessité un véritable travail

---

<sup>248</sup> New York, Metropolitan Museum of Art, inv. 17.190.696. M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 19, p. 51.

<sup>249</sup> Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 2005, p. 35.

<sup>250</sup> Frédéric van der Meer, *Maiestas Domini, théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Vatican, Studi di Antichità Cristiana, publié pour le Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1938, p. 380.

<sup>251</sup> Bibl. mun. de Cambrai, ms. 0386.

<sup>252</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 75.

<sup>253</sup> N. Stratford, op. cit., p. 15.

intellectuel, il devrait revêtir un sens spécifique, sans quoi la modification de la représentation traditionnelle serait simplement inutile.

Arrêtons-nous enfin sur l'inscription qui entoure la figure du Christ, le *titulus IHESVS | SVTSIPX*. L'inversion du mot de gauche par rapport au sens de lecture traditionnel est tout à fait intéressante. Si Marie-Madeleine Gauthier suggérait dans le *Catalogue de l'Œuvre de Limoges* que l'orfèvre, analphabète, avait probablement retourné son calque par mégarde, gravant le mot à l'envers, nous pouvons aujourd'hui affirmer que ce choix n'a rien d'accidentel<sup>254</sup>. Et ceci par un simple fait d'observation : les lettres du mot (le S et le P) sont gravées dans le sens normal d'écriture. Il s'agit bien là d'un effet de texte qui produit un jeu visuel selon un effet de miroitement, un jeu qui anime l'espace et pousse la réflexion du contemplateur, le faisant regarder de plus près et s'interroger. Le texte en miroir évoque le passage, la transformation, un changement d'état qui peut être rapproché de la Transfiguration dans son association avec l'or comme matériau support. De manière plus générale, dans le contexte de l'Apocalypse, le retournement implique le passage vers un ordre nouveau.

Le texte met en mots la présence du Christ<sup>255</sup>. L'écrit en est un *modus operandi* : sans la mention *IHESVS | SVTSIPX*, on reconnaît sans difficulté le Christ dans la figure centrale de la cuve de la châsse de Bellac, de même que l'Agneau et les Vivants. Le *titulus* invite alors l'esprit à dépasser le texte, menant vers la lecture spirituelle de la présence divine dans l'objet.

Entouré des quatre Vivants, le médaillon du Christ complète l'iconographie traditionnelle de la théophanie de l'Apocalypse<sup>256</sup>. Leur apparition débute le livre prophétique d'Ezéchiel :

*« Voici ce que je vis : une rafale de vent arrivait du Nord, amenant un gros nuage dont jaillissaient des flammes. Le nuage était entouré de clarté. Son centre embrasé scintillait comme un métal brillant. On y distinguait les formes de quatre êtres vivants qui présentaient une apparence humaine. Chacun d'eux avait quatre visages et quatre ailes. Leurs jambes étaient droites ; leurs pieds ressemblaient aux sabots d'un veau et brillaient comme du bronze poli. Sous chacune de leurs quatre ailes, il y avait une main d'homme. Ces mains étaient tournées dans les quatre directions comme leurs visages*

---

<sup>254</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 57, p. 71.

<sup>255</sup> Pour ce point, voir Vincent Debiais, « Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIIIe -XIVe siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [En ligne], 2020, n°132, t. 1.

<sup>256</sup> Dès l'Antiquité paléochrétienne, les représentations du Christ en majesté s'accompagnent des représentations de Vivants ou de l'Agneau. A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini*, op. cit., p. 116.



*et leurs ailes. Les extrémités de leurs ailes se touchaient l'une l'autre. Ils avançaient droit devant eux sans tourner leurs corps. Leurs visages étaient comme des faces humaines, et chacun d'eux avait une face de lion à droite, une face de taureau à gauche et une face d'aigle. [...] Les êtres vivants allaient et venaient à toute allure ; ils semblaient aussi rapides que la foudre. » (Ez. 1, 4-10, 14).*

Reconnus par Jean dans le Nouveau Testament, ils encadrent le trône de l'Anonyme au chapitre 4 de l'Apocalypse. Portant les symboles de leurs évangiles, ils sont associés à Jean, Matthieu, Luc et Marc sur les médaillons de la châsse de Bellac. L'association des Vivants aux évangélistes est attribuée à saint Irénée, au II<sup>e</sup> siècle <sup>257</sup>. D'abord variables, les attributions particulières sont fixées par divers commentateurs. L'association que l'usage conservera est celle de saint Jérôme, qui attache l'aigle à saint Jean, le lion à saint Marc, l'homme ailé à saint Matthieu et le bœuf à saint Luc <sup>258</sup>.

Sans originalité de composition, les Vivants de la châsse de Bellac présentent leurs évangiles entre leurs pattes, formées d'un *codex* stylisé. Leurs ailes rappellent l'expansion de la parole sacrée ; « leur message parcourt la terre entière, leur langage est perçu jusqu'au bout du monde » (Ps. 19, 5). La plus grande originalité dans la représentation des Vivants concerne le médaillon de Jean : ici, l'aigle est remplacé par un griffon, une substitution étonnante qui évoque un imaginaire oriental. Pourquoi avoir fait le choix de l'originalité plutôt que de la fidélité au texte sacré ? Il est certain que la gravure de l'animal mythologique singularise l'évangéliste tout en conservant une unité visuelle avec les autres médaillons.

Le lion, l'aigle ou le bœuf rappellent par leurs caractéristiques physiques le répertoire zoomorphe des manuscrits du *scriptorium* de Saint-Martial, dans le dessin de leur tête principalement. Ainsi retrouve-t-on le front très arrondi et le bec bien courbe et entrouvert de l'aigle de Jean et la forme caractéristique de la tête du lion (une tête se rapprochant de celle d'un chien avec deux petites oreilles, la truffe en avant et la gueule ouverte) dans le même temps dans une lettrine au f. 136r de la première Bible de Saint-Martial (fig. 64) <sup>259</sup>. De même, ces caractéristiques morphologiques se retrouvent une nouvelle fois dans la lettrine du *Beatus* au f. 279v du lectionnaire de Saint-Martial (fig. 65), pour en citer un autre exemple <sup>260</sup>. Mais c'est surtout au f. 167r de la seconde Bible de Saint-Martial que le lion de Marc trouve peut-être son origine : au registre supérieur de l'arc des canons, un pseudo-lion sans crinière

---

<sup>257</sup> F. van der Meer, *L'Apocalypse dans l'art*, op. cit., p. 28.

<sup>258</sup> F. van der Meer, *Maiestas Domini*, op. cit., p. 225.

<sup>259</sup> BnF, ms. Latin 5 (2).

<sup>260</sup> BnF, ms. Latin 5301.

reprend un profil et une position détournée similaire, la mâchoire bien délimitée (fig. 66) <sup>261</sup>. Comme à Bellac, les pattes de l'animal sont dentelées. Mais surtout, c'est la queue enroulée autour de la cuisse du lion, détail assez rare dans les autres manuscrits de Saint-Martial de Limoges, qui fixe l'origine du bestiaire de Bellac dans la seconde Bible de Saint-Martial. Au f. 91r du premier volume du manuscrit, dans le détail d'un bouclier tenu par Judas, deux animaux présentent exactement la même composition que ceux de Bellac : enfermés dans des médaillons, ils passent à droite la patte levée, la queue enroulée (fig. 67) <sup>262</sup>. Le miniaturiste a enfermé les animaux dans des médaillons, donnant la clef d'une harmonie visuelle au graveur de la châsse de Bellac. La forme dynamique de la queue des animaux s'accorde parfaitement avec l'emploi de l'émail champlevé en médaillon qui restreint l'espace de gravure disponible. Cette vitalité est renforcée par le détournement des corps, très courant à partir du XI<sup>e</sup> siècle <sup>263</sup>. Ce manuscrit semble être un point de référence pour plusieurs figures émaillées de la châsse de Bellac. Il est plus que probable que l'orfèvre avait connaissance de ce manuscrit local, ou du moins des enluminures qui l'ornaient.

Le Christ et les Vivants de la châsse de Bellac s'organisent en une composition traditionnelle, déjà employée dans l'émaillerie méridionale avec l'autel de sainte Foy à Conques. En ce sens, l'iconographie de la châsse de Bellac ne fait pas œuvre originale, mais elle reprend un thème déjà abondamment représenté.

#### III.4.1.2. L'Agneau de l'Apocalypse.

La châsse de Bellac possède la particularité de présenter deux médaillons de l'Agneau de l'Apocalypse en deux dessins différents. Cette double représentation pose question : il est très étonnant d'observer deux fois la représentation de l'Agneau de l'Apocalypse au sein d'un même programme iconographique. Il est peu probable que la présence du médaillon du pignon soit le résultat d'un remontage. Non seulement les bâtes qui enserrant le médaillon ne portent aucune trace de modification, mais leur iconographie légèrement différente s'adapte aussi parfaitement à leur positionnement sur l'objet, de sorte qu'ils appartiennent plutôt à deux sous-systèmes iconographiques bien distincts. En premier, l'Agneau de la façade fonctionne dans le même système que la vision parousiaque précédemment décrite. L'Agneau paraît au

---

<sup>261</sup> BnF, ms. Latin 8 (2).

<sup>262</sup> BnF, ms. Latin 8 (1).

