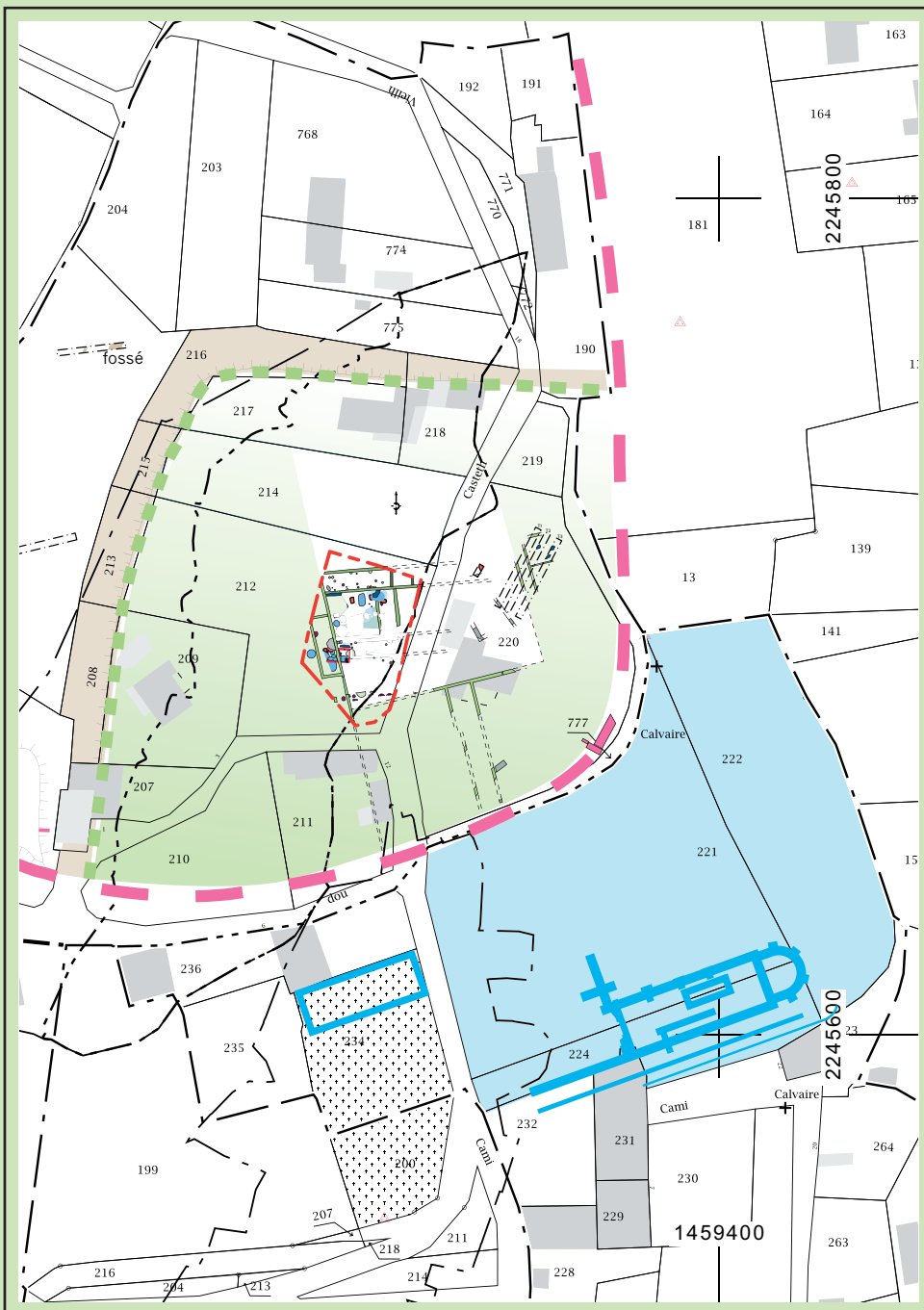


MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE



Tome LXXXII - 2022

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE LA HAUTE-GARONNE

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850



TOME LXXXII

2022

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE HAUTE-GARONNE

TOULOUSE

HÔTEL D'ASSÉZAT - Place d'Assézat - 31000 TOULOUSE

Comité de lecture et d'impression de ce volume

Daniel CAZES, conservateur en chef honoraire du Musée Saint-Raymond, musée des Antiques de Toulouse et de la basilique Saint-Sernin

Quitterie CAZES, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Virginie CZERNIAK, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Jacques DUBOIS, maître de conférences d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Pierre GARRIGOU GRANDCHAMP, docteur en histoire de l'art

Pascal JULIEN, professeur d'histoire de l'art moderne honoraire à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Stéphane PIQUES, docteur en histoire, chercheur associé FRAMESPA à l'Université de Toulouse 2 - Jean-Jaurès

Henri PRADALIER, maître de conférences en histoire de l'art médiéval honoraire à l'Université de Toulouse 2 Jean-Jaurès

Coordination éditoriale

Anne-Laure NAPOLÉONE et Maurice SCELLÈS

Relecture, correction et harmonisation

Louis PEYRUSSE

Illustration de couverture

Plan du *castellum* de Castel Bielh. DAO C. Viers.

Abréviations

AC Archives communales (suit le nom de la commune).

AD Archives départementales (suit le nom du département).

AM Archives municipales (suit le nom de la commune).

AMM *Archéologie du Midi Médiéval*.

AN Archives nationales (Paris).

BM Bibliothèque municipale (suit le nom de la commune).

BM Bulletin monumental.

Bnf Bibliothèque nationale de France (Paris).

BSAMF *Bulletin de la Société Archéologique du Midi de la France*.

CAF *Congrès Archéologique de France*.

MASIBLT *Mémoire de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*.

MSAMF *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*.

*Achevé d'imprimer sur les presses
de l'imprimerie Escourbiac
81304 Graulhet
Juillet 2024
Dépôt légal : octobre 2024*

Mise en page
 art'air-éd.
atelier de mise en forme des livres
Pascale et Marc Balty - www.artair-edition.fr

Comité scientifique

Claude ANDRAULT-SCHMITT, professeure d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Poitiers (CESCM)
Philippe ARAGUAS, professeur d'histoire de l'art médiéval honoraire à l'université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Michel BATS, directeur de recherche honoraire au CNRS
Marc BOMPAIRE, directeur de recherche au CNRS au centre de recherches Ernest-Babelon et directeur d'études à l'École pratique des hautes études
Brigitte BOISSAVIT-CAMUS, professeure émérite d'archéologie médiévale et d'histoire de l'art médiéval de l'Université de Paris Nanterre
Jordi CAMPS, conservateur en chef au musée national d'art catalan (MNAC) de Barcelone
Manuel CASTIÑEIRAS, Directeur du Département d'Art et Musicologie à l'Université Autonome de Barcelone
Yves ESQUIEU, professeur émérite d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Provence
Jean-Michel GARRIC, attaché principal de conservation du patrimoine, chef de service du Musée des Arts de la table, abbaye de Belleperche
Christian GENSBEITEL, Maître de conférence en histoire de l'art médiéval à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Jean GUYON, directeur de recherche honoraire au CNRS
Étienne HAMON, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Picardie-Jules Verne, TRAME
Alexia LEBEURRE, maître de conférences en histoire et histoire de l'art moderne et contemporain à l'Université de Bordeaux 3 - Michel de Montaigne
Patrick LE ROUX, professeur émérite d'histoire antique à l'Université de Paris 13
Émilie D'ORGEIX, directrice d'études à l'EPHE
Daniel PARENT, archéologue du bâti à l'Inrap Auvergne - Rhône-Alpes
Patrick PÉRIN, conservateur général honoraire du Patrimoine, Directeur honoraire du musée d'archéologie nationale et du Domaine du château de Saint-Germain-en-Laye
Philippe PLAGNIEUX, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Franche-Comté et à l'École nationale des chartes
Gérard PRADALIE, professeur émérite d'histoire médiévale à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
François RECHIN, professeur en archéologie romaine et histoire ancienne à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
René SOURIAU, professeur émérite d'histoire moderne à l'Université de Toulouse 2 - Jean Jaurès
Jean-Louis VAYSETTES, ingénieur de recherche au S.R.A. d'Occitanie
Éliane VERGNOLLE, professeure honoraire d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Besançon, vice-présidente de la Société française d'archéologie

SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE HÔTEL D'ASSÉZAT - PLACE D'ASSÉZAT - 31000 TOULOUSE

Tél. 05 61 23 67 98

Fondée en 1831, la Société Archéologique du Midi de la France réunit des historiens de l'art ou archéologues qui étudient et font connaître les « monuments » du Midi de la France. Ses travaux, communications et discussions, sont publiés chaque année dans un volume de *Mémoires*.

Sa bibliothèque, qui s'enrichit annuellement et depuis un siècle et demi de plus d'une centaine d'échanges avec des institutions françaises et étrangères, est ouverte tous les mardis de 14 heures à 18 heures (sauf pendant les vacances scolaires).

Sur internet :

<http://societearcheologiquedumidi.fr/>

Une présentation de la Société, un compte rendu régulier de ses séances, des articles en ligne, une série de podcasts disponibles sur la chaîne YouTube de la Société (https://www.youtube.com/channel/UCB511xfpQZm-HTmIujJ8DA/about#:~:text=La%20Société%20Archéologique%20du%20Midi,membres%20de%20cette%20illustre%20institution...))...

Pour commander les numéros anciens (40 euros + frais d'envoi), envoyez un courriel à la Société Archéologique (samf@societearcheologiquedumidi.fr), avec vos nom, prénom et adresse.

SOMMAIRE

Mémoires

Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique 17

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Bielh (Hautes Pyrénées) 45

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine 61

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse 87

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Eget, en vallée d'Aure 103

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles) 127

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard et champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne 149

Michelle FOURNIÉ,

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues 169

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle 199

Varia

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1 225

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2 229

Bulletin de l'année académique 2021-2022 233

LES CHÂSSES EN BOIS PEINT EN FRANCE MÉRIDIONALE (XII^e-XV^e SIÈCLE)¹

Par Hortense ROLLAND FABRE*

Les châsses constituent une catégorie de reliquaires définis par leur structure, à savoir un coffre rectangulaire surmonté d'un couvercle fixe ou mobile, à deux ou quatre pans. Si les reliquaires d'une manière générale et les châsses d'orfèvrerie plus particulièrement, ont depuis longtemps fait l'objet de recherches foisonnantes et variées, celles en bois peint ont été passées sous silence, ce, non sans lien avec leur faiblesse quantitative et plus encore la pauvreté relative de leur matériau constitutif. Elles constituent pourtant de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art, aussi bien d'un point de vue technique à travers la problématique de leur production et des enjeux multiples qu'elle sous-tend, que d'un point de vue artistique de par leurs caractéristiques stylistique et iconographique. C'est tout du moins ce que nous tenterons de démontrer à travers les neuf châsses de ce type conservées et/ou produites dans le Midi entre le XII^e et le XV^e siècle².

