

LE CALICE DE SAINT RÉMI: inspiration et réinterprétation aux XIX^e et XX^e siècles

Abstract: Le calice de saint Rémi, conservé au trésor de la cathédrale de Reims et utilisé pour le sacre des rois de France depuis le XIV^e siècle jusqu'au sacre de Charles X, en 1827, a beaucoup marqué l'imaginaire français voire européen. Le mouvement «néogothique» a renouvelé le regard des artistes sur les œuvres médiévales et de nombreux architectes et dessinateurs travaillant pour des orfèvres se sont inspirés d'objets liturgiques à haute portée symbolique comme le calice de saint Rémi. L'étude présente l'interprétation de cette œuvre par des architectes français, en particulier Viollet-le-Duc, et les réalisations par des orfèvres actifs aux XIX^e et XX^e siècles dans un contexte de lutte de l'Eglise catholique contre l'Etat anticlérical.

Mots clés: Orfèvrerie, Néogothique, Catholicisme, Armand-Calliat, Poussiègue–Rusand, Saint Rémi, Viollet-le-Duc

Le calice de saint Rémi, conservé au trésor de la cathédrale de Reims et utilisé pour le sacre des rois de France depuis le XIV^e siècle jusqu'au sacre de Charles X, en 1827, a beaucoup marqué l'imaginaire français et européen. Le mouvement «néogothique» a renouvelé le regard des artistes sur les œuvres médiévales et de nombreux architectes travaillant pour des orfèvres, se sont inspirés d'objets liturgiques découverts ou redécouverts au cours du XIX^e siècle. Le travail a pour point de départ la rencontre de nombreuses copies ou interprétation du calice de Reims dans les collections françaises, trésors de cathédrales, d'instituts religieux et de paroisses. Plusieurs questions se posent. Pourquoi certains objets ont davantage intéressés les artistes que d'autres? En quoi la valeur symbolique du calice de saint Rémi a-t-elle influencé ce choix? Peut-on voir là l'influence du contexte de lutte de l'Eglise catholique contre l'Etat anticlérical?¹

* Bernard Berthod, Docteur ès lettres, conservateur du Musée d'art religieux de Fourvière (Lyon)

* Gaël Favier, doctorant à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris.

¹ La présente étude doit beaucoup au Mémoire de master II de Gaël Favier, *Le calice de Reims: histoire d'une réinterprétation*, dirigé par François Fossier et Bernard Berthod et soutenu le 22 septembre 2011 à l'Université Lyon 2. Gaël Favier prépare une thèse sur l'orfèvre parisien Placide Poussiègue-Rusand. Les auteurs remercient MM. Aymeric Péniguet de Stoutz, administrateur du Palais du Tau, à Reims, Gérard Picaud, administrateur du Musée de la Visitation de Moulins et Jean Foisselon.

Le mouvement néogothique du XIX^e siècle

Le mouvement archéologique appelé aussi néogothique est fondé sur la redécouverte de l'art médiéval en particulier des XII^e et XIII^e siècles. Il rencontre en Europe un vif succès à partir des années 1840.² Le renouveau qui s'opère dans l'Eglise romaine permet de donner à ce courant artistique toute son ampleur. Les évêques voient dans le mouvement néogothique un moyen de raviver la foi ébranlée par la Révolution française puis par la révolution industrielle. Eugène Viollet-Le-Duc dans son *Dictionnaire raisonné du mobilier français* (Viollet-le-Duc 1858) et Adolphe Napoléon Didron dans les *Annales archéologiques* (Didron 1844–1881) encouragent architectes et créateurs et proposent des modèles très détaillés d'édifices et de mobilier. Exalter le siècle de saint Louis permet de vivifier les communautés chrétiennes et de les fortifier en leur redonnant une identité face à la montée des gouvernements francs-maçons et agnostiques de nombreux pays d'Europe (Berthod 1991: 263–275). Les réformateurs s'attachent à deux éléments: la musique et le matériel liturgique sous l'impulsion de Dom Guéranger, le rénovateur de Solesmes et des bénédictins de Beuron.

Grâce à sa publication, Didron «en faisant du gothique un art intelligible pose un vaste débat: il conteste les positions émises au temps des Lumières sur la sublimité, c'est-à-dire l'irrationalité du gothique reprise par les néoclassique pour qui l'architecture gothique est *l'architecture du miracle mais aussi son principe de mort*» (Leniaud 2007: 317). Il décrète un théorème incontournable: «dans un monument chrétien, il faut un art chrétien» (Didron 1843: 118). Concernant les arts de l'autel, il entend déterminer de manière péremptoire les modèles, les types d'objets qui s'intégreront dans l'architecture médiévale renouvelée puis les faire connaître en les reproduisant dans les *Annales archéologiques*. C'est ainsi qu'il édite des images pour réaliser l'ensemble du matériel liturgique et de la paramentique.

Le calice de saint Rémi

L'évêque Rémi de Reims est une figure emblématique car c'est lui qui baptise le roi franc Clovis et «rend la France,

² Quelques précurseurs comme Sery d'Agencourt ou Horace Walpole s'intéressent à cette période dès la fin du XVIII^e siècle.

chrétienne». Evêque depuis 458, à l'âge de 22 ans, il approche Clovis, dont la femme Clotilde est chrétienne, et devient son conseiller. Après la victoire de Tolbiac contre les Alamans, le roi franc accepte de recevoir le baptême. La tradition rapporte que le jour dit, une colombe apporte miraculeusement une ampoule de chrême qui permet à l'évêque Rémi de procéder à l'onction baptismale. Ce fait miraculeux est à l'origine du sacre des rois francs, puis des rois de France, donnant à ce geste sacramentel une dimension surnaturelle qui restera unique en Europe jusqu'à la fin du moyen-âge. La figure de l'évêque apparaît donc comme fortement associée à la monarchie franque, carolingienne, puis capétienne. Au cours des siècles suivants, plusieurs objets sont rattachés à la mémoire de l'évêque, en particulier la sainte ampoule, un calice et sa patène d'or. Grégoire de Tours dans son *Histoire des Francs* rapporte que Rémi lègue à sa cathédrale un calice précieux utilisé lors du baptême de Clovis. Hincmar, archevêque de Reims entre 845 et 882, relaie cette légende sans donner d'éléments descriptifs. On perd ensuite la trace du dit calice.