<sup>263</sup> Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit, p. 128.

chapitre 5 de l'Apocalypse. Dans une théophanie voilée, il est le Christ sacrifié puis intronisé, siégeant sur le trône de l'Anonyme <sup>264</sup> :

« Et je vis un Agneau debout au milieu du trône, entouré par les quatre êtres vivants et les anciens. Il semblait avoir été égorgé. [...] L'Agneau s'avança et prit le livre de la main droite de celui qui siégeait sur le trône. Aussitôt, les quatre êtres vivants et les vingt-quatre anciens s'agenouillèrent devant l'Agneau. » (Ap. 5, 6-8).

Visuellement, l'Agneau de la façade de Bellac est placé dans le registre supérieur, sur le toit, juste au-dessus du Christ. Les deux se font écho dans un système de hiérarchie double. En position haute, l'Agneau surplombe le Christ et referme le système iconographique de la façade de l'objet. La bordure de degrés le singularise et lui octroie une dignité supérieure par rapport à l'ensemble des autres médaillons de la châsse. L'Agneau est d'essence purement divine, par opposition au Christ et à sa dualité de natures. Faisant le lien avec la matérialité de l'objet, les intailles reproduisent ce système : les gemmes humaines mènent vers les gemmes de la Création, la qualité divine qui définit l'Agneau.

Cependant, l'équilibre hiérarchique entre les deux figures est rétabli par un jeu de regards subtil, difficilement perceptible en raison de l'état de conservation de l'émail du médaillon de l'Agneau. Le dessin de l'Agneau est relativement original : sa tête, de profil, est complètement repliée vers le cou (voir fig 68). La tête de l'animal, à l'horizontale semble plutôt appartenir à un registre anthropomorphisant : le gros nez est poursuivi d'une bouche souriante portée sur une mâchoire angulaire qui remonte vers les oreilles. Ce sont ces deux oreilles de face qui perturbent la lecture du profil de l'Agneau font croire à une tête présentée de face, ainsi que l'avait gravée Léon Palustre en 1887, visiblement avec difficulté (fig. 69) <sup>265</sup>. L'orientation de la tête de l'Agneau trouve toute sa logique dans la composition générale des médaillons de la façade de la châsse de Bellac. Cette façade est marquée par un fort jeu de regards qui rétablit la hiérarchie entre le Christ et l'Agneau (fig. 70). La tête vers le bas, l'Agneau porte son regard sur le Christ juste au-dessous, lien visuel soutenu par l'orientation de la tête de chacun des Vivants <sup>266</sup>. Seul le Christ est étranger au lien visuel créé par les figures qui l'entourent, rappelant une *majestas domini*.

---

<sup>264</sup> A.-O. Poilpré, *Majestas Domini*, op. cit., p. 123.

<sup>265</sup> L. Palustre et X. Barbier de Montault, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, op. cit., cat. I et II.

<sup>266</sup> Ceci même en considérant l'inversion des médaillons de l'aigle et du lion, et en remplaçant le médaillon de l'ange par un médaillon relativement similaire qui ne devait logiquement pas rompre l'équilibre du jeu de regard.

L'agneau (comme animal) tenant le livre et la croix décode le sujet de la gravure : c'est bien dans le contexte de l'iconographie de l'Apocalypse qu'il convient de considérer ces deux figures. Par leurs attributs, les deux agneaux de la châsse correspondent aux représentations traditionnelles établies depuis l'Antiquité paléochrétienne et perpétuées sur tout support <sup>267</sup>. L'Agneau du pignon est associé au Christ : son nimbe crucifère reprend celui du Fils sur la façade principale, dans la forme et les couleurs. La croix qu'il porte, du même vert que celle du Christ, lui fait écho par sa forme, s'éloignant de celle de l'autre Agneau, bleue à quatre bras. En tant qu'attribut signifiant, la croix associe les trois médaillons, rappelant les multiples formes dénommant le Fils.

Le livre de l'Apocalypse en *codex* remplace sporadiquement le rouleau traditionnellement représenté. Sans tout-à-fait pouvoir dire qu'il s'agit là d'une originalité, soulignons simplement qu'il s'agit d'une tradition concurrente à celle du livre dans la forme du texte antique en rouleau. Au près des évangélistes, les quatre points qui l'ornent rappellent les écrits des apôtres. Mais dans le contexte d'une œuvre présentant un décor issu de l'Apocalypse, le livre de l'Agneau est le livre des sceaux décrivant le dessein de Dieu d'Ap. 5, 7 ou le Livre de Vie en Ap. 21, 27 : « seuls entrerons ceux dont le nom est inscrit dans le livre de vie, qui est celui de l'Agneau ». Tout à la fois, les livres tenus par les deux agneaux multiplient les interprétations. À l'avant, le *codex* est le livre des sceaux remis à l'Agneau par l'Anonyme, au sein d'une apparition théophanique décrite aux chapitres 4 et 5 de l'Apocalypse. Mais l'Agneau du pignon gauche, passant à gauche en direction de l'arrière de la châsse, semble plutôt happé dans une atmosphère végétale créée par trois rinceaux, celle du jardin d'Ap. 22. Dans ce contexte, le livre de l'Agneau s'apparente donc davantage au Livre de Vie (Ap. 21, 27).

Les deux Agneaux du reliquaire sont enchâssés dans un système de références au livre de l'Apocalypse complexes. Ils fonctionnent en relation avec les autres médaillons de la châsse, plutôt dans la traditionnelle représentation de la théophanie de l'Anonyme à l'avant et davantage comme une préfiguration de l'ordre nouveau instauré par l'Apocalypse pour l'Agneau du pignon. Ce passage se traduit en couleur : l'Agneau blanc à l'avant rappelle le sacrifice du Christ puis son intronisation, tandis que l'Agneau bleu du pignon se végétalise, reprenant les couleurs des rinceaux qui l'entourent ainsi que des végétaux de l'arrière de la châsse, autour des anges et des lions, préfigurant un nouveau sous-système iconographique. La double présence de l'Agneau de l'Apocalypse sur la châsse de Bellac est certes inhabituelle, mais pas véritablement problématique. Puisque le regard ne peut capter

---

<sup>267</sup> A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini*, op. cit., p. 116 et 119.

l'ensemble des images de la châsse en même temps, seul l'Agneau blanc apparaît sur la façade avant. Le second Agneau n'est visible qu'en tournant autour de la châsse, s'éloignant visuellement du premier Agneau. Chaque façade de la châsse est comme une page enluminée d'un manuscrit : elle possède son propre système d'images, liée aux autres dans une iconographie plus large qui ne peut être perçue d'un seul coup. En ce sens, le fidèle qui veut voir les images est actif autour de l'objet, passant d'un ensemble d'images à un autre en suivant un sens de lecture logique menant de l'avant à l'arrière, en passant par l'un ou l'autre des pignons.

### III.4.1.3. Une présentation de la Vierge comme épouse de l'Agneau ou comme allégorie du Salut ?

Le cas de la Vierge du pignon droit est plus complexe. En médaillon, sa présence sur la châsse de Bellac n'a rien de surprenant. Le culte marial atteint son apogée aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, mais ses représentations restent limitées dans leur variété : bien souvent l'iconographie de la Vierge est restreinte à la composition traditionnelle de la Vierge à l'enfant, assise en majesté sur le *sedes sapientiae*, selon une iconographie qui apparaît dès le III<sup>e</sup> siècle à Rome <sup>268</sup>. Confronté à cette tradition de représentation vigoureuse, le médaillon de Bellac se signale par son originalité. L'interprétation de la figure de Marie repose ici sur deux éléments en particulier : le *titulus* qui l'entoure et la palme délicatement tenue entre ses doigts.

Sur la châsse de Bellac, la représentation de la Vierge – ou des saintes de manière générale – ne correspond pas au type aquitain, qui la coiffe d'une couronne losangique que l'on retrouve entre autres sur deux médaillons de l'autel de sainte Foy ou une plaque émaillée en navette représentant une sainte <sup>269</sup>, conservée au musée du Louvre (fig. 71 et 72). Sans voile, portant un simple turban, elle pourrait représenter une sainte quelconque si le *titulus* *SANCTA MARIA | MATER D(omi)NI* ne mentionnait sa qualité. Comme pour le Christ, le texte est un symbole de présence. Mais ici, il permet également d'identifier la figure qui lui apparaît. Sans la qualification du sujet, la femme du médaillon pourrait tout aussi bien être une sainte tenant une palme rappelant son martyr, exactement comme sur la plaque du Louvre. La figure de la Vierge de ce médaillon pourrait donc trouver l'origine de sa composition dans une autre figure féminine dont le dessin provient peut-être un carnet de modèle, auquel un *titulus* a été accolé pour en transformer le sujet. L'historiographe de la châsse de Bellac a fait de du

---

<sup>268</sup> Marie-Louise Thérél, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, Paris, Éditions du CNRS, 1984, p. 40.

<sup>269</sup> Conques, v. 1100. Musée du Louvre, inv. OA 6273.

symbole de la palme une évocation de l'Annonciation, en rapport avec la tradition iconographique du sujet, ou bien une évocation de la mort de la Vierge <sup>270</sup>. Mais dans le contexte d'une iconographie de l'Apocalypse aussi développé, nous ne pensons pas que ces interprétations soient véritablement pertinentes. L'inscription renvoie il est vrai à la sainteté de la Vierge. Mais poursuivie par la mention *mater domini*, elle acquiert une sainteté supérieure : mère de Dieu, Marie offre le Paradis aux hommes en donnant naissance au Sauveur <sup>271</sup>. Elle est *Theotokos, Dei Genitrix* ; à la fois symbole et outil de l'Incarnation, elle est élevée au rang de reine supérieure aux apôtres et aux saints dès la période franque <sup>272</sup>. Au Moyen Âge central, elle devient *Domina Nostra*, la dame (*domina*) de Dieu le Seigneur (*dominus*) <sup>273</sup>. Dans cette association transparaît sa qualité d'épouse, celle de l'Agneau au chapitre 19 de l'Apocalypse :

« *Le moment des noces de l'Agneau est arrivé, et son épouse s'est préparée. On lui a donné un vêtement fait d'un fin tissu de lin, brillant et pur.* » (Ap. 19, 7-8).