La production des châsses en bois peint en France méridionale

Avant toute considération artistique, c'est la question même de leur production qui se pose. De fait, leurs spécificités typologiques, leur concentration spatiale et chronologique conduisent à s'interroger sur les originalités de ces châsses et sur l'importance (relative) de leur production.

Des spécificités typologiques

Les châsses en bois peint produites en France méridionale présentent des spécificités typologiques à plusieurs titres.

Le particularisme se décèle tout d'abord par comparaison avec les châsses prises dans leur ensemble. Les reliquaires ont évolué au fil du temps, les progrès techniques ayant permis de s'émanciper progressivement des volumes simples imposés par les âmes de bois qui servaient de structure³. Le XIII^e siècle constitue un jalon important dans ces transformations, particulièrement dans le domaine de l'orfèvrerie. Le modèle-type des châsses en vigueur depuis plusieurs siècles est en partie délaissé : non sans lien avec l'essor de l'architecture gothique, celles-ci sont dorénavant

* Communication présentée le 19 avril 2022, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2021-2022 », p. 273-274.

1. Ces travaux sont issus de mon mémoire de recherche mené sous la direction de Virginie Czerniak et soutenu à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès en 2020.

2. Il s'agit des châsses de Moûtiers (référence Palissy PM73000593), de Saint-Lizier (IM09003282), de la châsse dite des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges (PM31000681), de celles de sainte Ursule de Narbonne (PM11000456), des saints martyrs de Caunes-Minervois (PM11000484), de sainte Ursule d'Albi (PM81000007), d'Ancizan (PM65001919), de sainte Julie d'Elne (PM66000308) et de Saint-Hérent (PM63000866). Le détail des lieux de conservation et de provenance, datations, dimensions et protection au titre des Monuments Historiques est fourni dans l'annexe 1.

3. Jean TARALON, *Les trésors des églises de France*, Paris, Hachette, 1966, p. 53.

ornées de pinacles, de gâbles, parfois même de transepts, de portails et de clochers afin de représenter une église, idéale, en miniature⁴. Cette nouvelle tendance créatrice visant à amplifier le corps principal du reliquaire par l'adjonction d'éléments structurels se développe sur l'ensemble du territoire, y compris dans le Midi – les châsses orfèvrées de l'abbaye de Grandselve en offrent une parfaite démonstration. Pourtant, les châsses en bois peint méridionales y sont imperméables. En effet, du XII^e au XV^e siècle, celles-ci présentent les mêmes constantes structurelles : coffre rectangulaire et couvercle à pans. Cette simplicité morphologique perdure après le Moyen Âge, en attestent les deux châsses de l'abbaye bénédictine Saint-Savin datées du XVII^e siècle⁵ ou encore celle de Rocamadour réalisée dans les années 1600⁶ qui répondent du même principe. Ce modèle-type des châsses en bois peint méridionales qui n'a jamais intégré les éléments ornementaux et structurels des châsses d'orfèvrerie semble donc pérenne. Le changement d'apparence qui en résulte induit un changement de signification, tout du moins d'interprétation : elles ne sont pas tant la réduction symbolique d'une église que l'image d'une maison ou d'un tombeau qui abriterait les restes sacrés.

La spécificité des châsses en bois peint méridionales s'appréhende également par un prisme comparatiste avec leurs pendants septentrionaux. De fait, celles qui ont été produites dans la moitié nord de la France ont davantage tendance à suivre l'évolution des formes des châsses d'orfèvrerie. L'absence d'exemples septentrionaux antérieurs au XIV^e siècle empêche de constater ou non une évolution structurelle sur le long terme ; toutefois, les quelques reliquaires encore conservés permettent d'établir une tendance générale pour les derniers siècles du Moyen Âge, à savoir un goût pour les ouvrages architecturés. Exemple le plus monumental que nous conservions, la châsse de Saint-Thibault, datée du XIV^e siècle⁷, présente six pinacles extrêmement développés sur les faces latérales qui sont ainsi transformées en véritables façades. Autre illustration, la châsse des saints Mauxe et Vénérand d'Acquigny⁸, réalisée au XV^e siècle, est une démonstration probante de l'adaptation des modèles d'orfèvrerie : pinacles, contreforts, arcatures, le sculpteur a reproduit avec finesse dans le bois tous les éléments caractéristiques d'une église gothique. Ces différences typologiques se traduisent par des perceptions divergentes des œuvres. Les châsses septentrionales conjuguent sculpture et peinture ; les deux arts fonctionnent ensemble et se répondent, s'enrichissant mutuellement. Avec les reliquaires méridionaux, le rapport à la peinture est plus franc et direct, l'absence de détails architecturés en faisant l'élément essentiel.

Il est à noter que la châsse conservée dans l'église Sainte-Claire de Saint-Hérent (Puy-de-Dôme) occupe une place particulière dans ce corpus. Présentant trois pinacles couronnant une structure élémentaire dépourvue d'éléments sculptés, elle est à la croisée des châsses en bois peint méridionales et septentrionales – un statut intermédiaire qui trouve une explication dans sa situation géographique, au carrefour d'influences. Ce schéma mixte qui puise dans ces deux tendances, semble avoir perduré en Auvergne : la châsse moderne de Saint-Austremoine de Mozac⁹ voit elle aussi le faîte de son couvercle agrémenté de trois pinacles.

Enfin, la question s'est posée de savoir si au sein même du corpus méridional, certaines spécificités pouvaient être relevées selon les périodes de création. D'un point de vue strictement typologique, aucun changement notable n'est décelable, bien que là encore, la faible quantité d'objets conservés constitue un frein à une étude diachronique précise ; les mêmes caractéristiques se retrouvent globalement du XII^e au XV^e siècle. Aussi, malgré quelques nuances dans les dimensions, le type de piètement ou le système d'assemblage, les châsses en bois peint méridionales constituent un groupe véritablement homogène : si des techniques ont évolué au fil du temps, l'aspect général des reliquaires n'a point varié de manière significative. Cette unité formelle et structurelle renforce l'idée sus-présentée d'une spécificité méridionale. Les châsses en bois peint septentrionales affichent en effet une diversité bien plus importante : certaines ont conservé le modèle simple de nos contrées tandis que d'autres ont adopté des formes d'église, et au sein même de cette catégorie, les agencements et l'ampleur des éléments architecturés sont variés.

4. Pascale CHARRON et Jean-Marie GUILLLOUET, *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 79.

5. Référence Palissy : IM65001555.

6. Référence Palissy : PM46000361.

7. Référence Palissy : PM21002085.

8. Référence Palissy : PM52000578.

9. Référence Palissy : PM63000610.

Ainsi, la sobriété structurelle qui caractérise l'ensemble des châsses en bois peint en France méridionale, si elle n'est pas exclusive, n'en demeure pas moins une spécificité typologique qui permet de déterminer un groupe cohérent doté d'une véritable identité. La surface en bois, nue, lisse, est propice à la réception d'un décor recouvrant intégralement la châsse. La peinture dès lors, ne peut jouer un rôle auxiliaire : elle ne se contente pas d'agrémenter et d'orner le reliquaire, elle fait le reliquaire et en renforce indéniablement la portée symbolique. Nous verrons à ce titre, que les choix iconographiques du XIV^e siècle particulièrement, sont éminemment significatifs.

Une concentration chronologique et spatiale de la production

Outre ces spécificités typologiques, un double constat peut être établi quant à la production des châsses en bois peint méridionales, celui d'une concentration à la fois spatiale et chronologique.

Spatiale tout d'abord. Le corpus est composé de neuf châsses réparties de manière inégale dans la moitié sud de la France : celles de Moûtiers et de Saint-Hérent sont isolées géographiquement tandis que les sept autres sont regroupées en Occitanie (quatre dans l'ancienne région Midi-Pyrénées, trois en ex Languedoc-Roussillon). Ce particularisme régional est d'autant plus flagrant lorsque l'on s'intéresse à la production de ces reliquaires dans la moitié nord du pays. En effet, les huit châsses recensées en France septentrionale répondent à une organisation très disparate : une est conservée en Haute Normandie, deux en Bourgogne et en Alsace et trois en Champagne-Ardenne¹⁰. Ainsi, si les proportions entre le nord et le sud sont équilibrées (respectivement huit et neuf châsses), les répartitions internes divergent fortement. La concentration des châsses en bois est donc particulièrement et remarquablement forte en Occitanie d'où proviennent plus de 40% de celles recensées sur l'ensemble du territoire¹¹.

Chronologique ensuite. La production s'étend sur quatre siècles, du XII^e au XV^e siècle. Les châsses de Moûtiers et de Saint-Hérent qui occupent en raison de leur éloignement une place à part dans le corpus, en fournissent de surcroît les bornes chronologiques. Par conséquent, la concentration est également temporelle dans la mesure où les sept autres châsses ont été réalisées entre le XIII^e siècle et la première moitié du XV^e siècle. Cinq d'entre elles sont plus précisément datées de la toute fin du XIII^e et/ou du XIV^e siècle¹².

L'étude du corpus met donc en exergue une production qui se caractérise par un périmètre défini, l'actuelle région Occitanie, et par une période relativement prolifique, le XIV^e siècle. Cette répartition est-elle le fruit des aléas de la conservation ? Il semble évident que les quelques rares exemples dont nous avons aujourd'hui trace en France furent par les temps passés plus nombreux, la fragilité inhérente à ce type d'objets réalisés en matériaux périssables ayant certainement contribué à leur disparition. L'analyse est en cela biaisée et les pourcentages annoncés ne sont en soi que peu significatifs. Pour autant et en ayant conscience de ces limites, la concentration spatiale et chronologique des châsses en bois peint se révèle avec trop d'éclat pour être simplement, un heureux hasard. Comment donc expliquer l'importance de cette production dans nos contrées ?