En revanche, le trésor de Reims conserve aujourd'hui encore un calice attribué selon la tradition à saint Remi. C'est une œuvre provenant d'un atelier d'orfèvrerie du nord de la France et réalisé pendant la première moitié du XIII^{ème} siècle. Façonné en or massif, il fait appel à de nombreuses techniques, alliant l'orfèvrerie à la joaillerie et l'art de l'émail cloisonné (Gaborit-Chopin 1987: 34–38). Sa forme est typique des calices de cette période, mais sa singularité réside dans la conception et l'agencement du décor. La coupe et le pied, de diamètre sensiblement identique, se font écho grâce aux arcatures soulignées de filigranes et rythmées par des plaquettes émaillées et des cabochons sertis. Les émaux sont de type champlevé aux tonalités dominantes de vert sombre soulignées de rouge vif. Parmi les cabochons de pierres dures, on note la présence d'intailles.³ Labarte donne une description très précise des différentes techniques utilisées: «Le contour supérieur de la coupe est décoré, de même que le contour du pied, des arceaux et de la tige, d'un cordonnet granulé. Les chatons qui sertissent les pierres, de même que les émaux, sont bordés d'un cordonnet semblable. Dans la coupe, dans le nœud et dans le pied, l'espace qui existe entre les pierres et les émaux est rempli non par des filigranes, comme on l'a dit souvent, mais par un cordonnet dont les granules ont été obtenus soit par la lime soit par un poinçon gravé, frappé par le marteau. Ce cordonnet, disposé à la pince, présente des rinceaux du meilleur goût dans le style byzantin...» (Labarte 1872: 343).

Les filigranes sont de deux types d'après les chercheurs qui les ont observés attentivement dès 1867: ceux de la coupe

et du nœud sont composés de deux fils à section carrée tordus ensemble et terminés par un clou à tête sphérique fixé dans le nœud de leur volute; ceux du pied, examinés à la loupe comme les premiers, diffèrent quelque peu par la section des fils, mais ils diffèrent surtout par l'adjonction de feuilles de vigne et de pampres. Le nœud est sommé de perles qui sont des réemplois, sur le pied a été rapportée plus tardivement une inscription faisant office d'anathème.⁴ Des émaux dits «de plique» décorent le calice, cette coûteuse technique est le plus souvent utilisé pour orner des vases d'or, ils ne sont pas incrustés au métal et ne peuvent se fixer que grâce à un chaton et sont souvent comme dans le cas du calice de saint Remi accompagnés de pierres fines et de perles.

L'alternance de portions en or nu et lisse et d'autres filigranées renvoi à grand nombre de pièces d'orfèvrerie du début du XIII^{ème} siècle. Par exemple, le vase d'Aliénor provenant du trésor de l'abbaye de Saint-Denis⁵ est composé d'argent niellé et doré, de cristal et de pierres précieuses. D'influence byzantine, il a probablement été réalisé par un atelier local tout comme le calice de saint Remi, néanmoins la méthode diffère. Le travail de filigranes du vase d'Aliénor présente une symétrie moins parfaite et une finesse moins aboutie, ce qui permet de dire que notre calice est postérieur.⁶ La forme du calice est elle-aussi très représentative de sa période de création, le pied large et la coupe peu surélevée au dessus du nœud est caractéristique des calices allemands du XIII^e siècle. Il est comparable au calice de saint Trudpert conservé au Metropolitan Museum of Art de New York et que les historiens datent aux alentours de 1235 (Louvre 1968). Danielle Gaborit-Chopin dans le catalogue d'exposition *Regalia* référence trois calices s'approchant du calice de saint Remi; le calice de Borga (Westphalie, vers 1240), le calice de Bergen (Rügen, église Saint-Marien, milieu du XIII^e siècle) et le calice de Lübeck (Preetz, Stiftskirche, milieu du XIII^e siècle).

Si l'utilisation du calice lors du sacre royal remonte au XIV^{ème} siècle, elle est formellement attestée depuis celui de Louis XIII, en 1610 (Godefroy 1669: 411). Le calice est considéré alors comme celui du saint évêque de Reims et sa présence au sacre donne toute sa valeur à l'action liturgique, la rattachant à la fondation du royaume par Clovis. Il est décrit dans *l'Inventaire du trésor* de la cathédrale établi en 1669 et publié par Prosper Tarbé en 1843 (Tarbé 1843: 69–70). En 1792, le calice, comme d'autres trésors royaux, est déposé à la *ci-devant* abbaye royale de Saint-Denis puis repris en 1796 pour y être fondu à la Monnaie, enfin dans un sursaut de conscience, il est confié à la Bibliothèque nationale, le 29 Frimaire An V (19 décembre 1796). Au cours du XIX^{ème} siècle,

⁴ *QUICUMQUE. HUNC. CALICEM. INVADIAVERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSI. ALIQUO. MODO. ALIENAVERIT. ANATHEMA. SIT. FIAT. AMEN.*

⁵ Musée du Louvre, Paris. Inv. n° MR340.

⁶ Le calice de l'abbé Suger (Widener Collection – 1942.9.277), conservé à la National Gallery of Art de Washington, dont la monture a été créée dans un contexte identique au vase d'Aliénor se compose de filigranes semblables.

³ Une cornaline représentant le capricorne et le gouvernail; une brase représentant la Fortune assise tenant d'une main la corne d'abondance et de l'autre l'orbe; à ses pieds on distingue un gouvernail; un grenat portant une figure d'Apollon debout tenant une tête de cerf et dont la figure est entourée de rayons et un jaspe vert représentant Mercure debout tenant son caducée dans la main droite.

les archevêques de Reims sollicitent l'administration royale pour que le calice soit de nouveau déposé à la cathédrale. Cependant, il faut attendre 1861 pour que l'empereur Napoléon III, peut-être sous l'influence de l'impératrice Eugénie de Montijo, rende le calice au trésor de Reims (Arminjon 2001: 456).

Le calice de Reims proposé aux orfèvres

Le calice de Reims a beaucoup marqué l'imaginaire des français car il se rattache de manière épique à la fondation du premier royaume chrétien par Clovis et la confusion avec le «vase de Soissons» l'a transformé en mythe. Dans leurs publications, Viollet-le-Duc et Didron le présentent comme un archétype de ce que l'on nomme aujourd'hui le style 1200 (Reveyron 2013: 21–28). À l'aide de gravures, ils décortiquent l'objet très minutieusement pour permettre une copie parfaite de chaque élément. Viollet-le-Duc met l'accent sur la composition des filigranes et leur mise en place sur les surfaces bombées du calice avec des coupes en indiquant que ce travail consiste «en un travail de chaudronnerie d'or, le cratère, la bague et le pied étant travaillé au repoussé séparément». Il indique, dans le détail, la marche à suivre pour que l'orfèvre puisse obtenir le rendu de l'objet d'origine (Viollet-le-Duc 1858: 179–180).