L'évocation du vêtement de l'épouse est à mettre en relation avec la matérialité de la châsse : l'or de ses plaques est le tissu brillant et pur. En réalité, décor figuratif et matière répondent ensemble au texte de la Révélation. Les intailles antiques de meilleure qualité, ainsi que l'unique camée du reliquaire, sont localisés sur le pignon gauche. Comme marque d'honneur, ces petits objets de grande valeur et de grand prestige effacent le rejet de la Vierge sur le pignon, et plus encore, ils attirent le regard vers elle selon un sens de lecture défini par la matérialité de l'objet.

« *Et je vis la ville sainte, la nouvelle Jérusalem, qui descendait du ciel, envoyée par Dieu, prête comme une épouse qui s'est faite belle pour aller à la rencontre de son mari.* » (Ap. 21, 2).

---

<sup>270</sup> M.-M. Gauthier et G. François, *Catalogue de l'Œuvre de Limoges*, op. cit., cat. 57, p. 72.

<sup>271</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 99. Voir également M.-L. Thérel, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, op. cit..

<sup>272</sup> Sylvie Vilatte, « Faux mystère et vrai problème historique. La question des « Vierges Noires » », *Revue d'Auvergne*, issu d'un numéro spécial : *La Vierge à l'époque romane. Culte et représentations*, 1997, n° 112, t. 1, p. 12-38, spé. p. 15.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 15.

Alors associée à la Jérusalem céleste, parée de bijoux comme une glorieuse épouse, elle est une métaphore de l'Église. À la fois mère du Christ et épouse de l'Anonyme, les vêtements de Marie font écho à ceux de la figure centrale de la cuve de la châsse : comme le Christ, elle porte une toge verte couverte d'un manteau bleu foncé, tenant un attribut vert (la palme en écho à la croix) dans sa main gauche. De même, le *titulus* bleu foncé organisé autour d'un ruban vert marque encore le lien visuel qui relie les deux figures, l'époux et l'épouse. À la fois mère et épouse, la Vierge de Bellac répond donc au type de la *Majestas Sponsae*, représentant métaphoriquement l'*Ecclesia* céleste pour la gloire de l'Église terrestre <sup>274</sup>.

Sur les pignons, l'orientation de l'Agneau et de la Vierge dirigent le regard vers l'arrière de la châsse et préparent l'esprit. Ils en préfigurent le décor, l'Agneau avec les premiers rinceaux végétaux et la Vierge en tenant la palme. En Ap. 7, 9 les purs portent la palme en symbole du Salut : « c'étaient des gens de toute nation, de toute tribu, de tout peuple et de toute langue. Ils se tenaient devant le trône et devant l'Agneau, vêtus de robes blanches et avec des palmes à la main ». La palme est alors un extrait du jardin de la Jérusalem Céleste, elle pourrait rappeler les arbres qui poussent près du fleuve de Vie, et même l'arbre de Vie en Ap. 22. La palme, par son homonymie avec le phénix, φοῖνιξ, en acquiert les qualités : elle est dès l'Antiquité un symbole de longévité et de résurrection, alors associé par les chrétiens à la résurrection glorieuse des saints, élus du Paradis <sup>275</sup>. Elle est alors une allégorie du Salut, que la Vierge-Église annonce. Le Paradis, la Vierge le désigne, pointant du doigt l'arrière de la châsse. Il est assez intéressant de constater dans ce geste les similitudes qui relient la Vierge à l'ange d'une lettrine du f. 132v. de la seconde Bible de Saint-Martial (fig. 73) <sup>276</sup>. Les deux figures se répondent de manière remarquable : outre le geste des deux mains en tout point similaire, le nez de profil de la Vierge, constitué d'un simple trait courbé reprend directement celui de l'ange. Les plis de vêtements de la Vierge, comme ceux des autres personnages de la châsse, rappellent par leurs alvéoles la forme du vêtement de l'ange, organisé en plis compartimentés mêlant courbes et lignes droites pour s'agencer les uns dans les autres. Comme pour les autres médaillons de la châsse, la figure de la Vierge semble issue d'un même répertoire d'images, à ceci près que le sujet originel n'est probablement pas une Vierge, mais un autre personnage dont l'orfèvre a reproduit les gestes parce qu'ils s'adaptaient au support et à l'iconographie désirée. La récupération d'une image préexistante ne contredit pas l'interprétation que l'on peut retirer du médaillon. Bien au contraire, elle indique que l'artisan

---

<sup>274</sup> Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit., p. 133 et 156.

<sup>275</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 125-126.

<sup>276</sup> BnF, ms. Latin 8 (2).

de la châsse était parfaitement capable de faire parler une image en accordant à une base déjà existante de nouveaux éléments signifiants.

Le médaillon de la Vierge est complexe à décoder. C'est le texte, associé à la palme et mis en relation avec l'ensemble du décor de la châsse qui permet de capter la référence au chapitre 21 de l'Apocalypse. La Vierge fait le lien entre l'avant de la châsse et l'arrière, dirigeant le regard de son doigt pointé vers une atmosphère paradisiaque.

#### **III.4.2. L'arrière comme conclusion de l'Apocalypse : le jardin de la Jérusalem et l'Arbre de la Vie.**

*« 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 chaque côté 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).*

Dans l'historiographie de la châsse de Bellac, les auteurs remarquent le décor « paradisiaque » de l'arrière du reliquaire<sup>277</sup>. Les plantes et les oiseaux merveilleux rappellent il est vrai l'imaginaire du Paradis. Mais ce vocabulaire ne correspond pas exactement au cadre apocalyptique fourni par l'objet dans sa matérialité et son décor. Dans le contexte du livre de la Révélation de Jean, le seul jardin est celui de la Jérusalem céleste. Rappelons que l'arrière de la châsse s'organise ainsi : sur la cuve, deux anges antithétiques entourent le médaillon d'un oiseau, le médaillon Wasset. Sur le toit, les oiseaux font place à deux lions antithétiques, disposés de chaque côté d'un médaillon central représentant un arbre entouré de deux oiseaux, becquetant ses feuilles. Ce type iconographique existe dans de multiples supports graphiques, et notamment dans la sculpture des chapiteaux. Mais, comme pour le décor des autres médaillons de la châsse, plusieurs parallèles peuvent être faits avec la seconde Bible

---

<sup>277</sup> Notamment F. Arbellot, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *op. cit.*, p. 22 ; ou M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge occidental*, *op. cit.*, cat. 38, p. 78.



de Saint-Martial, confirmant que le manuscrit a bel et bien dû constituer une source d'inspiration pour l'orfèvre du reliquaire. Les deux lions arrière de Bellac, avec leur queue enroulée au très large panache dentelé et leur crinière en mèches épaisses, rappellent un lion fantastique du f. 170r. qui, la queue enroulée terminée par un large rinceau (élément caractéristique de la tradition des manuscrits aquitains <sup>278</sup>), le poitrail fort formé d'un trait fluide et la crinière en vaguelettes épaisses, supporte la colonne des canons (fig. 74) <sup>279</sup>.

Sur la cuve, l'oiseau du médaillon Wasset est assez difficile à analyser en raison de l'absence de caractéristiques morphologiques permettant de l'identifier (fig. 38). Il paraît toutefois être revêtu d'une dignité supérieure, comme l'atteste la bordure en degrés, qui le singularise à l'arrière et l'associe à l'Agneau de l'avant. Avec son bec court et pointu, il pourrait s'agir d'une colombe, prête à prendre son envol. En relation avec l'Agneau, cette colombe évoquerait le Saint Esprit, donnant à voir sa présence dans toute chose et plus encore sur la châsse.

En faisant un effort d'imagination pour restituer l'arrière du reliquaire, remarquons que les deux anges dirigent et encadrent le regard dans le registre inférieur. Comme Jean guidé par l'Ange dans sa vision, le spectateur est accompagné depuis les pignons (d'où les anges semblent venir) vers la vision de l'arrière de la châsse. Entouré de végétation, l'ange avance et la pointe du doigt. Progressivement sur toutes les faces de la châsse, les éléments végétaux s'approprient l'espace au fil du sens de lecture de l'objet, pour mener subtilement vers le jardin. Certes stylisés à l'extrême, ils n'en sont pas moins signifiants. À l'avant, les végétaux se font discrets ; les jeunes rameaux, simples, ne poussent qu'auprès de la bordure de l'aigle, le singularisant une nouvelle fois. Sur le pignon droit, la Vierge tient la palme. Mais c'est à gauche que le décor végétal se vivifie. Les trois rameaux qui entourent la figure principale de l'Agneau sont encore irréguliers, asymétriques. Ils semblent remplir l'espace sans souci d'harmonie : leur présence répond à la fois à un souci d'équilibre visuel et à l'évocation d'une vie végétale grandissante, encore jeune et vive. Mais c'est bien à l'arrière que les végétaux s'épanouissent. Les végétaux du médaillon de l'ange sont particulièrement développés. L'arbrisseau de droite, en particulier, se rapproche dans sa forme de l'arbre du premier panneau de la porte de bronze d'Hildesheim, à propos de laquelle Isabelle Marchesin a produit une étude tout-à-fait pertinente (fig. 75) <sup>280</sup>. Nous pensons pouvoir appliquer ici un raisonnement similaire, à échelle bien plus

---

<sup>278</sup> D. Gaborit-Chopin, *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges*, op. cit., p. 61-62.