10. Les huit châsses septentrionales dont il est question sont les suivantes : la châsse de Jaucourt (Aube) premier quart du XIV^e siècle (référence Palissy : PM10002998) ; la châsse dite de saint Thibault (Côte d'Or), XIV^e siècle (PM21002085) ; la châsse de sainte Sophie d'Eschau (Bas-Rhin), XIV^e siècle (PM67000076) ; la châsse des saints Mause et Vénérand d'Acquigny (Eure), XV^e siècle (PM27000013) ; la châsse de saint Flavit (Aube), XV^e siècle (PM10002883) ; la châsse de Beaune (Côte d'Or), XV^e siècle (IM21008292) ; la châsse de saint Hippolyte (Haut-Rhin), quatrième quart du XV^e siècle (PM68000341) ; la châsse de Joinville (Haute-Marne), limite XV^e-XVI^e siècle (PM52000578).

11. Voir annexe 2.

12. Ces statistiques incluent la châsse de Saint-Lizier qui ne serait pas une production française et ne devrait donc théoriquement pas y figurer. Elle est toutefois prise en compte dans la mesure où elle a fait l'objet d'une réappropriation culturelle et cultuelle (en atteste l'inscription sur le rebord interne de la cuve), s'inscrivant dès lors dans la liturgie méridionale, au même titre que les autres châsses purement locales.

Les potentiels facteurs d'explication de la production

Les facteurs technique et économique

Les châsses en bois peint présentent indéniablement, un certain nombre d'avantages. D'un point de vue technique, leur fabrication est aisée et rapide, leur structure élémentaire ne constituant aucune difficulté particulière. De plus, l'aspect économique est non négligeable. À l'exception des ferronneries que présentent certains reliquaires, ils sont intégralement fabriqués en bois. Non précieux, peu cher et localement disponible, ce matériau est extrêmement intéressant en termes de coût. Quant au décor, la réalisation des peintures n'est pas nécessairement onéreuse : la surface à recouvrir est assez restreinte et les pigments constituent un poste de dépense plus ou moins important selon leur préciosité et leur rareté.

La question se pose du poids à accorder à ce volet économique : la production des châsses en bois répond-elle uniquement de considérations purement matérielles ? Si tel était le cas, il faudrait possiblement s'attendre à une accélération de la production en contexte de « crise », plus particulièrement au cours du XIV^e siècle qui voit de nombreux fléaux s'abattre, ce qui justifierait le choix, dans un contexte fragilisé, de reliquaires en bois peu coûteux à fabriquer. Cela ne semble pourtant pas être le cas. D'une part, quasiment la moitié des châsses méridionales a été réalisée entre la fin du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, avant même que les troubles et tribulations n'atteignent leur paroxysme. D'autre part, les périodes de tourments et d'agitations, si elles peuvent constituer un frein à la production artistique, n'en sonnent pas pour autant le glas. De même que les artistes et artisans n'ont cessé de construire ou de sculpter au temps de la croisade des Albigeois¹³, le siècle de la guerre de Cent Ans a vu naître de nombreuses œuvres, y compris d'orfèvrerie. À ce titre, si « l'extraordinaire épanouissement des arts » suscité par la présence pontificale à Avignon a depuis longtemps été démontré¹⁴, plus récemment, les travaux dirigés par Virginie Czerniak et Charlotte Riou portant sur Toulouse au XIV^e siècle établissent ce même constat, mettant en lumière le fait que malgré la fâcheuse conjoncture à laquelle la ville est confrontée, celle-ci n'a cessé de briller comme un centre culturel, intellectuel et artistique¹⁵.

Il est incontestable que le facteur économique a de tout temps, joué un rôle majeur dans la fabrication des châsses en bois peint. Sans doute a-t-il été dans certains cas, la motivation première : la châsse d'Ancizan est une excellente illustration du type de reliquaire très modeste fabriqué à destination de petites églises de montagnes par des commanditaires qui n'avaient certainement pas les moyens de s'offrir un revêtement orfèvré et qui ont dû opter pour un modèle plus économique. Ce critère nous permet également d'envisager une production sur le long terme : si celle-ci a dépassé les limites du Moyen Âge, rien ne nous interdit de penser qu'il en a toujours existé. De fait, la plus ancienne châsse en bois peint conservée sur l'ensemble du territoire, celle de Moûtiers, est datée du XII^e siècle, mais il existait des châsses d'orfèvrerie depuis au moins le VII^e siècle¹⁶. Pourquoi n'en serait-il pas de même avec les reliquaires en bois ?

Néanmoins, ce facteur est insuffisant et surtout, il ne constitue en rien une spécificité méridionale : ces questionnements techniques et économiques auraient pu trouver des réponses similaires concernant la moitié nord du royaume, frappée des mêmes vicissitudes. C'est donc par un autre prisme que la production de châsses en bois peint dans nos régions doit être appréhendée.

Un phénomène de mode ?

Le fait que la production du sud de la France soit précisément ciblée dans le temps et dans l'espace relèverait davantage du culturel : ne pourrait-on pas y voir un phénomène de mode, les châsses en bois peint correspondant au goût

13. Daniel CAZES, « L'art dans les pays de Toulouse, Comminges et Foix au temps de la bataille de Muret », *Le temps de la bataille de Muret. 12 septembre 1213*, actes du 61^e congrès de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Muret, 13 et 14 septembre 2013, Saint-Gaudens, Société des Études du Comminges, 2014, p. 444.

14. Boris BOVE, *Le temps de la guerre de Cent Ans. 1328-1453*, [E-book], Paris, Belin, 2009, p. 953.

15. Virginie CZERNIAK et Charlotte RIOU (dir.), *Toulouse au XIV^e siècle. Histoire, histoire de l'Art et archéologie. Une floraison d'exception au temps de la peste et de la guerre de Cent ans*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2021, 270 p.

16. Emmanuelle RIAND, *Recherche sur les châsses d'orfèvrerie du VII^e au XIII^e siècle conservées en France*, thèse de doctorat sous la direction de Maylis Baylé, Université Panthéon-Sorbonne, Paris, 2007, p. 61.



FIG. 1. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, face latérale droite, détail d'un évêque. Cl. H. Rolland Fabre.

des commanditaires méridionaux du XIV^e siècle ? L'invariabilité de la forme semble en effet traduire un certain succès du modèle, auquel il peut sans doute être apporté quelques explications.

Malgré la simplicité de leur support, les châsses du corpus demeurent des objets précieux de par l'usage de matériaux et de pigments rares exaltant encore davantage leur sacralité. Ainsi, des feuilles d'or ont été appliquées pour rehausser et magnifier nimbes, couronnes, bordures sur la châsse de sainte Ursule d'Albi (fig. 1). La châsse des saints patrons quant à elle, présente une technique picturale « exceptionnelle » résidant d'une part dans la richesse et la variété des pigments et laques employés et d'autre part, dans l'abondance de l'argenture : la surface est intégralement recouverte de feuilles d'argent sur lesquelles a été appliquée une laque jaune transparente afin d'imiter la dorure¹⁷. Les procédés picturaux élaborés, les matériaux et pigments rares et précieux attestent un goût pour le raffinement, le luxe, le somptuaire que l'on rencontre pareillement dans la peinture monumentale du Midi languedocien des années 1300-1350, avec une double finalité spirituelle et sociale¹⁸. Matériellement et symboliquement donc, ces reliquaires sont, à l'instar de leurs pendants orfèvres, des objets de prestige. Leur richesse tient possiblement aussi pour partie au décor qui les caractérise ainsi qu'à la grande qualité plastique des peintures. Ce support offre de fait un large champ des possibles et la richesse iconographique et stylistique, couplée à l'usage de matériaux nobles, leur confèrent une valeur toute particulière.

En outre, afin de mieux saisir les tenants de la fabrication des châsses en bois peint dans nos contrées, il est nécessaire de l'insérer dans un contexte, une pratique artistique plus générale, celle de la peinture sur panneau de bois. Le Midi de la France se caractérise en effet par une tradition forte et ancrée du bois comme support de création. Cette place majeure des panneaux de bois peint se traduit par des formes multiples et des usages variés : des châsses donc, mais aussi des retables, des œuvres de dévotion, des lambris, des charpentes de plancher peintes, etc.

Si donc la production des châsses peintes dans le Midi languedocien résulte d'un effet de mode, il est tentant d'en rechercher l'origine. Le choix d'un matériau non précieux dans la fabrication d'un reliquaire, enveloppe sacrée destinée à la fois à protéger et à honorer les vénérés restes dont la valeur est inestimable, pourrait trouver racine dans la philosophie et la spiritualité d'un ordre qui fait de la pauvreté son fer de lance. Dans cette optique, deux pistes principales ont été envisagées, à savoir les Cisterciens et les ordres mendiants. Bien que séduisantes, elles n'ont pas véritablement abouti et nous sommes confrontés à une limite majeure : nous n'avons trace d'aucun reliquaire de ce type dans les productions de ces ordres (à l'exception de la châsse de sainte Ursule de Narbonne pour laquelle l'hypothèse d'une création cistercienne a été émise¹⁹). Ce ne sont là que des axes de réflexion qu'il conviendrait de creuser davantage.

17. Nicole ANDRIEU, Sylvie DECOTTIGNIES et Jérôme RUIZ, « La restauration de la châsse de Saint-Pé-d'Ardet », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 33 (2013), p. 83-84.

18. Virginie CZERNIAK, « Pigments rares, matériaux précieux et procédés techniques élaborés : l'expression d'un raffinement certain dans la peinture murale méridionale du XIV^e siècle », *Mercados del lujo, mercados del arte. El gusto de las elites mediterraneas en los siglos XIV y XV*, Universitat de Valencia, 2015, p. 302.

19. Hortense ROLLAND, « Deux rares châsses médiévales richement peintes », *Le Patrimoine. Histoire, culture et création d'Occitanie*, n° 61 (2022), p. 98.

Évolutions iconographiques et stylistiques des décors peints

La période d'étude, longue de quatre siècles, a permis de s'interroger sur les évolutions iconographiques et stylistiques des peintures au cours du temps. Les châsses ont ainsi été séparées chronologiquement en trois groupes très nettement distincts.

Les châsses des XII^e et XIII^e siècles

Des XII^e et XIII^e siècles, sont conservées deux châsses qui occupent, à plusieurs égards, une place à part dans le corpus.