Dans les *Annales archéologiques*, Didron publie également une planche représentant le calice avec les détails des plaques et des écoinçons émaillés ainsi que l'intitulé de l'anathème gravé sur le pied. «Le calice gravé ici par M. Guillaumot, d'après le dessin de M. Henri Gérente, est appelé calice de Saint-Rémi de Reims; il appartient aujourd'hui à la Bibliothèque royale, et ce n'est pas un des moins riches ni moins beaux objets du cabinet des médailles et antiques. En or pur, relevé d'émaux, de filigranes et de pierres précieuses, il est l'un des plus riches modèles de vases sacrés qu'on puisse offrir» (Didron 1845: 363).

Les artistes, à partir de ces deux sources vont devoir faire une synthèse: Didron suscite auprès d'eux le désir de reproduire l'objet, comme il le fait pour le calice de Troyes: «Nous sommes heureux de faire connaître ces remarquables pièces d'orfèvrerie et de fonderie, parce qu'elles sont destinées à opérer une révolution réelle dans l'art de notre temps, dans notre industrie contemporaine» (Didron 1845: 210). Il confie à l'orfèvre Parisien Trioullier la réalisation scrupuleuse d'une copie de ce calice. Tout en mettant en garde les orfèvres contre le risque de choquer les contemporains habitués à d'autres modèles: «La forme actuelle de nos calices est si différente de celle-ci que nous ne pouvons, sans transition et sans ménagements successifs (nécessaires sur un point aussi grave), engager à répudier les calices d'aujourd'hui pour ce calice large et court de Reims. Il faut attendre que nous ayons publié cinq ou six modèles différents, depuis le XI^e siècle

jusqu'au XVI^e, pour dire ce que nous pensons à cet égard» (Didron 1845: 210).

Grâce à ces deux publications, la plupart des orfèvres religieux vont reproduire ou s'inspirer du calice de Reims pendant plus d'un siècle, entre 1850 et 1960. En France, ce sont Biais, Jamin & Chevron, Froment-Meurice, Mellerio dit Meller, Poussiègue-Rusand, Trioullier, orfèvres à Paris (Falize 1889: 206), ainsi que Armand-Calliat, Berger & Nesme, Favier neveux, Charles Favier, Memery & Hours, Villard & Cie, orfèvres à Lyon (Berthod et Favier 2012: 14–15). Pour illustrer notre propos, nous avons retenu d'analyser la pratique de deux maisons d'orfèvrerie: Poussiègue-Rusand à Paris et Armand-Calliat à Lyon. Ces deux ateliers prestigieux, primés à chaque Exposition universelle ont marqué durablement le siècle. Ils sont intéressants à comparer car ils incarnent deux conceptions de l'orfèvrerie religieuse. La maison parisienne est pragmatique et très commerciale, elle fait travailler des artistes de renom; la maison lyonnaise s'adresse davantage à une élite qu'elle choisit et minimise le côté commercial, Armand-Calliat à l'exception de sa collaboration avec Pierre Bossan, fait tout réaliser en interne. De plus, l'activité des deux est très bien documentée.

Deux exemples: Poussiègue-Rusand et Armand-Calliat

La maison d'orfèvrerie Poussiègue-Rusand est créée par Jean Baptiste en 1840. À sa mort, en 1849, son fils Placide lui succède et développe l'entreprise grâce à son sens aigu de la création artistique et une remarquable acuité commerciale. À ses propres modèles, s'ajoutent les créations d'architectes de renom comme Victor Gay, Abadie, Boeswilwald et surtout Viollet-le-Duc. Ce dernier fait exécuter par l'orfèvre plusieurs objets liturgiques de grande qualité, par exemple le reliquaire de la Couronne d'épines de Notre-Dame de Paris (1859), et le bougeoir épiscopal, et la crosse de Mgr Freppel, évêque d'Angers (1867–1884; Massin Le Goff, 1883: 142–147, Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 366–374; Favier 2012: 43–44).

Le fonds de dessins provenant de l'atelier et réunissant gouaches, lavis, dessins à la mine de plomb et photographies d'œuvre a été remis à L'Etat français par la famille en dation en 1993. Il est conservé à la Médiathèque du Patrimoine.⁷ Parmi les 1379 numéros, se trouvent trois dessins du calice de saint Rémi. Un premier dessin à la mine de plomb montre le calice historique en perspective, un second détaille le même calice en coupe, de face, avec une hémisphérique projection du pied et des détails des émaux (fig. 1). Le troisième, à la mine de plomb, est le projet d'un ciboire reprenant les proportions et le décor du calice historique avec ajouts de scènes dans les espaces ménagés par les arcatures (fig. 2).

⁷ A Saint-Quentin en Yvelines.

Quant aux œuvres elles-mêmes, plusieurs exemples sont présents dans les collections françaises. Dès 1868, un calice est réalisé pour Mgr François Delamare, archevêque d'Auch. Il n'a pas été retrouvé mais la description qu'en donne la *Revue de Gascogne* indique une interprétation du modèle par l'orfèvre qui modifie un peu la forme de la coupe et surtout ajoute un décor émaillé évoquant l'institution eucharistique et la Passion du Christ (Caneto 1868: 446). Plus tardivement, nous connaissons un calice pour le monastère de la Visitation Sainte-Marie à Paray le Monial, réalisé en 1890 (Picaud et Foisselon 2007: 76–77), et un autre pour la paroisse Saints-Pierre-et-Paul d'Épernay, offert en 1897 par M. Chandon; il est orné de scènes gravées au trait. Un dernier calice est conservé au monastère de la Visitation Sainte-Marie de Caen; réalisé à une date inconnue, il est orné d'un décor émaillé; il est accompagné d'un ciboire reprenant les mêmes proportions et très proche du dessin à la mine de plomb conservé à la Médiathèque du Patrimoine (fig. 3). Les quelques réalisations connus s'éloignent du calice original non par la forme mais par l'ajout d'un décor iconographique.

La maison d'orfèvrerie Armand-Calliat est dirigée successivement par Thomas Joseph Armand, dit Armand-Calliat de 1852 à 1891 puis conjointement avec son fils Joseph jusqu'en 1901. Après la mort de son père, Joseph continue jusqu'en 1924. Thomas Joseph Armand passe rapidement du néogothique à un art plus symbolique tout en mettant en œuvre la technique prônée par le mouvement archéologique; il emprunte au moyen-âge «le diapason et le rythme» (Armand-Calliat 1889: 238). Il s'intéresse cependant au calice de Reims (Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 80–86). Dans les archives de l'entreprise, comprenant plus d'un millier de dessins conservés au Musée de Fourvière, un dossier important concerne l'étude du calice et sa réinterprétation.