<sup>279</sup> BnF, ms. Latin 8 (2).

<sup>280</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 30.

modeste. Il est bien évident que le niveau d'élaboration des images des portes de bronze d'Hildesheim atteint un degré bien supérieur par rapport à la composition de celles de la chasse de Bellac. Simplement, les éléments végétaux de la chasse sont signifiants malgré tout, ne s'éloignant pas de la tradition iconographique contemporaine qui leur attribue un rôle à part entière dans le discours des images <sup>281</sup>.

À partir d'une graine, l'arbre s'élance en rinceaux. Si les deux premiers sont contraints par le manteau du personnage, les deux rinceaux qui suivent sont stimulés par un élan vital : ils s'arquent et s'entrecroisent, dessinant un cœur terminé par un fleuron triple. Au-dessus d'eux, deux autres rameaux entrecroisés sont si vigoureux qu'ils semblent prêts à sortir du cadre, repoussant la bordure du médaillon. L'arbre, comme l'organe vital qui lui est associé, est investi du souffle de vie <sup>282</sup>. Le cœur, vivant, soutient l'esprit qui s'élève avec les petits rinceaux qui éclosent au-dessus de lui, dans un élan vital qui allie le corps et l'esprit. Cet arbre préfigure la représentation de l'arbre de Vie au registre supérieur : à l'arrière de la chasse, les végétaux sont plutôt symétriques ; les rinceaux se poursuivent sur les médaillons des lions, encore irrégulièrement à gauche mais définitivement ordonnés à droite, formant même encore un petit cœur près de la tête de l'animal.

Après les petits rameaux, un grand arbre vif éclate majestueusement en position haute, concluant le récit végétal de la chasse de Bellac. Aussi droit qu'une colonne, l'arbre en reprend la base, semblant reposer sur un tore et une plinthe ou un piédestal, soit deux niveaux de la base de la colonne. L'arbre prend racine dans les colonnes du Temple, il est issu de l'Église, grandit par elle et nourrit les deux oiseaux comme les âmes des fidèles. Il est l'Arbre de Vie du jardin de la Jérusalem, aux trois rinceaux bourgeonnants en boutons triples, donnant douze branches au total. La démultiplication du végétal en systèmes ternaires n'a rien d'anodin : rappelant le nombre d'hypostases de la Trinité, il appelle la Création en se démultipliant, porteur de la vie qu'il offre aux deux oiseaux qui l'encadrent. Bourgeonnant, l'arbre rappelle le *lignum vitae* de la croix, le bois symbolique de l'Arbre de Vie <sup>283</sup>. Marqué du sceau de la Trinité, il est l'arbre de la Création, ouvrant la Genèse (Gn. 3, 22) et refermant l'Apocalypse (Ap. 22, 2). Par son élan vital divin, il donne la vie éternelle, nourrissant les deux oiseaux comme les âmes des fidèles. Il s'agit là d'une représentation très ancienne, d'origine indo-européenne, ainsi que nous l'avons déjà souligné. Repris en contexte chrétien pour sa symbolique forte, il est très

---

<sup>281</sup> Mathieu Beaud, « Le Corps saint et son territoire : l'hagiographie enluminée du manuscrit M.736 de la Morgan Library », in Vinni Lucherini et Cécile Voyer, *Le Livre enluminé médiéval instrument politique*, Rome, Viella, 2021, p. 187-220, spé. p. 193.

<sup>282</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, op. cit., p. 35.

<sup>283</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, op. cit., p. 75.

répandu au milieu du XII<sup>e</sup> siècle <sup>284</sup>. Est-il correct de d'employer le mot « *Hôm* » pour décrire ce type comme l'ont fait les historiens de la châsse de Bellac ? Nous ne pensons pas pouvoir qualifier une image-type aussi répandue par un tel mot, connoté selon un contexte bien différent de l'interprétation chrétienne reprise sur le médaillon de Bellac. Sa structure répond à un mode de représentation du végétal caractéristique de la période médiévale, reconnaissant la présence de l'ordre divin dans la nature <sup>285</sup>. Il est l'Arbre de Vie, source de vie végétale mais aussi animale, comme cela est bien visible sur la plaque de chancel de Cividale (fig. 50). Ses bourgeons larges s'ouvrent en signe d'éternité, selon une interprétation partagée dès les premiers temps de la chrétienté <sup>286</sup>.

L'Arbre, et les végétaux de manière générale, émanent de la présence divine. Le décor végétal de la châsse de Bellac se développe selon un système indépendant, mais toujours en relation avec la matière et les figures représentées en émail. Il trouve sa plus forte expression dans le décor de la partie arrière, où il s'insère dans une iconographie complète qui conclue le système iconographique du reliquaire. Donnant à voir chronologiquement le déroulé de l'Apocalypse, depuis la théophanie de l'Anonyme jusqu'à l'avènement de la Jérusalem céleste, elle referme le livre à l'arrière en dévoilant le chapitre final de la Révélation. Le décor des médaillons de l'arrière est particulièrement relié à la matérialité de l'objet : dans sa muraille de bijoux et d'or, la Jérusalem enchâsse le jardin de la vie, ses quatre fleuves et son arbre divin. L'Apocalypse décrite par la châsse est particulièrement positive et glorieuse. Les extraits choisis, effaçant toute évocation du Jugement dernier ou des épreuves traversées par les fidèles, mettent en scène la majesté du Verbe. Le dessein du Père est révélé dans l'alliance de la matière et d'une série d'images-types bien reconnaissables. La châsse de Bellac en est un extrait sur Terre, conférant à l'objet une dignité supérieure en tant que préfiguration de l'œuvre de Dieu. Prestigieux dans sa matière, le reliquaire donne à voir la toute-puissance divine ; l'Apocalypse, c'est avant tout la gloire de Dieu <sup>287</sup>. Selon un discours s'établissant à différents niveaux, la châsse de Bellac est un outil de l'Apocalypse, agissant selon le même mode que la vision offerte à Jean.

---

<sup>284</sup> Eliane Vergnolle, *Saint-Benoît-sur-Loire, l'abbatiale romane*, Paris, Société Française d'Archéologie, 2018, p. 47.

<sup>285</sup> I. Marchesin, *L'Arbre et la colonne*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>287</sup> Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, *op. cit.*, p. 7.

### III.5. Au-delà du matériel. Un objet aux multiples niveaux de lecture.

Actuellement, la châsse de Bellac repose paisiblement dans un ancien enfeu, placée dans le mur gouttereau Nord de la nef gothique de l'église de Bellac. Difficile aujourd'hui d'imaginer à travers elle un objet complexe aux profondes références apocalyptiques, et plus difficile encore d'imaginer un objet vénéré, manipulé, porté en procession ; un objet actif, un objet vivant, en somme. Parce qu'il est contemplé, le reliquaire – en tant qu'objet orné et imagé, produit un effet sur le spectateur. Il interagit avec lui pour le mener à un niveau d'interprétation supérieur qui dépasse sa simple matière.

#### III.5.1. Une œuvre à la matérialité active et vivante.

Loin d'être un objet inerte, la châsse participe à son environnement. Visuellement, sa présence illumine son église en transmettant la présence divine dans sa matérialité. L'image est un symbole de présence <sup>288</sup>. Les objets du culte doivent attirer le regard, manifester la présence de Dieu par une qualité de fabrication exceptionnelle <sup>289</sup>. La typologie de l'objet, son iconographie et sa matérialité s'allient pour former une échelle de lecture dont chaque barreau a une portée différente, mais est relié à tous les autres en une structure solide qui a pour but d'élever l'esprit. Au plus haut de cette échelle, la notion la plus complexe consiste à comprendre l'effet que produit l'objet sur celui qui le regarde ; ce qu'il voit et ce qu'il comprend alors qu'il le contemple. La châsse de Bellac laisse ainsi percevoir toute la vitalité divine qui l'anime. En réalité, l'objet lui-même est d'essence divine : par son programme iconographique et sa matière, il possède une nature ontologique qui est à la fois la source du rapport visuel de l'être à l'objet (l'essence divine donne ses propriétés à la matière et est la source de la réflexion spirituelle du contemplateur ) et sa finalité (la contemplation mène vers la perception de la nature ontologique de l'objet). La lecture de l'objet, dans ses images, ses matériaux et leurs effets visuels, conduit l'esprit à la contemplation spirituelle de Dieu <sup>290</sup>.

Les matériaux employés dans sa réalisation sont perçus comme des matières vivantes, associées aux saints, au Christ ou à Dieu. L'or, les gemmes, les intailles, l'émail multicolore, le prestige et la pureté de la matière rappellent les merveilles de la Création. Elles ont pour

---

<sup>288</sup> H. Belting, *op. cit.*, p. 20.