Une iconographie animalière et ornementale

La châsse de Moûtiers présente un décor peint presque exclusivement animalier. Sur la face avant de la cuve, l'unique personnage lève le bras gauche en direction d'un animal, peut-être un agneau à poils longs, et sur la face latérale gauche est représenté un aigle. Deux animaux ailés au corps étiré sont figurés sur les faces principales du couvercle. S'il semble s'agir d'un lion sur la face arrière, la créature de la face avant n'est plus lisible ; la présence d'un élément semblable à un bec pourrait faire penser à un oiseau. La dégradation considérable de la couche picturale, très lacunaire, rend impossible la détermination d'un programme iconographique ; seules des hypothèses peuvent être proposées.

La première interprétation qui pourrait être faite des peintures est celle d'une représentation symbolique des évangelistes Marc et Jean – ce qui ferait sens sur un reliquaire – mais certains éléments soulèvent une interrogation quant aux véritables intentions iconographiques. De fait, seulement deux évangelistes sur les quatre sont figurés et d'autre part, ils ne sont pas dotés de leurs attributs traditionnels (nimbe, livre, phylactère) et présentent un traitement hétérogène (seul l'aigle est couronné).

Une seconde hypothèse peut être envisagée, celle d'une conception métaphorique des sujets peints : ne pourrait-on pas considérer qu'il y a là une iconographie très imagée à dimension religieuse et édifiante ? De fait, si certaines figurations animales sont simplement décoratives, elles revêtent généralement une dimension symbolique²⁰. Ainsi, l'animal sur la face arrière pourrait être un hybride à gueule de félin et corps d'oiseau. Une telle créature monstrueuse et effrayante aurait une fonction apotropaïque²¹. Quant à la créature de la face avant, peut-être est-ce un griffon, cet être hybride associant les attributs de l'aigle et du lion et incarnant par là même, la double nature humaine et divine du Christ²². Il est ainsi possible de concevoir les peintures de la châsse comme une somme de représentations symboliques et morales et en cela, si un agneau est effectivement illustré sur la face avant de la cuve, sa dimension christique est évidente. Toutefois, cette hypothèse n'est pas complètement satisfaisante et est confrontée là encore, à certaines limites : le choix d'une iconographie purement animalière dotée d'un sens qu'il faut déchiffrer est étonnant et surtout, aucune cohérence ne se dégage de ces représentations isolées.

Les sujets animaliers se retrouvent sur la châsse de Saint-Lizier (fig. 2), mais traités d'une manière bien différente. De fait, toutes les faces sont gravées, selon leurs dimensions, d'un, deux ou trois médaillons à l'intérieur desquels se déploient tantôt des oiseaux adossés à la tête affrontée, tantôt des entrelacs. La grammaire décorative est riche et variée : les entrelacs sont de trois types, les pans du couvercle sont habillés de rinceaux et le couronnement de la châsse est décoré de souples et élégants motifs floraux.

Si les deux châsses présentent des histoires et des origines très différentes, un parallèle peut tout de même être établi entre elles, qui réside dans des choix iconographiques relativement originaux à double titre.

20. Janetta REBOLD BENTON, *Bestiaire médiéval : les animaux dans l'art du Moyen Âge*, traduit de l'anglais par Michèle Veubret, Paris, Abbeville, 1992, p. 110.

21. Marcel DURLIAT, *L'art roman*, nouvelle édition révisée et augmentée, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 155.

22. J. REBOLD BENTON, *Bestiaire médiéval...*, p. 126.



FIG. 2. CHÂSSE DE SAINT-LIZIER, vue de face. Cliché © J. Ruiz, Atelier du Lauragais.

C'est tout d'abord l'écart entre les sujets et le support sur lesquels ils sont peints qui interroge. La châsse savoyarde est recouverte d'animaux, quand bien même seraient-ils dotés d'une dimension spirituelle, et dans le cas ariégeois, le décor est purement ornemental. Nous aurions pu nous attendre, comme ce sera le cas au XIV^e siècle, à des figures humaines, ce d'autant plus qu'il existe dès cette époque des châsses, en particulier d'orfèvrerie, qui affichent un décor historié en lien direct avec les reliques à l'intérieur – un décor à la dimension chrétienne explicite donc.

C'est là la seconde particularité qui doit être relevée : dans les deux cas, il n'y a aucune corrélation entre les reliques conservées et l'iconographie. Effectivement, une inscription sur le rebord interne de la châsse ariégeoise précise que s'y trouvaient les reliques de saint Lizier et les authentiques conservés dans la châsse de Moûtiers permettent d'identifier les restes sacrés comme étant ceux de saint Laurent, des quarante martyrs de Sébaste et des martyrs de la légion thébaine. Ce décalage, frappant, ne pourrait trouver une explication que dans des réemplois. Dans le cas de la châsse de Moûtiers, peut-être s'agissait-il à l'origine d'un coffret profane ou bien d'une ancienne châsse dont les reliques étaient davantage en adéquation avec le décor peint. Quant à celle de Saint-Lizier, elle aurait été produite – nous le verrons plus loin – à l'extérieur de nos frontières et aurait été importée avant d'être transformée en un reliquaire destiné à accueillir les restes de saint Lizier. Finalement, ces châsses sont avant tout des témoins de la capacité de réemploi et d'adaptation des objets auxquels sont conférées de nouvelles fonctionnalités, plus spécifiquement liturgiques. La châsse de Saint-Lizier, qui serait l'unique châsse du corpus à ne pas avoir été produite dans le Midi, témoigne de surcroît de l'importance des échanges artistiques, culturels, intellectuels et matériels entre l'Occident, le monde islamique et le monde byzantin.

De la tradition romane à l'empreinte islamique

La châsse de Moûtiers s'inscrit dans une tradition picturale romane, aussi bien par sa palette typique – rouge, ocre jaune et ocre vert – harmonieusement agencée sur l'ensemble du reliquaire que par son épais cerne noir qui structure l'ensemble. Au regard des lacunes, peu d'éléments entrent en jeu dans sa datation. De fait, la représentation des animaux n'évolue pas de manière nette et significative au fil du temps ; néanmoins, le choix de ces sujets animaliers est en soi

porteur d'information : les bestiaires correspondent au goût des commanditaires du XII^e siècle et du début du XIII^e siècle²³. L'étude du personnage de la face avant, plus précisément de ses vêtements, permet de circonscrire davantage la fourchette chronologique. Il porte une tunique relativement travaillée : quelques plis sont marqués au niveau des coudes et des manches et une courbe souligne son bas-ventre. Au niveau des jambes, des plis verticaux sur les côtés épousent ses cuisses tandis qu'au centre, des plis en V creusent le tissu. Le col, plein et fermé, adoptant une forme de U profond, est très spécifique. Dès le XI^e siècle, mais plus encore dans les premières décennies du siècle suivant, les manuscrits enluminés offrent de nombreuses illustrations de personnages vêtus de la sorte²⁴. Au regard de ces divers éléments, le reliquaire savoyard peut être daté de la première moitié du XII^e siècle.

Comme il l'a été susmentionné, le décor peint de la châsse de Saint-Lizier conduit à envisager une production étrangère. Les oiseaux affrontés dans les médaillons sont un héritage du thème d'origine sassanide des animaux affrontés, adossés ou répartis de part et d'autre d'un axe que l'on rencontre abondamment dans les arts orientaux, islamique comme byzantin²⁵. Quant aux entrelacs complexes, très décoratifs, ils s'inscrivent davantage dans une tradition artistique islamique²⁶. Le répertoire ornemental des peintures de la châsse est donc fortement éloigné de l'iconographie chrétienne traditionnelle – un décalage que justifierait une importation. Dès lors, quelle pourrait en être l'origine ? L'Espagne musulmane notamment a produit un certain nombre de coffrets en forme de châsse sur lesquels sont fixées des plaques d'ivoire peintes ou marquetées décorées d'animaux affrontés et de motifs végétaux placés dans des médaillons circulaires ou polylobés²⁷. La Sicile se caractérise quant à elle par une typologie de châsses et de coffrets en ivoire spécifiques, homogènes et aisément identifiables, sur lesquels on retrouve les animaux et les entrelacs dans des médaillons ou se développant librement sur les faces. À Chypre également, ont été fabriqués des coffrets recouverts de plaques de métal ajourées où se déploient, dans des médaillons perlés et reliés, des animaux stylisés²⁸. Si différents centres de production peuvent ainsi être envisagés, aucun ne semble correspondre parfaitement : aucune autre châsse en bois peint et présentant des motifs au traitement identique n'y a été retrouvée ; seules des ressemblances s'en dégagent. Si une origine n'a donc pas pu être précisément ciblée, il semblerait en revanche que l'influence soit davantage islamique que byzantine.

Cet écueil se rencontre pareillement en ce qui concerne la datation. De fait, les principes décoratifs et la grammaire ornementale non seulement se retrouvent sur un territoire très étendu sur le pourtour de la Méditerranée mais aussi sur un temps long, si bien qu'il est complexe de circonscrire leur réalisation à une période précise. Par comparaison avec les châsses et coffrets espagnols et siciliens, qui présentent les parentés les plus fortes avec la châsse ariégeoise, ainsi qu'avec différents textiles, cette châsse peut être considérée, prudemment, comme une œuvre produite entre le XII^e siècle et la première moitié du XIII^e siècle.

Les châsses du XIV^e siècle

La fin du XIII^e siècle et le XIV^e siècle ont livré cinq châsses, en faisant incontestablement la période la plus riche, iconographiquement comme stylistiquement. Toutes présentent des décors figurés ; l'ornemental n'a que peu de place dans ce corpus où il ne se retrouve que dans deux cas : sur la châsse de Caunes-Minervois où l'abondance et la diversification des motifs employés traduit une intention purement décorative du peintre ainsi que sur la châsse d'Ancizan où les éléments ornementaux se dotent d'une connotation symbolique. La récurrence des sujets illustrés et l'unité stylistique globale de ces châsses qui s'inscrivent dans une même mouvance artistique en font un groupe véritablement homogène.

23. Robert DULAU et Géraldine ALBERS, *Peintures murales en France, XI^e-XVI^e siècle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2013, p. 179.

24. Des comparaisons peuvent notamment être établies avec le personnage illustré au folio 111v du livre XXVIII des *Morales sur Job*. Saint Grégoire le Grand, *Morales sur Job (livres XII-XXXI)*, deuxième décennie du XII^e siècle, BM Dijon, ms. 173.

25. *Byzance : l'art byzantin dans les collections publiques françaises [Paris, musée du Louvre, 3 novembre 1992 - 1^{er} février 1993]*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1992, p. 339.

26. Christian HECK (dir.), *Moyen Âge. Chrétienté et Islam*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 2011, p. 472.