Ce dossier se compose de 36 pièces: quatre photographies du calice médiéval, deux photographies de calices réalisés (fig. 4), deux gravures de la publication de Didron, 21 dessins à la mine de plomb sur claque, papier, carton dont un rehaussé de gouache ainsi que la description d'un calice réalisé. Ces divers dessins permettent de bien

comprendre les étapes de la réalisation et l'apport des dessins d'architecte. L'un des dessins porte l'inscription de la main de l'orfèvre: «Voir V. le Duc, dic. Modèle 6, 2 p. 179»; il s'agit de la référence dans le *Dictionnaire raisonné*. Les calices réalisés que nous connaissons ont été simplifiés par rapport à l'original mais sont très fidèles dans leurs proportions; l'un, conservé au Musée de Fourvière est enrichi de diamants et un autre, réalisé en 1905 et conservé au Trésor de la primatiale Saint-Jean Baptiste de Lyon, porte un décor au trait. Un calice plus tardif (1921), conservé au Musée de la Visitation de Moulins, présente des proportions légèrement étirées (Berthod 2011: 219; fig. 5). Les calices réalisés et photographiés par l'orfèvre autour des années 1900 présentent également une ligne simplifiée et un décor iconographique. Comme le montrent ces quelques exemples, le degré de fidélité et d'interprétation varie donc beaucoup.

Conclusion

Le calice de Reims est une pièce remarquable réalisée dans le nord de la France vers les années 1200. Sa qualité et son aura symbolique ont encouragé les maîtres à penser du mouvement archéologique à le proposer comme exemple aux orfèvres et l'ont décrit avec minutie. De nombreux artistes du métal l'ont pris comme modèles, le reproduisant avec beaucoup d'exactitudes ou s'en inspirant pour créer des vases sacrés plus originaux, privilégiant soit la forme générale, soit une partie du décor pour aboutir à d'innombrables combinaisons. Poussiègue-Rusand et Armand-Calliat ont produit maints exemples de cette réinterprétation que l'on trouve également exécutée par des orfèvres moins connus. Le modèle est encore proposé aujourd'hui par quelques maisons d'orfèvrerie. Ainsi, ce calice médiéval que la tradition rattache à la fondation de la France chrétienne va trouver auprès des orfèvres et grâce aux architectes passionnés d'archéologie, un grand succès à un moment où la France chrétienne doit lutter contre une république hostile. Le calice de Reims, copié et réinterprété avant et surtout après la commémoration du baptême de Clovis en 1896, a valeur de symbole pour l'Église de France *poenitens et devota*.

BIBLIOGRAPHIE

- Reveyron, N. 2013
Renaissance du XX^e siècle et culture antique, in *Une renaissance, l'art entre Flandre et Champagne, 1150–1250*, Paris: RMN, Musée national du Moyen-Âge.
- Berthod, B. et Favier, G. 2012
Le trésor de Fourvière, Lyon: Musée de Fourvière.
- Favier, G.. 2012
Saint Michel dans l'art liturgique, in *Saint Michel, le combat des anges*, Lyon: Musée de Fourvière.
- Berthod, B. 2011
Armand-Calliat et la Visitation, in *De l'ombre à la lumière: art et histoire à la Visitation, 1610-2010*, Paris: Somogy.
- Léniard, J. M. 2007
La révolution des signes, l'art de l'Eglise (1830-1930), Paris: Cerf.
- Picaud, G., Foisselon, J. 2007
Splendeurs dévoilées, cinq siècles d'art à la Visitation, Paris: Somogy.
- George, Ph, 2002
Reliques, art précieux en pays mosans, du haut moyen âge à l'époque contemporaine, Bruxelles: Cefal
- Arminjon, C. 2001
20 siècles en cathédrales, Reims: Palais du Tau.
- Berthod, B. 2000
L'iconographie religieuse, in *L'orfèvrerie de Lyon et de Trévoux du XV^e au XIX^e siècle*, Paris: Editions du Patrimoine.
- Berthod, B. et Hardouin-Fugier, E. 1996
Dictionnaire des arts liturgiques, XIX^e-XX^e siècle, Paris: L'Amateur.
- Berthod, B. 1991
L'Œuvre de l'orfèvre Armand-Calliat, miroir de la lutte de l'Eglise et de la République, sous le pontificat de Léon XIII, *Cahiers d'histoire: revue d'histoire critique* (Paris) t. 36, n° 3: 263–275.
- Gaborit-Chopin, D. 1987
Regalia, les instruments du sacre des rois de France, les Honneurs de Charlemagne, Paris: RMN, Musée du Louvre.
- Massin Le Goff, G. 1983
L'Anjou religieux et les orfèvres du XIX^e siècle, Angers: Inventaire général des pays de Loire.
- Louvre, 1968
L'Europe gothique, XII–XIV^e siècles, Cat. Exposition. Douzième exposition du conseil de l'Europe. Paris: RMN.
- Farcy, L. de 1890
La broderie depuis le XI^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les plus anciens inventaires, Paris: Leroux, 2 tomes.
- Armand-Calliat, T. J. 1889
L'orfèvrerie religieuse: discours de réception à l'Académie, *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Lyon* (Lyon) t. 26.
- Falize, L. 1889
Exposition universelle de 1889: les industrie d'art, orfèvrerie, bijoux, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.
- Labarte, J. 1872
Histoire des Arts industriels au Moyen-âge et à l'époque de la Renaissance, Paris: A. Morel & Cie, Libraires-Editeurs.
- Caneto, F. 1868
Description du calice pour Mgr François Delamare, *Revue de Gascogne: bulletin mensuel du Comité d'histoire et d'archéologie de la province ecclésiastique d'Auch* (Auch) IX: 446–448.
- Viollet-le-Duc, E. 1858
Dictionnaire raisonné du Mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, Paris: Gründ & Maguet.
- Didron, A. N. 1844–1881
Annales archéologiques, Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, 28 tomes.

Didron, A. N. 1843

Bulletin archéologique du Comité des arts et des monuments,
Paris: Librairie archéologique de Victor Didron, tome IV.

Tarbé, P. 1843

Trésor des Eglises de Reims, Reims: Assy.

Godefroy, T. et G. 1669

*Le Cérémonial françois ou description des cérémonies, rangs,
séances observées aux couronnements, entrées, enterrements
des Rois et Reines de France et autres*, Paris: S. & G.
Cramoisy.

Sources

Fonds Poussièlgue Rusand, Médiathèque nationale du
Patrimoine, Saint-Quentin les Yvelines

Fonds Armand-Calliat. Musée d'art religieux de Fourvière,
Lyon.

Calice. Or, argent doré, émaux. Joseph Armand-
Calliat, Lyon, vers 1920. Offert à la Visitation Sainte-Marie de
Paray-le-Monial par l'abbé Huillet. Musée de la Visitation,
Moulins. © Musée de la Visitation.