<sup>289</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>290</sup> Anne-Orange Poilpré, « Figures Christologiques ottoniennes et romanes : l'empreinte carolingienne », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2020, t. LI, p. 17-31, spé. p. 20.

point commun les multiples reflets qui les animent ; par leurs effets de couleur et de transparence, elles sont des chairs vivantes traversées de veines, de sang, et couvertes d'une peau délicate. Par association, ne dit-on pas que les saints sont les *lapides vivi*, les pierres vives de la foi <sup>291</sup>? La *virtus* imprégnant les reliques émane du reliquaire lui-même. Pour cette raison, l'extérieur doit être à l'image du rayonnement vital de la *virtus* qui baigne l'intérieur. Reliques et reliquaires doivent susciter l'émerveillement, un effet non seulement créé par le choix de matériaux prestigieux et admirables, mais aussi par la nature intrinsèque de l'objet <sup>292</sup>. Ce qui ne peut être représenté en images, la matière vivante le manifeste. De la même manière que l'âme pure des saints laisse une marque sur leur corps, elle imprègne le reliquaire à son contact, et s'y dépose sous forme de procédés d'orfèvrerie donnant effet de rayonnement et de diffusion de la lumière, conférant au contenant du corps une impression merveilleuse. Alors, le corps saint se transfigure dans le reliquaire, et l'objet se transfigure vers une nature sainte. Pour reprendre une source abondamment employée par Cynthia Hahn, dont les travaux marquent ici beaucoup notre exposé, rappelons le poème de Paulin de Nole : « ceux que la piété aura élevé par une action céleste, ils porteront avec le Dieu Roi les couronnes qu'ils se partageront, et, leurs corps revêtus [*vestiti*] de divine lumière, ils seront conformés toujours au Christ Seigneur » (*De Obitu Celsi*, v. 575) <sup>293</sup>. Comme un vêtement, la lumière divine enveloppe les corps saints et les assimile. Le reliquaire qui enveloppe à son tour ces corps est aussi un vêtement marqué matériellement par la *virtus* et par le souffle de vie de Dieu le créateur.

L'or et les pierreries sont l'émanation du rayonnement divin. En ce sens de l'or jaillit l'aura. Entre ces deux termes, un paradoxe étymologique : l'or est l'*aurum*, se rapprochant de son pendant féminin l'*aura*, non seulement l'atmosphère mais aussi la lumière, la lueur splendide. L'aura est l'émanation visuelle de la *virtus*, abondamment décrite dans les récits de miracles, elle est une lueur aveuglante, auréolant le saint d'or. Les plaques et les médaillons dorés de la châsse de Bellac portent donc au regard la *virtus* du saint, et, par extension, la lumière divine. L'objet est la *lumen* ; il est un support physique à la *lux*, la lumière émise par Dieu <sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> J.-C. Schmitt, « Les Reliques et les images », *op. cit.*, p. 152.

<sup>292</sup> P. Cordez, *Trésor, Mémoire, merveilles*, *op. cit.*, p. 63.

<sup>293</sup> « *At quos caelesti pietas evexerit actu, participata gerent stemmata Rege Deo, vestitique suum divino lumine corpus conformes Christo semper agent Domino.* » *De Obitu Celsi*, v. 575. Trad. Frank Dolveck, issue de sa thèse « La Poésie de Paulin de Nole. Des réseaux de communication du IV<sup>e</sup> siècle aux bibliothèques médiévales de France et d'Italie » soutenue en 2014, p. 502-503.

<sup>294</sup> Selon la définition d'Alain de Libéra, « Lumière, conscience et perception : la métaphore optique », in John Scheid (dir.), *Lumière, Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 139-164, spé. p. 155.

Il la reçoit et la transmet dans l'éclat de sa matière. La vitalité du matériau est accentuée par les reflets que font jouer l'éclairage médiéval fait de lampes et de bougies <sup>295</sup>.

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, ainsi que le révèle leur étymologie. C'est au XII<sup>e</sup> siècle que le mot « camée » – du moins son ancêtre – fait son apparition en Occident. Le moine Philippe de Thaon en propose la première occurrence : désignant les gemmes par l'expression « *chachmahief* » <sup>296</sup>. Henry de Blois rapporte un mot quasi-similaire, aujourd'hui plus simple à comprendre : « *cathmaieu* » <sup>297</sup>. Le camée serait donc qualifié par sa couleur, ou plus précisément par son 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 <sup>298</sup>.

Les effets de la matière sont les effets du corps. La lumière divine imprègne le reliquaire, et ses scintillements rappellent dans le même temps ses propriétés matérielles vivantes. La matière et la technique de l'orfèvre sont des instruments : comme Salomon décorant le Temple ou saint Éloi l'orfèvre, l'artisan est guidé par la main de Dieu, dont le souffle imprègne l'objet <sup>299</sup>. Dieu est alors à la fois source de la conception de l'objet et source de sa matière première ; l'image représente l'acte de Dieu. La châsse de Bellac possède la qualité d'être à la fois un objet issu de la création de Dieu, et en même temps d'en présenter une œuvre à venir dans l'iconographie de la Révélation. Les matériaux sont choisis pour leurs qualités visuelles qui les associent à l'impression de vie. Couleurs, miroitements et scintillement parsèment la châsse comme autant de sang palpitant dans les veines. Et avec ses médaillons bombés, l'objet respire. En tant qu'objet vivant dans sa matière, le reliquaire est actif par l'usage qu'on lui donne. Il se déplace en processions, est exposé lors de fêtes ou agit directement dans son église <sup>300</sup>. Il interagit directement avec son spectateur, lui offrant une expérience spirituelle profonde.

---

<sup>295</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 310.

<sup>296</sup> Philippe Cordez, lors d'une conférence intitulée « Les pierres d'Israël ? Camées, Juifs et Chrétiens au XIII<sup>e</sup> siècle » organisée par le CRIHAM à l'université de Limoges le 12 janvier 2023.

<sup>297</sup> *Ibid.* .

<sup>298</sup> C. Hahn, *Strange Beauty*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 159-160.

### III.5.2. Pour une expérience sensorielle, de la vue à la vision. La châsse de Bellac comme vision de l'Apocalypse.

L'ornementation du reliquaire de Bellac déploie un système visuel imprégné de la présence divine. Le contemplateur de la châsse de Bellac en est aussi spectateur : l'objet déroule sous ses yeux un scène de théophanie, et donne à voir sa nature ontologique. Car le fidèle est *spectator* : il est celui qui regarde, celui qui contemple, mais aussi le témoin. Comme objet de la contemplation, la châsse est alors à la foi le *spectaculum*, l'événement perçu par la vue, et le *spectamen*, l'indice visuel qui trahit sa nature ontologique. Le reliquaire ne peut agir que s'il est regardé, créant un lien, un rapport de l'être à l'objet. Le décor imagé, dans sa mise en œuvre et dans son alliance à la matière, donne à voir un extrait de l'Apocalypse au sens le plus littéral qui soit.

Le premier contact entre le fidèle et la châsse est profondément visuel ; c'est l'œil qui reçoit les images et qui capte la lumière et les reflets qui émanent de l'objet. Sous l'effet de la vitalité des matières, l'œil du contemplateur le transfigure, faisant évoluer ce qu'il voit vers une vision de ce qui doit être vu. Avec le regard, l'esprit s'élève à mesure que la vision se précise. Pour les premiers commentateurs, la relation physique au reliquaire – selon les sens du toucher ou de la vue – est d'ailleurs bien inférieure à la capacité à l'aborder par les sens spirituels, reconnaissant la présence divine dans l'objet<sup>301</sup>. La châsse de Bellac accomplit très bien cela. Dans son ensemble, elle procure une mise en abyme remarquable : le spectateur est témoin d'une vision de l'Apocalypse, de la même manière que Jean l'a reçue de Dieu. Par le sens de lecture visuel de l'objet, la vision se déroule chronologiquement, respectant l'ordre de la Révélation originelle. Dans une atmosphère d'or et de pierreries, l'Anonyme paraît subitement au centre de la châsse sous la forme du Christ : « le trône était entouré d'un arc-en-ciel qui brillait comme une pierre d'émeraude » (Ap. 4, 3). Puis la scène s'écarte, laissant venir les Vivants et l'Agneau (Ap. 4, 6 et Ap. 5, 6). Poursuivant la lecture de l'objet, le spectateur voit l'Agneau, à gauche, céder la place à l'Épouse, à droite (Ap. 21, 2). Accompagnant le regard, elle donne enfin accès à la Jérusalem céleste et à son jardin où se déploie l'Arbre de la Vie (Ap. 22, 2). C'est ainsi toute la Révélation qui se déroule sous les yeux du fidèle, avec comme temps forts les images qui manifestent la gloire de Dieu.

La vision est créée et renforcée par divers procédés techniques. Les médaillons galbés projettent en avant les figures et les corps, détachant plus particulièrement la figure du Christ.

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 17.

Cadré à mi-corps, son thorax se positionne au sommet du bombé, lui donnant l'ampleur d'un être vivant et respirant, et le poussant en avant hors du cadre du médaillon. Tout autour, le guillochage contraste avec le fond lisse et nu des médaillons d'émail champlevé. La lumière y joue en deux effets : sur les médaillons, l'éclat est constant et vif, comme un rayon de soleil. À l'inverse, les multiples arêtes saillantes du guillochis font miroiter la surface des plaques. Selon l'endroit où se porte le regard, la plaque d'or renvoie la lumière comme un éclair, jamais deux fois de la même manière, s'accrochant en un millier de points scintillants (voir fig. 40). Plus encore que réfléchir la lumière, c'est en réalité l'objet qui la produit : l'effet de miroitement est celui de la vie qui anime la matière, de la *virtus* et de la lumière divine. Comme les figures, la lumière est projetée par la châsse, enrobant la vision de l'Apocalypse d'une atmosphère divine. Cet effet devait être encore accentué par l'éclairage des chandeliers et des lampes disposés auprès d'elle <sup>302</sup>. N'oublions pas que l'éclairage médiéval est exclusivement dispensé par une flamme, lumière mouvante qui renforce l'éclat de l'or et fait danser ses reflets dans les pierres multicolores.