27. Roberto CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée des croisades*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2000, p. 54.

28. Jannic DURAND et Dorota GIOVANNONI (dir.), *Chypre entre Byzance et l'Occident, IV^e-XVI^e siècle [Paris, musée du Louvre, 28 octobre 2012 - 28 janvier 2013]*, Paris, Musée du Louvre et Somogy, 2012, p. 278-279.

Une prépondérance des iconographies martyrielles et sacrificielles

Parmi les différents thèmes iconographiques développés sur les châsses, l'un se dégage clairement, celui des iconographies martyrielles, traité de plusieurs façons.

La châsse de sainte Ursule de Narbonne (fig. 3) tout d'abord, en offre l'ensemble le plus développé à travers la représentation d'un cycle hagiographique dédié aux Onze Mille Vierges. Sept épisodes sont illustrés sur la cuve, retraçant la légende d'Ursule et de son cortège virginal, de leur départ de Bretagne à leur martyre à Cologne. Ordonnés chronologiquement et pertinemment choisis, ils offrent un résumé hagiographique éclairant et guidant le spectateur, qui se fait désormais lecteur, attestant en cela la complémentarité entre sources textuelles et iconographiques.



FIG. 3. CHÂSSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, vue de trois-quarts arrière. Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

La représentation d'un cycle hagiographique fait figure d'*unicum* parmi les châsses du corpus. Pour le reste, les iconographies martyrielles se développent essentiellement sous la forme de scènes isolées ou de représentations de saints personnages ayant subi le martyre. Ainsi en est-il de la châsse des saints martyrs de Caunes-Minervois : les quatre frères suppliciés que la tradition fait appartenir à la ville de Caunes – Amand, Luce, Alexandre et Audalde – sont peints sur les faces principales de la cuve, tenant dans leurs mains un livre et la palme²⁹. La figuration sur les faces latérales des saints Pierre et Paul, piliers de l'institution ecclésiale auxquels l'abbaye est dédiée, souligne davantage encore la dimension martyrielle.

La châsse conservée dans le trésor de la cathédrale d'Albi renoue elle aussi avec la légende des Onze Mille Vierges. À l'image d'une Vierge de Miséricorde, Ursule étend ses longs bras et protège sous son manteau de vair quatre vierges saintes qui ont partagé son martyre. La double occurrence sur les châsses en bois peint méridionales d'une iconographie dédiée aux Onze Mille Vierges mérite d'être soulignée. Leur culte connaît un essor dans la seconde moitié du XII^e siècle dans les régions du nord de la France et dans les provinces belges avant de se répandre dans le reste de l'Europe³⁰ – un essor qui se traduit d'un point de vue artistique, par l'élaboration de formules iconographiques spécifiques. À Narbonne et à Albi, deux schémas différents sont adoptés, respectivement un cycle hagiographique et une « Ursule au Manteau ».

29. À l'exception d'Amand, évêque, représenté avec les attributs de la fonction épiscopale.

30. Laurence MOULINIER-BROGI, « Elisabeth, Ursule et les Onze mille Vierges : un cas d'invention de reliques à Cologne au XII^e siècle », *Médiévales*, vol. 11, n° 22 (1992), p. 186.

Le fait que tous deux fassent partie des plus anciens exemples de chacun de ces types actuellement conservés est tout à fait remarquable, traduisant semble-t-il une précocité de ces représentations méridionales³¹.

Enfin, une version différente de l'iconographie sacrificielle est proposée avec la châsse des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges. Malgré les lacunes considérables, en particulier sur la face avant où le décor médiéval a disparu dans sa quasi-totalité, la richesse iconographique demeure tout à fait considérable : neuf scènes de martyre sont illustrées (fig. 4). À l'instar de la châsse de sainte Ursule de Narbonne, la multiplicité des sujets et la structuration des peintures qui se répondent autorisent à parler réellement ici de programme iconographique, au sujet duquel deux constats peuvent être établis : d'une part, la diversité des saints convoqués – des saints méridionaux voire locaux côtoyant des grandes figures universelles – d'autre part, le caractère traditionnel des représentations³², conformes aux sources hagiographiques dans lesquelles elles puisent.



FIG. 4. CHÂSSE DES SAINTS PATRONS DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES, vue de trois-quarts arrière.
Cl. Ph. Poitou © Inventaire général Région Occitanie.

Le martyre occupe donc une place de premier ordre parmi les décors des châsses en bois peint méridionales, manifestant en cela le caractère éminemment significatif de la peinture médiévale. De fait, le choix des sujets tout d'abord, se comprend au regard du support sur lequel ils sont illustrés : un reliquaire, parce qu'il est précisément destiné à contenir les reliques des saints et des martyrs, justifie une iconographie sacrificielle. Il existe ensuite une corrélation évidente entre l'iconographie et les reliques conservées à l'intérieur – corrélation attestée par la présence d'authentiques (châsse des saints patrons), par des sources textuelles (châsse de Caunes-Minervois) ou simplement intuitées au regard

31. Un constat à appréhender avec recul cependant en ce qu'il ne porte que sur les œuvres dont des traces matérielles sont conservées. Ainsi, parmi les cycles hagiographiques dédiés aux Onze Mille Vierges antérieurs aux peintures de la châsse se trouvent deux coupes allemandes du XI^e-XII^e siècle, les peintures monumentales de l'église Sainte-Ursule de Lipp (seconde moitié du XIII^e siècle) et la châsse de Kerniel (1292). Quant à l'Ursule au Manteau, le plus ancien exemple serait une fresque peinte dans l'église de Linz-am-Rhein (fin du XIII^e siècle – datation aujourd'hui remise en cause). Pour plus de détails sur chacun de ces exemples, voir Paul PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde : étude d'un thème iconographique*, Paris, A. Fontemoing, 1908, 260 p.

32. Seul le *flabellum* que porte l'ange éventant saint Laurent revêt un caractère relativement exceptionnel. Ce particularisme iconographique se retrouve également sur un chapiteau du cloître de Moissac. Quitterie CAZES et Maurice SCELLÈS, *Le cloître de Moissac*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2001, p. 155.

du processus de mise en scène dont résultent les représentations médiévales³³. Les figurations martyrielles mettent finalement en exergue une double relation : celle qui unit l'iconographie et le support qui la reçoit, et celle qui lie le contenant au contenu.

À côté des iconographies sacrificielles, un second thème majeur se dégage, celui des figurations christiques. Les scènes de la Passion y sont en effet récurrentes, selon une tendance commune aux différents arts de la période.

Une Crucifixion occupe le couvercle de la face avant de la châsse d'Ancizan (fig. 5). Iconographie sacrificielle par excellence, sa présence n'est en rien surprenante. L'herbe dans laquelle est plantée la Croix, les arbres qui l'encadrent et le fond timbré de fleurettes enrichissent la représentation d'une dimension symbolique supplémentaire : la Croix est ici appréhendée comme source de vie, l'idée sous-jacente étant que la mort du Christ ressourçe et régénère le monde. Dans ce cas précis, l'ornemental semblerait significatif, les rinceaux, motifs végétaux et animaliers peints sur les autres faces exaltant cette image d'une Crucifixion source de vie.



FIG. 5. CHÂSSE D'ANCIZAN, couvercle face avant, détail de la Crucifixion. Cl. H. Rolland Fabre.

La thématique se retrouve sur la châsse de sainte Ursule de Narbonne, à cette différence près que la Croix est immergée dans l'eau. Néanmoins, la Crucifixion n'est pas représentée pour elle-même ; elle est associée à une Seconde Parousie, si bien qu'il faut y voir ici un double degré d'interprétation. En effet, le choix de ces deux représentations christiques sur le couvercle et leur emplacement font sens à plusieurs titres, mettant en exergue non seulement le Sacrifice du Christ mais établissant également un parallèle entre celui-ci et le martyr d'Ursule³⁴. En cela, la châsse narbonnaise est d'une cohérence iconographique tout à fait notable, thématiques christiques et hagiographiques s'imbriquant et se répondant parfaitement.

Enfin, l'Enfant Jésus, bénissant, debout sur les genoux de sa mère, est peint sur le couvercle de la châsse albigeoise.

33. Pour reprendre les propos de Jean-Claude SCHMITT, « ces images, qui couvrent le reliquaire, en désignent le contenu, en rappellent l'origine, en nourrissent le commentaire liturgique, doctrinal ou dévot ». Jean-Claude SCHMITT, « Les reliques et les images », *Les reliques. Objets, cultes, symboles*, Actes du colloque de l'université du Littoral-Côte d'opale (Boulogne-sur-Mer), 4-6 septembre 1997, Edina BOZÓKY et Anne-Marie HELVÉTIUS (éd.), Turnhout, Brepols, 1999, p. 151.

34. H. ROLLAND, « Deux rares châsses médiévales ... », p. 103.



FIG. 6. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, vue de trois-quarts arrière. Cl. J.-F. Peiré © Inventaire général Région Occitanie.



FIG. 7. CHÂSSE DES SAINTS MARTYRS DE CAUNES-MINERVOIS, vue de trois-quarts face.
Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

Outre ces deux sujets principaux, une place relativement importante est accordée à l'héraldique, présente sous deux aspects : les écus armoriés et les figures héraldiques isolées.

La châsse albigeoise s'inscrit dans la première catégorie. Sur la face arrière, quatre écus positionnés dans les angles supérieurs du couvercle et de la cuve affichent les armes de Bernard Vaquier, un chanoine de la cathédrale Sainte-Cécile (fig. 6). Quant au reliquaire caunois, sont représentées de chaque côté du couvercle dans des cartouches très développés, les armes de l'abbaye Saint-Pierre-Saint-Paul de Caunes-Minervois et celles de Jean III de Castelpers, l'abbé commanditaire (fig. 7). Ainsi employée, l'héraldique constitue une précieuse source de renseignements sur l'histoire de l'objet.

La seconde forme concerne la châsse d'Ancizan, dont les faces latérales sont agrémentées d'aigles héraldiques. Cette présence héraldique interroge, la difficulté et l'ambiguïté de ce type de représentation résidant dans le fait qu'il n'est pas nécessairement significatif et peut avoir une valeur ornementale. Deux cas de figure peuvent dès lors être envisagés. Dans le premier, les aigles ont une véritable connotation héraldique ; il pourrait ainsi s'agir des armes du commanditaire qui n'a pu être identifié. Dans le second, plus probable, elles ont une simple dimension décorative. De fait, à partir du XIII^e siècle, les armoiries envahissent véritablement la culture matérielle³⁵ ; il est donc possible d'imaginer que le peintre a reproduit sur le bois ce motif qu'il a probablement déjà rencontré, sans chercher à lui conférer la valeur emblématique qui lui est originellement attachée.