ПУТИР СВЕТОГ РЕМИЈА: инспирација и реинтерпретација у XIX и XX веку

Апстракт: Путир светог Ремија, који се чува у ризници катедрале у Ремсу, користио се у обреду крунисања француских краљева од XIV века до крунисања Карла X, 1827. године. Он је оставио дубок траг у свести Француза и Европљана. Неоготика је поново усмерила поглед уметника ка средњовековним делима и многе архитекте и дизајнери који су радили за златаре инспирисали су се литургијским предметима узвишене симболике, као што је путир светог Ремија. У раду се говори о тумачењу овог предмета које су понудиле француске архитекте, а посебно Виоле-ле-Дик, и представљају се дела златара који су активно стварали у XIX и XX веку у контексту борбе између католичке цркве и антиклерикалне државе.¹

Кључне речи: златарство, неоготика, католичанство, Арман-Калија (Armand-Calliat), Пусиелг-Рисан (Poussielgue-Russand), свети Реми, Виоле-ле-Дик (Violet-le-Duc)

Путир светог Ремија (Remi, Remigius), који се чува у ризници катедрале у Ремсу (Reims), користио се у обреду крунисања француских краљева од XIV века до крунисања Карла X, 1827. године. Он је оставио је дубок траг у свести Француза и Европљана уопште. Неоготика је поново усмерила поглед уметника ка средњовековним делима и многе архитекте и дизајнери који су радили за златаре инспирисали су се литургијским предметима пронађеним или поново откривеним током XIX века. Полазну тачку овог рада представља покушај да се на једном месту сакупе бројне копије или прераде путира из Ремса које се могу наћи у француским збиркама, ризницама катедрала, верских установа и парохија. Треба одговорити на више питања. Зашто су за неке предмете уметници показивали веће интересовање него за неке друге? У којој мери је симболичка вредност путира светог Ремија имала утицај на тај избор? Да ли се тај утицај може сагледати у контексту борбе између католичке цркве и антиклерикалне државе?²

* Бернар Берто, доктор наука, конзерватор у Музеју религиозне уметности Фурвијер, Лион

* Гаел Фавије, дикторанду у Школи за високе студије, Париз

¹ Ова студија се ослања на магистарски рад Гаела Фавијеа, *Путир светог Ремија: прича о једној реинтерпретацији*. Ментори су били Франсоа Фосије (François Fossier) и Бернар Берто. Рад је одбрањен 22. септембра 2011. на Универзитету Лион 2. Гаел Фавије пише докторску тезу о париском златару Пласиду Пусиелг-Рисану. Аутори се захваљују Емерику Пенигеу де Стуцу (Aumeric Péniguet de Stoutz), управнику Палате Тау (Palais du Tau) у Ремсу, Жерару Пикоу (Gérard Picaud), управнику Музеја Сусрета Марије и Јелисавете у Мулену и Жану Фоаслону.

Неоготички покрет у XIX веку

Археолошки покрет, назван још и неоготика, заснован је на поновном откривању средњовековне уметности, а посебно уметности XII и XIII века. Почев од 1840. године, он доживљава велики успех у Европи.² Обнова кроз коју је тада пролазила Римокатоличка црква омогућила је да се овај уметнички покрет развије у пуној мери. Бискупи у неоготици виде средство да се оживи вера коју је пољубила најпре Француска, а потом и индустријска револуција. Ежен Виоле-ле-Дик (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc) у свом *Речнику француског намештаја* (Viollet-le-Duc 1858) и Адолф Наполеон Дидрон (Adolphe Napoléon Didron) у *Археолошким анализама* (Didron 1844–1881) охрабрују архитекте и ствараоце и сугеришу до детаља разрађене моделе грађевина и намештаја. Величање века Светог Луја омогућава да се оживе хришћанске заједнице и да се ојачају тако што би им се вратио идентитет пред порастом масонских и агностичких влада бројних европских земаља (Berthod 1991: 263–275). Реформатори се везују за два елемента: музику и литургијски материјал, под утицајем дон Геранжеа (Dom Prosper Guéranger), обновитеља опатије у Солему (Solesmes) и бенедиктинаца из Берона (Beuron).

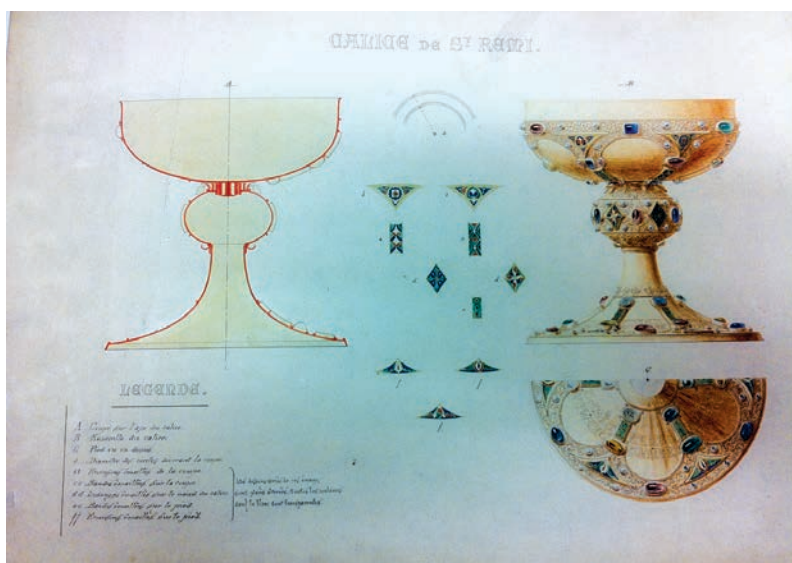
Захваљујући својој публикацији, Дидрон, „правећи од готике разумљиву уметност, отвара велику расправу: он оспорава ставове о узвишеном изнесене у време просветитељства, односно оспорава идеју о ирационалности готике коју су поново истакли неокласицисти, за које готичко градитељство представља *архитектуру чуда али и принцип смрти*“ (Leniaud 2007: 317). Дидрон прокламује незаобилазну идеју: „да би споменик био хришћански, и уметност мора бити хришћанска“ (Дидрон 1843: 118). Што се тиче уметности олтара, он захтева да се одлучно одреде модели, типови предмета који се интегришу у обновљену средњовековну архитектуру, а затим их репродукује у *Археолошким анализама*. Тако он објављује слике које треба да помогну у креирању комплетног материјала и опреме који се користе током литургије.

² Неколико претеча, као што су Сери д'Аженкур (Sery d'Agencourt) или Хорас Волпол (Horace Walpole), интересују се за тај период од краја XVIII века.