La châsse manifeste alors la présence divine qui l'infuse. Comme lors de l'Eucharistie, le corps du Christ imprègne l'objet <sup>303</sup>. Le fidèle qui regarde noue une relation visuelle avec le Christ, ce qui participe à la vision générale. Hors du jeu de regard que les Vivants et l'Agneau portent sur lui, le Christ regarde bien en face. Il est la seule figure à avoir les yeux vers l'endehors de l'objet, vers le fidèle, nouant ainsi avec lui un lien visuel profond. Parce que tous les personnages qui l'entourent sont axés vers lui, le regard du Christ est concentré et projeté en avant (voir fig. 70). C'est par ce lien visuel que le spectateur entre dans la vision de l'Apocalypse. Le Christ attire le regard en même temps qu'il diffuse sa présence.

Mais la perception d'une telle vision est complexe. À qui s'adresse-t-elle ? Qui possède des capacités intellectuelles suffisantes pour la ressentir ? Il est certain que l'accès du spectateur à la vision de l'Apocalypse dépend d'une préparation spirituelle préalable <sup>304</sup>. Mais Paulin de Nole reconnaît bien que tous n'ont pas accès aux degrés les plus complexes de l'interprétation et de la relation aux objets culturels <sup>305</sup>. L'évêque poète différencie l'approche au reliquaire selon trois modes de vision qui dépendent de la qualité et de l'éducation du contemplateur de l'objet. Au plus bas niveau, les images ont une fonction didactique : le décor est un moyen d'instruction pour les esprits les moins éduqués ; une position par ailleurs

---

<sup>302</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 301.

<sup>303</sup> J.-C. Schmitt, « Les Reliques et les images », *op. cit.*, p. 148.

<sup>304</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 301.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 303-304, pour tout ce qui concerne l'interprétation de Paulin de Nole.



confirmée en 1025 par le synode d'Arras<sup>306</sup>. À un deuxième niveau, la vision par l'œil doit faire place à la vision de l'esprit ; le fidèle comprend ce qu'il voit, ressentant les enjeux et les significations de l'objet. Enfin, le troisième niveau de réflexion dépasse complètement la matérialité. Comme à Bellac, l'objet n'est plus simplement une pièce d'orfèvrerie manufacturée. Il devient lui-même ce qu'il représente ou ce qu'il contient, menant l'esprit vers l'*ekphrasis*<sup>307</sup>. La châsse de Bellac réussit donc à se transfigurer, changeant de nature pour produire une vision de l'Apocalypse qui éclate aux yeux du spectateur.

La châsse de Bellac, comme accès à la Révélation, est un cadeau de Dieu aux hommes. Il y transparaît dans la matière et dans les images, leur donnant vie. Les effets de couleur et de lumière sont essentiels pour capter la vitalité de la présence divine. Dieu a ordonné à Jean de rapporter sa vision, narrant dans l'ultime livre de la Bible ce qui va advenir. La châsse de Bellac est alors une vision de la Vision, la promesse d'un futur aux côtés de Dieu. Comme l'arbre central représenté dans son dos, elle est un symbole de vie, sacrée dans sa matière par sa nature ontologique.

---

<sup>306</sup> Anne Courtille, « Les majestés mariales dans la peinture monumentale à l'époque romane. Signification, contexte et style », *Revue d'Auvergne*, *op. cit.*, 1997, n° 112, t. 1, p. 71-89, spé. p. 71.

<sup>307</sup> C. Hahn, « What Do Reliquaries Do », *op. cit.*, p. 311.

## Conclusion

---

Pour notre œil moderne habitué à voir partout des images et des œuvres d'art, la châsse de Bellac peut sembler modeste, perdue dans une église limousine. En réalité, elle relève d'un programme iconographique riche et profond, émanant d'un commanditaire connaisseur du texte sacré. Au sein de l'*Œuvre de Limoges*, la châsse est qualifiée par son lieu de conservation. L'absence de sources anciennes la mentionnant à Bellac ou ailleurs peut laisser supposer que la châsse est toujours restée à l'abri dans son église. Les érudits et historiens qui ont formé la tradition historiographique de la châsse, prudents sur ce point – et avec raison – ont supposé sans pouvoir l'affirmer que la châsse était issue d'une commande des comtes de la Marche pour leur église. Il est très difficile de confirmer ou d'infirmer cette hypothèse : nous ne pouvons que constater que la période de réalisation de la châsse concorde avec celle de la construction de l'église du bourg, donnant éventuellement l'explication de l'origine de la commande de la châsse, mais sans toutefois être un argument suffisant pour le certifier. Mais quel qu'il soit, le commanditaire de la châsse de Bellac dispose d'une formation intellectuelle suffisante pour avoir pu composer un objet complexe.

Le commanditaire de la châsse est au fait des avancées techniques de l'art de l'orfèvrerie émaillée à Limoges. En choisissant d'allier le récit biblique à la modernité d'une technique, tout en prenant pour référence des éléments plus anciens, il dessine une œuvre mixte. La châsse de Bellac s'insère dans un contexte artistique riche et traduit les relations culturelles qui relient les grands centres entre eux, ici principalement Conques et Limoges. Bien qu'il soit difficile de retracer le parcours des images de la châsse de Bellac, il apparaît évident que le décor des médaillons du reliquaire est le résultat d'une collecte d'images qui préexistent dans ces centres. À Limoges, la deuxième Bible du *scriptorium* de Saint-Martial semble être le manuscrit source de plusieurs images que l'orfèvre adapte au format et à l'iconographie des médaillons d'émail champlevé. Dans le même temps, les parallèles techniques et iconographiques qui associent les émaux de la châsse de Bellac et l'œuvre de Boniface à Conques émanent d'un réseau culturel et artistique qui relie Limoges à Conques. En observant le répertoire zoomorphe du manuscrit de Saint-Martial et des coffres de Boniface, il faut questionner tout le parcours des images, et les moyens de transmission de ces images. C'est peut-être aussi par-là que l'*impression byzantine* qui se dégage de la châsse prend sa source. En cheminant au gré des centres culturels, les images sont à chaque fois recopiées et réadaptées à des besoins différents, se détachant peu à peu du dessin originel. Pour ce qui concerne la question de la référence byzantine dans la châsse, par exemple, il faut donc davantage s'interroger sur le parcours des images qui créent cette référence. Le

répertoire ornithomorphe de la châsse de Bellac fait à la fois écho au coffre de Boniface à Conques et aux motifs traditionnels orientaux : finalement, l'infusion de motifs byzantins dans l'art méridional se fait peut-être en plusieurs étapes, progressant peu à peu le long des routes qui relient les centres culturels par des œuvres locales qui servent de source d'inspiration les unes pour les autres. Dans ce cadre, les carnets de modèles tiennent un rôle central dans la diffusion des motifs. Le carnet de modèle est la réponse facile à la question de l'origine des images. Il est vrai que ces répertoires devaient être des outils précieux pour l'artisan. Pour le cas de la châsse de Bellac, il est acceptable d'imaginer qu'un tel intermédiaire a été utilisé, d'autant que plusieurs indices laissent apercevoir des images déjà préexistantes.

L'objet s'insère dans le bouillonnement de la recherche autour de l'émail champlevé du début du XII<sup>e</sup> siècle à Limoges. L'orfèvre fait naître une œuvre mixte, autant marquée par l'esthétique ancienne que par une manière de faire qui y est proprement novatrice ; derrière toute réflexion autour de la mise en œuvre d'une technique nouvelle, il existe nécessairement un répertoire intellectuel, visuel et/ou iconographique qui sert de fondation à la réflexion autour de ce premier emploi. L'objet est l'aboutissement de tout un processus artistique réflexif, qu'il trahit involontairement. Dans sa matière, ses pierres gravées rappellent le prestige de l'Antiquité ; dans sa forme, elle reprend une tradition ancienne. Mais la châsse de Bellac est avant tout remarquable parce qu'elle intègre dans son décor une technique nouvelle à Limoges au début du XII<sup>e</sup> siècle. Bien qu'il ne s'agisse sans aucun doute pas de la première œuvre de l'*opus lemovicense* conservée, elle s'insère dans un groupe d'œuvres caractéristique du premier emploi de l'émail champlevé à Limoges. La châsse de Bellac est une œuvre de grande qualité ; l'émail n'y est peut-être pas autant maîtrisé qu'à Conques et pas encore avec la virtuosité qui le caractérisera à la fin du siècle, mais il y est efficace.

Le dessin des figures émaillées est suffisamment développé pour pouvoir fournir un système iconographique non-narratif élaboré, qui rapporte les temps forts de la gloire de Dieu dans l'Apocalypse. En reprenant la représentation de la théophanie de l'Apocalypse sur sa façade avant, la châsse s'insère dans une tradition iconographique ancienne qui fait autorité. Sur le pignon droit, la Vierge doit être comprise dans le contexte iconographique général de l'objet : lue avec le livre l'Apocalypse, elle devient la *majestas sponsae*, l'Église-épouse de l'Agneau annonciatrice du Salut. Le décor d'animaux et de végétaux de la façade arrière complète le système iconographie de la châsse de Bellac. S'il peut sembler plus simple, moins développé en raison de sa localisation sur l'objet, il n'en est pas moins complexe à décoder. Il constitue véritablement un élément discursif à part entière. La façade arrière de la châsse de Bellac ne doit pas être considérée comme le flanc mineur de l'objet, car elle en conclue l'ensemble du système iconographique, refermant la vision de l'Apocalypse en citant *in fine* le dernier chapitre de la révélation offerte à Jean. Comme les médaillons imagés de la châsse,

la matière sert aussi le discours. Matière et iconographie se complètent mutuellement : donnant un cadre aux médaillons, la matière s'insère dans l'évocation de l'Apocalypse en donnant à voir la Jérusalem céleste. Mais elle possède aussi son propre système, qui double le sens de l'objet en se superposant au décor : la qualité de la matière et l'organisation des insertions de cabochons rappelle la présence divine sous-jacente. Subsiste cependant une question essentielle : pourquoi avoir choisi une iconographie entièrement issue du livre de l'Apocalypse, sans y avoir intégré la figure du saint du reliquaire, comme ce sera le cas pour une part importante des châsses limousines postérieures ? Dès l'Antiquité, le thème de la *Maiestas domini* (l'Anonyme de l'Apocalypse sous la forme du Christ) est très largement employé<sup>308</sup>. Mais au début du XII<sup>e</sup> siècle, ce n'est plus l'attente et l'espoir de l'Apocalypse qui motive sa représentation. Ainsi qu'Yves Christe l'a déjà développé, l'Apocalypse présente la gloire de l'Église, la Jérusalem céleste pour modèle<sup>309</sup>. La châsse donne alors à voir non seulement un extrait de ce qui va advenir, mais montre déjà le prestige et l'autorité de l'Église terrestre. La matière, les images et le texte rendent visibles les scènes dépeintes, transformant alors la contemplation de l'objet en une expérience visuelle.

Aux considérations matérielles plus ou moins prosaïques succèdent les questions spirituelles, enchâssant une multitude de significations et d'enjeux dans un même objet. Au Moyen Âge, on ne fabrique pas un objet simplement pour admirer la virtuosité de l'artisan. Il existe tout un système réflexif autour du message que délivre l'œuvre, un système pour concentrer les significations, rentrer toujours plus profondément dans la représentation du texte sacré. Bien entendu, une telle évocation est plus ou moins facilement captée en fonction du niveau intellectuel du spectateur. Mais l'objet s'adapte à celui qui regarde. Si l'un ne verra qu'une représentation du Christ en majesté sur un bel objet d'or, un autre comprendra et ressentira que la main de Dieu aura infusé la main de l'orfèvre pour donner à voir un extrait de l'Apocalypse, exactement comme il en a offert une vision à Jean. Le message dans l'œuvre n'est certainement pas l'apanage de l'art moderne. Le reliquaire, avec son décor, est un socle qui mène l'esprit vers une réflexion spirituelle supérieure. Il est un objet vénéré. En tant que reliquaire, il accomplit un rôle rituel : sorti et porté en procession lors de fêtes, il est également intégré dans le culte quotidien en faisant valoir la présence sainte et surtout la présence divine lors de la messe.

La châsse de Bellac est une œuvre complexe. Liant matière et iconographie, elle présente plusieurs niveaux de lecture imbriqués et jouant les uns avec les autres, pour révéler

---

<sup>308</sup> Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>309</sup> *Ibid.*, p. 42.

une vision complète de l'Apocalypse. Portant le spectateur vers une expérience spirituelle supérieure, élevant l'esprit pour mener vers un état méditatif et contemplatif, la châsse de Bellac devient un véritable extrait de la Jérusalem céleste, infusé de la présence de la Trinité. La châsse est l'œuvre de la Création ; l'admirer, c'est admirer l'œuvre de Dieu et le dessein de Dieu. Par de multiples procédés, l'objet noue une relation particulière avec celui qui le contemple. Grâce à l'apport des sciences sociales, l'étude des objets d'art se double depuis plusieurs années de tels questionnements anthropologiques. L'étude du rôle de l'objet, tant auprès de l'individu qu'au sein de la collectivité, est finalement essentiel pour comprendre sa fonction sociale et sa fonction spirituelle. L'approche de l'anthropologie historique permet de comprendre quels sont les rôles et les statuts des images, qui sont par ailleurs transmises et réemployées dans des contextes iconographiques, culturels ou politiques parfois différents. En ce sens, l'intérêt pour les modèles et leur transmission est fondamental à la fois pour comprendre l'œuvre elle-même et les références auxquelles elle fait appel et pour saisir le contexte particulier dans lequel elle s'inscrit, faisant de l'objet le résultat d'un cheminement matériel et intellectuel. Mais l'étude de l'émaillerie limousine a largement échappé à ces réflexions, s'insérant le plus souvent dans une approche somme toute assez traditionnelle. Pourtant, la tradition de l'émail champlé de Limoges est sans aucun doute un terrain fertile pour de telles préoccupations. À travers l'étude de la châsse de Bellac, nous espérons ouvrir la voie vers un intérêt renouvelé pour l'*opus lemovicense*, approfondissant encore la compréhension de la relation entre l'œuvre et l'Homme.

## Références bibliographiques

---

### Sources manuscrites et imprimées

#### Manuscrits

- *Biblia Sancti Martialis Lemovicensis altera.*, Limoges, abbaye Saint-Martial, XI<sup>e</sup> siècle.  
BnF, ms. lat. 8 (1-2). Anciennes cotes : Saint-Martial 3-4 et Regius 3560 (4-5).
- *Biblia Sancti Martialis Lemovicensis, pars.*, Limoges, abbaye Saint-Martial, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle.  
BnF, ms. lat. 5 (1-2). Anciennes cotes : Saint-Martial 1 et 2 et Regius 3560 (2-3).
- *Legendarium*, Limoges, abbaye Saint-Martial, seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle.  
BnF, ms. lat. 5301. Anciennes cotes : Saint-Martial 64 et Regius 3594 (3).
- *Sacramentarium Sancti Martialis Lemovicensis*, Limoges, abbaye Saint-Martial, début du XI<sup>e</sup> siècle.  
BnF, ms. lat. 822. Anciennes cotes : Saint-Martial 78 et Regius 3882 (2).
- Apocalypse de Cambrai, France du Nord, seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle.  
Bibl. mun. de Cambrai, ms. 0386, ancienne cote : 165.

#### Sources publiées

- CARRION-NISAS André-François-Victoire-Henri (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.
- 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. 475-476.
- MIGNE Jaques-Paul, *Patrologia cursus completus, series latina*, t. XLI, col. 27, Paris, 1845.

#### Études

- ALBANI Jenny, « Antiquity Reused. Antique Engraved Gems on Byzantine Rings », in MALTSEVA Svetlana et YU Ekatarina (ed.), *Классическое наследие в искусстве византийской ойкумены и за ее пределами, Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 5, Saint-Pétersbourg, Saint Petersburg State University Publications, 2015, p. 195-202.
- ANDRAULT-SCHMITT Claude (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, actes du colloque organisé par le CESCML à Poitiers et à Limoges du 26 au 28 mai 2005, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

- ARBELLOT François, « Châsse émaillée de l'église de Bellac », *BSAHL*, 1887, t. XXXIV, p. 21-27.
- ARBELLOT François, « L'Œuvre de Limoges », *BSAHL*, 1888, t. XXXV, p. 237-250.
- AVRIL François, BARRAL I ALTET Xavier et GABORIT-CHOPIN Danielle, *Le Monde roman. 1060-1220. Les royaumes d'Occident*, collection l'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 1983.
- BASCHET Jérôme et DITTMAR Pierre-Olivier (dir.), *Les Images dans l'Occident médiéval*, Turnhout, Brepols Publishers, 2015.
- BARDIÈS-FONTY Isabelle, DENOËL Charlotte et VILLELA-LEPETIT Inès (dir.), *Les Temps mérovingiens. Trois siècles d'art et de culture (451-751)*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2016.
- BELTING Hans, *Image et Culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Editions du Cerf, 1998.
- BIRON Isabelle (dir.), *Émaux sur métal du IX<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. Histoire, technique et matériaux*, Dijon, Editions Faton, 2015.
- BOZÓKY Edina, *La Politique des reliques de Constantin à Saint Louis*, Paris, Beauchesne, 2006.
- BOZÓKY Edina et HELVÉTIUS Anne-Marie (ed.), *Les Reliques. Objets, cultes, symboles*, Turnhout, Brepols Publishers, 1999.
- CAILLET Jean-Marie, *L'Art carolingien*, Paris, Flammarion, 2005.
- CHRISTE Yves, *L'Apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard éditeur, 1996.
- CHRISTE Yves, VELMANS Tania, LOSOWSKA Hanna et RECHT Roland, *La Grammaire des formes et des styles. Le monde chrétien*, Fribourg, Office du Livre, 1982.
- CORDEZ Philippe, *Trésor, Mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris, Éditions EHESS, 2016.
- DEBIAIS Vincent, « Espaces libérés du sens et de l'imagination. Quelques éléments de réflexion dans les inscriptions médiévales (VIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle) », *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* [en ligne], 2020, n°132, t. 1.
- DEHOUX Esther et VINCENT Catherine, « Compter et se mesurer dans les pratiques du christianisme latin au Moyen Âge », *Archives de sciences sociales des religions*, 2003, n° 195, t. 3, p. 29-49.
- DELAGE Franck, « L'Excursion archéologique de l'année 1928 », *BSAHL*, 1930, t. LXXIII, p. 250-359, plus précisément p. 272-290.
- DEMARTIAL André, « L'Orfèvrerie émaillée de Limoges », *Congrès archéologique de France, LXXXIV Limoges, 1921*, Paris, 1923, p. 431-443.