Par ailleurs, une autre caractéristique de ces châsses en bois peint réside dans la présence d'inscriptions. Celles du XIV^e siècle n'authentifient pas de manière claire et explicite les reliques conservées à l'intérieur, contrairement à ce que l'on a pu rencontrer avec la châsse de Saint-Lizier. Elles sont davantage destinées à identifier les personnages représentés³⁶ tout en permettant malgré tout, d'émettre des hypothèses sur la nature des reliques.

Les rapports avec l'architecture

Aucune châsse n'a conservé son emplacement d'origine ; pour autant, la question des rapports entre le reliquaire et le décor de la partie de l'église dans laquelle il était conservé s'est posée : les peintures murales dialoguaient-elles avec celles des châsses ? Si les sources font bien souvent défaut, deux hypothèses concernant les reliquaires d'Albi et de Caunes-Minervois ont malgré tout, pu être émises.

S'agissant de la châsse de sainte Ursule, Matthieu Desachy estime que Bernard Vaquier l'aurait commandée afin de la placer dans la chapelle Saint-Barthélemy dans laquelle il s'est fait inhumer en 1391. En 1476, un autre chanoine d'Albi, Arnaud Manelphe, a fondé la confrérie de sainte Ursule dans cette même chapelle, renommée chapelle des Onze-Mille-Vierges. La création de la confrérie s'expliquerait précisément par la présence des reliques de la sainte colonaise³⁷. Il y avait donc dans cette chapelle un rapport particulier à la légende des Onze Mille Vierges qui justifie qu'au XVI^e siècle le décor leur ait été dédié : Ursule et ses compagnes étaient peintes sur le mur ouest et un retable sculpté à son effigie y était installé³⁸. Les décors des XIV^e et XV^e siècles nous sont inconnus, mais si l'hypothèse d'un emplacement de la châsse dans la chapelle dès 1391 était avérée, pourquoi ne pas imaginer que dès cette époque, des peintures murales faisaient écho à celles de la châsse, renforçant la dévotion envers Ursule, comme ce fut le cas à l'époque moderne ?

La réflexion peut être davantage poussée dans le cas de la châsse audoise. Bien qu'aucune source textuelle ne le confirme, il est envisageable qu'elle ait été placée après sa création, dans la crypte. En effet, des peintures murales situées dans l'absidiole sud de la crypte de l'abbaye ont été mises au jour à l'occasion de la restauration des boiseries du chœur. Agnès Dubreil-Arcin propose de voir dans le fragment restant, qu'elle date de la fin du deuxième quart du XIV^e siècle, une représentation de l'interrogatoire auquel sont soumis les quatre frères devant Aurélien avant leur martyre³⁹. Certes,

35. Michel PASTOUREAU, *L'art héraldique au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2009, p. 157.

36. Ainsi en est-il des frères sur la châsse de Caunes et des saints personnages des châsses d'Albi et de Narbonne.

37. Matthieu DESACHY, *Le scriptorium d'Albi : les manuscrits de la cathédrale Sainte-Cécile (VI^e-XII^e siècle) [Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, 13 septembre-15 décembre 2007]*, Rodez, Éditions du Rouergue, 2007, p. 162.

38. Olivier CABAYÉ et Guillaume GRAS, *L'Albigeois du XVI^e siècle : les visites pastorales de Charles Le Goux de La Berchère*, Albi, Archives & patrimoine, 2009, p. 440.

39. Agnès DUBREIL-ARCIN, « Les saints martyrs de Caunes-Minervois. Origine, identité et culte de leurs reliques », *Archéologie du Midi Médiéval*, vol. 6 (2010), p. 72.

les lacunes et la dégradation de la couche picturale rendent l'identification de la scène hasardeuse. Toutefois, s'il s'agit bien d'un épisode de la vie des martyrs de Caunes, les rapports entre le reliquaire et cette partie de l'édifice sont tout à fait passionnants. Un cycle hagiographique aurait en effet pu être exécuté autour des niches⁴⁰. Eu égard à son emplacement, la comparution des frères correspondrait à l'avant dernière scène peinte, ce qui est parfaitement logique : les premières scènes retraceraient différents épisodes de leur vie tandis que la dernière serait dédiée à leur martyre, qui se déroule juste après cette comparution. La châsse, sur laquelle sont illustrés les frères en tant que suppliciés, constituerait l'achèvement du cycle. Il en émanerait ainsi une véritable cohérence iconographique, spatiale mais aussi liturgique, le dialogue instauré entre les peintures murales et le reliquaire en exacerbant indéniablement la portée symbolique.

Des peintures à la croisée de l'héritage septentrional et d'un ancrage méridional

La cohérence relevée au sujet de l'iconographie se retrouve au niveau stylistique : malgré quelques différences et nuances dans le traitement des peintures, toutes répondent d'une même fidélité à l'art français du XIV^e siècle.



FIG. 8. CHÂSSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, cuve face arrière, martyre de sainte Ursule. Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

Contemporaines, les châsses des saints patrons de Saint-Bertrand-de-Comminges et de sainte Ursule de Narbonne présentent les mêmes caractéristiques stylistiques générales. Elles sont tout d'abord régies par les mêmes principes de composition. La châsse commingeoise présente une grande régularité dans l'organisation des scènes qui sont encadrées, à l'image de tableaux, par une frise décorative. Cette volonté d'individualisation se retrouve sur la châsse de sainte Ursule où chaque épisode de la légende est peint sous une arcade, décomposant ainsi la narration, selon un principe de structuration architecturale utilisé de manière récurrente sur tous supports depuis le XIII^e siècle⁴¹. Les peintures se caractérisent par une grande sobriété : le décor est réduit au minimum et aucune recherche de profondeur ne s'en dégage ; seuls quelques éléments spatialisateurs permettent d'enrichir les représentations et d'identifier les scènes. À ce titre, l'influence de l'enluminure septentrionale se décèle ici aussi bien dans les compositions que dans les éléments de décor. En outre, ces peintures s'inscrivent pleinement dans un courant en vogue entre la fin du XIII^e siècle et le milieu du XIV^e siècle dans lequel la ligne est structurante, un cerne définissant chaque forme. Les visages correspondent à une typologie spécifique : front important, nez formé par le prolongement d'une arcade sourcilière, yeux en amande timbrés d'une pupille noire, bouche constituée d'une ligne brune autour de laquelle sont peintes de petites lèvres rouges, deux traits verticaux marquant les commissures⁴². Quant aux coiffures, les franges bouclées et les cheveux

40. Les deux premières sont à l'heure actuelle recouvertes d'enduit mais les vestiges d'un faux appareil sur les murs et de peintures historiées dans la niche sud laissent penser qu'elles étaient pareillement décorées.

41. Virginie CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy (XII^e-XV^e siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Lacoste, Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux 3, 2004, Lille, Atelier national de reproduction des Thèses, 2006, p. 59.

42. Christine MONTEIL, *Inventaire des peintures murales de l'Aude et de l'Hérault : 1270-1400*, mémoire de maîtrise, sous la direction d'Yves Bruand, Université Toulouse Jean Jaurès, 1984, p. 24.



FIG. 9. CHASSE DES SAINTS PATRONS DE SAINT-BERTRAND-DE-COMMINGES, face arrière, détail du martyre de saint Antonin.
Cl. Ph. Poitou © Inventaire général Région Occitanie.

roulés au fer derrière les oreilles sont pareillement, un héritage de l'art au temps de saint Louis. Le traitement des corps s'inscrit dans cette lignée : s'y retrouvent des personnages aux têtes légèrement inclinées, entraînant un subtil et gracieux déhanchement, souligné par la sobriété fluide des drapés (fig. 8, 9).

Si donc les mêmes règles *régissent les décors* peints des deux châsses, les mains divergent et les caractéristiques stylistiques du reliquaire narbonnais permettent de le rattacher plus précisément à un ensemble d'œuvres enluminées languedociennes. D'indéniables parentés ont en effet pu être relevées entre le Christ en Croix de la chasse (fig. 10) et celui illustré sur un folio isolé d'un livre liturgique des années 1290-1300 provenant de la cathédrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne⁴³ – des similitudes telles qu'il est fortement envisageable que le même artiste ait œuvré sur le bois comme sur le parchemin. Par analogie, c'est cette datation qui est retenue pour la chasse de sainte Ursule. À cette production, Alison Stones raccorde un certain nombre de manuscrits enluminés, dont les points communs résultent de l'émanation d'un même contexte artistique, plus précisément d'un courant spécifique dans la peinture originale de Toulouse et de Narbonne et s'étendant jusqu'en Catalogne⁴⁴.

Quant à la chasse des saints patrons, les peintures présentent toutes les caractéristiques du « style 1300 »⁴⁵. Proposer comme période de création, la fin du XIII^e siècle ou les premières années du XIV^e siècle coïncide en outre avec la datation des parchemins placés derrière les loupes en cristal de roche ainsi que celle des tissus enveloppant les reliques⁴⁶.

Tout en reprenant les éléments hérités de l'art au temps de saint Louis, les peintures de la chasse de sainte Ursule d'Albi témoignent d'une évolution. Les caractéristiques fortes du visage et des chevelures sont légèrement atténuées et gagnent en naturel, tandis que le déhanchement des personnages est accentué, l'inclinaison des têtes et l'écartement des pieds créant un équilibre délicat. À la grâce des silhouettes répond une incroyable souplesse des vêtements. Épousant les corps, ils se terminent en pointes ou en enroulements très développés. Surtout, l'usage juste et pertinent de la couleur crée un doux modelé, apporte du relief et imprègne la représentation de dynamisme et de vie. La chasse albigeoise est une œuvre précieuse, caractéristique de ce que Jean-René Gaborit définit comme le « maniérisme gothique » du deuxième quart du XIV^e siècle⁴⁷. Si l'affiliation des peintures à l'art français ne fait pas de doute, le traitement des nimbes relève en revanche d'une autre ascendance. De fait, le travail précis et délicat des nimbes dorés et en relief puise sa source dans

43. Le folio provient de la collection Breslauer et se trouve actuellement dans une collection privée. Alison STONES, *Gothic manuscripts, 1260-1320. Part two*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2014, vol. I, p. 189.