Путир светог Ремија

Бискуп Реми из Ремса је значајна фигура зато што је крстио франачког краља Хлодовеха и „христијанизовао Француску“. Реми је постао бискуп 458, када је имао 22 године. У то време постаје саветник Хлодовеху, чија је супруга Клотилда хришћанка. После победе у бици код Толбијака (Tolbiac), против Алемана, франачки краљ прихвата да буде крштен. По предању, тога дана голубица је на чудесан начин донела флашицу са светим уљем (свету ампулу, прим. прев.) која је омогућила бискупу Ремију да приступи светом помазању. Поменуто чудо представља основу обрета крунисања франачких краљева, а потом и краљева Француске, и оно је том светом чину давало натприродну димензију, која ће до краја средњег века бити јединствена у Европи. Дакле,

Направљен је од чистог злата, а у његовој изради коришћене су различите технике, па се у овом предмету преплићу вештина израде накита и уметност емајла, односно технике клоазоне (*cloisonné*; Gaborit-Chopin 1987: 34–38). Његов облик је карактеристичан за путире из овог периода, али оно што га чини јединственим јесу концепт и изглед украса. Чаша и стопа путира, једнаког пречника, остављају снажан утисак захваљујући низу лукова уоквирених филиграном и наглашених емајљираним плочицама и уметнутим драгим камењем. Емајљиране плочице израђене су у техници шанлеве (*champlevé*) и на њима доминирају тамнозелени тонови истакнути јаркоцрвеном бојом. Запажа се да неко драго камење садржи и резбарене украсе.³ Лабарт (Labarte) веома прецизно описује различите технике које су коришћене: „Горњи руб чаше, као и руб стопе, украшен је



1. Путир светог Ремија, цртеж оловком са акцентима у гвашу.
1. Chalice of Saint Remi, pencil drawing highlighted with gouache.

фигура бискупа је тесно повезана са франачком монархијом – најпре династијом Каролинга, а затим и Капета. Током наредних векова, неколико предмета је доведено у везу са успоменом на бискупа, а посебно света ампула, један путир и његов златни нафорњак. Гргур Турски у својој *Историји Франака* помиње да је Реми завештао својој катедрали драгоцени путир који је коришћен приликом Хлодовеховог крштења. Хенкмар (Hincmar), надбискуп из Ремса од 845. и 882. године, преноси ту легенду, али не даје опис путира. Затим се поменутом путиру губи сваки траг.

С друге стране, у ризници у Ремсу чува се још један путир који се по предању везује за светог Ремија. Предмет потиче из златарске радионице са севера Француске и настао је током прве половине XIII века.

луковима и стубићима, изведеним траком у техници гранулације. Прстење око драгог камења и плочице од емајла уоквирени су сличном траком. На чаши, проширењу ножице и стопи, простор између драгог камења и емајљираних плочица није испуњен филиграном, како се често помињало, него траком на којој су грануле изведене или турпијом или алатом на чијем је врху угравирани одговарајући облик и чекићем. На тој траци приказане су вреже у најбољем маниру византијског стила...“ (Labarte 1872: 343).

³ На једном карнеолу приказани су јарац и кормило; на филибару је приказана Фортуна у седећем положају како у једној руци држи рог изобиља, а у другој куглу; крај њених ногу учачамо кормило; на гранату је приказана стојећа фигура Аполона који држи главу јелена и окружен је зрацима, док је на зеленом јаспису приказан Меркур у стојећем положају како десном руком држи кадуцеј – штап са две змије.

По мишљењу истраживача који су их помно проучавали од 1867, на путиру се запајају два типа филигранна. Први се налази на чаши и проширењу ножице и састоји се од две спрегнуте и тордиране жице квадратног профила које се завршавају сферичним испупчењем у средишту волуте коју ове траке образују. Други тип се налази на стопи; када се пажљиво посматра, запажа се мала разлика у профилу жице, а главну разлику чине додати украси у облику листова и гранчица винове лозе. На врху проширења на ножици налазе се бисери, који су секундарно употребљени, а касније се помиње и натпис који служи као анатема.⁴ Путир је украшен тзв. *plique-à-jour* емајлом. Та скупа техника најчешће се



2. Пројекат за посуду за причест, цртеж оловком.
2. Project for a ciborium, pencil drawing.

користила за украшавање златних ваза. Емајл није утиснут у метал и може да се учврсти само прстеном. Често се, као што је то случај са путиром светог Ремија, уз њега налазе драгуљи и бисери.

Смењивање површина глатког злата без украса и површина украшених филиграном подсећа на златарска дела с почетка XIII века. На пример, ваза из Алијенора (Aliénor), која потиче из ризнице опатије Сен-Дени,⁵ направљена од сребра украшеног нијело техником и позлатом, кристала и драгог камења. Ова ваза открива

византијски утицај и вероватно је израђена у некој локалној радионици, као и путир светог Ремија, мада је метода израде другачија. Симетрија филигранског рада на вази из Алијенора није тако савршена, а његова изведба није тако фина, што наводи на закључак да је овај путир настао касније.⁶ И облик путира је карактеристичан за време у којем је настао: широка стопа и чаша благо уздигнута изнад проширења на ножици карактеристични су за немачке путире из XIII века. Може се упоредити са путиром светог Трудперта (Trudpert), који се чува у Метрополитен музеју у Њујорку, а историчари га датирају у период око 1235. године (Louvre 1968). Данијела Габори-Шопен (Danielle Gaborit-Chopin) у каталогу изложбе *Regalia* наводи три путира слична путиру светог Ремија. То су путир из Борге (Borga, Вестфалија, око 1240), путир из Бергена (Bergen; Риген / Rügen, црква светог Маријена, средина XIII века) и путир из Либека (Lübeck; колегијална црква у Прецу / Preetz, средина XIII века).

Употреба путира у обреду крунисања краљева датира из XIV века, али је званично потврђена од крунисања Луја XIII, 1610. године (Godefroy 1669: 411). Путир се, дакле, сматра путиром светог бискупа од Ремса и његово присуство крунисању даје вредност литургијским радњама, повезујући их са Хлодовеховим чином оснивања краљевства. Он је описан у *Инвентару ризнице* катедрале, који је сачињен 1669, а који је 1843. објавио Проспер Тарбе (Tarbé 1843: 69–70). Путир, као и остало краљевско благо, похрањен је 1792. године у некадашњој краљевској опатији Сен-Дени, а затим је 1796. одатле узет да би био претопљен у ковници новца. Коначно, у блеску пробуђене савести, поверен је на чување Националној библиотеци, 29. примера године V (19. децембра 1796). Током XIX века, надбискупи Ремса тражили су од краљевске управе да путир поново буде изложен у катедрали. Требало је, међутим, сачекати 1861. годину да цар Наполеон III, можда под утицајем царице Евгеније де Монтихо (Eugénie de Montijo), врати путир у ризницу у Ремсу (Arminjon 2001: 456).