- DEMÈS Raphaël, « Les Paons affrontés dans l'art lombard des VIIIe-IXe siècles. Gardiens et médiateurs d'une frontière entre humain et divin », *Frontière.s*, 2020, vol. 3, p. 67-74.
- DENOËL Charlotte et DIONNET Alain-Charles (dir.), *Chefs d'œuvre romans de Saint-Martial de Limoges*, Gand, Snoek, 2019.
- DE LIBÉRA Alain, « Lumière, conscience et perception : la métaphore optique », in SCHEID John (dir.), *Lumière, Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2016, p. 139-164.
- DE VRIENDT François, « Alsengemme, amulette, bijou, relique : l'énigmatique « Benoîte Affique » de sainte Waudru à Mons », *Revue du Nord*, 2014, n° 407, t. 4, p. 747-780.
- DOLVECK Frank, *La Poésie de Paulin de Nole. Des réseaux de communication du IV<sup>e</sup> siècle aux bibliothèques médiévales de France et d'Italie*, thèse codirigée par TURCAN-VERKERK Anne-Marie et ALESSIO Gian Carlo, soutenue en 2014.
- DRAKE BOEHM Barbara, « Gemmes antiques dans l'œuvre de Limoges et du centre de la France », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2008, t. XXXIX, p. 181-192.
- FAVREAU Robert, « Les Autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de Civilisation médiévale*, 2003, 46<sup>e</sup> année, n°184, p. 327-352.
- GABORIT-CHOPIN Danielle, *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Librairie Droz, 1969.
- GABORIT-CHOPIN Danielle (dir.), *Le Trésor de Conques*, catalogue de l'exposition au musée du Louvre du 2 novembre 2001 au 11 mars 2002, Paris, Éditions du patrimoine, 2001.
- 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.
- GAGETTI Elisabetta, « Sei Alsengemmen a Brescia », *Pallas*, 2010, n°83, p. 55-97.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, « Émaux et Orfèvreries », in GAUTHIER Marie-Madeleine et PORCHER Jean, *Limousin roman*, 2<sup>e</sup> ed., La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1960, p. 280-286.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du Livre, 1972.
- GAUTHIER Marie-Madeleine et FRANÇOIS Geneviève, *Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges. L'époque romane*, tome I, Paris, Éditions du CNRS, 1987.
- GAUTHIER Marie-Madeleine, « L'Atelier d'orfèvrerie de Silos à l'époque romane », in *El Romanico en Silos. IX Centenario de la consagracion de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Silos, Abbaye de Silos, 1990, p. 377-395.



- GAUTHIER Marie-Madeleine, NOTIN Véronique, ZIMMER Thierry *et alii*, *Émaux limousins du Moyen Âge, Corrèze, Creuse, Haute-Vienne*, Limoges, Culture et Patrimoine en Limousin, 1995.
- GUIBERT Louis, « L'Orfèvrerie limousine et les émaux d'orfèvre à l'exposition rétrospective de Limoges », *BSAHL*, 1888, t. XXXV, p. 201-209.
- GUIBERT Louis et TIXIER Jules, *L'Art rétrospectif à l'Exposition de Limoges*, chap. III : « Orfèvrerie, armes, métaux », Limoges, 1886, p. 48-67.
- GUIRAUD Hélène, *Intailles et Camées de l'époque romaine en Gaule*, Paris, Éditions du CNRS, 1988.
- HAHN Cynthia, « Seeing and Believing: The Construction of Sanctity in Early-Medieval Saints' Shrines », *Speculum*, 1997, n° 72, t. 4, p. 1079-1106.
- 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.
- HERRMANN-MASCARD Nicole, *Les Reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.
- KAHN Déborah, « Le Chevet de Saint-Eustice à Selles-sur-Cher », in VERGNOLLE Éliane (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Millénaire de l'abbatiale romane (1018-2018)*, actes du colloques international de Limoges le 29 et 30 novembre 2018 publié dans le *Bulletin monumental*, 2020, n°178, t. 1, p. 83-93.
- LAFITTE Marie-Pierre et DENOËL Charlotte (dir.), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2007.
- *La Vierge à l'époque romane. Culte et représentations*, numéro spécial, *Revue d'Auvergne*, 1997, n° 112, t. 1.
- LECLER André, *Dictionnaire historique et géographique de la Haute-Vienne*, Limoges, 1920-1926, réimpression Limoges 1980.
- LUCHERINI Vinni et VOYER Cécile (dir.), *Le Livre enluminé médiéval instrument politique*, Rome, Viella, 2021.
- MARCHESIN Isabelle, *L'Arbre et la colonne. La porte de bronze d'Hildesheim*, Paris, Éditions Picard, 2017.
- MOLINIER Émile, « L'Exposition d'art rétrospectif de Limoges », *Gazette des Beaux-arts*, 1886, t. XXXIV, p. 165-176.
- MOLINIER Emile, *L'Émaillerie*, Paris, Hachette, 1891.

- MORAND Joseph, « Les Tissus anciens de Sion et de St.-Maurice », *Annales Valaisannes*, 1924, n° 4, p. 66-79.
- NOTIN Véronique (dir.), *Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, Limoges, Musée municipal de l'Évêché, 2004.
- PALUSTRE Léon et BARBIER DE MONTAULT Xavier, *L'Orfèvrerie et émaillerie limousines*, vol. 1, *Pièces exposées à Limoges en 1886*, Paris, 1886.
- PASTOUREAU Michel (dir.), *Les Cahiers du Léopard d'Or*, vol. 5, *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Les éditions du Léopard d'Or, 1995.
- POILPRÉ Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident, V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Cerf, 2005.
- POILPRÉ Anne-Orange, « Figures christologiques ottoniennes et romanes : l'Empreinte carolingienne », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2020, t. LI, p. 17-31.
- ROY PIERREFITTE Jean-Baptiste Louis, *Histoire de la Ville de Bellac (Haute-Vienne)*, Limoges, 1851, p. 119.
- RUPIN Ernest, *L'Œuvre de Limoges*, Paris, Alphonse Picard Éditeur, 1890.
- SCHULZE-DÖRRLAMM Mechthild, « Bemerkungen zu Alter und Funktion der Alsengemmen », *Archäologisches Konspendenzblatt*, 1990, n°20, p. 215-226.
- STRATFORD Niel, « Le Problème des cahiers de modèles à l'époque romane », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 2006, t. XXXVII, p. 7-20.
- TABURET-DELAHAYE Élisabeth et DRAKE BOEHM Barbara (dir.), *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, catalogue de l'exposition 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-Baptiste, *Dictionnaire d'Orfèvrerie, de gravure et de ciselures chrétiennes, ou de la mise en œuvre artistique des métaux, émaux et pierreries*, Paris, 1857.
- THÉREL Marie-Louise, *Le Triomphe de la Vierge-Église*, Paris, Éditions du CNRS, 1984.
- TOURNAFOND André, *Foires et marchés à Limoges au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, Stock, 1941.
- VAN DER MEER Frédéric, *Maiestas Domini, théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Vatican, Studi di Antichità Cristiana, publié pour le Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1938.
- VAN DER MEER Frédéric, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Editions du chêne, 1978.
- VERGNOLLE Éliane, *Saint-Benoît-sur-Loire, l'abbatiale romane*, Paris, Société Française d'Archéologie, 2018.
- YARZA LUACES Joaquín (dir.), *De Limoges a Silos*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001.

- ZIMMER Thierry *et alii*, *Émail Limousin, regards*, Limoges, Culture et patrimoine en Limousin, 1996.



## Du matériel au spirituel. Étude d'une pièce d'orfèvrerie de l'Œuvre de Limoges : la châsse de Bellac.

---

Depuis des temps immémoriaux, l'église de Bellac renferme un trésor d'orfèvrerie et d'émaillerie. Dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, le premier reliquaire conservé de l'*Œuvre de Limoges* développe déjà un système iconographique complexe construit autour de l'Apocalypse de Jean. La conception de la châsse de Bellac émane d'un processus à la fois technique, artistique et spirituel. À la fois œuvre marquée par le premier emploi de l'émail champlevé à Limoges et à la fois œuvre profondément pensée et réfléchie, la châsse de Bellac offre au fidèle une véritable expérience visuelle.

---

À travers cette étude, il s'agit non seulement de replacer l'objet dans son contexte artistique, mais aussi de comprendre la place qu'il occupe dans son environnement, son rôle social collectif et ses effets individuels, en intégrant les apports de l'anthropologie historique. Il s'agit également de décrypter les images de la châsse de Bellac et de comprendre leurs relations avec sa matière, élément à part entière du discours de l'œuvre.

**Mots-clés :** châsse, reliquaire, Œuvre de Limoges, émail champlevé, Bellac, anthropologie historique, iconographie de l'Apocalypse