44. Alison STONES, « Les dominicains et la production manuscrite à Toulouse aux environs de 1300 », *Le parement d'autel des Cordeliers de Toulouse : anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV^e siècle*, Paris, Somogy éditions d'art et Toulouse, Musée Paul-Dupuy, 2012, p. 55.

45. V. CZERNIAK, *La peinture murale médiévale en Quercy...*, p. 93.

46. Pour la datation des parchemins : N. ANDRIEU, S. DECOTTIGNIES et J. RUIZ, « La restauration de la chasse... », p. 85-86. Quant à celle des tissus, nous remercions Sophie Desrosiers de nous avoir communiqué ses conclusions.

47. *L'art au temps des rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328* [Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 17 mars-29 juin 1998], Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 29.



FIG. 10. CHASSE DE SAINTE URSULE DE NARBONNE, couvercle face avant, détail de la Crucifixion.
Cl. © P. Glotain, Palais musée des Archevêques de Narbonne.

l'art italien – une influence prégnante dans les peintures monumentales méridionales. La particularité de la châsse tient au motif utilisé : ce ne sont pas ici des rayons mais des cercles concentriques répartis sur une ou deux rangées – un motif peu usité sur les murs mais relativement récurrent sur les panneaux de bois et les enluminures.

En outre, de multiples datations fluctuantes ont été proposées au fil du temps. Les dernières recherches de Matthieu Desachy l'ont conduit à dater la châsse de l'extrême fin du XIV^e siècle. Ce raisonnement tient au fait que les armoiries peintes sur la châsse seraient celles de Bernard Vaquier, un chanoine de la cathédrale d'Albi mort en 1391, qui aurait fait réaliser le reliquaire à la fin de sa vie⁴⁸. Ce sont là les conclusions d'un travail d'historien basé sur les textes. Or, l'analyse stylistique pousse à placer sa création dans le second quart du XIV^e siècle, si bien que les deux datations ne coïncident pas. En réalité, un examen attentif des peintures apporte quelques éclaircissements. D'une part, les écus ne sont pas correctement positionnés : obliques, ils empiètent sur la bande blanche sur laquelle sont peintes les inscriptions et coupent la composition (fig. 11), ce qui laisse penser qu'ils sont postérieurs aux peintures qu'ils recouvrent. D'autre part, des photographies prises lors d'une restauration dans les années 1960⁴⁹ révèlent une différence flagrante de conservation, respectivement bonne et mauvaise, entre d'une part la représentation d'Ursule et des vierges qu'elle abrite, des anges et des inscriptions les identifiant et d'autre part, les écus, le couvercle de la face arrière et les bordures des vues. Il serait fort étonnant que des peintures strictement contemporaines présentent de telles disparités ; il est plus probable que les parties endommagées correspondent à des repeints de mauvaise qualité qui auraient entraîné une plus grande dégradation de la couche picturale au fil du temps. Cette hypothèse de repeints est également étayée par des différences de calligraphie entre la cuve et le couvercle de la face arrière ainsi que par des nuances dans le traitement des figures. Il n'y aurait donc pas d'incompatibilité entre les datations qui correspondraient finalement à deux étapes dans l'histoire de la châsse : celle-ci aurait été créée dans le deuxième quart du XIV^e siècle avant d'être modifiée à la fin du XIV^e siècle, moment où Bernard Vaquier aurait fait procéder à des repeints et rajouter les écus. La châsse serait ainsi un bel exemple de réemploi.

48. M. DESACHY, *Le scriptorium d'Albi...*, p. 162.

49. Référence Palissy : PM81000007.



FIG. 11. CHÂSSE DE SAINTE URSULE D'ALBI, cuve face arrière, détail d'un écu. Cl. H. Rolland Fabre.

Par ailleurs, les lacunes considérables du décor peint de la châsse d'Ancizan constituent un frein à une analyse stylistique véritablement aboutie, ce d'autant plus que les motifs ornementaux dont elle est principalement recouverte appartiennent à un répertoire conventionnel, constituant difficilement des marqueurs chronologiques et stylistiques forts. La Crucifixion en revanche, fort heureusement conservée, permet de préciser la datation des peintures. Elle est un témoin du nouveau schéma du Christ en Croix qui se met en place à la toute fin du XIII^e siècle, exaltant la douleur du crucifié. Attaché à une croix allongée et affinée, son corps est contorsionné et sinueux, les jambes fléchies et le bas du ventre projeté en avant. La tête, ceinte d'un bandeau ou d'une couronne d'épines, est lourde et tombante. Les jambes se croisent sous un long périzonium aux plis tuyautés, les pieds étant cloués l'un par-dessus l'autre. Les bras tendus et les mains renfermées sur les clous donnent une impression forte de pesanteur. C'est là un schéma type qui évolue autour des années 1350 vers une plus grande frontalité⁵⁰. Or, le Christ en Croix peint sur la châsse étant tributaire de la tradition du début du siècle, sa réalisation peut être circonscrite à la première moitié du XIV^e siècle – une proposition de datation corroborée par l'étude des aigles héraldiques⁵¹.

Enfin, la châsse des saints martyrs de Caunes peut, seule, être datée avec précision. Les sources textuelles nous renseignent en effet sur le commanditaire et sa date de réalisation⁵² – des informations relayées sur le plan iconographique par le décor peint lui-même : la date, « L'AN M CCC XCI », est inscrite aux pieds de saint Pierre et la présence des armoiries du commanditaire de la châsse permet *a minima*, de circonscire sa réalisation à l'abbatit de Jean de Castelpers entre les années 1380 et 1405.

50. Jacques de LANDSBERG, *L'art en croix : le thème de la Crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, Renaissance du livre, 2001, p. 86.

51. Au sujet des caractéristiques des aigles héraldiques et de leurs évolutions selon les périodes, voir Michel PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, 5^e édition, Paris, Picard, 2008, p. 192-193.

52. « *Johannes III. de Castropercio Castelpers (...)* an. 1391. Sanctis martyribus Alexandro, Amando, Lucio, &c. fabricari capsam curavit, ut notat vetus inscriptio ». *Gallia christiana in provincia ecclesiasticas distributa*, VI, *Ubi de Provincia Narbonensi*, Paris, 1739, col. 176.

D'un point de vue stylistique, le reliquaire caunois présente un certain nombre d'archaïsmes et, bien que réalisé en 1391, il s'inscrit pleinement dans la mouvance des châsses de Saint-Bertrand-de-Comminges et de Narbonne. Le fait qu'il soit précisément daté en fait un jalon important dans la peinture languedocienne, attestant la persistance de l'art français dans la production méridionale de la seconde moitié et même de l'extrême fin du XIV^e siècle⁵³.

Finalement, les châsses du corpus se caractérisent par une réelle homogénéité stylistique. De la fin du XIII^e à la fin du XIV^e siècle, les mêmes règles et principes qui régissent l'art du nord du royaume sont systématiquement repris avec plus ou moins de vigueur, traduisant une pénétration forte et pérenne de l'influence septentrionale dans nos contrées, si bien qu'à l'exception de la châsse de sainte Ursule de Narbonne, rattachable à une production locale, narbonnaise, aucune spécificité méridionale majeure n'a été décelée.

Les châsses du XV^e siècle

Seules deux châsses en bois peint sont conservées pour la fin du Moyen Âge. Si ce chiffre est trop faible pour établir des généralités sur la production de cette période, ces deux exemplaires permettent malgré tout de constater une rupture franche avec le siècle précédent.

Vers un appauvrissement iconographique

La châsse de sainte Julie d'Elne est recouverte de motifs végétaux : des feuilles d'acanthé se déploient sur l'ensemble du reliquaire, chaque face étant encadrée par une frise décorative ornée de fleurettes. L'inscription « HIC IACET CORPVS BATE IVLIE » peinte dans un ruban sur la face avant du couvercle nous renseigne, à l'instar de la châsse de Saint-Lizier, sur l'identité de la sainte dont les reliques sont conservées. Les rebords internes de la châsse sont peints en rouge et l'intérieur présente un fond bleu agrémenté de fleurs dorées – une polychromie interne qui semble originale dans la production des châsses en bois peint méridionales.

La châsse de Saint-Hérent (fig. 12) se caractérise quant à elle, par une grande sobriété. Les faces principales de la cuve sont ornées d'un faux-appareil constitué de pierres brunes et de joints noirs. Des ouvertures grillagées scandent les façades : trois fenêtres sont peintes sur la face arrière, une sur la face avant et un oculus sur chacune des faces latérales. Au centre de la cuve est fixée une applique représentant un saint personnage assis ; il s'agit d'une abbesse, intégralement vêtue de noir, tenant dans la main droite une crosse et dans la gauche un livre. Un écu armorié occupe la partie gauche de la face avant, appartenant à une famille qui n'a pu être identifiée⁵⁴.

De ces descriptions nous pouvons tirer deux constats. En premier lieu, les châsses du XV^e siècle présentent des décors purement ornementaux. Malgré cette primauté de l'ornemental, le répertoire est simple et limité : alors que la châsse des saints martyrs de Caunes témoignait à la fin du XIV^e siècle, d'une véritable préoccupation décorative à travers des motifs variés et abondants, ne sont représentés ici que des rinceaux et un faux parement. Ensuite, l'absence de décors figurés modifie la perception de ces châsses en ce que l'iconographie n'est plus directement révélatrice de la fonction du reliquaire : l'unité thématique et fonctionnelle qu'avaient instaurée les iconographies martyrielles et sacrificielles n'est plus. Ce changement paradigmatique s'incarne dans la châsse de Saint-Hérent : sa structure à trois pinacles couplée à son décor en font un objet d'architecture – elle est une église en miniature et non plus le tombeau dans lequel sont conservées les reliques des saints martyrs dont on a peint l'effigie ou le supplice à l'extérieur.

53. Ce constat était déjà établi par Marcel Durliat à propos du Roussillon et en particulier de la région autour de Perpignan. Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon : peinture*, Perpignan, M. Durliat, 1954, p. 54-56.

54. L'absence systématique de ces armoiries dans les armoriaux pourrait s'expliquer par le fait que leur propriétaire ne faisait pas partie de l'aristocratie ou de la noblesse auvergnate connue et recensée – une hypothèse que pourraient étayer la simplicité de la châsse et la modestie de l'église dans laquelle elle repose.



FIG. 12. CHÂSSE DE SAINT-HÉRENT, vue de face. Cl. H. Rolland Fabre.