Путир из Ремса као модел понуђен златарима

Путир из Ремса је значајно утицао на свест Француза зато што се на епископски начин наслања на Хлодовехово оснивање првог хришћанског краљевства. То што су га мешали са „вазом из Соасона“ (Soissons) дало му је митске димензије. У својим публикацијама Виолеле-Дик и Дидрон представљају га као архетип онога што данас зовемо стилем око 1200. године (Reveyron 2013:

⁴ *QUICUMQUE HUNC CALICEM INVADIAVERIT. VEL. AB. HAC. ECCLESIA. REMENSI. ALIQUO. MODO. ALIENAVERIT. ANATHEMA. SIT. FIAT. AMEN.*

⁵ Лувр, Париз, инв. бр. MR340.

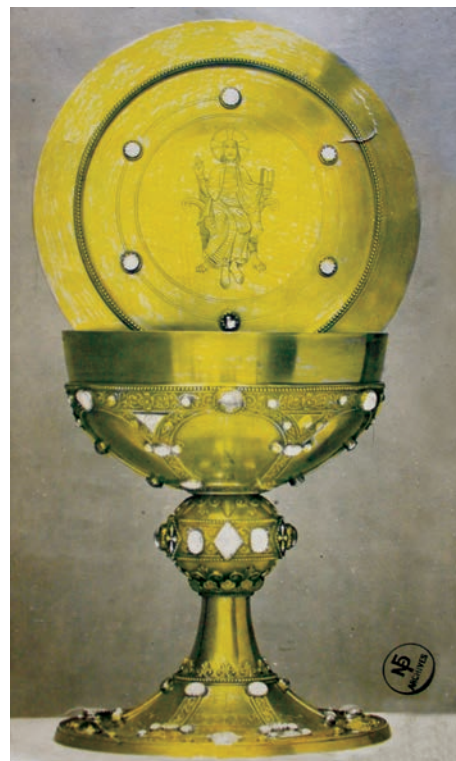
⁶ Путир опата Сижеа (Колекција Вајднер / Widener – 1942.9.277) из Националне уметничке галерије у Вашингтону; његов оквир, који је настао у истом контексту као и ваза из Алијенора, састоји се од сличних филигранских украса.

21–28). Уз помоћ гравира, они до најситнијих детаља сецирају предмет, да би омогућили савршено копирање сваког елемента. Виоле-ле-Дик истиче композицију филигранских елемената и начин на који су они постављени на испупчене површине путира уз помоћ уреза који показују да се овај предмет састоји од „једне златне посуде, а отвор, прстен и стопа су израђени одвојено искуцавањем и цизелирањем“. Он детаљно наводи кораке које златар треба да предузме да би могао да произведе предмет који одговара оригиналу (Viollet-le-Duc 1858: 179–180).



3. Посуда за причест, позлаћено сребро и емајл.
3. Ciborium, gilt silver, enamel.

Уметници ће на основу та два извора направити синтезу: Дидрон буди у њима жељу да репродукују предмет, као што је то учинио и са путиром из Троа: „Права је срећа што смо упознали ова значајна дела златарства, јер она треба да изведу праву револуцију у уметности нашег времена, у нашој савременој индустрији.“ (Дидрон 1845: 210). Он поверава париском златару Триулијеу (Trioullier) да направи прецизну копију путира. Дидрон истовремено упозорава златаре на опасност да савременици, навикнути на друге моделе, буду затечени пред оваквим делом: „Садашњи облик



4. Путир, архивска фотографија.
4. Calyx, archive photograph.

И Дидрон, у *Археолошким анализима*, објављује таблу на којој је приказан путир са детаљима плочица и површина у облику троглова заобљених страна украшених емајлом, као и анатема урезана на стопи. „Путир који је изгравирао господин Гијомо (Guillaumot), према цртежу господина Анрија Жеранта (Henri Gérente), назива се путиром светог Ремија од Ремса; он данас припада Краљевској библиотеци, и једнако је леп и раскошан као предмети у сали са медаљама и антиквитетима. Од чистог је злата, са емајлом, филиграном и драгим камењем, и један је од најдрагоценијих модела светих ваза које се могу понудити“ (Дидрон 1845: 363).

наших путира се толико разликује од овог, да не можемо, без прелазних решења и поступног прелажења (што је неопходно у овом тешком тренутку), да одбацимо данашње путире због оног широког и кратког путира из Ремса. Треба сачекати да објавимо пет или шест различитих модела, од XI до XVI века, да бисмо рекли шта мислимо о томе“ (Дидрон 1845: 210).

Захваљујући овим два публикацијама, већина златара који су правили сакралне предмете репродуковаће дуже од једног века, од 1850. до 1960, путир из Ремса или ће у њему тражити инспирацију. У Француској су то: Бије (Biais), Жамен и Шеврон (Jamin & Chevron),

Фроман-Мерис (Froment-Meurice), Мелерио звани Меле (Mellerio dit Meller), Пусиелг-Ризан (Poussièlgue-Rusand), Триулије (Trioullier) – златари из Париза (Falize 1889: 206), као и Арман-Калија (Armand-Calliat), Берже и Нем (Berger & Nesme), нећаци Фавијеа (Favier), Шарл Фавије (Charles Favier), Мемери и Ур (Memery & Hours), Вилар и Си (Villard & Cie) – златари из Лиона (Berthod et Favier 2012: 14–15). Да бисмо илустровали наше наводе, задржали смо се на анализи рада две златарске куће: Пусиелг-Ризан из Париза и Арман-Калија из Лиона. Ове две престижне радионице, награђиване на свакој Светској изложби, оставиле су трајан траг у свом столећу.

моделима придружују се креације чувених архитеката као што су Виктор Ге (Victor Gay), Абади (Abadie), Бесвилвалд (Boeswilwald) и посебно Виоле-ле-Дик. Овај последњи је омогућио златарима да направе више литургијских предмета високог квалитета, као што су, на пример, реликвијар Трновог венца из Богородичине цркве у Паризу (1859), бискупски свећњак и палица монсињора Фрепела (Freppel), бискупа од Анжеа (1867–1884; Massin le Goff 1883: 142–147, Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 366–374; Favier 2012: 43–44).

Збирку цртежа, који потичу из те радионице и коју чине радови у гвашу и тушу, цртежи графитном



5. Путир, позлаћено сребро и емајл.
5. Calyx, gilt silver, enamel.

Занимљиво их је упоређивати, јер представљају два концепта религиозног златарства. Париска кућа је практична и веома комерцијална, она ангажује чувене уметнике; кућа из Лиона се више обраћа одабраној елити и минимизира комерцијалну страну. Изузев сарадње са Пјером Босаном, Арман-Калија ствара у затвореном кругу. Уз то, њихов рад је добро документован.