Caractéristiques stylistiques et datations

L'analyse stylistique de la châsse de sainte Julie d'Elne tient à la conjoncture de deux éléments, à savoir les motifs ornementaux et leur technique de réalisation. La châsse présente en effet la particularité de ne pas être peinte ; il s'agit de bois doré. Si les acanthes grasses aux feuilles découpées ornent profusément les marges des manuscrits dans divers pays depuis la fin du XIV^e siècle et tout au long du XV^e siècle, leur reproduction au poinçon sur du bois permet de les rattacher spécifiquement à la production catalane. De fait, le principe des acanthes lisses qui se dégagent d'un fond d'or poinçonné est récurrent sur les nimbes des personnages des retables et des panneaux de bois catalans de la première moitié du XV^e siècle. Il en est de même concernant les fleurettes constituées de cinq ou six pétales formés par des cercles plus ou moins accolés qui agrémentent les encadrements de la châsse et qui ont elles aussi rencontré un succès considérable entre le dernier tiers du XIV^e siècle et le premier quart du siècle suivant, les œuvres des frères Serra ou de Lluís Borrassà notamment, en offrant diverses illustrations. Ces éléments stylistiques permettent de circonscrire la datation de la châsse. En effet, à partir des années 1450, ces tendances de représentation changent de manière très nette et la technique consistant à dessiner des motifs végétaux en en poinçonnant les contours n'est plus utilisée que de manière sporadique. Aussi, la première moitié du XV^e siècle semble davantage convenir comme période de création du reliquaie.

Par ailleurs, si la châsse de sainte Julie est typique de la production catalane, elle est également marquée par une influence italienne, et plus spécifiquement siennoise dont l'emprunte atteint son apogée en Catalogne dans la seconde moitié du XIV^e siècle et se fait encore ressentir dans le premier tiers du XV^e siècle⁵⁵. Des travaux récemment menés sur un coffret en bois siennois de la première moitié du XIV^e siècle ont permis de mettre au jour la production à Sienne d'un ensemble de coffrets à la typologie spécifique (le couvercle est en forme de pagode) dont plusieurs sont ornés d'acanthes

55. René SCHNEIDER, « Avignon et la Catalogne », *La Peinture catalane à la fin du Moyen Âge*, conférences faites à la Sorbonne en 1931, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1933, p. 101-118.

dorées se déployant sur un fond poinçonné, à l'instar de la châsse illibérienne⁵⁶. La forme des coffrets siennois diverge légèrement, de même que leur fonction : il ne s'agit pas de reliquaires. Toutefois, les liens avec la châsse de sainte Julie sont indéniables, si bien qu'il est permis de penser que l'influence siennoise en Catalogne résiderait non seulement dans des principes décoratifs mais aussi dans une typologie de coffrets sur lesquels ces motifs sont appliqués.

Enfin, les remaniements très importants dont la châsse de Saint-Hérent a fait l'objet rendent l'étude des peintures complexe. La sobriété et la massivité de cette « église-reliquaire », ornée d'un simple faux-appareil et de fenêtres grillagées, pourraient être perçues comme une résonnance des préoccupations architecturales auvergnates du XV^e siècle, un certain nombre d'édifices répondant alors d'un style « sévère » mettant l'accent sur la muralité⁵⁷. L'appréciation des éléments sculptés n'est guère plus concluante. La sculpture de l'abbesse est grossière et dépourvue de détails, les formes étant schématiques voire cubiques. Les drapés sont sobres et les plis peu marqués – une absence de modelé et de réalisme typique de la production du Massif central qui se caractérise par « un caractère populaire et retardataire » ainsi qu'un « certain accent de rusticité »⁵⁸. Les pinacles présentent pareillement un aspect rustre, et la forme vaguement végétalisée du couronnement n'a rien de comparable avec la finesse qui caractérisait la sculpture du siècle précédent.

La difficulté à mener une analyse stylistique véritablement satisfaisante conduit à proposer une fourchette chronologique relativement large. Eu égard à l'ampleur des repeints, les peintures de la châsse ne constituent pas un élément fiable de datation. L'héraldique ne nous est elle aussi, d'aucune utilité : le propriétaire des armoiries n'a pu être identifié et de surcroît, il s'agit très vraisemblablement de rajouts. Quant aux éléments sculptés, leur caractère brut couplé à l'absence d'école auvergnate à cette période nous empêchent de les rattacher à un courant ou un artiste. Nous ne pouvons proposer une datation plus précise que le XV^e siècle.

Ainsi, si l'historiographie s'est faite silencieuse au sujet des châsses en bois peint en France méridionale, c'est là un tort : elles présentent des intérêts majeurs à plusieurs égards. La première conclusion est d'ordre matériel, technique, à travers la mise en exergue d'une production spécifiquement méridionale, leur forme, leur structure et leur apparence en faisant un groupe homogène qui se distingue à la fois des châsses d'orfèvrerie et de leurs pendants septentrionaux. À côté de ces particularismes typologiques, a pu être constatée une concentration de la production aussi bien spatiale que chronologique. En outre, ces châsses se sont révélées être de véritables objets d'étude pour l'historien de l'art, leurs caractéristiques stylistiques et iconographiques ayant permis de révéler des évolutions nettes dans le traitement et la portée symbolique de ces objets. Malgré le peu d'exemples encore conservés, les châsses en bois peint constituent donc un champ d'étude riche, soulevant des problématiques techniques, économiques, socio-culturelles et liturgiques, tout en constituant une véritable richesse artistique.

Si ce travail est un premier pas dans l'étude et la connaissance de ce type d'objets, il serait intéressant de poursuivre plus loin la réflexion, en développant les comparaisons avec les productions septentrionales mais aussi en élargissant le périmètre d'analyse à l'Espagne et à l'Italie notamment, pour davantage étayer ou au contraire, infléchir et nuancer l'hypothèse d'une spécificité culturelle. L'intégration d'autres types de reliquaires en bois médiévaux, tels que les coffrets ou les châsses sculptées, serait pareillement enrichissante.

56. *Painting and Goldworking in Conversation. A Rare Fourteenth Century Sienese Casket*, Milan, Cesati e Cesati, 2019, 55 p.

57. Anne COURTILLÉ, *Auvergne, Bourbonnais, Velay gothiques. Les édifices religieux*, Paris, Picard, 2002, p. 48.

58. René JULLIAN, *La sculpture gothique*, Paris, H. Laurens, 1965, p. 239.

ANNEXE 1

<i>Appellation</i>	<i>Lieu de conservation</i>	<i>Lieu de provenance</i>	<i>Dimensions (L x h x pr)</i>	<i>Datation</i>	<i>Protection Monuments Historiques</i>
Châsse de Moûtiers	Cathédrale Saint-Pierre de Moûtiers (Savoie)	Basilique Saint-Martin d'Aime (Savoie)	21 x 12 x 13 cm	Première moitié du XII ^e siècle	Classée au titre objet le 21/05/1948
Châsse de Saint-Lizier	Église paroissiale (ancienne cathédrale) de Saint-Lizier (Ariège)	Non assuré (production islamique ?)	57 x 34 x 31,5 cm	XII ^e siècle – première moitié du XIII ^e siècle	Classée au titre objet le 21/10/1902
Châsse de sainte Ursule de Narbonne	Cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur de Narbonne (Aude)	Non assuré (production cistercienne ?)	50 x 25 x 22 cm	1290-1300	Classée au titre objet le 17/06/1901
Châsse des saints patrons	Cathédrale Notre-Dame de Saint-Bertrand-de-Comminges (Haute-Garonne)	Église Saint-Pierre de Saint-Pé-d'Ardet (Haute-Garonne)	47 x 22,5 x 23 cm	Vers 1300	Classée au titre objet le 04/11/1908
Châsse de sainte Ursule d'Albi	Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (Tarn)	Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi	57,6 x 48,5 x 31,6 cm	Deuxième quart du XIV ^e siècle	Classée au titre objet le 25/02/1899
Châsse d'Ancizan	Église Saint-Blaise-Saint-Martin d'Ancizan (Hautes-Pyrénées)	Chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Ousten (Hautes-Pyrénées)	21 x 19 x 13 cm	Première moitié du XIV ^e siècle	Inscrite au titre objet le 20/10/2021
Châsse des saints martyrs de Caunes-Minervois	Cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur de Narbonne (Aude)	Abbaye Saint-Pierre-Saint-Paul de Caunes-Minervois (Aude)	67 x 63 x 37 cm	1391	Classée au titre objet le 08/01/1934
Châsse de sainte Julie d'Elne	Cathédrale Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie d'Elne (Pyrénées-Orientales)	Cathédrale Sainte-Eulalie-et-Sainte-Julie d'Elne	47 x 34 x 26,5 cm	Première moitié du XV ^e siècle	Classée au titre objet le 30/09/1911
Châsse de Saint-Hérent	Église Sainte-Claire de Saint-Hérent (Puy-de-Dôme)	Non assuré	65,5 x 58 x 30 cm	XV ^e siècle	Classée au titre objet le 04/07/1903

TABEAU RÉCAPITULATIF DES PRINCIPALES DONNÉES RELATIVES AUX CHÂSSES DU CORPUS.

ANNEXE 2



Jean-Charles BALT

ELIMBERRIS / AUGUSTA AUSCIORUM et la culture classique

- 17 -

Catherine VIERS

La fouille du site de Castel Biehl (Hautes-Pyrénées)

- 45 -

Gilles SÉRAPHIN

L'abbatiale de Souillac dans l'architecture romane d'Aquitaine

- 61 -

Céline LEDRU

Les éléments structurants des chapiteaux du deuxième atelier de la Daurade à Toulouse, proposition d'analyse

- 87 -

Emmanuel GARLAND

Le décor peint de l'église d'Éget, en vallée d'Aure

- 103 -

Hortense ROLLAND FABRE

Les châsses en bois peint en France méridionale (XII^e-XV^e siècles)

- 127 -

Bernard SOURNIA

Le rond-point picard & champenois de la cathédrale Sainte-Marie de Bayonne

- 149 -

Michelle FOURNIÉ

Dévotions mariales à la Daurade au Moyen Âge et dans les temps modernes : autels, chapelles, confréries et statues

- 169 -

Jean-Michel LASSURE

Pommevic (Tarn-et-Garonne), un lot de céramiques du XVII^e siècle

- 199 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 1

- 225 -

Bernard SOURNIA

Réflexions sur la nef du Cardinal Godin aux Jacobins de Toulouse 2

- 229 -

Bulletin de l'année académique 2021-2022

- 233 -