Два примера: Пусиелг-Ризан и Арман-Калија

Златарску кућу Пусиелг-Ризан основао је Жан Батист (Jean Baptiste) 1840. Након његове смрти 1849. године, његов син Пласид (Placide) га наслеђује и развија фирму захваљујући истанчаном смислу за уметничко стварање и огромном трговачком таленту. Његовим

оловком и фотографије дела, француској држави предала је породица 1993. године. Она се чува у Медијатеци наслеђа (Médiathèque du Patrimoine).⁷ Међу 1379 делова збирке, налазе се и три цртежа путира светог Ремија. Први цртеж је у графитној оловци, и показује путир у перспективи. Други представља чашу истог путира, фронтално, са полупројекцијом стопе и детаља емајла (сл. 1). Трећи, у графитној оловци, представља посуду за причест која има исте пропорције и украсе као историјски путир, а придодати су му и призори у простору са луковима (сл. 2).

Што се тиче самих дела, у француским колекцијама може се наћи више примера. Од 1868, један путир је направљен за монсињора Франсоа Деламара (François

⁷ У месту Сен-Кентен (Saint-Quentin en Yvelines).

Delamare), надбискупа у Ошу. Он није пронађен, али опис објављен у *Revue de Gascogne* наводи на закључак да се ради о интерпретацији поменутог модела, при чему је златар мало модификовао облик чаше и посебно додао украс од емајла, евоцирајући еухаристију и Страдање Христово (Saneto 1868: 446). Касније срећемо путир за манастир Сусрета Марије и Јелисавете у Паре ле Мониаљу, израђен 1890. године (Picaud et Foisselon 2007: 76–77), и још један за парохију светог Петра и Павла у Епернеу који је 1897. поконио господин Шандон (Chandon); он је украшен гравираним приказима. Последњи путир је сачуван у манастиру Сусрета Марије и Јелисавете у Кану (Саен) у Нормандији. Не зна се тачан датум његовог настанка. Украшен је емајлом. Уз њега је посуда за нафору истих пропорција и веома је слична цртежу графитном оловком који се чува у Медијатеци наслеђа (сл. 3). Неколико познатих остварења удаљило се од оригиналног путира, и то не формом, него додавањем иконографских украса.

Златару Арман-Калијаа од 1852. до 1891. самостално води Тома Жозеф Арман (Thomas Joseph Armand), звани Арман-Калија, а затим, до 1901, заједно са сином Жозефом. Након очеве смрти, Жозеф наставља да ради до 1924. Тома Жозеф Арман брзо прави прелаз од неоготике ка уметности ближеј симболизму, користећи технику за коју су се залагао археолошки покрет. Он је од средњовековне уметности преузео „дијапазон и ритам“ (Armand-Calliat 1889: 238). Њега је занимао и путир из Ремса (Berthod et Hardouin-Fugier 1996, 80–86). У архивама фирме, где је било више од хиљаду цртежа који се чувају у Музеју Фурвијер, један значајан досије садржи студију путира и његову реинтерпретацију.

Овај досије се састоји од 36 делова: четири фотографије средњовековног путира, две фотографије реализованог путира (сл. 4), две гравире Дидронове публикације, 21 цртеж графитном оловком на паупапиру, на папиру и картону, међу којима и један појачан гвашом, као и опис направљеног путира. Ти различити цртежи омогућавају да се добро разумеју етапе реализације и допринос архитектонских цртежа. Један од цртежа носи натпис исписан златаревом руком: „voir V. le

Dis, dic. Modèle 6, 2p. 179^c (Видети В-ле-Дик, реч. модел 6, 2 стр, 179). Ради се о референци у *Речнику намештаја*. Реализовани путири које познајемо поједностављени су у односу на оригинал, али су му веома верни када су пропорције у питању. Путир који се чува у Музеју Фурвијер обогашен је дијамантима, а један други, направљен 1905. (чува се у ризници катедрале светог Јована Крститеља у Лиону), украшен је гравирањем. Један каснији пример (1921) који се чува у Музеју Сусрета Марије у Јелисавете у Мулену има благо развучене пропорције (Berthod 2011: 219; сл. 5). Пугири које је реализовао и фотографисао златар око 1900. године показују како поједностављене форме тако и иконографски декор. Како показују ови примери, степен верности оригиналу и интерпретација били су веома разнолики.

Закључак

Пугир из Ремса представља значајно дело створено на северу Француске око 1200. године. Његов квалитет и симболичка аура подстакли су идеологе археолошког покрета да га предложи као пример златарима и опишу га до последњег детаља. Бројни уметници који обрађују метал узели су га као модел и веродостојно га репродуковали, или су се инспирисали њиме у креирању оригиналнијих светих посуда, задржавајући или општу форму или део украса да би начинили безброј комбинација. Пусиелг-Ризан и Арман-Калија израдили су много примерака ове реинтерпретације, а то су чинили и мање познати златари. Неке златаре и данас нуде овај модел. Тако ће овај средњовековни путир, који се по предању доводи у везу са стварањем хришћанске Француске, имати велики успех код златара. Захваљујући архитектама приврженим археологији, имаће огроман значај у време када хришћанска Француска буде морала да се бори против непријатељске Републике.

Пугир из Ремса, копиран и реинтерпретиран пре, а нарочито после обележавања јубилеја Хлодовеховог крштења 1869. године, има симболичку вредност за француску цркву, покајну и побожну (*poenitens et devota*).

Summary

BERNARD BERTHOD*
GAËL FAVIER*

SAINT RÉMI'S CHALICE: inspiration and a new interpretation during the 19th and 20th centuries

Saint Rémi's chalice, held by the treasury of the cathedral of Reims and used in the coronation of kings of France between the 14th century and Charles X's coronation, in 1827, made a deep impression on French and European people. Due to the fact that it was confused with the Vase of Soissons, it became the mythical object brought into relation with the founding of the Kingdom of the Franks, the first Christian kingdom of the West. This vase was actually a product of a workshop in northern France manufactured during the first half of the 13th century. The Gothic revival turned the eyes of artists towards medieval works and many architects and designers working for silversmiths were

inspired by symbolically loaded liturgical objects, such as the chalice of Saint-Rémi, which was one of the most copied models. Since 1848, the publisher Adolphe Napoléon Didron and the architect Viollet-le-Duc presented it as an example of the peak achievements of medieval art in the 13th century. The study presents the reinterpretation of this work by two French silversmiths who were very famous in the 19th and the early 20th centuries: the Parisian Poussiègue-Rusand and Armand-Calliat of Lyon. The revival of the art inspired by the Middle Ages was a segment of the struggle between the Roman Catholic Church and the state anticlericalism.

Translated by / перевод: Chantal Guiraud

* Bernard Berthod, Phd, conservator specialist at the Museum of Religious Art of Fourvière (Lyon)

* Gaël Favier, PhD student at à l'Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris.