

Université de Montréal

LE VERRE DE CHARLEMAGNE : RENCONTRES MÉDITERRANÉENNES

Par Florie Guérin

Département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques, Faculté des Arts et des
Sciences

Mémoire présenté à la faculté des Arts et des Sciences en vue de l'obtention du grade de Maitre
en Histoire de l'Art.

Novembre 2015

© Florie Guérin

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
LE VERRE DE CHARLEMAGNE : RENCONTRES MÉDITERRANÉENNES

Présenté par :
Florie Guérin

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Denis Ribouillault, président-rapporteur
Sarah Guérin, directrice de recherche
Robert Marcoux, Membre du Jury

RÉSUMÉ

Le Verre dit de Charlemagne se trouve aujourd'hui au Musée des Beaux-Arts de Chartres et provenait du trésor de l'église de la Madeleine de Châteaudun. Ce verre émaillé vient originellement de Syrie et date de la fin du 12^e ou du début du 13^e siècle; son pied en cuivre doré a été ajouté vers la fin du 13^e siècle, cette fois-ci en France. Cet objet et d'autres vases similaires qui ont tous circulé entre l'Orient et l'Occident au Moyen Âge ont joué un rôle riche et complexe dans les relations historiques de l'époque.

La présente recherche a pour but de retracer son itinéraire à travers le temps et l'espace afin de démontrer l'importance de considérer le Verre de Charlemagne à partir de sa double identité, de naissance et d'adoption. Nous voulons déterminer quels furent les moyens et les raisons mis en place pour l'intégration du verre dans son nouvel environnement. Pour cela, il faut d'abord revenir sur l'histoire et le procédé de création de la verrerie émaillée dorée, trouver les origines du Verre de Charlemagne et formuler des hypothèses quant à son arrivée en France. Cette étude se penchera également sur le concept de la christianisation en analysant les processus de métamorphose que vivent certains objets orientaux. Afin d'illustrer notre propos, le Verre de Charlemagne sera mis en relation avec des verres et des objets au parcours similaire.

Mots clés : Verre émaillé, Moyen Âge, Islam, christianisation, matérialité

ABSTRACT

The so-called ‘Cup of Charlemagne,’ today in the Musée des Beaux-Arts of Chartres, was kept for centuries in the treasury of the nearby church of the Madeleine de Châteaudun. The enamelled and gilt glass can be dated and localized to Syria at the end of the twelfth or beginning of the thirteenth century; its gilt copper base was added towards the end of the thirteenth century, in France. A number of gilt and enamelled glasses similarly circulated around the Mediterranean during this period, and the roles these objects played in forging relationships between East and West are here demonstrated to be various and complex.

The current project thus aims to retrace the journey taken by the Cup of Charlemagne across continents and across the centuries, with the aim of demonstrating the importance of the object’s double identity as a product of both East and West. Thus, the means by which the Syrian glass was integrated into its new use context in France will be given particular attention. The origin and technique of enamelled and gilded glass in general will first be treated, then the creation of the Cup of Charlemagne in particular, before turning to the historical context for the transfer of this astonishingly fragile glass across the Mediterranean. The study will probe the ‘Christianisation’ of such Islamic objects, and will treat the various metamorphoses they withstood once having reached Western Europe. A variety of other enamelled glasses that similarly reached Europe in the thirteenth and fourteenth centuries will be considered alongside the Cup of Charlemagne to enrich and flesh out its history.

Key Words : Enamelled Glass, Medieval, Islam, Christianization, Materiality

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	i
ABSTRACT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES	iii
LISTE DES FIGURES	v
REMERCIEMENTS.....	xii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 : SYRIE	10
1.1 Création de la coupe.....	11
a. Groupe de Syrie.....	11
b. Centres de production	14
c. Soufflage	19
d. Décoration.....	22
e. Formule dédicatoire.....	30
1.2 Transfert vers l'Europe :.....	34
a. La Syrie au 13 ^e siècle	34
b. De l'Orient à l'Occident : Pourquoi ?	39
c. Transport vers l'Occident	43
CHAPITRE 2 : FRANCE	48
2.1 Le pied en cuivre - la monture	49
a. Les autres montures sur les verres islamiques.....	49
b. Magnifier l'objet : les autres vases montés en orfèvrerie du 12 ^e au 14 ^e siècle	61
2.2 La vie dans l'Église	67
a. L'association à Charlemagne.....	67
b. Utilisation de la coupe.....	70
c. Christianisation ?.....	75
d. « Écraser » l'ennemi	83
e. L'esthétisme avant tout.....	84
3.3 Identités et nouveau sens	86

CONCLUSION.....	89
BIBLIOGRAPHIE.....	92
ANNEXE DES FIGURES.....	100

LISTE DES FIGURES

Figure 1 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 2 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la panse. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 3 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la panse. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 4 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de l'inscription en arabe. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 5 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Vue plongeante. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 6 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail du fond du verre. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 7 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Pied en cuivre. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 8 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la bordure du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 9 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x

12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail du nœud godronné du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 10 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la base du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

Figure 11 | Frédéric Morel, manuscrit, 16^e siècle, archive Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. © Florie Guérin.

Figure 12 | Anonyme, gobelet dit Coupe des Huit Prêtres, fin 12^e ou début 13^e siècle, verre soufflé, émaillé et doré (monture : fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuivre), 21 cm (hauteur) x 14 cm (diamètre). Numéro d'inventaire : PH 3872 Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.

Figure 13 | Anonyme, France, étui avec fleurs de lys et animaux, fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuir bouilli et repoussé. Numéro d'inventaire : PH 3787. Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.

Figure 14 | Anonyme, France, couvercle représentant un homme couronné par deux anges, fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuir bouilli et repoussé. Numéro d'inventaire : PH 3778. Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.

Figure 15 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Palmer Cup, fin 12^e siècle ou début 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, argent doré), 26,3 cm (hauteur) x 14,4 cm (diamètre), 14,4 (sans monture), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : WB.53. © Trustees of the British Museum.

Figure 16 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Palmer Cup, fin 12^e siècle ou début 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, argent doré), 26,3 cm (hauteur) x 14,4 cm (diamètre), 14,4 (sans monture), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : WB.53. Détail du pied. © Trustees of the British Museum.

Figure 17 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Luck of Edenhall, fin 13^e siècle ou début 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 15,8 cm (hauteur) x 11,1 cm (diamètre), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : C.1 to B-1959. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figure 18 | Anonyme, France ou Angleterre, étui de la Luck of Edenhall, 15^e siècle, cuir bouilli et repoussé, 18,1 cm (hauteur) x 12,7 cm (diamètre), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : C.1 to B-1959. © Victoria and Albert Museum, Londres.

Figure 19 | Anonyme, Syrie, bouteille au nom du Sultan Salâh al-Dîn Yûsuf, 1236-1260, verre soufflé, doré et émaillé, 32 cm (hauteur) x 15 cm (diamètre de la panse), Musée d'Art Islamique,

Le Caire. Numéro d'inventaire : 4261. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 193.

Figure 20 | Anonyme, Syrie, gobelet, 1187-1207, verre soufflé, doré et émaillé, 15,5 cm (hauteur) x 12,5 cm (diamètre), Smithsonian Institution, don de John Gellalty, Freer Gallery of Art, Washington DC. Numéro d'inventaire : LTS 1985.1.170.8. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 189.

Figure 21 | Anonyme, Syrie, bassin, 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 15,24 cm (hauteur) x 27,94 cm (diamètre), Metropolitan Museum of Art, New-York. Numéro d'inventaire : 91.1.1532.

Figure 22 | Anonyme, Syrie, gourde de pèlerin, 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 23 cm (longueur) x 23,2 cm (hauteur) x 15,2 cm (largeur), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1869,0120.3. © Trustees of the British Museum.

Figure 23 | Anonyme, monde islamique, bassin, 14^e siècle, laiton et argent, fondu et incrusté d'or et d'argent, 8.9 cm (hauteur) x 9.5 cm (diamètre), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1878,1230.688. © Trustees of the British Museum.

Figure 24 | Anonyme, Syrie (Raqqa), coupe, 1150-1250, céramique, décor peint au bleu cobalt sous glaçure, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire MAO 250. © RMN (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

Figure 25 | Anonyme, Syrie (Raqqa), coupe, 1150-1250, céramique, décor peint au bleu cobalt sous glaçure, lustre métallique, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MAO 266. © RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

Figure 26 | Technique du soufflage sur verre des gobelets émaillés, Reproduction dans Tait, Hugh (1998). « The Palmer Cup and related glasses exported to Europe in the Middle Ages », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1998, p. 52.

Figure 27 | Anonyme, Égypte ? Corne à boire, 8^e ou 9^e siècle, verre soufflé, teint, 21,5 cm (longueur) x 5,9 cm (diamètre), Corning Museum of glass, Corning, NY. Numéro d'inventaire : 69.1.4.

Figure 28 | Anonyme, Égypte, lampe de mosquée, 1329-1335, verre soufflé, doré, émaillé et teint (fond jaune), 39,5 cm (hauteur) x 26,2 cm (diamètre), Metropolitan Museum of Art, New York. Numéro d'inventaire : 17.190.991.

Figure 29 | Anonyme, Syrie, bouteille, 9^e ou 10^e siècle, verre soufflé, technique du verre sandwich doré et émaillé, 14,5 cm (hauteur) x 10,4 (diamètre), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1978,1011.2. © Trustees of the British Museum.

Figure 30 | Anonyme, Syrie, gobelet, fin du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 33,5 cm (hauteur) x 15 cm (diamètre de la base), Calouste-Gulbenkian Museum, Lisbonne. Numéro d'inventaire : 2378.

Figure 31 | Anonyme, Syrie, Alep, gobelet, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1902,0316.1. © Trustees of the British Museum.

Figure 32 | Anonyme, *Les Maqâmât d' Abou Mohâmmad al-Qâsim ibn 'Alî al-Harîrî*, 13^e siècle, Manuscrit Arabe 3929, fol.1r, Bibliothèque Nationale de France, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422962f/fl1.image>. Consulté le 20 avril 2015.

Figure 33 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein.

Figure 34 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 35 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 36 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 37 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 38 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 39 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 40 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiyya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Figure 41 | Anonyme, Égypte ou Syrie, deux gobelets à décors de scènes chrétiennes, 1260, verre soufflé, décor doré et émaillé, 18,5 cm et 17 cm (hauteur), The Walters Art Museum, Baltimore. Numéro d'inventaire : 47.17.

Figure 42 | Anonyme, Égypte ou Syrie, deux gobelets à décors de scènes chrétiennes, 1260, verre soufflé, décor doré et émaillé, 18,5 cm et 17 cm (hauteur), The Walters Art Museum, Baltimore. Numéro d'inventaire : 47.18.

Figure 43 | Maître Muhammad ibn al-Zayn, Syrie, baptistère de Saint Louis, 14^e siècle, laiton martelé, gravé et incrusté d'argent, d'or et de pâte noire, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : LP 16. © Musée du Louvre, dist RMN / Hughes Dubois.

Figure 44 | Anonyme, Maroc, lampe de mosquée, fin 12^e ou début 13^e siècle, dynastie Almohade, cuivre, 72 cm (diamètre), mosquée Qarawiyyin, Fez, Maroc. Reproduction dans Dodds, Jerrilynn D. (1992). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Catalogue d'exposition, The Alhambra, 18 mars -7 juin 1992, Metropolitan Museum of Art, 1 juillet - 27 septembre 1992, New York : Metropolitan Museum of Art, p. 272.

Figure 45 | Anonyme, Maroc, lampe de mosquée, 1333-1337, dynastie Mérinide, cuivre, 114 cm (diamètre), mosquée Qarawiyyin, Fez, Maroc. Reproduction dans Dodds, Jerrilynn D. (1992). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Catalogue d'exposition, The Alhambra, 18 mars -7 juin 1992, Metropolitan Museum of Art, 1 juillet - 27 septembre 1992, New York : Metropolitan Museum of Art, p. 278.

Figure 46 | Husayn Ibn Muhammad al-Mawsilî, Syrie, Damas, aiguière au nom du sultan al-Malik al-Nâsir Salah al-Dîn Yûsuf, 1258-1259, cuivre, incrustations or et argent, 33,8 cm (hauteur), Paris, Musée du Louvre. Numéro d'inventaire : OA 7428. © Musée du Louvre, dist RMN / Hughes Dubois.

Figure 47 | Husayn Ibn Muhammad al-Mawsilî, Syrie, Damas, chandelier, 1257, alliage cuivreux, or et argent, 33,4 cm (hauteur), Doha, National Council for Culture, Arts and Heritage. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 148.

Figure 48 | Sceau de Guillaume III de Dampierre. Reproduction dans Vrée, Olivier (1641). *Les seaux des comtes de Flandre et inscriptions des chartes par eux publiees avec un esclarcissement historique*. Traduit du Latin par L.V.R., Bruge : Chez Jean Baptiste & Lucas van den Kerchove, [En ligne], https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVil%C3%A9m_2_Flandry.jpg. Consulté le 1 novembre 2015.

Figure 49 | Anonyme, Sicile ? Reliquaire du prieuré d'Oignies, 12^e ou 13^e siècle, verre soufflé, gravé, (monture : Hugo d'Oignies ou atelier d'Oignies, Oignies après 1228 ou vers 1250), Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois. Reproduction dans Didier, Robert et Jacques, Toussaint (2003). *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur, p. 239.

Figure 50 | Anonyme, Sicile ? Reliquaire du prieuré d'Oignies, 12^e ou 13^e siècle, verre soufflé, gravé, (monture : Hugo d'Oignies ou atelier d'Oignies, Oignies après 1228 ou vers 1250), Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois. Reproduction dans Didier, Robert et Jacques, Toussaint (2003). *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur, p. 241.

Figure 51 | Anonyme, Égypte fatimide, reliquaire dit du Sang Miraculeux, 11^e siècle, cristal de roche, (monture : Venise, avant 1238, or) 10 cm (avec la monture), 4 cm (bouteille seule), Trésor de Saint-Marc, Venise. Numéro d'inventaire : 128.

Figure 52 | Anonyme, France, aiguière de Maubuisson, 1275-1309, panse en noix de coco, monture cuivre doré et argent niellé, 34 cm (hauteur), anciennement à l'abbaye de Maubuisson, Musée Lambinet, Versailles. Numéro d'inventaire : 1141.

Figure 53 | Anonyme, France, reliquaire triangulaire dit « A » de Conque, assemblé au 14^e siècle à partir d'éléments antérieurs, bois, or, pierres, Trésor de l'abbaye Sainte-Foy, Conques.

Figure 54 | Anonyme, France, vase-reliquaire du Paraclet, 14^e siècle, cristal de roche, argent doré et émaillé, grenats et perles, Ancien trésor de l'abbaye du Paraclet, Trésor de la cathédrale, Amiens. Reproduction dans Balace, Sophie et Jean-François, Nieuws (2013). *Une Renaissance : L'art Entre Flandre Et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, 17 avril - 15 juillet 2013, Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, p. 184.

Figure 55 | Anonyme, Picardie, reliquaire monstrance, 1220-1230, cuivre doré et nielles, cristal de roche (Meuse), 25 cm (hauteur), Trésor de l'abbaye de Saint-Riquier, Saint-Riquier. Reproduction dans Balace, Sophie et Jean-François, Nieuws (2013). *Une Renaissance: L'art Entre Flandre Et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, 17 avril - 15 juillet 2013, Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, p. 184.

Figure 56 | Anonyme, Allemagne, reliquaire, 1230-1250, noix de coco, cristal de roche (fatimide), argent, cathédrale Saint-Paul, Münster. Numéro d'inventaire : E6. Reproduction dans Shalem, Avinoam (1996). *Islam Christianized : Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main: Peter Lang, p. 372.

Figure 57 | Anonyme, Iran, vase liturgique, 6^e ou 7^e siècle, cristal de roche, (monture : Saint-Denis avant 1147, 13^e siècle et 14^e siècle, argent niellé et doré, pierres précieuses, perles, émaux champlevés sur argent) provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR340. © 1990 RMN / Daniel Arnaudet.

Figure 58 | Anonyme, Égypte ou Rome impériale, vase, porphyre rouge, (monture : Saint-Denis avant 1147, argent niellé et doré), provient de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR 422. © 1990 RMN / Daniel Arnaudet.

Figure 59 | Anonyme, Byzance, aiguière, 7^e siècle, sardoine, (monture : Saint-Denis avant 1147, argent niellé et doré, pierres précieuses, perles), provient de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR 12. © RMN.

Figure 60 | Anonyme, Syrie, gobelet dit aux Joueurs de Polo, 13^e siècle, verre soufflé doré et émaillé, 15,5 cm (hauteur) x 10,9 cm (diamètre), trouvé sous l'autel d'une église d'Orvieto, Italie,

Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : OA6131. Musée du Louvre, dist. RMN / Hughes Dubois.

Figure 61 | Anonyme, Syrie, vaisselle à boire, milieu du 13^e siècle, verre soufflé, application de dorure et d'émaux, 12,5 cm (hauteur), Al-Sabah Collection, Musée National du Koweït, Numéro d'inventaire : LNS 98 KG. Reproduction dans Carboni, Stefano (2001). *Glass from Islamic Lands*, Londres / Kuwait City: Thames & Hudson / Kuwait National Museum, p. 337.

Figure 62 | Anonyme, France, Portes de la cathédrale du Puy-en-Velay, fin du 12^e siècle, bois gravé et sculpté, Cathédrale du Puy-en-Velay, Auvergne.

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier ma directrice Sarah Guérin pour ces deux années, pour l'intérêt qu'elle a montré pour mon sujet dès notre première rencontre, pour son aide et son soutien tout au long du parcours et pour m'avoir transmis un peu de sa passion si communicative pour le monde médiéval. Tout spécialement, je veux la remercier pour ces deux jours passés au Corning Museum of Glass, qui resteront un des souvenirs les plus marquants de cette maîtrise.

Je remercie aussi chaudement Philippe Bihouée du Musée des Beaux-Arts de Chartres pour son accueil, sa disponibilité et pour m'avoir permis ce face à face privilégié avec le Verre de Charlemagne.

Merci à mes deux relectrices, Marie Schwartzmann et Marie-Hélène Bohémier, tout spécialement pour sa dernière relecture formidable avant la remise.

Merci à mes familles de France et du Québec qui ont suivi mes aventures avec le Verre de Charlemagne, l'intérêt qu'ils ont manifesté pour mon sujet, leurs relectures attentives (même si « on ne comprend pas tout ») et qui ont cru en moi depuis le début de mes études.

Merci à mes parents qui, les premiers, m'ont initié à la culture et à l'histoire, n'ont cessé d'éveiller mon regard aux arts et qui m'ont toujours soutenu et encouragé à poursuivre des études en sciences humaines.

Enfin, merci à Félix pour la découverte de son pays, devenu le mien, pour son soutien indéfectible durant ces deux années, mais surtout pour sa patience à toute épreuve lors des dernières semaines de cette maîtrise.

INTRODUCTION

En 1798, le Président du Directoire du département d'Eure-et-Loir la réclama à la municipalité de Châteaudun, pour l'envoyer — disait-il — à la Bibliothèque nationale, en passant par Chartres, bien entendu. Mais, voyez le contre-temps! La belle coupe n'arriva jamais à Paris. On l'oublia dans la cité des Carnutes ; tant et si bien qu'elle y est encore aujourd'hui, et qu'elle n'est pas près d'en sortir. Sous le nom de Verre de Charlemagne, elle y constitue même une des pièces les plus curieuses et des plus rares de ses collections.

Coudray 1885 : 303.

Comme semblait le déplorer L.-D. Coudray¹ ci-dessus, au Musée des Beaux-Arts de Chartres, France, se trouve un objet ayant connu une histoire haute en couleur, un verre émaillé syrien connu dans les annales sous le nom de 'Verre de Charlemagne' (figures : 1 à 10). S'il se trouve aujourd'hui à Chartres, ce n'est pas dans cette ville qu'il a passé la majeure partie de son histoire, mais non loin de là, à Châteaudun. Il appartenait au trésor de l'abbaye de la Madeleine de Châteaudun fondée en 1130 par Thibaut IV comte de Blois et fermée pendant la Révolution en 1790. En 1793, on l'aurait réclamé pour la Bibliothèque Nationale; le verre est transféré d'abord à la bibliothèque de Chartres, y est oublié et y reste avant de rejoindre, en 1834, lors de son ouverture, le Musée des Beaux-Arts, où il se trouve toujours. On le trouve aussi nommé sous la mention Coupe de Charles le Grand (Shalem 1996 : 240); ou encore hanap de Charlemagne (Magasin Pittoresque 1876 : 400). La terminologie change, mais pas le nom auquel elle est associée : Charlemagne – rien de moins – le fameux empereur franc sanctifié en 1165 à Aix-la-Chapelle et objet de tant de fantasmes, tantôt conquérant redoutable et glorieux, tantôt protecteur de la foi chrétienne. Le nom seul de cette coupe peut faire rêver, sa légende encore plus. Toutefois, au-delà du mythe, cet objet a encore beaucoup à nous apprendre.

Si on le retrouve essentiellement cité – sous le nom de Verre de Charlemagne – dans des monographies à partir du 18^e siècle, il est le plus fréquemment intégré aux textes dans le cadre d'un débat sur la datation de son abbaye-mère. Il s'agissait de découvrir si l'abbaye de la

¹ Précisons que ce dernier membre de la Société Archéologique du Dunois exerçait la profession d'avoué à Châteaudun, et regrettait le départ de l'objet de la ville qui l'avait recueilli pour tant d'années.

Madeleine de Châteaudun avait été fondée par Charlemagne² et, dans le cas contraire, par qui et quand. Avec un nom tel que le sien, le calice de Chartres ne manquait pas d'exciter les esprits, puisque ce nom apportait une preuve supplémentaire pour les défenseurs de la thèse d'un Charlemagne fondateur. Le verre est alors associé à un cadeau de la part de l'empereur pour accompagner sa fondation supposée en 813; cadeau que Charlemagne aurait lui-même reçu de l'ambassade envoyée par le souverain Abbasside Harûn al-Raschid en 797. La première mention trouvée de cet artefact remonte à une monographie de 1762, que l'on doit à un certain Abbé Bordas, dans son *Histoire sommaire du Dunois*. Ce dernier mentionne le verre de Châteaudun (Bordas 1884 [1762] : 22). Selon lui, si le verre ne peut être une preuve indubitable de la création précoce de l'abbaye, il n'entrave pas pour autant cette théorie (Bordas 1884 [1762] : 22). Il faut alors attendre le début du 19^e siècle et surtout les travaux de linguistes et d'orientalistes pour changer ces affirmations. Reynaud, en 1821, traduit l'inscription en caractères arabes présents sur le verre et, par la même occasion, propose une datation beaucoup plus tardive que le règne de Charlemagne, soit le 12^e siècle, ainsi qu'une origine Égyptienne, théorie qui lancera un débat appelé à durer jusqu'à la fin du siècle.

Ce n'est pas un hasard si les études sur le Verre de Charlemagne prennent un nouvel élan au 19^e siècle, puisqu'elles font partie intégrante d'un engouement que l'on voit alors en Europe à cette époque. En effet, énormément de lampes de mosquée de l'époque mamelouke furent apportées en Europe durant ce siècle (Vernoit 1998) :

The 13th and 14th centuries are often referred to as the golden age of Islamic glass, when the making of enameled and gilded glass reached its peak. While mosque lamps are by no means the only form of this glass, they are certainly the best known. (Gudenrath 2006 : 42)

Comme le souligne le conservateur William Gudenrath, les lampes de mosquées restent les plus emblématiques de la production orientale. Si la Campagne d'Égypte de Napoléon (1798-1801) est surtout connue pour sa redécouverte de l'Égypte antique et son apport aux débuts de l'Égyptologie, n'oublions pas que dans la multitude d'œuvres rapportées en France, on compte aussi, parmi les antiquités égyptiennes, des verres émaillés (Vernoit 1998 : 110). Verres qui vont peu à peu attirer le regard des chercheurs. Au 19^e siècle, les premières grandes études sont publiées. Les expositions fleurissent. À Paris, lors de l'Exposition universelle de 1878, une

² 813 étant la date de fondation proposée (Cartulaire de la Madeleine de Châteaudun 1896 : XIV).

imposante sélection issue des collections des plus grands amateurs du moment – notamment le souverain d'Égypte Khedive Isma'il (1863-1879), Alphonse et Edmond de Rothschild – ou encore l'orientaliste Charles Schefer, pour ne citer qu'eux – fut exposée au Trocadéro. Il s'agit de l'une, sinon de *la* plus grande présentation de verre islamique du 19^e siècle. On copie également ces verreries. Antonio Salviati, un verrier italien, était l'un de ces imitateurs. Khedive Isma'il lui commande en 1869 une série de lampes de mosquée dans le style mamelouke; les lampes de mosquées sont alors particulièrement appréciées et recherchées. Elles deviennent justement un symbole de l'islam. Leur prix ne cesse de grimper. Elles sont si recherchées que les collectionneurs n'hésitent pas à soudoyer les gardiens des mosquées pour en acquérir, à tel point que 1881 voit en Égypte la création de la Commission pour la Préservation des Monuments de l'Art Arabe, qui retire alors les lampes anciennes et les réunit au nouveau Musée des Arts Arabes du Caire créé en 1883³. Par la suite, l'engouement et la redécouverte des arts islamiques s'étendent aux autres médiums, mais le verre émaillé continue toujours d'émouvoir aujourd'hui.

C'est en effet au 19^e siècle que l'on retrouve le plus d'articles faisant mention du Verre de Charlemagne. Ils sont principalement placés dans le débat de la fondation de l'abbaye. Surtout, il s'agit de déterminer si ce verre nous vient bel et bien de l'illustre souverain ou non. En 1836, Doublet de Boisthibault publie un premier travail (Doublet De Boisthibault 1836)⁴ et en 1857, ce même auteur remanie son article pour *La Revue archéologique*, avec de nouveaux résultats. Très détaillée, cette notice fournit une description précise de l'objet, et synthétise les résultats des linguistes ayant travaillé sur l'inscription. Il conclut à une datation située aux alentours du 12^e ou du 13^e siècle, et suppose que son arrivée en Europe est due à un croisé de la région de Châteaudun (Doublet De Boisthibault 1857 : 169). Il ne se concentre néanmoins que sur l'objet et sa datation. Il ne s'avance que très peu sur une localisation précise, préférant conjecturer sur l'identité de la personne qui l'aurait rapporté d'Orient (Doublet De Boisthibault 1857 : 167-169).

Bien que les preuves réfutant le mythe entourant ce calice semblent devenir de plus en plus tangibles, on ne se résout pas si vite à abandonner ce rêve d'une origine impériale. En 1876, un article succinct sur le verre est inséré dans *Le Magasin Pittoresque*, et si on semble y dire qu'il

³ Pour plus de précisions sur le sujet, voir Stephen Vernoit, (1998) qui, dans son article, revient entre autres sur la création des grandes collections modernes.

⁴ Dans *L'Eure- et-Loir Statistique et Topographique*.

date du 12^e siècle, la citation suivante montre que cette réalité n'est acceptée qu'avec une pointe de regret : « Suivant une tradition longtemps accréditée, rapportée par des historiens sérieux, et dont les modernes orientalistes – ont seuls, dans ces derniers temps, démontré la fausseté. »⁵ (Le Magasin Pittoresque 1876 : 400). La même idée se dégage du travail de Coudray en 1885. Ce dernier fournit de nouveau un résumé complet du débat, mais ne se prononce pas sur l'issue. Même s'il ne peut objectivement pas nier la réalité, il laisse planer le doute, préférant émettre une formule ambiguë : « sans apporter de preuve positive à l'appui de la tradition que nous acceptons bien volontiers » (Coudray 1885 : 303). Il ajoute que les « Heureux Journalistes » n'ont pas besoin d'autant de scrupules pour se prononcer en faveur de la légende et de conclure : « Aujourd'hui surtout, ils affirment et beaucoup les croient. / Combien, hélas ! N'ont pas la même chance ! » (Coudray 1885 : 303). En 1877, quelques années plus tôt, Prisse d'Avennes ne se prévaut pas de la même gêne dans sa monographie sur l'art arabe (régulièrement rééditée). En ne tenant compte d'aucun des précédents débats, il accorde foi à la légende : « Ce n'est rien moins que le hanap du grand empereur Charlemagne » (Prisse d'Avennes 1877 : 210), nous dit-il.

Il faut attendre 1890 pour qu'un auteur assume entièrement le statut non légendaire du verre. Il s'agit de Charles Schefer, qui publie en 1890 un article dans *L'Album archéologique des Musées de Provinces*. Il profite de la rédaction d'une notice sur le Verre de Charlemagne pour donner à partir des sources anciennes et des connaissances disponibles en 1890 une histoire sommaire de l'artisanat du verre en Orient entre le 11^e et le 14^e siècle. Schefer considère que les verreries importées en Occident ne peuvent être antérieures au 13^e siècle et suppose que le verre de Châteaudun aurait été rapporté par un pèlerin ou un marchand au cours du 14^e siècle (Schefer 1890 : 33). La variation notable par rapport aux anciennes publications vient du ton affirmatif que prend Schefer. Il ne fait aucun doute pour lui que le verre ne peut dater de l'époque de Charlemagne. Le style de l'inscription, l'absence de verre dans l'inventaire donné par Éginhard (Éginhard 2010 : 32), l'ornementation du verre, tout concorde pour lui : « L'examen de l'inscription démontre suffisamment combien est erronée l'opinion qui fait remonter cet objet jusqu'à l'époque de Charlemagne » (Schefer 1890 : 32). Par la suite, en 1896, Merlet et Jarry éditent le *Cartulaire de l'abbaye de la Madeleine*, afin de montrer que l'abbaye de la Madeleine

n'a pas été fondée par Charlemagne. Ils reprennent tous les arguments qui, traditionnellement, liaient la Madeleine et Charlemagne et les rendent obsolètes les uns après les autres. Lorsque vient le moment de parler du calice, ils utilisent tout simplement les résultats fournis six ans plus tôt par Schefer (Merlet, Jarry 1896 : XIV).

Une chose revient systématiquement dans toutes ces études : on étudie le verre seulement pour les questions de datation et d'attribution, mais on ne s'interroge pas en quoi une telle attribution – même si elle est fautive – peut être révélatrice. Il se trouve qu'au 19^e siècle, avec l'arrivée de méthodes d'analyses plus rigoureuses, on veut avoir un œil critique sur les attributions anciennes au trésor de Charlemagne (Cordez 2012 : 133-134). Si, de fait, ils évoquent ses origines islamiques, cela ne dépasse pas l'envie de trouver une origine au verre. Il semble n'avoir d'intérêt que si véritablement lié à Charlemagne, ainsi que le montre la déception apparente de l'article de Coudray. Après l'étude de 1896, le verre semble un peu mis de côté et bien que ressortant pour de nombreuses expositions, on ne paraît plus s'y intéresser. Pourquoi ? Comme le dit Schefer, à première vue, il n'est pas aussi attractif que d'autres pouvaient l'être, et ce malgré son originalité. Lorsqu'il fut démontré qu'il n'appartenait pas à la tradition de Charlemagne, tout le débat du 19^e siècle peut se résumer à une seule idée : le verre doit appartenir à Charlemagne et puisqu'il n'est pas à Charlemagne alors il n'est rien. La seule chose qui lui valait de l'intérêt pour les historiens du 19^e était son nom. Et pourtant Schefer finit son article par la mention de l'intérêt que mérite cet objet : « Malgré les observations que je viens de présenter, ce verre constitue un spécimen très intéressant d'une industrie perdue depuis longtemps en Orient et, à ce titre, il mérite d'être précieusement conservé par le Musée de la ville de Chartres » (Schefer 1890 : 33). C'est sur cette citation que nous concluons son histoire au 19^e siècle et le faisons entrer dans le 20^e siècle.

Les publications à son sujet se font, à notre connaissance, plus rares au début du 20^e siècle, hormis la grande monographie publiée en 1929, celle de Carl Johannes Lamm sur l'art du verre oriental (Lamm 1929). Ce dernier fournit un travail très complet et établit une nouvelle chronologie du verre islamique qui, même si en partie remaniée depuis (Scanlon 1998 : 67), reste un ouvrage de référence sur la question. À partir de 1970, on voit le verre réapparaître dans des expositions d'envergure. En 1971 d'abord, au Grand Palais, à Paris, on le découvre dans la

rétrospective sur les arts de l'Islam dans les collections françaises (Marchal 1971), puis en 1989 dans la grande exposition sur le verre à Rouen (Foy, Sennequier 1989). Il voyage aussi outre-Atlantique puisqu'en 1981, on le retrouve au Smithsonian Museum (Atil 1981) lors d'une exposition sur les arts des Mameloukes. Enfin il est au Corning Museum of Glass en 2010 (Whitehouse, Gudenrath, Wedepohl 2010) durant une exposition rétrospective majeure sur le verre médiéval - c'est d'ailleurs la dernière fois qu'il a quitté son musée. Concernant les études plus actuelles, ce sont les origines du verre qui ont été le plus étudiées ces dernières années, principalement dans les travaux concernant la question des arts islamiques en général et verriers en particulier. On discute alors des techniques de création, des artisans et des lieux de production, mais également du commerce et du transport (Shalem 1998 : 64) de ces objets. De ce fait, il est mis en relation avec un groupe de verres islamiques émaillés et dorés supposément arrivé en Europe pendant la période médiévale⁶. Selon une liste établie par Avinoam Shalem (Shalem 1998), ils seraient seize⁷ dont douze gobelets (Shalem 1996 : 238-245). Certains sont conservés dans leur état d'origine depuis leur départ d'Orient (ou du moins sans que leurs modifications ne soient parvenues jusqu'à nous); d'autres, au contraire, transformés par leurs nouveaux propriétaires par l'ajout d'une monture de métal ou conservés dans un nouvel étui aux couleurs européennes. Parmi ces derniers, trois doivent retenir notre attention : la Palmer Cup, conservée au British Museum (figure 15 et 16), la Coupe des Huit Prêtres (figure 12), anciennement au Musée de Douai, mais disparue au début du 20^e siècle, et finalement le Verre de Charlemagne. C'est Lamm qui, le premier, va lier ces trois gobelets à cause de leur technique de fabrication (Tait 1998 : 51), de la similitude de leurs formes et l'emplacement de leur décor. Comme le précise Tait, si les rapprochements entre les trois objets sont judicieux, les dates supposées de leur fabrication, respectivement situés par Lamm aux alentours de 1190 pour le Verre de Charlemagne, 1200 pour la Coupe des Huit Prêtres et 1230 pour la Palmer Cup ne doivent être prises pour acquises (Tait 1998 : 51). Ces trois coupes ont toutes reçu un pied de métal – en argent pour la Palmer Cup et la Coupe des Huit Prêtres, et en cuivre doré pour le Verre de Charlemagne. Pourtant, dans la forme, notons à ce propos que l'on peut associer les

⁶ Il se trouve que beaucoup de verres islamiques présents dans les collections européennes furent apportés au 19^e siècle, spécialement au milieu (Vernoit 1998 : 110).

⁷ Il s'agit évidemment d'une liste de verres intacts aujourd'hui encore, de nombreux autres objets similaires ont rejoint l'Occident à cette époque, malheureusement la fragilité du verre le rend peu résistant aux assauts du temps et beaucoup furent perdus et détruits. Le verre de Charlemagne doit en partie sa survie au fait qu'il fut préservé dans un trésor d'église.

deux derniers. Malheureusement, la perte de la Coupe des Huit Prêtres, ne nous permet pas de la connaître autrement que par les photos d'archives et les descriptions qui nous sont parvenues (figures 12 à 14).

Comme nombre de biens appartenant à l'Église, le Verre de Charlemagne fut confisqué à la Révolution, lors de la fermeture de l'abbaye de la Madeleine de Châteaudun. Sur la manière dont il a rejoint Chartres, deux versions diffèrent : échangé par la ville de Châteaudun avec la direction départementale contre des livres pour sa bibliothèque municipale, on le dit aussi réclamé par le président du Directoire du département pour être envoyé à la Bibliothèque Nationale, puis oublié à Chartres (Coudray 1885 : 303). Une fois à Chartres, il est déposé à la bibliothèque municipale puis entre dans les collections du musée à sa création en 1838 sous le numéro d'inventaire 55 au catalogue manuscrit 6022. Il n'est inscrit au registre d'entrée qu'en 1884; il devient alors le numéro 5144, et dès lors, il n'en bougera plus que pour les expositions. Il est finalement classé Monument historique par arrêté ministériel le 18 mai 1949. Pendant les presque 700 ans qu'il a passé ballotté d'un endroit à un autre, hormis 400 ans dans un trésor abbatial, il n'a jamais été brisé. Il a traversé la Méditerranée, a été modifié, et survécut à la Révolution, changé de ville et de lieu de conservation, mais ce n'est qu'une fois installé 'en sécurité' dans un musée qu'il va connaître un accident. Il existe au musée des Beaux-Arts de Chartres une copie de l'extrait du procès-verbal qui relate précisément l'incident : «... Monsieur Lorin informe monsieur le maire que lors de la réunion du 30 août dernier les conservateurs en visitant les vitrines constatèrent que le verre dit de Charlemagne avait été brisé et réparé.»⁸ Le verre fut malheureusement brisé le 25 janvier 1916, alors que le conservateur réinstallait une vitrine. Ses vêtements accrochèrent le verre qui tomba à terre et se brisa. Heureusement, tous les morceaux purent être récupérés et le verre confié le 7 février à un restaurateur dont le travail fut d'ailleurs complimenté dans le procès-verbal. Bien qu'anecdotique, il est toutefois intéressant de noter cette histoire puisqu'elle nous révèle bien la nature fragile de ce verre, qu'on a tendance à oublier lorsqu'on le voit aujourd'hui dans sa vitrine.

⁸Extrait du procès-verbal en date du 27 septembre 1921, dossier de l'œuvre, musée des Beaux-arts de Chartres.

Si la question de la relation avec Charlemagne nous a tout d'abord paru être très intéressante puisque jamais envisagée avec ce verre, on ne peut s'étendre sur une telle recherche, du moins pour l'époque qui nous concerne, faute d'une datation précise. Concernant l'assimilation du calice et de l'empereur, date-t-elle du Moyen Âge ou est-elle plus récente, contemporaine des premières mentions du verre dans les textes ? Même si l'idée reste similaire, les raisons qui ont poussé à relier ce verre à Charlemagne, peuvent être différentes au Moyen Âge ou à l'époque moderne. La lecture des sources et des recherches récentes ne permet malheureusement pas de prouver que ce rapprochement date de la période médiévale et faute de preuves tangibles, aussi attractives soit-elles, on ne peut pour l'instant développer plus avant cette théorie. Il en est de même pour la plupart de ces objets importés : on ne connaît pas avec précision leur histoire ancienne – ni où et quand ils furent fabriqués, ni la façon dont ils ont rejoint l'Europe, ni leurs débuts en Occident. Seule exception la Coupe des Huit Prêtres; mais même pour elle, les sources ne remontent pas avant 1329, date à laquelle elle est léguée par une certaine Marguerite Mullet à une institution hospitalière – la maison des Huit Prêtres – qu'elle a elle-même fondée. Avant cette date, comme pour les autres, on ne peut que faire des hypothèses quant à la manière dont elle a rejoint la France.

Cependant, le Verre de Charlemagne ouvre énormément de perspectives de recherche et beaucoup de questions restent à se poser. Notamment sur l'origine de ce verre qui reste nébuleuse : nous pouvons nous demander comment et pourquoi un verre syrien s'est-il retrouvé à la Madeleine de Châteaudun, petite abbaye du centre de la France ? En d'autres mots, pourquoi un objet d'une culture et d'une religion étrangères est-il parvenu en ce lieu ? C'est une question qu'on ne peut mettre de côté puisqu'on ne peut bien sûr envisager ce verre sans tenir compte de cette double identité (Tait 1998 : 50) orientale et occidentale. À partir de l'étude du Verre de Charlemagne, nous tenterons de comprendre ce qu'implique, pour le statut d'un objet, le passage de sa culture d'origine à une nouvelle, toutes deux étant fondées sur des codes sociaux et religieux différents. Nous voudrions déterminer les moyens et les raisons mis en place, notamment par les clercs, pour donner un sens dans leur liturgie à des objets qui n'étaient pas conçus comme objets de culte. Dans ce cas précis, comment un 'simple' verre à boire va-t-il se être transformé en calice ? Par quels changements conceptuels, mais aussi physiques (puisque le verre se voit ajouter un pied en cuivre doré une fois arrivé en France) cette métamorphose est-

elle opérée ? Nous vérifierons si ces changements de statut sont réalisés de manière consciente et délibérée par l'Église chrétienne et, dans ce cas, quels concepts théologiques ou matérialistes entrent en jeu. Ou bien, si au contraire, la christianisation⁹ de ce verre se fait inconsciemment, et qu'il est utilisé à cause de son caractère précieux. Quant à son rôle au sein de l'église, il nous faudra aussi le découvrir. Entreront en compte dans cette recherche, le contexte historique intimement lié à la vie et à la compréhension de ce type d'objet d'art médiéval. Des théories d'ordre théologique et les questions liées à la matérialité du verre vont aussi être explorées. Cette recherche sera l'occasion de fournir une étude revisitée et actualisée du Verre de Charlemagne grâce à des perspectives qui n'ont pas été développées ni même envisagées par les auteurs du 19^e siècle.

Ce mémoire se divisera en deux temps. Dans un premier chapitre, nous allons nous concentrer sur le volet historique de cet artefact. À partir des nouvelles recherches sur le verre islamique, nous allons essayer de retracer ce qu'a pu être l'histoire de ce gobelet, depuis sa création en Syrie jusqu'à son arrivée au Musée des Beaux-Arts de Chartres. Dans un second chapitre, nous nous pencherons sur la double identité du verre. Ce sera l'occasion d'envisager les relations entre Orient et Occident au Moyen Âge du point de vue de ce matériau qu'est le verre, qui, étant donné sa fragilité et les coûts importants liés à son transport, s'intègre dans un contexte de luxe en Occident.

À une époque où les relations entre le monde oriental et occidental sont au centre de l'actualité, il nous paraît judicieux d'étudier un objet qui, en son temps, fut lui-même une illustration de ce rapport – artistique et social dans notre cas – entre deux cultures alors si différentes. La Syrie qui a vu naître le Verre de Charlemagne était alors au centre des relations entre l'Europe et le monde musulman et occupait de ce fait une très grande place sur l'échiquier tant politique que militaire et commercial. Aujourd'hui en pleine guerre, il nous semble d'autant plus important de mettre en valeur les richesses de ce pays, si mal perçu ces dernières années.

⁹ Cette question est l'objet de la thèse d'Avinoam Shalem et nous servira de base pour les réflexions sur cette question (Shalem 1996).

CHAPITRE 1 : SYRIE

La double identité du Verre de Charlemagne se reflète non seulement dans son histoire complexe, mais aussi dans sa fabrication. En effet, il est issu de la combinaison de plusieurs techniques de création et est passé par les mains de plus d'un artisan : celles du souffleur de verre et de l'émailleur en Orient, celles de l'orfèvre en France. On peut ajouter à ces artisans les restaurateurs modernes qui, s'ils ne participent pas à la création de l'objet, jouent aussi un rôle dans sa vie, en lui en offrant bien souvent une seconde. Dans ce chapitre, nous allons traiter de la première identité du Verre de Charlemagne et de sa fabrication au 13^e siècle en Syrie. Ce territoire est alors déchiré entre plusieurs pouvoirs : les Ayyoubides, les Mameloukes, les Mongols, mais aussi ceux que l'on appelle les Latins.

Le corps du Verre de Charlemagne est un gobelet en verre soufflé aux parois très fines. Il va en s'évasant et son col a une ouverture beaucoup plus large que son pied (figure : 5). La composition de son décor est assez géométrique : trois registres font le tour du verre et sont séparés par de fines lignes dorées. Le registre supérieur se compose d'une inscription calligraphiée dorée avec de fins contours rouges. Au milieu, on trouve le registre le plus grand, une frise géométrique (croix, rectangles) entrelacée, elle aussi dorée, cernée de rouge et décorée d'un réseau de perlage blanc et bleu. Enfin, le registre inférieur est formé d'une frise végétale qui, comme les deux autres, reprend l'alternance de couleurs : les contours rouges et le remplissage dorés (figures 2 et 3).

Dans ce chapitre, nous allons revenir plus en détail sur l'identité orientale du verre : celle qui voit la fabrication du corps de la pièce et qui reste finalement, malgré beaucoup de lacunes et de zones d'ombres, la plus étudiée. Ce chapitre s'attardera sur les techniques de fabrication et formulera des hypothèses sur l'histoire ancienne du Verre de Charlemagne : où, quand, comment l'a-t-on fabriqué et dans quel contexte il voit le jour.

1.1 Création de la coupe

a. Groupe de Syrie

Le procédé de décoration du verre avec des émaux voit le jour auprès des verriers romains, mais, oublié après la chute de l'Empire, il reviendra en force en Syrie au tournant des 12^e et 13^e siècles avec la technique de l'émaillage. Son succès sera si grand qu'on le retrouvera à travers toute l'Europe, exporté puis copié dans les centres verriers. Venise particulièrement en fera l'une de ces marques de fabrique, le groupe des verres d'Aldrevandin¹⁰ illustre parfaitement cet état des choses (Carboni 2006 : 341). Le verre soufflé émaillé islamique n'a pas cessé de fasciner suite à cette innovation. Son succès ne se dément toujours pas aujourd'hui; sa finesse et ses couleurs chatoyantes y sont pour beaucoup. Le monde islamique au Moyen Âge va remettre au goût du jour cette technique de décoration du verre initiée par les Romains. Les verriers musulmans vont adapter à leurs propres goûts l'émaillage, perfectionner ce procédé de décoration et le rendre si populaire que toutes les productions d'Europe vont vouloir les imiter - Venise l'amenant à son paroxysme. Cependant, les raisons et techniques qui ont poussé à la réapparition du verre en Syrie ou en Égypte restent nébuleuses, ainsi que le précise Stefano Carboni, ancien conservateur du département des arts de l'islam du Metropolitan Museum of Art (1992-2008) « [...] the origin of enameled glass in Syria during the medieval period (probably the twelfth century) is still obscure, its development in Syria and Egypt is unclear for the most part, and its gradual disappearance in the fifteenth century is puzzling » (Carboni 2001b : 323).

Quant à la datation de ces verres, elle fut relativement longue, fluctuante et compliquée à établir. En 1929, Carl Johan Lamm, l'historien de l'art suédois, publie sa grande étude sur le verre oriental, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten*, travail dont l'ampleur est restée inégalée depuis. Il a cherché à répertorier la plupart, si ce n'est tous les verres orientaux connus au début du 20^e siècle. Par la même occasion, il a reproduit la plupart avec des dessins, mais également avec des photographies pour les pièces qu'il a jugé les plus belles et les

¹⁰ Anonyme, Venise, verre dit d'Aldrevandin, vers 1330, verre émaillé, Londres, British Museum. Numéro d'inventaire : 1876,1104.3. Ce groupe de verre auquel le verre d'Aldrevandin donna son nom et qui permit de donner avec quasi-certitude une origine vénitienne à ces verres, fut considéré à l'origine comme ayant une origine syrienne, mais pour une clientèle franque (Lamm 1929 : 278-279).

plus intéressantes. Bien que certaines de ses datations et hypothèses aient été remises en question récemment et que de nouvelles publications réactualisent régulièrement des théories qu'il avait formulées, son livre reste une source d'information extraordinaire et très complète (son appendice propose des milliers d'illustrations regroupées sur 203 planches). Son ouvrage est subdivisé en grandes périodes temporelles qui réunissent les pièces et fragments en fonction de leur décor; chaque groupe se rattachant ensuite à un lieu de production. Dans ce contexte, le Verre de Charlemagne est lié par Lamm au groupe dit de Raqqa, daté de la fin du 12^e siècle. Cette datation qui fut longtemps tenue pour acquise sera, une fois de plus, remise en question ici.

À la fin des années 1990, on observe un renouveau dans les études portant sur le verre islamique, avec la publication d'articles spécifiques et de recherches menées sur les compositions chimiques de ces objets (Julien Henderson ou Ian Freestone, pour ne citer qu'eux). Point culminant, un colloque consacré aux verres émaillés et dorés du monde islamique est organisé au British Museum en 1995. Il aboutit à la publication des actes du colloque, dirigé par Rachel Ward, *Gilded and enamelled glass from the Middle East*; dans laquelle Summer S. Kenesson (1998 : 45) tente d'établir une nouvelle chronologie des verres émaillés syriens en se basant principalement sur la forme des verres (taille, largeur). Une fois cette typologie établie, elle constate que les systèmes de décoration s'accordent aux formes. Ce qui montre que la différence de taille et de forme des gobelets ne viendrait pas de la difficulté à souffler le verre de façon uniforme, mais d'une évolution de la mode. Toujours en accord avec Kenesson, je pense qu'il est difficile de croire que de telles variations dans les tailles (de 9,4 cm à 33,9 cm) aient été le fruit du hasard. De plus, au vu de la grande diversité des objets soufflés au Proche Orient, ce serait faire insulte à la dextérité des artisans que de dire qu'ils n'étaient pas capables d'obtenir une continuité dans leurs formes.

Kenesson divise les gobelets de son échantillon (58 gobelets) en cinq groupes, dont elle fait remonter le plus ancien (groupe A) à 1225, à la fin du règne Ayyoubide en Syrie, et le plus récent (groupe E) à 1379. Une fois cette chronologie mise en place, elle propose de l'appliquer aux autres objets émaillés afin de pouvoir donner une image plus complète de ce type de décoration sur le verre. Selon cette typologie, on peut mettre dans le groupe A le Verre de Charlemagne, la Coupe des Huit Prêtres et la Palmer Cup en raison de leur large forme évasée et

de l'organisation tripartite de leur décor émaillé. Avec ce premier ensemble, c'est le groupe B (sensiblement la même forme, mais avec une ouverture plus évasée encore¹¹), qui aurait la forme la plus simple à souffler ; le corps du verre s'évase régulièrement, contrairement aux autres groupes dont les corps sont droits et ne s'évasent que proche de la bouche. C'est cette forme qui nécessiterait le plus de dextérité et de contrôle sur le verre en fusion. Kenesson, donc, propose que les artisans aient mis du temps à développer ce procédé de soufflage plus élaboré – les verres qui montrent cette forme sont plus tardifs.

Il est ainsi logique de considérer que ces ensembles datent du début de la production de verre en Syrie. Concernant la datation, Kenesson met de l'avant une formulation « glory to our lord the sultan » qui revient régulièrement sur des objets du groupe A et B (au moins 3) et sur des objets de formes et de médiums différents (céramique, métal) qui seraient typiques de la période Ayyoubide ou du tout début de la période mamelouke. Elle s'appuie aussi sur des objets similaires à ceux décrits ici et qui ont pu être datés précisément par leur inscription. C'est le cas d'une bouteille attribuée au sultan al-Malik al-Nâsir Salâh al-Dîn Yûsuf (figure 19), le dernier sultan ayyoubide d'Alep et de Damas et arrière-petit-fils de Saladin qui régna entre 1236 et 1260. Pourtant, peut-être plus probant encore que les exemples avancés par Kenesson, il existe un gobelet montrant des traces de dorure et d'émaux et dont la forme se rapproche du groupe B. Il porte une inscription au nom de San'jar Shâh, un sultan qui régna sur la région de Mossoul entre 1180 et 1209 (figure 20). Ce verre permet d'affirmer que le mélange de la dorure et de l'émail était déjà utilisé à la fin du 12^e siècle ou au tout début du 13^e siècle. En plus de ce gobelet, on peut en citer un second également émaillé et doré et retrouvé lors de fouilles à Hama¹². Il fut découvert dans un niveau de fouille daté d'avant 1260. Ces deux verres permettent de confirmer en partie la théorie de Kenesson qui situe les groupes A et B entre 1225 et 1250. Néanmoins, au vu du verre de San'jar Shâh, cette production commencerait une vingtaine d'années avant 1225. Lamm, quant à lui, aurait daté cette production peut-être un peu trop précocement puisqu'il la fait commencer en 1170 ce qui, jusqu'à preuve du contraire, est trop tôt (le verre de San'jar Shâh n'est pas présent dans son étude de 1929). En effet, même si on peut imaginer que des essais avaient déjà été réalisés, une production importante ne semble pas être installée à cette époque précoce.

¹¹ Dans ce groupe Kenesson inclut la Luck of Edenhall (figure 17) dont nous reparlerons plus tard.

¹² Anonyme, Syrie, gobelet à inscription, vers 1225-1260, verre émaillé et doré, 18,5 cm (hauteur), Musée National de Damas, numéro d'inventaire A/3886.

Ces différentes théories et objets permettent de dater le Verre de Charlemagne dans une fourchette de temps assez précise : entre 1180 pour la date la plus ancienne et 1260 pour la plus récente. Elles montrent également que ce verre est à inclure dans un groupe de verres cohérent qui reprend non seulement les mêmes formes, mais aussi les mêmes types d'ornementation : un décor géométrique et plus rarement figuratif – comme on le voit sur la Palmer Cup (figure 15) – pris entre deux bandes : une formule élogieuse dans la partie haute du verre, et une seconde bande de motifs géométriques ou une inscription dans la partie basse (Kenesson 1998 : 46).

b. Centres de production

Si la localisation d'un centre de production pour un type de verre n'est pas forcément toujours évidente, on peut toutefois dégager quelques villes où pourraient avoir été faits le Verre de Charlemagne et les autres. On cite souvent Raqqa comme centre où les premiers verres émaillés auraient été produits. Lamm, avec l'appellation qu'il donne à son premier groupe de verres émaillés, en est le parfait exemple. Robert Irwin, dans son chapitre issu de la publication *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, tente, à partir des sources anciennes écrites, de déterminer des villes de production. Sa conclusion est sans équivoque :

The literary evidence about the production of glass is sparse and too widely dispersed to say anything very much. However on the basis of the literary evidence it must be said that Aleppo and Damascus are the only places explicitly credited with producing gilded or enamelled glass and there is no literary evidence for the production of that sort of glass prior to the 1280s (Irwin 1998 : 26).

Pour ce qui est de la datation, nous venons de l'évoquer plus haut, les traces archéologiques et les objets montrent l'existence de la dorure et de l'émaillage bien avant 1280. Pourtant, en ce qui concerne le lieu, les sources écrites ne viendraient donc pas confirmer la présence de cette création initiale à Raqqa. Il est encore bien difficile de déterminer d'où proviennent les productions. Toutefois, comme nous allons l'évoquer plus bas, même si Raqqa ne semblait pas un candidat probable, de nouvelles découvertes apportent des indices d'une industrie précoce de verre soufflé et émaillé dans cette ville.

Ce qui est sûr c'est que la production du verre en Syrie reste prospère jusqu'en 1400, et particulièrement durant le 13^e siècle avec la place centrale de la Syrie dans le pouvoir Ayyoubide (Carboni 2001a). À partir de 1250, Damas semble devenir une ville importante pour l'industrie du verre. Les témoignages abondent en tout cas en ce sens, comme ceux de l'irlandais Symonis Semeonis dans son récit de pèlerinage entre 1325 et 1326, qui décrit la vaisselle de verre « which are commonly made in Damascus » (Symonis Semeonis 1960). On trouve également Niccolo da Poggibonsi (en Syrie en 1345 et 1346), qui, de son côté, parle de la rue des peintres sur verre (Niccolo da Poggibonsi 1881 : 21). Encore plus tard, au 14^e siècle, c'est un nommé Frescobaldi qui explique comment la ville est divisée en plusieurs quartiers d'artisans. Il précise aussi que la perfection obtenue dans leurs arts est favorisée par l'obligation pour un fils de suivre la profession de son père (Frescobaldi 2012). Damas est finalement détruite par les troupes de Tamerlan (Timur) en 1401. À cette occasion, il aurait déplacé la production du verre vers sa capitale Samarkand¹³. Cette destruction est parfois considérée comme la raison de la fin de la production de verre en Orient. Pourtant, Carboni ne pense pas que cette explication soit la bonne. D'abord, les sources ne parlent pas spécifiquement des verriers dans la déportation des artistes vers Samarkand (Carboni 2001a : 207) et ensuite, depuis la montée en puissance des Mameloukes en Égypte, une production verrière s'est installée à Fustat proche du Caire (Carboni 2001b : 323). Au moment de la prise de Damas, une grande partie de la verrerie émaillée provenait d'Égypte. Tamerlan, en détruisant Damas, ne peut donc pas être la cause de la fin de la verrerie.

Une autre manière de pouvoir déterminer d'où provient le Verre de Charlemagne serait de pouvoir procéder à l'analyse chimique de sa composition. Au cours des dernières années, de nombreuses recherches se sont penchées sur les compositions du verre islamique¹⁴. Le chercheur en archéologie Julian Henderson, spécialiste de la production du verre et du Proche Orient

¹³ Tamerlan lors du sac de la ville déporta les artistes, artisans et savants à Samarkand.

¹⁴ Il existe plusieurs méthodes d'analyse du verre : soit par le prélèvement d'une partie de la pièce, mais avec cette manière de procédé la pièce est 'détériorée', soit en analysant l'objet avec un accélérateur à particule (mais ces outils sont peu nombreux). Dans les dernières années, de nouvelles méthodes d'analyses non destructives ont été mises au point pour étudier le verre (CNRS 2009).

médiéval, notamment a publié une série d'articles¹⁵ mettant en valeur ces résultats. Avec les méthodes d'analyses actuelles, les chercheurs sont capables de compléter les découvertes archéologiques avec des examens en profondeur des objets afin de pouvoir déterminer leur composition chimique. En décortiquant les résultats obtenus et en établissant des bases de données, on peut arriver à déterminer l'origine d'un verre et ainsi confirmer ou infirmer des suppositions de provenances. Henderson s'intéresse donc depuis plusieurs années à ces questions physiques et en a tiré une série de publications qui éclairent sur la composition et l'origine des matières premières utilisées dans la production du verre. Dans un de ses articles publié en 2009, il précise que « At al-Raqqā, large-scale evidence for both primary (fusion) and secondary (blowing) glass production was found in contexts dated to the ninth, eleventh and twelfth centuries » (Henderson, Evans, Barkoudah 2009 : 416). Il réitère cette idée en 2013 (Henderson 2013). Ces preuves que Raqqā a soufflé du verre au 12^e siècle sont un élément qui permet d'assumer qu'une production de verres émaillés a eu lieu à Raqqā. De plus, comme le pense Henderson, si Raqqā avait une longue tradition dans la production du verre, il est très probable que la ville ait joué un rôle dans le développement du verre émaillé (Henderson 2013 : 268), et ce même si aucun verre émaillé n'a été encore retrouvé lors de fouilles sur le site (Ward 1998 : 30). Les preuves archéologiques montrant de l'émaillage manquent encore, mais cette technique de décoration laisse peu de traces et cela peut expliquer cette absence (Henderson 2013 : 269). Enfin, les premiers verres dorés puis émaillés auraient été faits pour des souverains proches de la région de la Jazira dans laquelle Raqqā est située (Carboni 2001a ; Henderson 2013). C'est le cas d'un verre portant le nom de San'jar Shâh (chef militaire) de Mossoul (figure 20). De là à dire que le Verre de Charlemagne peut faire partie des premiers exemples d'une production précoce provenant de Raqqā, il faut rester prudent. Tant que le verre n'aura pu être à son tour analysé en profondeur, il ne pourra y avoir de preuves irréfutables quant à une localisation précise de son lieu d'origine.

À ce jour il n'a pas été déterminé où le Verre de Charlemagne a pu être fabriqué. Peut-être ne pourra-t-on jamais localiser le lieu avec certitude. Pourtant, il existe des solutions pour tenter d'en savoir plus. La verrerie est loin d'être le seul art maîtrisé par les artisans arabes. Les

¹⁵ En 1998 dans le recueil *Gilded and enamelled glass form the Middle East*; en 2003 un article sur le verre Mamelouke (Henderson 2003); en 2009 avec J.Evans et Y.Barkoudah; ainsi qu'une monographie sur le verre ancien en 2013 (Henderson 2013), pour ne citer que les plus récents.

céramistes et les dinandiers, parmi beaucoup d'autres (art du livre, sculpture architecturale) sont aussi très actifs et leur production importante et variée. La mise en parallèle de ces différents médiums peut aider à leur compréhension (Ward 1998 ; Watson 1998). En effet verrerie, métallurgie et céramique découlent toutes de ce que l'on appelle les arts du feu. Non seulement l'essence même de leur création reste la même (elles sont cuites au four), mais leurs motifs sont similaires et la manière de les appréhender est semblable (comme elles découlent toutes les trois du feu, on les perçoit un peu de la même manière). Les artisans s'échangeaient non seulement des motifs, mais aussi des techniques. L'émail, entre autres, se retrouve aussi bien sur le verre que la céramique, tout comme les décors dits de 'lustre' (Watson 1998). Est-ce dû au hasard si leur calligraphie et leur formule sont identiques ? Ou bien peut-on croire qu'elles ont été fabriquées dans la même région, voire pourquoi pas dans les mêmes quartiers ? Ce qui expliquerait ces similitudes.

Faire des rapports entre les différentes techniques de création, comme nous venons de le voir, peut également aider à trouver des indices de localisation. La céramique reprend des thèmes similaires, mais aussi des techniques de décoration très proches du verre (voir plus bas le verre 'teint'). Oliver Watson et Rachel Ward mettent très bien cette relation en avant dans leur contribution au livre de Rachel Ward, *Gilded and enamelled glass from the Middle East*. Ward démontre que l'art verrier est très lié au métal et s'en inspire fortement, comme le montre la ressemblance de leurs formes : « During the Mamluk period many traditional glass forms were rejected in favour of larger vessels which imitate metalwork, even though the fragile material was often inappropriate for their size, shape and function » (Ward 1998 : 30) (figure 16). Ce lien entre l'art du métal et l'art verrier peut servir à l'établissement de la chronologie du verre. Ainsi, en comparant des objets de métal (datés souvent par leurs inscriptions) à des pièces de verre similaires, nous pouvons rattacher ces dernières à une époque donnée. Plus précisément, Ward met en avant le motif de roue retrouvé sur une gourde de pèlerin en verre du British Museum (figure 22). Ce motif est très similaire au décor qui orne la base d'un bassin en métal (figure 23) et dont l'inscription le date des années 1325-1341.

Quant à Watson, il établit plutôt des rapports avec la céramique en se basant sur deux techniques que l'on retrouve sur les deux médiums, le lustre et l'émail.

Similarly, lustre and enamel share much in common as techniques of decoration. Both are applied to the surface of an otherwise finished object. Both are fixed by reheating at a low temperature. Both allow fine and detailed painting. Both are found on both ceramics and glass (Watson 1998 : 15).

Il nous parle d'un fragment de verre décoré avec la technique du lustre qui porte un mot de la même calligraphie que celle trouvée sur de la céramique lustrée (Watson 1998 :16). Selon lui, cela peut vouloir dire que les deux matériaux étaient travaillés dans les mêmes ateliers. En l'occurrence, il ne s'agit pas ici de décors émaillés, mais de décors obtenus par l'utilisation du lustre métallique. Il se trouve que cela suggère tout de même de forts liens entre les deux arts, les ateliers se trouvant sans doute proches les uns des autres. Ce fragment de verre peut illustrer le fait que les ateliers de céramiques et de verre étaient présents dans la même ville, les motifs circulant ensuite entre les ateliers. Il est permis d'imaginer que les productions avaient lieu au sein des mêmes ateliers dans certains cas.

Dans le cas du Verre de Charlemagne, une céramique se trouvant au Musée du Louvre (figure 24) pourrait nous permettre de donner des éclaircissements. Elle porte une inscription peinte en bleu cobalt sous une glaçure transparente. Inachevée, elle devait à l'origine être finie par l'ajout d'un décor de lustre métallique – comme c'est le cas sur une seconde coupe qui l'accompagne dans les vitrines du musée (figure 25), mais seules l'inscription et la glaçure ont été appliquées. En effet, cette céramique provient elle aussi de Syrie, de la région de la Jazira et plus précisément de Raqqa où elle fut découverte. Dans cette ville, de nombreuses céramiques ont été trouvées, entières, ou bien inachevées, voire même des ratés de cuisson. Ces rebus montrent bien que l'on se trouve dans un lieu qui a produit de la céramique. La coupe du Louvre appartient à ce dernier groupe, puisqu'elle est inachevée; elle ne peut que provenir de son lieu de découverte, Raqqa. La coupe du Louvre est datée de la fin du 12^e siècle ou du début du 13^e siècle – c'est-à-dire non seulement de la même époque, mais aussi de la même ville que l'on suppose être celles du Verre de Charlemagne. Ce qui relie cette coupe en céramique à la coupe de verre, ce n'est ni son médium ni sa décoration, mais son inscription. Les deux sont parfaitement identiques au niveau du texte et de la calligraphie employée, ce qui laisse à penser qu'elles ont pu être réalisées, si ce n'est au même endroit, du moins dans la même région (figure 4). La coupe provenant définitivement de Raqqa, il n'est donc pas improbable de penser que le Verre de Charlemagne puisse en provenir également. Comme démontré ici, si cela ne peut tenir lieu de

preuve irréfutable, cette coupe peut aider non seulement à dater le Verre de Charlemagne, mais aussi à le situer lui et ses semblables dans une zone géographique précise. Comme le pensait Lamm, Raqqa est finalement un lieu très probable, puisque la coupe, par ses similarités avec le gobelet de Chartres est un lien de plus qui le rattache à Raqqa.

c. Soufflage

Les verres de Charlemagne, de la famille Palmer, et de l'hôpital des Huit Prêtres sont en verre soufflé, mais d'une technique singulière qui nécessite que l'on s'y attarde en détail, étant donné que c'est cette technique de fabrication caractéristique qui permet le plus souvent le rattachement et la datation d'un verre au Moyen-Orient.

Pendant longtemps, la technique de fabrication de ces verres orientaux a été mal comprise, car, si le corps du verre du gobelet a été réalisé de façon classique, sa base, quant à elle, est le résultat d'un procédé original dont l'usage resta restreint dans le temps et dans l'espace. Il ne sera pas connu en Europe et ne serait plus utilisé à partir du 14^e siècle dans les ateliers musulmans (Tait 1998 : 51).

En 1902, C.H. Read tente de comprendre le mode de réalisation de ce type de base, mais n'y parvient pas. Il décrit à l'aide d'un schéma la structure du pied d'un verre de cette typologie, mais n'arrive pas à l'expliquer et il ne le tente d'ailleurs même pas (Read 1902)¹⁶. Il faut noter que s'il n'en comprend pas le savoir-faire, il a conscience que cette méthode de fabrication est commune à l'Orient : « This feature appears to be common in these oriental goblets, and, so far as my experience goes, is not found in any of European make » (Read 1902 : 218). Finalement, en 1992, après des expérimentations, William Gudenrath, verrier reconnu pour sa connaissance des techniques anciennes du soufflage sur verre, semble trouver la solution¹⁷. C'est cette dernière que nous allons tenter de décrire¹⁸ (figure 26).

¹⁶ Il base son article sur un verre nouvellement acquis par le British Museum cette année-là. Gobelet, verre soufflé émaillé et doré, Alep, British Museum, numéro d'inventaire 1902,0316.1

¹⁷ Il montrera cette technique cette année-là à la conférence *Glass Techniques through 5000 years* qui eut lieu à la Herriot Watt University, Édimbourg du 24 au 27 septembre 1992, et qui fut organisée par Hugh

Le souffleur commence par cueiller¹⁹ avec sa canne à souffler une paraison de verre en fusion dans un creuset. Puis, il va la passer sur le marbre (surface plate en métal ou en pierre) avant de souffler pour former une bulle. Le verrier utilise alors une pince pour resserrer la bulle d'air au niveau de la canne à souffler. La canne est tenue dans un angle de 20 à 30 degrés dans la fournaise (il s'agit du four dans lequel on vient cueiller le verre) afin que l'extrémité de la boule de verre soit réchauffée. Ainsi, à mesure que le verre chauffe, la boule s'allonge et devient conique.

Quand le diamètre et la forme désirés sont obtenus, le verrier à l'aide de pinces resserre cette fois la boule à son extrémité. La pointe qui se forme n'étant plus nécessaire, on la retire en tapant dessus (avant le choc, on refroidit avec un outil mouillé la zone qui doit se briser), une petite ouverture se crée alors à l'endroit de la cassure.

Il faut ensuite aplanir ce qui va devenir le fond du verre. Pour cela, le verrier presse simplement une planche de bois contre le verre. Pendant ce procédé, le verre autour de l'ouverture s'enfonce légèrement vers l'intérieur de la boule. Comme nous le verrons plus loin, cette forme, semblable à un petit dôme, est un des détails qui permet de rattacher un verre à cette technique de soufflage particulière.

Le verrier cueille une nouvelle paraison de verre dans la fournaise. Avec des ciseaux, il coupe une goutte de verre et la laisse tomber sur le marbre. Avec la planche de bois, le verrier presse la goutte pour l'aplatir en un disque fin.

L'étape suivante va consister à souder la boule de verre et le disque, permettant ainsi de fermer l'ouverture formée en coupant l'excès de verre à l'extrémité de la boule. Pendant que le

Tait. À l'occasion de la réouverture de la collection du baron Ferdinand de Rothschild, William Gudenrath a réalisé une nouvelle présentation de cette technique en vidéo. (Gudenrath 2015)

¹⁸ Nous nous basons pour cela entièrement sur le seul texte à notre connaissance qui la décrit : l'article consacré à la Palmer Cup de Huhg Tait, « The Palmer Cup and related glasses exported to Europe in the Middle Ages », Tait Hugh in Ward, Rachel. *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*. Londres : Published for the Trustees of the British Museum by British Museum Press, 1998. p. 50-55.

¹⁹ Ce verbe désigne en verrerie l'action de prendre le verre en fusion dans le creuset.

disque de verre est encore chaud et malléable, la boule de verre est placée sur le disque. Grâce à la canne à souffler toujours liée au verre, le verrier peut comprimer fortement et uniformément la boule sur le disque. Une fois les deux scellés, le verrier soulève la canne et avec un outil, il enfonce un peu le centre du disque vers l'intérieur du verre. La bordure de l'ouverture se colle alors au disque, fermant hermétiquement cette dernière. Au même moment, l'air est emprisonné dans l'espace en forme de dôme formé plus tôt dans le soufflage et décrit plus haut.

Parvenue à cette étape de la création, la forme de verre est transférée sur un pontil (l'équivalent d'une canne, mais plein). Le pontil est d'abord chauffé dans le four, puis il est déposé au centre de la base, la chaleur vient le souder au verre. La canne à souffler est alors séparée du verre en tapant doucement au bout (toujours en humidifiant un peu la zone pour créer un choc thermique). On obtient de nouveau une ouverture, à l'endroit de ce qui va devenir le col du gobelet.

Le verrier réchauffe dans la fournaise le col du verre, qui devient de nouveau malléable et peut être mis en forme à l'aide de pinces. Le verrier, en insérant l'embout des pinces dans l'ouverture du col, va l'ouvrir. Il exerce une pression vers l'extérieur sur la paroi de verre tout en faisant tourner la pièce en continu.

Le gobelet est alors fini, le souffleur le détache du pontil et le place dans un four de recuit. Cet objet en verre va ainsi pouvoir refroidir doucement. Si on le laissait refroidir à température ambiante, un choc thermique pourrait se créer et fragiliser la pièce qui risquerait alors de se briser.

La particularité de cette méthode réside donc dans son pied qui laisse une trace caractéristique (la poche d'air que l'on peut observer au fond du Verre de Charlemagne), permettant de reconnaître facilement ces objets. L'utilisation de cette technique est limitée dans le temps et l'espace - elle disparaît à la fin du 13^e siècle et ne s'est pas répandue en Europe comme le fut la technique de l'émaillerie. Elle présente un avantage certain pour les historiens : identifier facilement et avec le moins d'erreurs possibles un verre de cette production et de le dater assez précisément.

d. Décoration

Nous partons ici de l'assomption, comme le fait Willian Gudenrath, que plusieurs artisans se partagent le travail sur un même objet « Thus, the Daphne Ewer evinces careful planning and cooperation (assuming that the glass was worked and decorated by different craftsmen) in all stages of its creation, as well as meticulous execution » (à propos d'un verre romain émaillé et doré) (Gudenrath 2006 : 38)²⁰.

Au même titre que le verre romain au début de notre ère et le verre vénitien à la Renaissance et encore aujourd'hui, le verre islamique a eu une grande importance, en témoigne les lieux lointains où il fut retrouvé puisqu'on en a retrouvé jusqu'en Chine (Hardie 1998 ; Moore 198). Le tout premier exemple de verre émaillé date des années 1425 avant J.-C., c'est à dire peu de temps après la découverte du procédé de fabrication du verre, et bien avant l'invention du verre soufflé. Il s'agit d'une petite amphore qui aurait été retrouvée dans le tombeau de Thutmose III à Thèbes (elle porte le cartouche de ce roi de la XVIIIe dynastie) et qui se trouve aujourd'hui au British Museum. Hormis ce petit verre, on ne connaît aucun autre exemple d'artefact émaillé dans les 1400 ans qui sépare l'ampoule égyptienne des verres romains.

Because its first appearance coincided so closely with the start of glass vessel making, it is difficult to believe that this process did not reappear at least once before the Romans arrived on the scene. However, without any recognized surviving artifacts or documentary descriptions, we must - for the moment, at least - assume that both the concept of this type of decoration and the means to realize it were simply lost and long awaited rediscovery (Gudenrath 2006 : 32-33).

Les verriers romains auraient donc redécouvert cette méthode de décoration²¹ puisque les exemples d'objets émaillés réapparaissent au début de notre ère (Verre de Locarno²², Museo

²⁰ Il est toutefois à noter que le Corning Museum of Glass où est conservé ce verre (55.1.86), le présente comme un verre peint à froid.

²¹ Tant que le contraire ne peut être démontré.

²² Anonyme, verre, 1^{er} siècle, soufflé et émaillé, Locarno, Museo Civico e Archeologico, Locarno. Numéro inventaire : 1936:0012.

Civico Locarno ou bien la bouteille dite d'Apollon et Marsyas²³). Cette fois pourtant, une innovation fondamentale change la manière de créer ces émaux : l'invention du verre soufflé, qui a révolutionné l'industrie du verre au 1^{er} siècle av. J.-C. Cette innovation permet désormais une production rapide et importante (avec une augmentation du nombre de formes disponibles), qui de ce fait devient accessible à un plus grand nombre, comme l'explique le chimiste Robert Brill, (Brill 2001 : 36). Deux marchés vont pouvoir se développer : l'un au service du luxe avec une vaisselle de facture parfaite, fine et délicate; l'autre, meilleur marché, propose une vaisselle moins coûteuse et de moindre qualité (la pureté du verre et le nombre de bulles d'air qu'il contient sont une partie des gages de qualité). Le verre reste toutefois hors de portée des classes les plus pauvres de la société, le bois et la terre cuite restant plus abordables. Quant au verre émaillé, il se classe parmi les techniques les plus onéreuses et fastueuses.

De nouveau à la fin de l'Empire romain, le verre émaillé paraît être oublié une fois de plus, avant de revenir au 10^e ou 11^e siècle. Les Byzantins reprisent à leur compte l'émaillage et la dorure (premier exemple avec le bol en verre du trésor de Saint-Marc de Venise²⁴, 10^e ou 11^e siècle); d'autres furent trouvés à Chypre, en Russie ou en Arménie, datant du 12^e siècle (Tait 1995 : 130). Les artistes arabes vont réinterpréter à leur tour la technique. Ils vont vite acquérir une maîtrise parfaite de cet art et l'amener à une grande perfection. Le verre émaillé (presque toujours associé à la dorure) arrive dans le monde islamique à la fin du 12^e siècle. Comment ? Rien ne paraît pouvoir apporter de réponses certaines à cette question. Peut-être ces artistes arabes ont-ils appris des verriers byzantins. Une seconde option est tout aussi voire plus crédible : peut-être ont-ils eux aussi innové de nouveau en se réappropriant leurs propres gestes (Gudenrath 2006). Quelles qu'en soient les raisons, la Syrie et l'Égypte sous l'égide des dynasties Ayyoubides et Mameloukes vont amener ces techniques de décoration à un haut degré de perfectionnement entre le 12^e et le 14^e siècle et vont aider à en faire une des caractéristiques de l'art musulman aux yeux des Occidentaux.

²³ Anonyme, Méditerranée, bouteille dite d'Apollon et Marsyas, IIIe-IVe siècle, 14,6 cm (hauteur), Corning Museum of Glass, numéro d'inventaire : 78.1.1. Deux pays de création sont envisagés pour cette bouteille, l'un deux est la Syrie, dans l'Empire romain la production de verre s'étendait à tout l'Empire, même le plus à l'est. La Syrie aurait donc déjà produit du verre émaillé.

²⁴ Anonyme, Istanbul, verre pourpre, X^e ou XI^e siècle, peint et doré, monture en argent doré, 7 cm (hauteur), Trésor de la Basilique Saint-Marc, Venise, numéro d'inventaire : 109.

À l'appui de ce que nous venons d'étudier, il est maintenant établi que lorsque l'on parle de *l'apparition* de l'émail au 12^e siècle en Syrie, nous devrions parler plutôt de sa *réapparition*, ou à proprement parler de son apparition dans le monde musulman. Cependant, il existe déjà au Proche-Orient une tradition de décoration du verre (et de la céramique). Dès le 8^e siècle, on trouve en effet du verre décoré avec la technique du lustre métallique. Avant toute chose, il faut faire une mise au point linguistique. En anglais on parle traditionnellement de *luster-decorated*, traduit en français par 'lustré', mais depuis une vingtaine d'années on parle de *stained glass*, ce que Carboni dans *L'Orient de Saladin* (Carboni 2001c : 138) a choisi de traduire par 'teint'. Ainsi, le terme 'lustré' est réservé à la céramique sur laquelle cette technique crée de forts reflets métalliques, tandis que sur le verre, le résultat est plus proche d'une teinture puisqu'il n'y a pas de relief et que le verre est teint dans son épaisseur (sous la surface du verre). Le principe est proche de l'émaillage : on mélange des oxydes métalliques (principalement de l'argent et du cuivre) à une substance huileuse (pour permettre de lier la mixture) et à un agent réducteur, mais sans particules de verre²⁵. On obtient une pâte qui sera appliquée sur la pièce, puis cette pièce est recuite à température moyenne (600/700 °C). Pendant cette étape, le métal vient directement fusionner avec les molécules de verre et il se mélange dans la surface se réduisant à de minuscules particules métalliques (Brill 2001 : 34). Ce procédé permet des tons variant de l'ambre foncé au jaune citronné en passant par l'orangé (les couleurs dépendent de la quantité de métal et l'adjonction de cuivre permettant d'obtenir les tons plus ambrés). En dernier lieu, les restes de pâte appliqués sur le verre sont retirés et la couleur teinte dans la masse apparaît (Brill 2001 : 35), légèrement brillante et translucide (figure 27). L'effet est différent des émaux, poudre de verre fondue et colorée avec des oxydes, qui forment un léger relief. Avec le jaune d'argent, il n'y a aucun relief puisque la couleur est totalement intégrée au verre et, de ce fait, permanente (les émaux peuvent parfois se détacher du verre). Cette méthode peut aussi s'appliquer sur la céramique où elle connut une grande postérité dans les ateliers fatimides. Sur cette dernière, la couleur obtenue est beaucoup plus brillante et lustrée d'où son nom. Cependant, si aujourd'hui le verre teint apparaît beaucoup moins lustré, il semble qu'au sortir de sa fabrication cet aspect était plus prononcé. Des expériences ont ainsi démontré que des fragments de verre teint réchauffés ont pu retrouver une surface lustrée (Brill 2001 : 35).

²⁵ L'émail se compose de particules de verre et d'oxydes métalliques.

On peint aussi le verre à froid, mais l'émail (du verre réduit en poudre) possède un énorme avantage sur la peinture : il est cuit et de ce fait se fond dans la masse de verre tout en laissant un léger relief détectable au toucher. Alors que la peinture (de simples pigments non-cuits) ne se fixe que sur la surface et s'abime donc très aisément (face aux frottements ou aux lavages). Voilà pourquoi l'émaillage a connu une plus grande prospérité que la peinture, reléguant cette dernière aux pièces moins luxueuses.

Quoi qu'il en soit, il faut voir la recherche de polychromie du verre comme une continuité et comprendre la dorure et l'émail comme une suite et une évolution des anciennes méthodes de coloration. Ces techniques (peintures et teint) n'ont pas disparu avec l'arrivée de l'émail, on les retrouve toujours, même si la variété des formes et des décors se simplifient de plus en plus, pour ne plus finir que par faire partie des décors émaillés. Le teint par exemple se retrouve alors limité à de petites parties du décor, pour cette couleur jaune-orangé que l'émail et la dorure ne peuvent rendre (figure 28)²⁶.

C'est à la fin du 12^e siècle, sans doute en Syrie, que sur de mêmes pièces, on mélange la dorure et l'émaillage pour obtenir de nouveaux effets. Le tout premier exemple de cette production est un verre provenant de Syrie et qui fut déjà cité plus haut (figure 20). Sur le dessus, des émaux dessinent une épée, un arc et une flèche, tandis que des poissons sont réalisés à la dorure. À ces poissons, s'ajoute une inscription en naskhi (style d'écriture). C'est cette inscription qui a permis de dater l'objet si précocement et si précisément (entre 1181-1209). Il se trouve que l'inscription est au nom du sultan San'jar Shâh, qui domina la région de Mossoul (au nord de l'actuelle Syrie) entre 1180 et 1209 (Makariou 2001 : 189). Ce verre ne peut donc être beaucoup plus tardif.

Pourtant, selon Gudenrath, nous connaissons un verre qui mélange la dorure et l'émail bien avant, sur une bouteille du 9^e ou 10^e siècle (figure 29). Dans ce cas précis, il ne s'agit pas tout à fait de la même technique que la dorure que l'on trouvera fréquemment aux siècles

²⁶ Cela est visible sur une lampe de mosquée mamelouke, présentée au Metropolitan Museum of Art, sur le blason, une coupe rouge sur un fond jaune, c'est ce fond qui est en lustre (figure 28).

suivants : l'or n'est ni liquide, ni peint, mais il est posé en feuilles qui se retrouvent prises en sandwich entre deux couches de verre. C'est sensiblement la même méthode que l'on retrouve sur les fonds de verre paléochrétiens (Whitehouse, Gudenrath, Wedepohl 2010 : 96-97). Pour cette technique, le souffleur réalise deux formes qui vont s'imbriquer l'une dans l'autre. Sur la première (qui va venir s'encaster à l'intérieur de la seconde), le décor est posé à la feuille d'or et retravaillé en égratignant le métal afin d'enlever le surplus et obtenir le décor désiré (Whitehouse 2008 : 100). La partie décorée est ensuite réchauffée puis soufflée dans la seconde (en forme de bol au départ pour que les deux morceaux s'imbriquent). Le verrier soude hermétiquement les deux éléments ensemble et le décor se trouve emprisonné entre les deux couches de verre²⁷. Sur cette bouteille, entre les motifs dorés, on distingue de petites pastilles bleues que Gudenrath a identifiées comme des émaux (Gudenrath 2006 : 42). En 2008, David Whithouse, revient plus en détail sur ces 'verres sandwich dorés' et indique que sur les dix exemples retrouvés de cette technique, sept portent des traces d'émaux bleus (Whitehouse 2008 : 100).

Cela laisserait supposer que l'émail aurait de fait été redécouvert près de deux siècles avant le 12^e siècle, mais il serait resté au stade embryonnaire et la technique ne se serait pas développée : soit oubliée, soit laissée à ce stade rudimentaire. On aurait repris plus tard cette technique pour la développer pleinement à la toute fin du 12^e siècle (Carboni 2001a : 202-203).

Après ce long préambule; en ce qui concerne la technique de l'émaillage telle qu'on la retrouve sur le Verre de Charlemagne, il s'agit d'une méthode longue, mais relativement simple. Les émaux sont appliqués sur une pièce finie et refroidie, il faut donc d'abord que le souffleur forme un objet. La pâte de verre colorée (l'ajout d'oxydes métalliques permet d'obtenir toute une variété de couleurs : jusqu'à huit pour les pièces les plus travaillées) est réduite en une poudre très fine et mélangée avec un liant (souvent de la gomme arabique) pour obtenir une consistance similaire à de la peinture afin d'appliquer plus facilement le produit sur le verre avec un pinceau ou un calame (Carboni 2001b : 325). C'est la même chose pour l'or, il est mêlé à un corps huileux pour être appliqué au pinceau ou au stylet. Ensuite, on réchauffe doucement la pièce jusqu'à ce qu'elle soit suffisamment chaude pour pouvoir la fixer sur le pontil (c'est le procédé inverse au

²⁷ Pour une description plus en détail et en image voir William Gudenrath « A survey of Islamic Glassworking and Glass-Decoration techniques » (Gudenrath 2001) . Selon lui, les pastilles bleues sont des émaux, reconnaissables aux petites particules de poudre de verre encore légèrement visibles.

refroidissement utilisé au moment du soufflage de l'objet), puis on vient la placer de nouveau dans la fournaise. La pâte de verre colorée vient alors se fondre dans la surface du verre. Jusqu'au 19^e siècle, c'était le seul moyen de faire adhérer les émaux au verre. On devait nécessairement réchauffer la pièce dans le four de recuit pour éviter tout choc thermique qui risquerait de fragiliser la pièce. Puis une fois chaude (vers 510°C, ce qui n'est encore pas suffisant pour faire fondre les émaux), on la place sur un pontil et on l'introduit dans la fournaise (à environ 1093°C). Cette étape laisse sur l'objet ce que l'on appelle le double pontil (Gudenrath 2006 : 49); il s'agit en fait de la marque laissée par le pontil lors du soufflage et lorsque l'on repasse le verre dans la fournaise, d'une seconde marque qui se fixe sur le fond du verre. Sur le Verre de Charlemagne, on ne peut malheureusement pas apercevoir cette double marque qui doit se trouver sous le gobelet. Pour la voir il faudrait séparer le verre de la monture de métal. Le verrier détermine la fin de la cuisson grâce à la couleur du verre (les émaux deviennent orange et brillants). À la toute fin, le verrier replace l'objet dans un four de recuit afin de le laisser refroidir (Gudenrath 2006 : 27).

En théorie, entre l'application de l'or et chaque couleur la pièce doit être chauffée pour fixer les émaux à leur température idéale (chacun ayant une composition chimique différente, ils ne fondent pas exactement à la même température). Toutefois, réchauffer la pièce trop souvent multiplie le risque de la déformer (Carboni 2001a : 203) et de plus rallonge considérablement le temps de fabrication. On peut donc imaginer que les verriers avaient trouvé une méthode pour appliquer l'or et les émaux en une seule opération et sans qu'ils ne se mélangent. La pièce aurait été cuite une seule fois. Carboni pense qu'il ne faut pas sous-estimer la possibilité que la pièce soit chauffée plusieurs fois, et, dans ce cas, les verriers auraient seulement trouvé le moyen de cuire quelques couleurs en même temps (Carboni 2001b : 325). Durant cette étape de recuisson, Gudenrath pense que les verriers évasaient légèrement la partie supérieure du verre avec un outil afin de maintenir plus facilement sa forme (Gudenrath 2006)²⁸. Pour expliquer cela, il prend pour exemple un gobelet sur lequel des touches de rouge semblent avoir été ovalisées par l'augmentation du diamètre du verre (figure 30). Il est toutefois difficile d'observer ce phénomène sur le Verre de Charlemagne, puisque son décor ne monte pas aussi haut sur le haut

²⁸ Voir également sa vidéo sur la création de la Palmer Cup dans laquelle il met cette théorie en pratique (Gudenrath 2015).

du verre que sur l'exemple du gobelet du Musée Calouste-Gulbenkian (les émaux et la dorure montent jusqu'à l'extrémité du col).

Cette technique d'émaillage demande une grande maîtrise de la cuisson, surtout dans le cas de pièces soufflées. En effet, si la pièce monte trop haut en température, le verre risque de se déformer et tout le travail est alors perdu. Avoir une telle variation dans la température et sur des périodes si longues n'est pas chose aisée, comme le souligne Stefano Carboni « It cannot be over emphasized that, in the medieval period, controlling temperature in a wood-fuelled kiln was not a simple matter » (2001b : 325). Après le 18^e siècle, les avancées techniques vont permettre de réaliser des cuissons dans des fours et non plus dans la fournaise²⁹ – là où le verrier venait cueiller et chauffer sa pièce pendant le soufflage (Gudenrath 2006 : 26).

En ce qui concerne à présent l'obtention des différentes couleurs que permettent les émaux, encore une fois des analyses en profondeur à partir d'échantillon de verre ont permis de montrer que toutes les teintes ne sont pas obtenues seulement à partir de verre pilé, mais aussi avec l'ajout d'autres matières. À l'aide du passage aux rayons X, il a été découvert que le rouge peut provenir d'oxyde de fer, certains bleus très sombres seraient en fait du lapis-lazuli (Brill 2001 : 45)³⁰. Après ce survol de l'histoire et de la technique de l'émaillage, nous pouvons maintenant revenir plus en détail sur le Verre de Charlemagne et examiner son propre décor.

Le Verre de Charlemagne est finement décoré d'émaux colorés. La transparence du verre permet de déterminer l'ordre dans lequel les couleurs ont été peintes, puisqu'elles se chevauchent par endroits. J'ai pu lors de ma visite au Musée des Beaux-Arts de Chartres observer de près le Verre de Charlemagne et en comparant les faces interne et externe du verre, déterminer assez facilement l'ordre d'application des couleurs. Tout d'abord la dorure est placée : l'inscription calligraphiée, la frise géométrique et la frise végétale. Pourtant, même avant cela, je crois que les fines lignes dorées ont été tracées les premières comme jalon de l'emplacement des autres

²⁹ Puisque la régulation de la température des fours est aujourd'hui optimal (les fours modernes chauffés au gaz ou à l'électricité permettent de grandes variations de température), on peut soit cuire à basse température – en dessous du point de fusion du verre - des émaux qui fondent rapidement; soit cuire des émaux qui nécessitent une chaleur au-dessus du point de fusion pour fondre, en augmentant et en réduisant rapidement la température du four (Gudenrath 2006 : 26).

³⁰ Ces études ont été réalisées par des chercheurs du Corning Incorporate.

éléments du décor. En second lieu, les lignes rouges du contour de l'inscription sont tracées, puis les pastilles bleues et blanches, finalement le tout est recuit pour les fixer. Sur certains verres émaillés, on constate que des couleurs sont appliquées sur les deux faces du verre, comme sur un verre décoré de palmiers acquis en 1902 par le British Museum (figure 31)³¹. Ce verre ‘au palmier’ est couvert d'émaux blancs, bleus, rouges, verts et de dorure. Certaines zones de bleu ont été appliquées de l'intérieur (Read, 1902 : 21). En ce qui concerne le Verre de Charlemagne, les émaux ne sont peints qu'à l'extérieur du verre.

On peut se demander, comment les artisans travaillaient-ils ? Souffleurs et émailleurs étaient-ils les mêmes personnes ? Sinon, travaillaient-ils ensemble ? Ou dans des ateliers séparés ? On peut envisager que la décoration pour un même objet était effectuée par des artisans différents de ceux qui soufflaient les pièces, puisque les deux requièrent des techniques, un savoir-faire et des compétences bien différentes. Comme étudié précédemment, l'émail, pour se fixer, doit être recuit plusieurs fois. Lors de cette cuisson, on fixe la pièce sur le pontil pour la repasser ensuite dans le four. Peintres et souffleurs devaient donc travailler ensemble, notamment pendant cette recuisson où les aptitudes et les gestes du souffleur étaient requis afin de ne pas déformer la pièce. Même en supposant que les peintres travaillaient dans des ateliers séparés et qu'ils procédaient eux-mêmes à la recuisson, des raisons simples peuvent être mises en avant. Entretenir un four coûte extrêmement cher. Réunir en un seul lieu toutes les étapes de la fabrication permet donc de limiter le nombre de fours et de baisser le coût de production. Il est alors probable que les émailleurs soient dans les mêmes ateliers que les souffleurs, pour des raisons pratiques. Dans son récit de voyage, l'Italien Niccolo da Poggibonsi (vers 1350), déjà mentionné ci-dessus, évoque dans sa description de Damas une rue des peintres sur verre : « Andando per la strada di damasco, dove si lavora il metallo, e volgendosi alla prima strada a parte sinistra, che si chiama la strada che si dipigne ivi il vetro [...] » (Niccolo da Poggibonsi 1881 : 21)³². Puisque Niccolo parle des peintres, mais non des souffleurs, cette description pourrait sous-entendre non seulement que les artisans qui fabriquaient et qui émailaient le verre n'étaient pas les mêmes, mais que les ateliers eux-mêmes étaient situés dans des endroits différents. Malgré ce témoignage de Niccolo, je ne pense pas que ce soit ce qu'il faut

³¹ N.B. Il ne s'agit pas de la Palmer Cup.

³² « Allant par la rue de Damas, où se travaille le métal, en tournant à la première rue à gauche, qui se nomme la rue où se peint le verre [...] » Je traduis.

comprendre. Dans sa description, Niccolo da Poggibonsi évoque peut-être simplement les artisans qui peignaient sur le verre à froid. Ou alors, malgré son nom de « rue des peintres sur verre », non seulement la peinture, mais plus largement toute la production de verre était présente dans la rue.

Après toutes ces études sur la fabrication des verres islamiques, nous pouvons conclure que la compréhension du Verre de Charlemagne nous échappe toujours un peu. Malgré tout, je pense que le Verre de Charlemagne peut être situé dans la proche région de Raqqa à la fin du 12^e siècle ou au tout début du 13^e siècle. Néanmoins, une analyse de sa composition chimique serait aujourd'hui bienvenue afin de pouvoir éclaircir, à défaut de toutes, quelques zones d'ombres qui subsistent quant à l'identification d'un lieu de production encore plus précis.

e. Formule dédicatoire

Sur les trois coupes que nous mettons en parallèle dans ce mémoire, la Palmer Cup (figure 15) a été la plus étudiée des trois. Son inscription calligraphiée a notamment fait l'objet d'une analyse détaillée dans un article d'Anna Contadini en 1998. Celle-ci met en parallèle l'inscription de la Palmer Cup avec la Coupe de Charlemagne : « The closest parallel to the Palmer Cup from this group (le groupe nommé par Lamm le groupe de Raqqa) in terms of shape and type of foot and in the way the inscription is laid out is the so-called Coupe de Charlemagne, now in the Musée des Beaux-Arts, Chartres » (Contadini 1998 : 59). Les photos de la Coupe des Huit Prêtres semblent montrer aussi cette similitude, mais faute de son existence aujourd'hui il est difficile de l'affirmer. On ne peut que s'attrister encore une fois de sa perte. Quoi qu'il en soit, la forme que prend l'inscription est la même sur les coupes de Londres et de Chartres. Elles ont une graphie très proche et toutes les deux sont écrites en rouge cerné d'or. Cependant, comme le signale l'étude de Contadini, une différence fondamentale les oppose : le sens de l'inscription calligraphiée. L'inscription sur la Palmer Cup est bien plus complexe que celle dite de Charlemagne. Cette dernière est seulement élogieuse tandis que la coupe du British Museum se compose de deux versets d'un poème qui sont liés directement à l'iconographie du vase, à savoir un souverain assis entouré de quatre serviteurs. Les deux versets sont tronqués : « They say : repent! while the cup is in the hand of the beardless youth, and the sound of the third [strings of

the lutes] is loud / I pass by the vineyard. Behind its wall I am burnt by [...]»). Ce lien, comme le démontre Anna Contadini, se fait par la signification du texte, mais aussi physiquement puisque les versets sont placés de telle manière qu'ils se trouvent au-dessus de l'iconographie qui leur correspond³³. Il s'agit d'un type de poésie se rapportant au vin et aux plaisirs bachiques en général. Le premier vers a même pu être relié à un auteur en particulier connu sous le nom de Kushajim³⁴ (Contadini 1998). Il est difficile de dire si la Palmer Cup est une exception, puisque c'est le seul verre existant encore aujourd'hui portant une inscription poétique, mais on retrouve plusieurs exemples de vers de poésie tronqués inscrits sur quelques autres types d'objets et sur d'autres matériaux, comme la poterie ou le métal.

Les inscriptions dédicatoires restent néanmoins les cas les plus nombreux, ce qui peut laisser croire que les inscriptions poétiques plus réfléchies étaient cantonnées à des pièces plus précieuses, peut-être même issues de commandes spéciales. C'est la théorie que développe Hugh Tait dans son article sur la Palmer Cup lorsqu'il évoque l'interaction si précise entre le texte et l'iconographie. D'après lui, seul un dessin préparatoire a pu permettre à l'émailleur, en le copiant, de faire concorder si précisément une figure avec la partie du texte qui lui correspond tout en plaçant les cinq personnages pour qu'ils remplissent exactement l'espace autour du verre :

This evidence, therefore, suggests that this elaborately decorated glass beaker was a special commission and that the glass-house in which it was produced had not only followed meticulously a (now lost) artistic model—presumably supplied by a court artist – but also had engaged the services of a professional scribe at the start of the decorating process (Tait 1998 : 51).

Cependant, si la Palmer Cup est une exception, les autres gobelets de verre nous montrent que les artisans avaient un très grand savoir-faire, et la présence d'autres artistes ne fut peut-être pas requise afin de réaliser la pièce. Toutefois, il est très probable que la Palmer Cup soit bien issue d'une commande, auquel cas, l'atelier de verre aura suivi une ligne de conduite afin de répondre à la demande du client.

Quant à l'inscription du Verre de Charlemagne, elle a été traduite de nombreuses fois. La plus ancienne qui soit parvenue jusqu'à nos jours date du 17^e siècle quand elle fut copiée et

³³ Pour plus de détails sur cette relation, voir l'article cité ci-dessus d'Anna Contadini.

³⁴ Poète mort en 961, il vécut à Mossoul puis à Alep à la cour de différents souverains.

transcrite en latin par un certain Frédéric Morel (1552-1630) : « Majestas perpetua, vita longaeva ac sana, fortuna ascendens tempus adjuvans, imperium perfectum »³⁵. Enfin en 1821, Joseph Toussaint Reinaud, orientaliste français du 19^e siècle, fournit la première traduction en français qui est aujourd'hui encore celle utilisée par la plupart des publications et qui fut la traduction écrite sur le cartel du musée : « Que sa gloire soit éternelle et sa vie longue et saine ; que son sort soit heureux ; son siècle favorable et sa fortune parfaite ». Par la suite, on retrouve quelques traductions en latin ou en français. Celle de Marcel, ancien directeur de l'imprimerie de la République française au Caire³⁶, en 1845 celle de Caussin de Perceval : « Gloire durable, vie longue et exempte de maladie, succès croissants, fortune toujours favorable, prospérité parfaite ». En 1906, on trouve une publication d'un certain M. Langlois intitulée Musée de Chartres qui propose une traduction en français dans un style relativement lyrique : « Que le possesseur de cette coupe jouisse des biens souhaités : « considération durable, vie longue et exempte d'infirmités, félicité transcendante, fortune propice et prospérité sans atteinte ! »³⁷. En 1998, Anna Contadini fournit une traduction moderne de l'inscription : « Lasting glory, long and healthy life, rising fortune and perfect reign » (Contadini 1998 : 59).

Toutes ces traductions et les commentaires précédents montrent à l'évidence une chose : la formule employée ne s'adresse à personne en particulier, il s'agit seulement d'une formule de louange, comme on en trouve sur beaucoup d'objets d'arts islamiques. Même si l'on prend en compte que la traduction de Contadini peut sous-entendre, en parlant d'un 'règne parfait', que la louange s'adresse bien à une personne d'importance, force est de constater que les artistes ayyubides et mameloukes représentent des thèmes similaires et utilisent des références identiques, que ce soit sur le métal, le verre ou la poterie. Nous pouvons ainsi vérifier le parallèle entre l'inscription du Verre de Charlemagne et celle de la coupe en céramique (figure 24) présentée au Musée du Louvre³⁸ (déjà mentionnée plus haut, elle est blanche avec l'inscription

³⁵ Ce feuillet de transcription se trouve encore aux archives du Musée des Beaux-Arts de Chartres et porte dans le coin inférieur droit la signature de ce Frédéric Morel ainsi que son titre de traducteur du roi *Interp Regius* (figure : 11).

³⁶ Traduction française selon un manuscrit du musée des Beaux-Arts de Chartres.

³⁷ Cette référence malheureusement peu complète provient d'une feuille volante du dossier de l'œuvre possédé par le Musée des Beaux-Arts de Chartres.

³⁸ Cette coupe se trouve au Musée du Louvre sous le numéro d'inventaire MAO 250. Arrivée au Louvre en 1955 par le Legs F. Chandon de Brigaille. Elle est en céramique avec une inscription peinte en bleu

dédicatoire en bleu cobalt), qui porte une inscription calligraphiée identique avec seulement deux mots de plus pour la coupe du Louvre³⁹ (Contadini 1998 : 59). Cette similarité démontre que l'inscription du Verre de Charlemagne n'est certainement pas unique et parait bien être une tournure commune – on la retrouve sur deux objets différents non seulement dans leurs formes, mais également dans leurs matériaux. Il semble donc difficile qu'elle soit la marque d'un seul atelier. Cet exemple corrobore aussi le fait que le Verre de Charlemagne ne peut être le fruit d'une commande particulière comme a pu l'être la Palmer Cup. Nous pouvons supposer que même sans citer de commanditaire, une demande spécifique n'aurait pas repris une formule commune et aurait surtout eu une particularité, soit dans l'iconographie, soit dans la forme ou dans l'inscription elle-même comme c'est le cas avec la Palmer Cup.

Revenons-en à l'inscription sur la coupe de Charlemagne. Elle est écrite dans la calligraphie naskhi. Ce type de calligraphie est commune dans les manuscrits du 13^e siècle (Contadini 1998 : 56), de même que le type de mise en forme : des lettres d'or cernées de rouge ou de noir, comme on peut le voir sur le premier folio d'un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France (figure 32) (Contadini 1998 : 56). Contadini a montré que l'inscription sur la Palmer Cup vient d'une main expérimentée (un professionnel, voire même un scribe de la cour) et Hugh Tait semble penser que cela est dû au caractère exceptionnel du rapport entre l'iconographie et la coupe. Le reste du décor de la coupe aurait été laissé aux mains d'un peintre de l'atelier qui a fabriqué le verre (Tait 1998 : 51). Je pense qu'il est nécessaire de rester prudent sur la question des différentes mains ayant peint le verre. On peut très bien imaginer que la Palmer Cup ait été confiée aux soins d'un artiste verrier expérimenté, sans doute avec un modèle, peut-être même sous la supervision d'un lettré. Quoi qu'il en soit, il semble évident que la Palmer Cup fait figure d'exception à côté du Verre de Charlemagne et de la Coupe des Huit Prêtres, ces deux dernières faisant partie d'une production plus nombreuse et sans doute moins prestigieuse. Elles ne sont pas pour autant destinées à un marché de moindre qualité. Elles restent des produits d'une très belle facture et d'une exécution soignée. Aujourd'hui, il semblerait intéressant d'avoir une nouvelle traduction et une analyse approfondie de l'inscription de la Coupe des Huit Prêtres

cobalt sous une glaçure transparente. Inachevée, elle devait à l'origine être finie avec l'ajout d'un décor de lustre métallique, mais seules l'inscription et la glaçure ont été appliquées.

³⁹ Malheureusement, Anna Contadini ne donne pas la traduction exacte de la coupe dans son article, le Musée du Louvre ne la fournit pas non plus.

afin de pouvoir la comparer avec les deux premières. Cependant, là encore, les gravures et les photos dont nous disposons aujourd'hui ne sont pas suffisantes pour effectuer cette analyse.

1.2 Transfert vers l'Europe :

a. La Syrie au 13^e siècle

Au 13^e siècle, à l'époque où le Verre de Charlemagne est créé, la Syrie est loin d'être un territoire unifié au sens moderne où nous l'entendons aujourd'hui. À la fin du 12^e siècle, une nouvelle dynastie, les Ayyoubides, en la personne de Saladin⁴⁰ (du nom d'Ayyub, le père de Saladin), prend une place centrale sur l'échiquier politique du Caire. La Syrie était alors aux mains des Zenguides, et la famille de Saladin, militaires kurdes, était à leur service.

Au même moment, en Égypte, le pouvoir de la famille régnante, les Fatimides, s'épuise et s'affaiblit. Une lutte pour le pouvoir commence alors entre les Francs, toujours présents en Terre sainte à la suite des croisades et toujours animés par la volonté de contrôler Jérusalem, et les Zenguides pour le contrôle de l'Égypte. À la mort de son oncle Shîrkûh (en 1169), vizir en Égypte, Saladin se fait nommer vizir à sa suite. Il devient finalement le dirigeant du pays tout en restant fidèle aux Zenguides de Syrie (Richard 1996 : 198-200, Aillet et al. 2001). Peu à peu, il agrandit ses possessions le long de la côte méditerranéenne. En 1174, Nûr al-Dîn (le souverain Zenguide) meurt et Saladin se pose en successeur en lieu et place du fils de ce dernier (Lev 1999 : 102 ; Richard 1996). C'est le début de la dynastie Ayyoubide qui va se maintenir au pouvoir jusqu'en 1260. Ce sont les rivalités familiales qui l'affaibliront considérablement : à partir de 1238, les trois grands centres du pouvoir, Alep, Damas et Le Caire tentent de prendre le dessus les uns sur les autres en créant des alliances soit avec les Francs, soit avec des mercenaires venus d'Asie centrale. Aucune de ces villes n'imposa toutefois son autorité. En Égypte, le sultan Ayyoubide fit venir de nombreux esclaves turcs (Mamelouks) dans ses troupes. À sa mort en 1249, ces derniers se révoltèrent et fondèrent une nouvelle dynastie, les Mameloukes, sous

⁴⁰ Saladin est la version francisée de son nom, c'est elle qui est rentrée dans l'imaginaire collectif. Salah al-Dîn est son nom non-francisé.

lesquels eut lieu la grande production de lampes de mosquées qui connurent un si grand succès au 19^e siècle (Gudenrath 2006 : 42). Le dernier souverain Ayyoubide resté au pouvoir en Syrie ne se maintint pas beaucoup plus longtemps et cette dynastie succomba face aux incursions des Mongols qui prirent Alep en 1260 et obtinrent du même coup la reddition de Homs, Hama et Damas.

Avant ce déclin et durant toute cette période, les Ayyoubides se heurtent à la présence des croisés sur leur territoire. Il est vrai que depuis les croisades et jusqu'à aujourd'hui la notoriété de Saladin face aux Occidentaux n'est plus à faire (Cahen 1983). Les États latins ne sont plus aussi importants du temps de Saladin qu'ils ont pu l'être avant. Néanmoins, ils restent puissants et sont une menace réelle pour le monde musulman, puisqu'ils sont toujours présents sur les côtes de Syrie et de Palestine. Entre 1174 et 1187, les deux forces (latines et musulmanes) s'opposent dans une suite de guerres et de trêves (1180-1181 / 1185-1187). Finalement, en 1187, les croisés subissent une série de défaites et le 2 octobre 1187 Saladin reprend Jérusalem (à la bataille de Hattin). Face à ce revers de situation, la Troisième Croisade est lancée par les trois grandes figures du monde Occidental : Frédéric Barberousse pour l'Empire Germanique, Philippe-Auguste pour la France et Richard Cœur de Lion pour l'Angleterre. Malgré la reprise d'Acre par les armées françaises et anglaises en 1191, Saladin reste le plus puissant et garde Jérusalem. Une trêve est signée pour trois ans en 1192 : les Francs restent sur la côte entre Tyr et Jaffa, mais la liberté de se rendre en pèlerinage est garantie pour chacun : la Mecque pour les musulmans, Jérusalem pour les chrétiens. Saladin meurt donc en 1193 en ayant partagé son royaume entre ses fils et son frère. Si les Ayyoubides sont toujours divisés, ils vont néanmoins continuer de tenir tête aux croisades successives des chrétiens. À la fin de leur règne (1260), les croisades touchent à leur fin, comme le fait remarquer George Tate dans son chapitre sur le rapport entre Francs et Ayyoubides en Syrie : « Au moment où les Ayyoubides d'Égypte sont renversés par les Mameloukes, il est clair que les États francs ne sont plus que des vestiges destinés à disparaître » (Tate 2001 : 67)⁴¹.

⁴¹ Concernant l'histoire des Croisades la bibliographie est évidemment immense; concernant la dynastie Ayyoubide, en plus des ouvrages cités dans le texte, on peut rajouter le livre de Stephen Humphreys (1977) ou plus récemment celui de Michel Balard (2006).

Malgré les Croisades, le commerce ne ralentit pas, au contraire. Aux 12^e et 13^e siècles, ce sont les villes italiennes du Nord (Venise, Gênes, Florence et Milan) qui prennent une grande place en Méditerranée. Les Occidentaux importaient alors des matières premières (fibres, teintures, coton, lin, soie, indigo, aluns). À l'inverse, ils exportaient de la laine, du bois, du fer et de l'armement (épées et armures). En temps de paix, les ports musulmans exempts de taxes étaient préférés, tandis qu'en périodes de tensions on se rabattait sur les ports alliés (Eddé : 66), et dès la fin des combats, le commerce reprenait. Progressivement, les marchés orientaux s'ouvrent donc aux Européens. Les Italiens, suivi de Provençaux et de Catalans, s'engouffrent dans cette ouverture. Les États latins commercent avec Damas et dans le Delta du Nil. Pour preuves, les récits et témoignages de voyageurs qui accompagnaient certaines caravanes commerciales. C'est le cas d'Ibn Jubayr lettré andalou qui voyagea avec des marchands de Damas à Acre en 1184 (Ibn Djubayr 1949 : 354). L'historien égyptien al-Maqrîzî parle de 3000 marchands francs à Alexandrie en 1215 (Al-Maqrizi 1853-1854 : 174). Comme nous l'avons déjà remarqué, les marchands italiens sont particulièrement nombreux. L'Égypte signe des traités avec les villes italiennes; Alep, quant à elle, en accorde un à Venise. Les marchands reçoivent alors des privilèges tels que des réductions de droits de douane et de taxes (Lopez 1977 : 139), une protection, l'autorisation de conserver leur juridiction (pour les litiges entre compatriotes), l'obtention d'un entrepôt et d'autres avantages (Eddé 2001 : 90)⁴².

Ce commerce est également visible dans les objets fabriqués par les artisans musulmans. Parmi les verres émaillés qui sont exportés vers l'Occident, on en trouve un certain nombre décoré d'une iconographie chrétienne, mais avec une facture arabe. Un objet en verre émaillé est sans équivoque à placer dans cette catégorie. Il s'agit d'une bouteille du Musée de Vaduz au Liechtenstein (figure 33). Cette bouteille est particulièrement frappante lorsqu'on l'observe. Son iconographie est très riche.

Sur le col de la bouteille, des figures humaines sont représentées, debout, certaines sont voilées, d'autres non. Toutes paraissent avoir la tête nimbée d'une auréole. Le plus intéressant se trouve plus bas, sur la panse entre deux bandes d'entrelacs. En effet, s'y trouvent des

⁴² Pour plus de détail sur ce commerce florissant voir : *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, de Fernand Braudel, bien que son livre traite d'une période un peu plus ancienne (Braudel 1949).

architectures entre lesquelles s'intercalent des scènes agricoles. Au milieu de tout ce décor, une variété de personnages s'activent. Entre ces bâtiments se déroulent quatre scènes agricoles, chacune s'orientant autour d'un arbre.

Sur la première⁴³, un dattier (reconnaisable à ces deux grappes de dattes), deux personnages sont à ses pieds; on peut imaginer qu'ils cueillent les fruits de l'arbre. Entourant les deux premiers, deux autres hommes portent des cruches, dont l'une est décorée d'une croix blanche (figure 34). Vient ensuite, une architecture de brique avec trois hommes, deux hommes en cheveux qui en encadrent un troisième encapuchonné (figure 35). Le regard se porte à présent sur une seconde scène, c'est de nouveau une cueillette (figure 36), mais cette fois ce n'est pas un arbre qui est représenté, mais ce qui ressemble plutôt à une vigne, que deux hommes sont en train de vendanger (l'un des deux cueilleurs tient un récipient dans ses mains tandis que le second, un panier à ses pieds, tend le bras vers la vigne). Le deuxième bâtiment est vide. Ensuite, on découvre de nouveau on se retrouve face à une cueillette de fruit, le cueilleur cette fois est sous un arbre qui ressemble à un olivier, il se tient à côté d'un âne qui porte sur son dos le fruit de la récolte, un panier rempli de ce qui semble être les olives juste ramassées (figure 37).

À côté de cette scène se trouve la construction la plus aisément identifiable. Presque sans aucun doute, on peut reconnaître une église avec deux clochers et un fronton orné d'une croix latine (figure 38). Dans cette église, on peut observer deux hommes. L'un, en cheveux, pourrait être un prêtre, alors que le second, barbu, et couvert d'une cape, peut être vu comme un pèlerin. Détail intéressant : dans l'église on voit également trois lampes dont l'aspect ressemble à du verre avec des traces de dorure. Ces lampes, l'atelier qui a fourni cette bouteille, en a peut-être lui-même fabriqué de semblables, identiques aux lampes de mosquée que l'on retrouve à la même époque et au siècle suivant sous l'égide des Mameloukes (figure 29). La dernière scène reprend le même motif que les précédentes avec un arbre comme point central du motif (un pommier ?), seulement cette fois les hommes n'interviennent pas directement sur l'arbre comme c'est le cas dans les autres saynètes. En effet, le personnage qui est présent sous cet arbre pousse une charrue tirée par deux bœufs; on se trouve donc vraisemblablement devant une scène de labour (figure 39). Finalement, dans une dernière construction, un homme seul et voilé, est placé sur un balcon,

⁴³ La lecture de la bouteille se fait dans cette description de la gauche vers la droite.

avec deux lampes suspendues près de lui (figure 40). Dans chacune des scènes, des oiseaux volent autour des arbres. Sous ces scènes, au milieu de rinceaux et de feuillages, on voit une série d'animaux (ours et chiens).

L'iconographie de cette bouteille est très riche et les détails très nombreux et minutieux (les briques de l'architecture, les feuilles des arbres, les touches de couleurs sur les bâtiments – des vitraux peut-être...). Bien que son iconographie reste un mystère, la décoration de cette bouteille, comme celle de la Palmer Cup est peut-être le fruit d'un programme prédéfini avant son exécution dans l'atelier. Si l'église est identifiable, en revanche les deux autres architectures sont plus difficilement reconnaissables, s'agit-il d'autres bâtiments chrétiens ? La même question se pose pour les hommes, sont-ils tous chrétiens ? Dans son analyse du verre lors de l'exposition *Glass of the Sultans*, Carboni y voit la vie sur une année dans monastère chrétien (Carboni 2001 : 242-245), avec ses travaux saisonniers, son église et ses bâtiments conventuels. Il base cette proposition sur la présence récurrente d'un des personnages : l'homme portant un capuchon vert que l'on retrouve dans les scènes agricoles et dans les bâtiments, mais également sur la présence des scènes agricoles. Pourtant, les récoltes représentées (la récolte des olives, les vendanges, le pommier, et les dattes) sont traditionnellement plutôt automnales.

Il n'y a pas que cette bouteille qui montre des motifs assimilés au monde chrétien. Deux verres du Musée de Baltimore (figures 41 et 42) présentent une iconographie qui est non seulement chrétienne, mais qui montre des événements et des symboles particuliers de la chrétienté en Orient. Sur l'un d'eux (47.18), deux bâtiments religieux sont visibles. John Carswell les assimile respectivement au Dôme du Rocher et au Saint Sépulcre (1998). Quant au second verre, si les deux bâtiments représentés sur le verre sont plus difficilement identifiables, une autre figure est plus facilement reconnaissable. On peut observer un homme monté sur un âne, cette image rappelle fortement l'épisode où le Christ rentre à Jérusalem (Matthieu 21 : 1-11, Jean 12 : 12-19, Marc 11 : 1-11, Luc 19 : 28-40). C'est l'association proposée dans le catalogue de l'exposition *The Renaissance of Islam, The Art of the Mamluk* qui eut lieu en 1981 à Washington (Atil 1981 : 127). Carswell part du principe que l'homme sur l'âne représente bien le Christ et que, dans ce cas, le verre illustre son arrivée à Jérusalem. Le bâtiment derrière lui serait un monument à l'extérieur de la ville et devant lui se dresserait un minaret qui, au Moyen Âge, se

trouvait sur le chemin emprunté par le Christ dans les Évangiles (Carswell 1998 : 62). En s'appuyant sur cette iconographie, Carswell pense qu'il pourrait s'agir de souvenirs destinés aux pèlerins venus à Jérusalem.

Ces motifs chrétiens se retrouvent aussi sur les autres médiums de l'art islamique, notamment sur le métal. Quant à ce dernier, Rachel Ward a développé l'idée selon laquelle il existait un véritable marché de l'exportation en Orient. En s'appuyant sur des exemples tirés de l'art de la métallurgie, elle pense que la majeure partie de la production du verre et de la métallurgie était destinée à être vendue en Europe (Ward 1998 : 33). Sur des bassins en métal, des espaces étaient laissés vides afin que leur propriétaire en Europe puisse y faire graver ses propres armes. En revanche, les verres émaillés, ne comportaient pas ces espaces car ils étaient difficilement remaniables. Toujours selon cette théorie, les titulatures et les inscriptions arabes n'impliquent pas forcément un marché local, mais peuvent au contraire ajouter à la touche dépaysante de l'objet destiné à être importé. Le soi-disant baptistère de Saint Louis (figure 43) est pour Ward un des exemples frappants de ces marchés : ce bassin fut fabriqué *à l'origine* pour un Européen. Les armes du premier propriétaire ont été effacées puis recouvertes plusieurs fois (aujourd'hui se sont les armes de France qui sont visibles). Alors, sous les nouveaux blasons, on peut voir la forme que prenaient les originaux, celle des boucliers européens du 14^e siècle (base pointue et sommet plat), ce qui, selon elle, peut montrer que dès l'origine, ce bassin devait partir vers l'Europe. Toutefois son argumentaire touche des objets de la période mamelouke (de 1330 à la fin de leur domination), c'est-à-dire près d'un siècle après le Verre de Charlemagne. Cette volonté d'exporter la production était-elle déjà présente un siècle plus tôt ? Peut-être en partie, puisque la circulation de ces objets existait bien avant le 13^e siècle. L'art islamique étant très apprécié en Europe, les artisans et commerçants arabes ont certainement su tirer parti de ce marché.

b. De l'Orient à l'Occident : Pourquoi ?

Comme nous venons de le voir, au 13^e siècle, la Syrie se trouve en plein cœur des Croisades. Jusqu'en 1247, le royaume des Francs de Syrie est présent. Et même après la perte

d'importants territoires de ce royaume en 1247, la présence occidentale reste importante, d'autant plus qu'en 1248 Louis IX lance la septième croisade.

Il sera en Syrie entre 1250 et 1254. Cette présence française a fait supposer que le Verre de Charlemagne avait dû être ramené en Occident lors de cette septième croisade. En 1821, Renaud le premier émet cette hypothèse : « Ainsi on pourrait rattacher l'arrivée de ce verre au retour de quelque croisé, soit après la prise de Damiette en 1253, soit après la première croisade de St-Louis »⁴⁴. Il est en effet possible d'imaginer que durant ces six ans de présence française au Proche-Orient, le Verre de Charlemagne ait aisément pu être acheté par un croisé ou offert en cadeau lors de quelque échange politique, tout en n'excluant pas qu'il puisse avoir été acquis lors d'un raid ou d'une bataille. Cette théorie est d'autant plus tentante que la Coupe des Huit Prêtres, si semblable au Verre de Charlemagne, a été associée à Guillaume de Dampierre, Comte de Flandre, qui aurait participé à cette croisade et aurait donc ainsi pu rapporter la coupe (les coupes ?) avec lui (O'Connel 1974 : 169). Seulement, comme indiqué plus haut, cette assimilation faite à partir des armes présentes sur l'étui de la Coupe des Huit Prêtres n'est plus vérifiable à présent.

Plusieurs suites d'évènements ont pu favoriser l'arrivée d'objets d'arts islamiques en Europe. Tout au long de l'histoire des relations entre Orient et Occident, il y eut de nombreuses ambassades au cours desquelles des cadeaux furent échangés. Seulement, les descriptions qui accompagnent ces échanges de biens, comme celle que nous fournit Éginhard dans sa *Vita Karoli Magni* (Éginhard 2010 : 32), sont rarement précises et laissent la place à des associations et inventions récentes. Ce fut exactement le cas du Verre de Charlemagne.

On peut d'ailleurs se demander pourquoi c'est à une ambassade carolingienne que ce verre a été associé. Sans doute parce que cette hypothèse était fortement séduisante, plausible et aisément vérifiable en interprétant les écrits des chroniqueurs carolingiens. Rattacher le verre à Charlemagne permet en effet de le doter d'une préciosité considérable. Et puisque l'on sait qu'il vient d'Orient, cette histoire devient logique. Plusieurs ambassades ont eu lieu sous Pépin le Bref (714-768) et son fils, l'empereur Charlemagne (742-814) avec les nouveaux conquérants au

⁴⁴ Tiré d'un ancien cartel du musée des Beaux-arts de Chartres, aujourd'hui dans les archives du verre. Cette supposition, qui vient de Renaud, indique que la prise de Damiette a eu lieu en 1253, or cette bataille s'est déroulée en juin 1249.

Moyen-Orient, les Abbassides. Elles avaient entre autres pour but de créer une alliance entre les Francs, la papauté et les souverains abbassides afin de contrer la présence Umayyade en Espagne. À la suite de son père, Charlemagne poursuit ces ambassades. Il va même plus loin en demandant que Jérusalem soit placée sous sa juridiction. Dans les sources manuscrites, les relations entre Carolingiens et Abbassides sont décrites par les listes de cadeaux échangés entre les deux partis. Très vite, elles sont devenues emblématiques, sans doute exagérées et embellies par les chroniqueurs. C'est peut-être une des raisons qui peut expliquer pourquoi certains objets ont été associés à ces relations diplomatiques (Shalem 1996 : 37-38). Pour autant, le verre aurait aussi pu être associé à Saint Louis. Lui aussi a eu des relations avec le monde musulman et a reçu des ambassades et des cadeaux (Shalem 1996 : 48). Par deux fois, entre 1250 et 1254, il est présent en Orient et il veut y retourner une nouvelle fois en 1270, année où il décède devant Tunis avant d'atteindre sa destination. Sa renommée et sa canonisation (1297) font de lui une figure mythique qui aurait pu tout aussi bien être rattachée au verre de Châteaudun. Parler de Charlemagne (en tout cas au moins au 19^e siècle) permet de renforcer le récit fondateur de l'abbaye, puisque qu'il est censé l'avoir fondée en 813. Le verre vient ainsi légitimer cette date puisqu'il aurait pu être offert par l'empereur en tant que cadeau de fondation.

Peu d'objets sont répertoriés dans les trésors d'églises comme trophées de guerre (Shalem 1996 : 72). Pourtant, il est logique de croire que plus d'un fut le fruit d'une prise de guerre : trop nombreuses en effet furent les confrontations entre les croisés et les musulmans pour croire que tous les objets islamiques en Europe furent le résultat de cadeaux ou des achats liés au commerce. Ces trophées existent et sont même parfois documentés comme tels. C'est ainsi le cas de cloches espagnoles réutilisées comme lampes de mosquées au Maghreb (figures 44 et 45) (Alibhai 2008). Toutefois, aucun objet ne semble le même rôle hors de la péninsule ibérique : à savoir, afficher la domination d'une culture sur une autre. Cette notion semble spécifique au conflit entre les chrétiens et la présence musulmane en Espagne (Shalem 1996 : 81). Par ailleurs, les sources sur les Croisades évoquent des raids et des prises. Ainsi Geoffroy de Vinsauf décrit l'itinéraire pris par Richard Cœur de Lion et relate un raid contre une caravane turque en 1192 (Shalem 1996 : 76). Il n'est pas non plus exclu de penser que les objets de belle facture furent rapportés en Occident, comme le montre l'histoire de certains. Par exemple, le reliquaire du Sang

Miraculeux du trésor de Saint-Marc de Venise aurait pu être rapporté à l'issue du sac de Constantinople en 1204.

On peut aussi imaginer que le Verre de Charlemagne ait rejoint l'Europe plus tard. En effet, le pied qui lui est ajouté daterait du début du 14^e siècle (Shalem 1996 : 240). Dans l'optique que la monture ait été rajoutée juste après la venue du verre en Europe, cela voudrait dire que le gobelet serait arrivé à la fin du 13^e siècle. Dans ce cas, il aurait pu être rapporté par un marchand, un voyageur, ou un pèlerin (Alep reste aux mains des Latins jusqu'en 1291). Nous savons que le marché méditerranéen reste important pendant et après les croisades. En Syrie, les marchés urbains s'agrandissent et au sein de ces derniers, comme nous l'avons vu, le verre est bien présent (Symonis Semeonis entre 1325 et 1326, Nicolo di Poggibonsi entre 1345 et 1346 et Frescobaldi au 14^e siècle). Alep et Damas sont bien sûr réputés pour le verre émaillé, mais également la dinanderie, que l'on retrouve elle aussi en grand nombre sur les marchés occidentaux. Parmi les objets qui en témoignent, on peut citer une aiguière (figure 46)⁴⁵ et un chandelier (figure 47) tous deux signés par un artiste du nom de Husayn Ibn Muhammad al-Mawsilî, artiste qui a indiqué dans une inscription sur les deux objets le lieu et la date de la fabrication. À Alep, les artisans verriers se rencontrent le long de l'axe principal à l'intérieur de la ville, tout comme à Damas, où les verriers se situent eux aussi *intra-muros*. Les voyageurs qui accompagnaient ce commerce sont nombreux⁴⁶. Les possibilités d'achat du gobelet de Chartres sont donc multiples. En Égypte, l'arrivée des Mameloukes au pouvoir ne freine pas ce commerce, alors qu'en Syrie les invasions mongoles dans les années 1260 vont le ralentir. Les routes commerciales se déplacent au Nord. Au milieu du 14^e siècle, le marché syrien refait surface, mais l'âge d'or du verre en revanche touche à sa fin.

Faute de sources plus complètes, il ne nous reste que les hypothèses. En regard de la ressemblance entre les trois coupes (celle de Chartres, de Douai et du British Museum) est si prégnante, notamment entre leurs trois montures, qu'elle nous amène à supposer qu'elles auraient

⁴⁵ Cette aiguière porte aussi le nom de al-Malik al-Nâsir Salâh al-Dîn Yûsuf et c'est également au nom de ce souverain que la bouteille en verre soufflé et émaillé (figure 19) que nous avons cité plus tôt, est signée.

⁴⁶ Les récits de ces voyageurs sont là pour accréditer leur présence et nous fournir de nombreux témoignages. On peut citer ceux de Niccolo da Poggibonsi et Symon Simeonis.

rejoint l'Europe toutes les trois par un canal similaire et dans les mêmes années pour y être ensuite montées.

La question de la monture sera abordée durant la seconde partie de cette recherche, puisqu'elle fait partie de la deuxième identité du Verre de Charlemagne : son identité européenne.

c. Transport vers l'Occident

La nature si fragile de cet objet pose des questions essentielles à la compréhension de ce verre, à savoir comment il a pu rejoindre l'Europe en un seul morceau. Le verre voyage, et pas seulement depuis le Moyen Âge. Aussi loin que la fin de l'époque romaine, le verre était déjà exporté, parfois sur de longues distances comme en témoigne un bol retrouvé au Japon dans la tombe de l'empereur Ankan et aujourd'hui exposé au Musée National de Tokyo⁴⁷. Comme le rappellent les inventaires européens du 14^e siècle, la verrerie orientale était appréciée par les occidentaux, malgré la méconnaissance qu'ils semblaient en avoir. En effet, on la retrouve sous la mention *voir de Damas, de l'ouvrage de Damas, à la manière de Damas* ou encore *en la façon de Damas*⁴⁸. Qu'on l'appelle verre de Damas par ignorance du marché, ou tout simplement par facilité parce que le verre quittait le pays par sa capitale, on ne peut que constater, devant le grand nombre d'objets musulmans recensés dans les inventaires, que l'on aime cet artisanat aux tables aristocratiques du 14^e siècle.

Étant donné leur fragilité, on imagine sans trop d'erreurs que la majorité de ces objets ont disparu. La plupart de ceux qui nous sont parvenus (à de rares exceptions près) ont été conservés grâce à leur présence dans des trésors d'église et leur transfert subséquent dans des collections ou musées (même si, comme l'illustre l'histoire du Verre de Charlemagne et de la Coupe des Huit Prêtres, ce n'était pas forcément un gage de sûreté). Si la difficulté de conservation de ces objets

⁴⁷ Anonyme, Iran, verre, 6^e siècle, verre gravé, 8,2 cm (hauteur), Tokyo National Museum, Numéro d'inventaire J36665. Il n'est toutefois pas Syrien, mais semblerait venir du monde perse.

⁴⁸ Dans l'inventaire de Charles V, au numéro 2191 « Item, ung autre petit voirre ouvré par dehors à ymages, en la façon de Damas, assiz sur ung pied d'argent vére » (Labarte 1879 : inv. 2191).

est une des causes de leur raréfaction aujourd'hui, le transport est assurément l'autre cause de la perte de ces artefacts.

Avinoam Shalem (1998 : 64-67) a recensé seize objets en verres qui seraient arrivés dès l'époque médiévale en Europe et sont encore aujourd'hui présents dans les collections occidentales. Parmi ceux-ci la, majorité sont des gobelets, mais on compte également deux bouteilles, un vase et une corne à boire.⁴⁹

La Coupe des Huit Prêtres, la Palmer Cup et la coupe de Charlemagne sont présentes dans cette liste, mais également une coupe en verre exposée dans les collections du Victoria and Albert Museum à Londres et désignée sous le nom de Luck of Edenhall (figure 17). Ce nom lui vient de sa tradition qui lui a attribué des pouvoirs magiques. Il aurait été abandonné par des fées alors qu'elles festoyaient près d'Edenhall. Effrayées par des curieux, elles prirent la fuite et l'une d'elles cria « If this cup should break or fall farewell the Luck of Edenhall ». En août 1791, le Révérend William Mounsey de Bottesford dans la revue *The Gentleman's Magazine* raconte cette légende et selon ses termes « Ancient superstition may have contributed not a little to its preservation » (Mounsey 1791 : 721).

Quoi qu'il en soit, si la Luck of Edenhall nous intéresse tant aujourd'hui, c'est qu'elle est l'une des seules dont on ait encore aujourd'hui la boîte qui permet de l'entreposer (figure 18). Deux autres verres émaillés de cette période ont gardé leur étui de cuir. L'un se trouve au Kunstgewerbemuseum à Cologne, le second n'est autre que la Coupe des Huit Prêtres dont l'étui fut perdu en même temps que le verre. Le caisson de la Luck of Edenhall est en cuir bouilli et est moulé sur la forme du verre : ce dernier est donc parfaitement protégé une fois à l'intérieur. Cette boîte de la Luck of Edenhall, de très bonne qualité, ne peut pas avoir été utilisée pour transporter cet objet en Occident. En effet, le couvercle de l'étui est orné des lettres IHS « *Iesus Hominum*

⁴⁹ Cette diversité en fait un groupe très incohérent mais Shalem explique parfaitement sa démarche. « Since to the best of my knowledge, these enamelled vessels have not yet been the subject of a comprehensive study, it is worth presenting them here. It is true that this group is incoherent, and that it consists of vessels of different shapes and decoration. This suggests that they were probably manufactured in different places at different times. But the way in which they were mounted, and the traditions associated with them in the west, might hint at a certain attitude towards these foreign vessels, and, therefore, allow us to treat them as a group » (Shalem 1998 : 64). Pour voir la liste complète de ces verres, se référer à l'article d'Avinoam Shalem.

Salvador »⁵⁰. Or, cette graphie se retrouve sur un médaillon du nord de l'Angleterre du 15^e siècle (Davies 2010 : 5). De même, l'étui du Coupe des Huit Prêtres porte une iconographie et un style plutôt occidental, comme nous le verrons dans le second chapitre. Tel est aussi le cas d'autres étuis en cuir qui ont été conservés longtemps après leur fabrication : comme celui qui est conservé à Cologne. Bien que l'étui de la Coupe des Huit Prêtres n'existe plus, les rares photos à notre disposition ainsi que les notes écrites nous permettent d'imaginer un étui solide en cuir portant les armoiries de Guillaume de Dampierre Comte de Flandre, mais cette dernière supposition n'est peut-être pas avérée. Il est assez grand pour recevoir le verre et son pied. Son iconographie – qui sera étudiée plus en détail dans le prochain chapitre – tend à renforcer cette hypothèse. De plus, il ne semble pas y avoir de trace de l'utilisation du cuir bouilli au Proche-Orient. Enfin, dans l'inventaire du 14^e siècle d'un chevalier bavarois, on trouve la mention de quatre verres émaillés et de trois étuis les accompagnant (Shalem 1998 : 66), mais dans ce cas, rien ne permet de définir s'il s'agit d'étuis de transport ou bien d'étuis fabriqués postérieurement. Cependant, si ces étuis protègent les objets en Europe, ce ne sont pas eux qui leur ont permis de traverser la Méditerranée. Et si l'on prend la peine de leur fabriquer des étuis précieux en Europe, il est presque impossible de penser qu'ils aient voyagé 'à nu'.

Quelle est la meilleure façon dans ce cas de protéger ces objets durant leur voyage ? C'est ce que Shalem tente de démontrer dans son article en se servant d'exemples préislamiques : il existe des étuis utilisés pour le transport de tels objets si fragiles. Ces étuis sont décrits dans les sources – Al-Maqrizi dans sa description de la dispersion du trésor Fatimide en dénombre mille sept cents. Leur forme variait selon la vaisselle qu'ils contenaient (Shalem 1998 : 65). On en retrouve aussi dans des enluminures, comme c'est le cas sur une illustration d'un manuscrit du *Maqamat* of al-Hariri (Shalem 1998 : 65)⁵¹ : on peut y voir deux récipients sans doute en verre puisque leur partie inférieure est protégée par des étuis en paille tissée semblables à ceux visibles dans l'enluminure. Beaucoup des exemples d'étuis de transport qui nous sont parvenus sont en matériaux relativement peu onéreux, comme le bois, la vannerie ou la paille tressée. Un caisson

⁵⁰ « Jésus Sauveur des Hommes ».

⁵¹ Anonyme, *Maqâmât of al-Hariri* : al-Hârith entre dans la maison de Abû Zayd, probablement Syrie, Londres, British Library, 7293, fol. 80r, probablement Syrie 1323.

toutefois retient l'attention de Shalem. Il s'agit d'un étui⁵² en bois de buis qui, à priori, a servi pour le transport d'un verre émaillé. Il est mentionné pour la première fois par Lamm qui propose une datation aux alentours de 1300 et dit qu'il aurait été acquis à Alep. Sa forme laisse penser qu'il a été utilisé pour un verre au col relativement haut, bien que dans son cas le verre qui l'accompagnait n'est plus avec lui, fort probablement brisé malgré sa protection. Bien que plus tardif que le Verre de Charlemagne, puisque Shalem le suppose l'unique exemple d'un étui ottoman (et donc pas aux alentours de 1300) pour un verre, cet étui en bois de buis est une preuve supplémentaire de la nécessité de protéger les verres pour le transport.

Shalem conclut de ces exemples que les étuis les plus raffinés n'ont dû être fabriqués que rarement et toujours pour un objet en particulier (Shalem 1998 : 66). Nous pouvons donc supposer que la majorité des objets en verre ont dû être apportés dans des étuis fragiles faits de matériaux de moindre qualité, sans doute abimés durant le transport. Ainsi que Shalem le décrit, on peut imaginer que ces étuis furent alors jetés et remplacés par de nouveaux plus luxueux. Même s'ils étaient de bonne qualité, ils peuvent aussi avoir été changés pour répondre aux besoins des nouveaux propriétaires : pour porter des armoiries (Coupe des Huit Prêtres), ou des symboles religieux (Luck of Edenhall). Il est donc permis de penser que la majorité des verres émaillés exportés en Occident furent transportés avec des protections plus pratiques qu'artistiques et définitivement de moindre qualité, d'où leur rareté aujourd'hui.

Il reste, à partir de toutes ces explications, à émettre des hypothèses sur la manière dont le Verre de Charlemagne a pu rejoindre l'Europe. Rien ne peut malheureusement nous guider. Toutefois, on peut être sûr que lui aussi a été protégé par un étui, bien qu'on ne puisse pas déterminer la matière dans laquelle il était fait. Une fois en Europe lui a-t-on fabriqué un étui ? À cela non plus, nous ne pouvons pas répondre. Nous pouvons supposer que si le verre a tout de suite été transféré dans le trésor de l'abbaye de la Madeleine, il est possible qu'il n'y ait pas eu de nouvel étui et que son placement dans un placard ou sur une étagère ait suffi à le protéger.

⁵² Anonyme, Empire ottoman, Étui en bois pour gobelet en verre , Berlin, Museum für Islamische Kunst, numéro d'inventaire : 1.4105

Ainsi que nous avons tenté de le démontrer dans ce chapitre, le Verre de Charlemagne est loin d'être une exception, tant dans sa forme que dans son histoire, comme le montrent les nombreux autres verres de la production islamique présents dans les inventaires. Son statut d'exception est dû principalement à sa survie pendant huit cents ans, et cela sans avoir été ni oublié, ni déposé dans une sépulture, ni perdu.

L'exception de ce verre tient donc en grande partie à la nature même de son matériau, le verre. On ne peut s'empêcher de penser que chaque verre qui a pu traverser les siècles intact (ou presque) est un petit miracle en soi. Si l'on se réfère aux inventaires et aux chroniques, on ne peut qu'imaginer le nombre de verres perdus et détruits au fil des siècles. On peut se demander, dans l'hypothèse où le Verre de Charlemagne se serait brisé : aurait-il été réparé ? Serait-il parvenu jusqu'à nous ?

Ce chapitre s'est concentré sur la première identité du verre en s'appuyant sur son histoire en Orient. À présent, il va falloir se pencher sur la seconde nature de la coupe, à savoir sa vie dans le monde chrétien européen. Tout d'abord, en examinant sa transformation physique opérée par l'ajout de sa monture en cuivre, puis en étudiant sa possible histoire chrétienne et sa vie à l'abbaye de la Madeleine. Dans ce second chapitre nous essaierons de déterminer ce que sa présence dans une église occidentale peut avoir de révélateur.

CHAPITRE 2 : FRANCE

Aujourd'hui, les études montrent que le Verre de Charlemagne date de la première moitié du 13^e siècle et provient de Syrie. D'après son pied en cuivre doré attribué à une facture gothique occidentale, on a vite déduit qu'il serait arrivé en Europe au Moyen Âge. Il n'est pas le seul verre islamique émaillé dans cette situation.⁵³ Selon la liste établie par Shalem (1998), ils seraient seize, dont douze gobelets arrivés entre le 13^e et le 14^e siècle (Shalem 1996 : 238). Il s'agit évidemment d'une liste de verres aujourd'hui encore intacts. De nombreux autres objets similaires ont dû rejoindre l'Occident à cette époque, malheureusement la fragilité du verre le rend peu résistant aux assauts du temps. En conséquence, beaucoup furent perdus ou détruits. Le Verre de Charlemagne et les autres verres présents dans la liste de Shalem doivent en partie leur survie au fait que la plupart d'entre eux furent préservés dans des trésors d'église. Cependant, la verrerie émaillée ne représente qu'une infime partie des artefacts de l'art islamique rapportés en Occident. Certains de ces objets sont conservés sans modifications depuis leur départ d'Orient (ou du moins sans qu'elles ne soient parvenues jusqu'à nous). D'autres, au contraire, ont été transformés par leurs nouveaux propriétaires, le plus souvent par l'ajout de montures de métal. Ces transformations entraînent des modifications dans l'usage que l'on va faire de ces objets. Ils perdent leur utilité première pour acquérir de nouvelles fonctions.

En ce qui concerne le groupe de verres émaillés arrivés au Moyen Âge, on a déduit qu'ils étaient arrivés en Europe grâce à l'étude de leur monture, d'un étui ou des traditions et légendes qui leur ont été attribuées au fil des siècles. Cependant, ces montures ont été globalement peu étudiées dans la littérature se rapportant au sujet, puisque l'on a préféré se concentrer sur le verre en lui-même. Dans ce chapitre nous allons donc revenir plus en détail sur ces supports qui permettent de fournir de nombreux éléments de compréhension concernant les verres, et plus généralement les objets orientaux arrivés en Occident. Cette seconde partie sera aussi l'occasion de se pencher sur la fascination et l'acceptation de ces objets au sein de la culture occidentale et plus particulièrement au sein de l'Église puisque c'est dans ces établissements religieux que se

⁵³ Beaucoup de verres islamiques présents dans les collections européennes actuelles furent apportés au 19^e siècle, voir dans l'introduction pour l'histoire du verre émaillé au 19^e siècle.

trouvent et se sont trouvés la majorité des verres émaillés qui ont pu parvenir intacts jusqu'à aujourd'hui.

2.1 Le pied en cuivre - la monture

a. Les autres montures sur les verres islamiques

Parmi les verres qui sont à priori arrivés en Occident au Moyen Âge (Shalem 1998), le Verre de Charlemagne n'est pas le seul qui ait reçu une monture en métal. La plus curieuse d'entre elles est probablement celle ajoutée à la corne à boire présentée au Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg⁵⁴. En plus d'avoir une fonction esthétique, elle a une fonction pratique et usuelle puisqu'elle permet à la corne de tenir debout sans support externe. Cette armature est l'une des plus impressionnantes et détaillées que l'on trouve dans ce groupe. Toutefois, cette corne à boire et sa monture sont un peu plus tardives que le verre qui nous occupe dans cette étude puisqu'elles sont datées respectivement des 14^e et 16^e siècles. Hormis cette particularité dans la forme, elles ne trouvent pas leur place dans cette étude.

D'autres verres émaillés de la liste mise en avant par Shalem ont également reçu des montures. C'est le cas de deux verres du Musée de Dresde. Tous deux sont en argent et très probablement issus d'un même atelier et d'une même commande au vu de leur décor et de leur facture très proche. Une fois monté, l'un des verres prend la forme d'un récipient fermé avec un petit pied et un couvercle⁵⁵ tandis que le second reste ouvert par l'ajout d'une seule base orfèvrée⁵⁶. Dans ce cas-ci également la monture est d'une forme différente que le Verre de Charlemagne. Bien que l'un des deux possède un pied, leur nouvelle forme ne se rapproche pas de celle d'un calice. Le style des montures ferait remonter leur datation au du 15^e siècle (Tait 1998 : 54). C'est pourquoi elles ne seront pas étudiées ici plus profondément. Toutefois ces

⁵⁴ Anonyme, Syrie, corne en verre, 14^e siècle, verre émaillée, (monture : 1551, Allemagne), Musée de l'Hermitage, St-Pétersbourg, numéro d'inventaire : V3-827.

⁵⁵ Anonyme, Syrie, verre, 14^e siècle, verre émaillé, (monture : 15^e siècle, Allemagne), numéro d'inventaire IV 192.

⁵⁶ Anonyme, Syrie, verre, début du 14^e siècle, verre émaillé, (monture : 15^e siècle), numéro d'inventaire IV 193.

œuvres semblent montrer la tendance à monter en orfèvrerie les verres rapportés d'Orient, même plusieurs siècles après leur fabrication.

Au sein de ce groupe de verres, on trouve tout de même deux objets qui se rapprochent très fortement du Verre de Charlemagne, et nous allons nous concentrer exclusivement sur ces derniers. Il s'agit de la Palmer Cup, conservée au British Museum et de la Coupe des Huit Prêtres anciennement au Musée de Douai mais disparue, il semblerait, à la fin de la Première Guerre mondiale. Dans le premier chapitre il a été montré que ces trois coupes ont toutes la même technique de fabrication (qui a la particularité de former une poche d'air aisément reconnaissable à la base du verre). Nous allons voir ici que des rapprochements sont aussi possibles dans leur vie occidentale. C'est Carl Johannes Lamm qui va être le premier à lier ces trois gobelets en raison de leur technique de fabrication (Lamm 1929), de la similitude de leurs formes et de leur décor (ils peuvent être intégrés au groupe A de Kenesson). Chacun a reçu une monture de métal : en argent doré pour la Palmer Cup et la Coupe des Huit Prêtres, et en cuivre doré pour le Verre de Charlemagne. Je pense que la mise en parallèle de ces trois objets et de notre connaissance respective sur chacun d'eux peut nous permettre de formuler de nouvelles hypothèses.

Notons à ce propos que l'on peut faire un lien entre la forme des pieds de la Coupe des Huit Prêtres et du Verre de Charlemagne. Malheureusement, la coupe perdue des Huit Prêtres, ne peut être étudiée aujourd'hui que par les photos d'archives et les textes qui nous restent. Ces trois objets présentent, donc, des problématiques différentes. La Palmer Cup et la coupe de Charlemagne ne peuvent être étudiées que par des hypothèses, par comparaison avec d'autres objets, faute de sources anciennes. À l'inverse, l'histoire ancienne de la Coupe des Huit Prêtres est mieux documentée, mais c'est l'objet lui-même qui a disparu.

Le Verre de Charlemagne

Une fois arrivé en Europe, un pied sera ajouté au Verre de Charlemagne (figures 7 à 10). Ce pied est en cuivre, aujourd'hui oxydé, même s'il a été décrit par le passé comme étant en argent (Bordas 1884). Doublet de Boisthibault suggère que le cuivre aurait pu être argenté à une époque, ce qui aurait trompé le regard quant à sa vraie nature (Doublet de Boisthibault 1857).

Cependant, les traces qui restent actuellement visibles sur le pied sont plutôt dorées et non argentées, et le verre est plus souvent décrit en cuivre doré ou simplement en cuivre (Shalem 1996 ; Carboni 2001c). On peut aussi penser que Bordas aura confondu le cuivre doré avec de l'argent doré. À propos du pied, Schefer disait d'ailleurs « Le peu de valeur du pied en cuivre ne permet pas de supposer que ce gobelet ait fait partie du trésor d'un prince ni qu'il ait été offert à l'abbaye de la Madeleine par un personnage d'un rang élevé. » (Schefer 1890 : 33). Cependant, au vu du nombre important de pièces d'orfèvrerie en cuivre des 13^e et 14^e siècles qui se trouvent encore dans ce type de collection, cette hypothèse ne semble pas pouvoir être soutenue aujourd'hui⁵⁷.

Avec sa monture, le verre atteint une hauteur de 24 centimètres, ce qui le rapproche plus des dimensions d'un vase que d'un calice ou d'une coupe à boire. Assez simple, le pied est orné de motifs au repoussé. Une double frise de palmettes, ciselée court à la jonction du verre et de la monture à la base du gobelet. Au centre, un nœud central godronné permet la préhension du verre et sa base est ornée d'une corolle. Assez simple, ce pied peut sembler moins impressionnant que ses deux congénères au premier abord. Cependant, si l'enveloppe (par les matériaux et les formes utilisés) est plus simple, le verre n'en est pas moins important par la signification qu'il acquiert avec le temps.

La Coupe des Huit Prêtres

Aujourd'hui disparu, la Coupe des Huit Prêtres (figures 12 à 14) était exposé au Musée de la Chartreuse de la ville de Douai, une institution malheureusement lourdement endommagé par les deux guerres mondiales. Lors de la Première, le musée, en zone allemande, fut administré par ces derniers et un certain nombre d'œuvres aurait disparu avant la fin de la guerre⁵⁸. Une autre partie du musée fut détruite par les bombardements lors de la Seconde Guerre. Pourtant, ce n'est

⁵⁷ Anonyme, Nord de la France ou Île-de-France, Triptyque reliquaire de la Vraie-Croix, après 1254, cuivre doré, argent niellé et doré, gemmes, Musée du Louvre : Paris. Numéro d'inventaire : OA 5552.

⁵⁸ Aujourd'hui le musée, en plein recollement décennal réactualise ces bases de données. Plus généralement, les musées du Nord Pas de Calais souhaitent d'ici 2018 avoir mis à jour leur base de données en ligne (Musenor 2015) avec les notices de tous les objets et œuvres d'art disparus ou volés pendant les deux guerres.

pas à cette occasion que le verre a disparu, puisqu'on le signale déjà manquant en 1937. Dans le catalogue du musée de cette année-là, on se désole déjà de sa disparition (Wagon, Leroy 1937).

Si on ne peut seulement qu'imaginer et émettre des hypothèses sur les circonstances de l'arrivée en Europe des verres émaillés islamiques (Tait 1998 : 56), dans le cas de la Coupe des Huit Prêtres (bien qu'il ne reste pas de trace de sa vie avant 1329 et son entrée à la maison des Huit Prêtres), les indices qui parsèment son histoire nous permettent de retracer son trajet assez aisément. L'histoire de sa disparition est inconnue, mais son histoire passée est en revanche bien mieux documentée que le Verre de Charlemagne. En 1886, on en trouve une description dans le livre *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut* :

Ce verre a 21 centimètres de hauteur : sa largeur est de 11 centimètres à la base du pied et de 14 au plus grand évasement de la coupe ; il est monté sur un pied d'argent, travaillé au repoussé et ciselé, dont les extrémités et le nœud avec le pointillé qui les entoure, sont dorés. La partie supérieure de ce pied est formée de petites feuilles recourbées, dans laquelle s'emboîte la coupe. Cette coupe est de verre, d'une pâte très-fine et d'une teinte légèrement verdâtre ; sa partie centrale offre des losanges sur lesquels se détache l'inscription suivante en caractères arabes : "Louange à Dieu et à Mahomet." Les lettres d'or de cette inscription sont placées au milieu d'un large pointillé bleu, encadré lui-même dans un pointillé blanc. La custode de cuir estampé dans laquelle est renfermé ce verre n'est pas moins curieuse ; sur la partie principale de l'étui, des rinceaux et des arabesques s'épanouissent autour de dragons, d'oiseaux, de lions, de fleurs de lys et d'écusson, offrant une analogie remarquable avec l'ornementation des manuscrits du nord de la France à la fin du douzième et au commencement du treizième siècle. Le dessin en relief du couvercle rappelle l'empreinte d'un sceau de même époque ; il représente un prince assis sur un trône d'architecture romane, tenant à la main un objet qui peut rappeler un sceptre à trois branches, un fouet ou trois clous ; deux anges lui posent une couronne sur le front (Dehaisnes 1886b : 217).

Cette description est si précise que même si aucune photo ne nous était parvenue le rapprochement avec le Verre de Charlemagne serait possible. L'inscription sur la coupe est plus courte que sur le Verre de Charlemagne et elle est réellement une formule de louange à destinée à Dieu.

La tradition donc veut que ce verre fût offert en 1329 par une certaine Marguerite Mulet dit Baudaine. Cette dernière a légué à sa mort sa maison et ses dépendances pour y fonder un

hôpital dans le but d'y loger huit prêtres nécessiteux et de veiller à leur entretien⁵⁹. La tradition toujours veut qu'elle ait légué par la même occasion le matériel liturgique nécessaire à l'exécution du culte. Parmi ces instruments, deux calices, dont la Coupe des Huit Prêtres. Par la suite, tous les 17 mars, jour anniversaire de la mort de Marguerite, les résidents buvaient chacun à leur tour dans la coupe en mémoire de leur bienfaitrice (Magasin Pittoresque 1877 : 388), ce dernier rituel n'est évoqué que par *Le Magasin Pittoresque*, il faut donc rester prudent quant à sa réalité. Alors, quand est-il réellement ? Le Musée de Douai ne fut pas le seul à souffrir de la guerre; la bibliothèque de la ville fut tout aussi touchée puisque sur les 115 000 documents qu'elle possédait, elle en perdit 110 000 (Hoeven, Albada 1996). Les sources qui pourraient permettre de démêler le vrai du faux ont donc disparu. Toutefois, les quelques documents qui subsistent et l'analyse des sources éditées au 19^e siècle peuvent nous permettre de comprendre beaucoup de choses sur cette coupe.

La date de la mort de Marguerite Mulet provient d'une inscription (dont la date est incertaine) toujours présente au 19^e siècle sur la maison des Huit Prêtres : « Chean est la bonne maison des wits prêtres jadis fondée par damoiselle Marguerite Mulet dit Baudan qui trespasa le 17 du mois de mars 1329. Priez Dieu pour son âme » (Brassard 1842 : 213 ; Duthilloeul 1860 : 59). Brassard dans un ouvrage visant à regrouper toutes les notes existantes sur les hôpitaux douaisiens nous dit avoir tiré ses informations directement de l'abbé Canquelain et de son *Histoire de la ville de Douai*, un manuscrit du 18^e siècle reçu en don par la bibliothèque de Douai en 1849⁶⁰ (Catalogue général 1878 : 706).

L'érudit chanoine Dehaisnes a copié deux testaments de Marguerite Mulet, l'un datant d'avril 1274 et l'autre d'août 1320, ainsi que l'exécution testamentaire datée du 29 avril 1331 (Dehaisne 1886a : 67). Pourtant, dans ces documents, on ne trouve aucune trace de la fondation des Huit Prêtres ni du rituel que devaient observer les résidents de la maison. De tout le testament, la seule chose qui se rapproche de cette histoire est la présence d'un hanap dit de

⁵⁹ Cette institution restera d'ailleurs ouverte jusqu'à la Révolution en 1791 (Duthilloeul 1860 : 59 ; Brassard 1842 : 215).

⁶⁰ Le document était incomplet et les lacunes furent comblées grâce à un second manuscrit prêté par un certain Dancoisne d'Hénin-Liétard. Cette seconde copie fut par la suite vendue à Paris en 1874 (Catalogue général 1878 : 706).

crestal dans l'exécution du testament en 1331 : « Item , de Monseigneur li dyien de Saint Piere , xv lb. xii s. vi d. pour IIII hanas a piet d'argent dont li III sont enneelé ens escoupes et li autres I esmal de crestal [...] » (Dehaisnes 1886a : 67) qui pourrait correspondre à la Coupe des Huit Prêtres. S'il s'agit bien de la coupe, cette identification pose plus de questions qu'elle n'apporte de réponses. Il faut alors se demander d'où proviennent tous les détails que Dehaisnes donne en 1886 sur la coupe et son utilisation ? S'agit-il d'une mauvaise interprétation des sources ? Avait-il un second testament à sa disposition ? Malheureusement, Dehaisnes ne cite pas ses sources en 1886. Nous ne pouvons donc pas investiguer de ce côté. Heureusement, l'exemplaire du *Magasin pittoresque* de 1877 nous fournit en revanche deux sources, dont le livre de Modeste Brassard, *Notes historiques sur les hôpitaux et établissements de charité de la ville de Douai* (Brassard 1842 : 213), dans lequel, en plus de l'inscription publique citée plus haut, on trouve une copie de l'extrait d'un testament supplémentaire que Dehaisnes n'avait pas cité. Dans ce document, Marguerite établit les conditions de son leg à l'hôpital et son contenu : «Laist et donne pour Dieu et en aumone, sa maison [...] pour faire demourer et manoir en celui tenement si comme couchant et levant a tousiours perpetuellement huit prêtres ou chapelains pouvres et tels quils ne soient ni grossement rentés » (Brassard 1842 : 213). Parmi tous les biens matériels qu'elle offre, une partie est constituée des instruments liturgiques, dont deux calices, mais sans aucune précision quant à leur nature : « Encore laist et donne ladite Marguerite à ledite maison pour dire messes, deux chasubles, deux albes, deux amites, deux étolles, deux canons, deux chints, un sarot, deux calices, quatre nappes dautel, une pierre benite, un messel, un bréviaire » (Brassard 1842 : 214). Par contre, ce testament ne vient pas confirmer l'existence d'un rituel à l'anniversaire de la mort de Marguerite. Peut-être a-t-il été mis en place plus tard. En février 1330, la fondation de l'hôpital est confirmée par des lettres patentes du roi Philippe VI (Dehaisnes, Finot 1906 : 403). Ce document nous donne, par la même occasion, la date exacte de la fondation : le 23 avril 1329. Cette dotation permet de confirmer l'histoire de la fondation des Huit Prêtres par Marguerite. Il s'agit maintenant de savoir comment le verre aurait pu entrer en sa possession pour qu'elle puisse en faire don par la suite à son hôpital. Revenons sur « le hanap de crestal » cité plus haut qui est mentionné dans l'exécution testamentaire de 1331 de Marguerite. Ce hanap est donné au doyen de la cathédrale Saint-Pierre. On peut très bien imaginer que, par la suite, ce dernier aura offert l'objet à l'institution des Huit Prêtres afin d'honorer la mémoire de sa fondatrice.

Afin de trouver des réponses à cette question, il faut remonter aux circonstances de l'arrivée de la coupe en France. La Coupe des Huit Prêtres fut liée dans la littérature à Guillaume de Dampierre, Comte de Flandre de 1246 à 1251, qui aurait participé à la septième croisade (1248-1254) et aurait ainsi pu le rapporter de la Terre sainte. Cette interprétation provient d'une lecture des armoiries présentes sur l'étui de la coupe (Tait 1998 : 53). Ses armes représentent un chevalier dont l'écu est orné d'un lion rampant. Une fleur de lys se trouve sur le pourtour du sceau.

Faisons un bref détour historique pour mieux situer la scène. La question de la succession du comté de Flandre est assez complexe. Marguerite, héritière du comté, avait des enfants issus de deux mariages. Du premier, sont nés deux fils, les Avesne, qui revendiquaient la Flandre par droit d'aînesse. Seulement, ce mariage fut annulé, car leur père Bouchard d'Avesne était destiné à entrer dans les ordres et occupait déjà la fonction de sous-diacre au moment du mariage. Marguerite se maria donc une seconde fois, avec Guillaume de Dampierre trois fils et une fille (Le Goff 1996 : 252) naquirent de cette union. C'est au moment où Marguerite succède à sa sœur en tant que comtesse de Flandre et du Hainaut en 1244 que les questions de succession entre les deux lits commencent à se poser. Finalement, après des escarmouches sanglantes, Louis IX dû intervenir dans la querelle, et après son arbitrage en 1246, la Flandre revint aux Dampierre et le Hainaut aux Avesnes. À la suite de cette entente, Guillaume III, le nouveau comte, accompagne Louis IX pour la septième croisade, durant laquelle il est fait prisonnier avec le roi. Saint Louis le cite dans la liste des prisonniers qui se trouvaient avec lui lorsqu'il fut capturé par les Mameloukes le 7 avril 1250 dans sa *Lettre de Terre sainte à ses sujets* en août 1250. « Après quoi, ils nous mirent en liberté nous et nos frères, et les comtes de Flandre, de Bretagne et de Soissons et plusieurs autres barons et guerriers du royaume de France, de Jérusalem et de Chypre » (Traduction O'Connell 1974 : 169). Après cette croisade Guillaume rentre en Flandre où il meurt accidentellement dans un tournoi le 6 juin 1251 (Le Glay 1843). Son frère Gui lui succède.

Le verre est lié à ce comte à cause des armoiries qui se trouvent sur la custode. L'étui, même s'il a disparu avec la coupe et qu'il n'en existe actuellement que deux photos connues, peut-être étudié pour essayer de comprendre son assimilation traditionnelle au comte de Flandre. L'iconographie de cet objet, bien que sommaire, est assez complexe. L'étui est fait de cuir et une

anse, également en cuir permet, de le transporter. Sur le couvercle, on peut voir un homme assis sur un trône, couronné par deux anges. Il porte dans une main ce que Maurice Wagon a identifié à partir des photographies comme étant les trois clous de la Crucifixion (Wagon 1937 : 65). La photo du corps de l'étui⁶¹ permet de voir que ce dernier se divise en deux parties. Sur la partie haute se trouve un écusson sur lequel on peut voir un animal quadrupède *statant*. Cet écusson est entouré de deux autres dans lesquels se trouvent des fleurs de lys. Dans la partie inférieure, un rinceau fait le tour de la custode et entre ces enroulements, des animaux chimériques se succèdent. L'animal présent sur la partie haute de l'étui pourrait être assimilé à un lion, lui-même présent sur les armoiries des comtes de Flandre depuis la fin du 12^e siècle. On le retrouve sur le sceau de Gui de Dampierre en 1290 – quasiment identique à celui de son frère – à la fois sur l'écu que porte le chevalier et sur la croupe du cheval (Pastoureau 1993 : 40), on le retrouve aussi sur le sceau de Guillaume II de Dampierre, leur père (figure 48). Toutefois, sur les armoiries du comte, il s'agit d'un lion *rampant*; or ici l'animal est *statant*, une distinction importante à l'époque. Quant aux fleurs de lys, elles peuvent représenter le royaume de France, évoquant ainsi les ascendances françaises de la famille.

Sur le couvercle (figure 14) se trouve donc un homme couronné, et Dehaisnes en 1886 y voit Baudouin de Constantinople (Dehaisnes 1886b : 217), grand-père maternel des comtes Guillaume et Gui⁶². La posture de l'homme est très proche de la posture que l'on retrouve sur les sceaux royaux français (que ce soit les sceaux de Philippe-Auguste ou de Louis IX pour ne citer que des contemporains). Cette assimilation à Baudouin est tout à fait plausible. Baudouin VI de Hainaut devenu empereur de Constantinople sous le nom de Baudouin I^{er} après le sac de la ville en 1204, peut se poser en figure d'autorité dans la tradition des rois français. Peut-on aussi y voir une figure du Christ couronné (ce qui expliquerait la présence des anges) portant les trois clous de la crucifixion ? La ressemblance avec le sceau de Saint Louis pourrait donc venir simplement de sa date de fabrication.⁶³

⁶¹ Il n'y a qu'une partie de l'étui qui est visible, l'autre ne fut pas prise en photo ou bien celle-ci fut perdue.

⁶² Il fut élu empereur le 9 mai 1204 après le sac de la ville (Durand 2001 : 37).

⁶³ Dans une communication personnelle, le Professeur Richard Leson de l'Université de Wisconsin Milwaukee, a affirmé penser que l'objet tenu par la figure sur le trône pourrait être trois clous, mais qu'il pourrait s'agir aussi d'une version très stylisée de trois fleurs de lys (Pinoteau 2004 : 440).

Peut-on bien lier cette custode (figure 13) à Guillaume de Dampierre ? Le contexte semble s'y prêter, mais dans ce cas, comment interpréter la différence entre le sceau du comte et l'étui ? Peut-être s'agit-il simplement d'une mauvaise interprétation, la custode ne représentant dans ce cas pas les Dampierre. Peut-être la custode fut-elle réalisée par un artisan peu habile ou qui ne connaissait pas parfaitement les armoiries (donnant ainsi une explication à la mauvaise stylisation des trois fleurs de lys). Si l'animal sur l'étui est bien un lion, bien qu'il soit *statant* et non pas *rampant*, il pourrait s'agir quand même des armes de la famille Dampierre. Autre option, l'association des fleurs de lys dans les rondelles avec le lion pourrait aussi renvoyer à l'union en 1265 de Robert III de Flandre (le fils de Guy de Dampierre) et de Blanche d'Anjou fille du roi de Sicile Charles Ier et nièce de Louis IX. La custode viendrait alors symboliser l'union des deux maisons, le lion pour les Flandres et la fleur de lys pour les Capétiens de la Sicile. Malheureusement, ces options ne sont envisageables que si c'est un lion qui se trouve sur l'étui, or la différence de posture de l'animal entre la custode (*statant*) et les armes de la famille (*rampant*) est une erreur importante, peut-être trop grossière pour croire à l'erreur d'un artisan. Dans ce cas, les armes sur la custode sont peut-être aussi simplement des motifs décoratifs génériques, sans aucune signification particulière (Leson, communication personnelle).

Quoi qu'il en soit, même si la coupe ne leur a pas appartenu, les Dampierre sont indirectement liés à la coupe. Il se trouve que le beau-frère de Marguerite, Jacques Mulet, était prévôt de Béthune, chanoine de Saint-Pierre de Douai et conseiller du Comte de Flandre Robert III (1247-1322) (Dehaisnes 1886a : 187). Ce dernier était le fils et successeur de Gui de Dampierre qui prit part avec son père à la huitième croisade en 1270. On peut alors imaginer que cette coupe serait passée aux mains de Jacques Mulet par le biais du comte. Même si on ignore comment (cadeau, legs ?) le verre aurait pu ensuite facilement entrer en possession de Marguerite. Dans son testament, Jacques Mulet dit léguer à sa sœur des bijoux, du mobilier et des livres : « Margarete, sorori sue, bona mobilia jocalia et libros... » (Dehaisnes 1886a : 187). La fin du testament dans sa version transmise par Dehaisnes est lacunaire, mais peut-être la coupe se trouvait-elle dans ce legs. Je pense donc que la Coupe des Huit Prêtres est liée à la famille Dampierre, malgré la très possible mauvaise interprétation de la custode.

Si on compare la forme du pied de la Coupe des Huit Prêtres (figure 12) avec celui du Verre de Charlemagne (figure 7), on observe une certaine similarité. Le premier est en argent doré, nous dit Dehaisnes (1886b : 217), bien que nous ne puissions plus le vérifier – peut-être était-il lui aussi en cuivre doré. Le travail de sa monture est un peu plus complexe que celui de la coupe de Charlemagne. Tout le pied est travaillé de motifs au repoussé, avec sur la base une corolle qui se poursuit sur le haut du pied. Le nœud est semblable au verre de Chartres (cependant les nervures sont de biais). La monture de ce verre ne semble dater ni d'après 1329, quand elle rentre à la maison des Huit Prêtres, ni d'avant 1250, pendant la septième croisade (si la coupe arrive bien durant cette croisade). Grâce au décor de sa custode (qui fut sans doute réalisée dans les mêmes années que la monture pour assurer sa protection⁶⁴), on peut déduire que la monture a été faite dans les années 1250. Cependant, si c'est Guillaume III de Dampierre qui rapporte le verre de croisade, il meurt à peine quelques mois plus tard, en 1251. A-t-il eu le temps de faire monter ce verre ou bien est-ce sa famille qui fit réaliser ce travail après sa mort ?

Ce verre disparu nous permet de mieux appréhender le Verre de Charlemagne puisque, s'il existe encore, nous ne possédons pas de traces ou de sources antérieures au 18^e siècle. Comme nous l'avons déjà mentionné, ces deux verres sont très semblables et on peut imaginer qu'ils ont connu une histoire similaire. Le vicomte de Châteaudun, Robert Ier de Beu pris part à la septième croisade, et aurait pu rapporter la coupe par la même occasion. Comme nous l'avons dit, la monture des deux coupes est très similaire. Or, en 1286 Guillaume de Dampierre, le fils de Gui et le frère cadet de Robert III, épouse Alix II de Clermont de Nesle, la vicomtesse de Châteaudun. Le lien entre les deux familles pourrait laisser croire que le verre aurait pu lui aussi avoir été offert par les Dampierre.

La Palmer Cup

La Palmer Cup (figure 15) entre en 1898 au British Museum avec la Waddesdon Bequest⁶⁵. La Palmer Cup, bien que très semblable aux deux autres dans sa forme, possède

⁶⁴ La custode est faite pour recevoir le verre et le pied.

⁶⁵ Cette collection fut léguée au musée par le baron Ferdinand de Rothschild, qui avait acquis le verre quelques années plus tôt en 1893. Auparavant, la coupe appartenait à la famille Palmer-Morewood, à laquelle elle doit d'ailleurs son nom. L'époque et les circonstances dans lesquelles les Palmers sont entrés

néanmoins une différence fondamentale en ce qu'elle possède un décor figuratif. Sont représentés sur l'image un prince assis en trône entouré de deux serviteurs. Derrière eux se tiennent trois autres serviteurs. De plus, le décor est plus élaboré et l'inscription qui court le long du verre est moins commune, comme cela a déjà été discuté dans le premier chapitre. Elle est faite de deux vers qui appartiennent au genre du *kamriyya*, qui comme l'explique Anna Contadini se rapportent aux plaisirs bachiques. La complexité du décor, le lien existant entre l'iconographie et les deux versets ainsi que la qualité de l'exécution de la calligraphie semblent faire de cette coupe, dès sa création, une œuvre à part. Peut-être commissionnée par un client important, elle est en tout cas sûrement destinée à un marché plus luxueux. On ne peut pas pour autant affirmer que la coupe de Charlemagne et la Coupe des Huit Prêtres étaient destinées à un marché ordinaire. Les verres émaillés restent des objets accessibles uniquement à une certaine frange privilégiée de la population. C'est la Palmer Cup qu'il faut considérer comme une exception et un objet rare, parmi d'autres objets de luxe.

Ce statut d'exception se trouve confirmé par la monture qu'a reçue cette coupe à son arrivée en Occident (figure 16). En argent doré, elle est aussi nettement plus ornée que les deux autres montures. Le verre repose sur une double frise de rinceaux. Sous ces rinceaux, la tige du pied est ornée de feuillage et d'arbustes. Le nœud central de la pièce montre lui aussi la valeur qui fut accordée au verre et au soin qui en découle – il est taillé dans un morceau de cristal de roche. Juste au-dessous, une nouvelle frise de rinceau complète la tige. Un tapis de fleurs de lys diaprés recouvre finalement la base du pied.

L'utilisation du cristal de roche n'est pas anodine, et ne peut pas s'expliquer pour des raisons purement esthétiques lorsque l'on connaît l'importance symbolique qui lui était accordée au Moyen Âge. À l'époque médiévale, on considère que le cristal de roche n'est rien d'autre que de l'eau congelée et pétrifiée. Le mot lui-même *crystallum* (glace pure) provient du grec *krystallos* (glacer par le froid). Pline l'Ancien (23-79 av. J.-C.), dans ses écrits, affirme qu'il

en possession de cet objet ne sont pas connues. L'histoire voudrait qu'en 1893, la propriétaire (une Palmer-Morewood) l'ait porté au conservateur de l'époque (Augustus Wollaston Franck), qui lui aurait alors conseillé de la mettre aux enchères. On le soupçonne d'avoir prévenu le baron de Rothschild dans l'espoir de voir rentrer plus tard la coupe dans les collections du musée. Le verre est vendu à Christie's en juillet 1893 à un certain A.W., puis il rentre ensuite dans la collection du baron.

s'agit d'une sorte de glace provenant de pays où la glace se solidifie (Pline : XXXVII, 45). Dans les textes bibliques, on fait aussi référence au cristal de roche. À cause de sa transparence, il y est associé à l'eau, mais plus encore, il est le matériau le plus clair et le plus pur, ce qui l'associe presque automatiquement au paradis, la source de vie et lieu des scènes célestes (Shalem 1996). Dans l'Apocalypse, par exemple, on peut lire : « Et il me montra un fleuve d'eau de la vie, limpide comme du cristal, qui sortait du trône de Dieu et de l'agneau » (Apocalypse 22 :1.). Toutes ces références au cristal montrent que ce matériau n'était pas seulement utilisé dans les églises ne raison de sa rareté ou de sa transparence, mais aussi parce qu'il renvoie au paradis. Il a également d'autres propriétés : pour Saint Augustin (354-430), son passage de l'état liquide (l'eau) à un état solide (la glace) symbolise le passage du mauvais au bon. Saint Jérôme (342-420) et Grégoire le Grand (540-604), quant à eux, considèrent que le cristal dans sa pureté est une représentation du Christ. Enfin, la transparence dans les théories néo-platoniciennes médiévales représente l'image et l'émanation de la nature divine (Shalem 1996). La présence d'un morceau de cristal sur cette coupe n'est donc pas le simple fruit du hasard, mais témoigne de l'importance qui a été accordé à cette coupe lors de la création de la monture. En effet, en l'associant à un matériau porteur de tant de symboles, c'est bien que ces créateurs cherchent à mettre en valeur le verre. De plus, comme le verre a la même apparence que le cristal de roche, il est possible qu'il ait été associée à du cristal (comme nous l'avons mentionné pour la Coupe des Huit Prêtres dans le testament de Marguerite). Si le verre est perçu comme du cristal, il acquiert toute la portée symbolique de ce dernier.

Une légende familiale des Palmer-Morewood voulait que la coupe ait été gagnée par l'un de ses ancêtres contre le roi de France lors d'un jeu de cartes pendant une Croisade (Read 1898). Très vague, cette histoire a très peu de crédibilité. Toutefois, en étudiant la coupe, on peut noter quelques analogies. L'iconographie de la monture et la richesse des matières employées peuvent corroborer une partie de cette histoire, mais seulement une partie. La coupe ne peut avoir été gagnée pendant la Croisade – en effet sa monture semble provenir de France et l'ancêtre chanceux n'aurait pas pu recevoir une coupe déjà ornée de sa monture en Terre Sainte. Il aurait plus vraisemblablement reçu le verre émaillé sans sa monture. Ceci dit, avant d'entrer en possession de la famille Palmer-Morewood, la coupe pourrait avoir appartenu à l'entourage royal. Comme on l'a vu dans le chapitre 1, la Palmer Cup est considérée légèrement plus récente

que le Verre de Charlemagne et la Coupe des Huit Prêtres. Donc, peut-être fut-elle aussi rapportée de la septième ou de la huitième croisade. Si la légende qui raconte son acquisition par l'ancêtre de la famille Palmer-Morewood contient une part de vérité, peut-être que cette coupe a pu effectivement être rapportée de Terre sainte par un membre de la famille royale française ou offert à l'un de ses membres. On peut aussi croire que tout comme pour le Verre de Charlemagne, on a affaire à une construction mémorielle basée sur les fleurs de lys et l'origine musulmane de la coupe.

Ces montures ont une importance particulière dans la compréhension de ces artefacts puisque dans les trois cas présentés ci-dessus, elles ont permis de déterminer leur date d'arrivée en Europe sans pour autant qu'il y ait de preuve textuelle de la présence de ces objets sur ce continent avant leur description dans des inventaires (1329 comme première date possible pour la Coupe des Huit Prêtres, et le 17^e siècle pour le Verre de Charlemagne). La Palmer Cup, quant à elle, ne semble être référencée dans aucun inventaire avant son apparition dans la vente lors de laquelle le baron de Rothschild en fait l'acquisition, soit en 1893. Hormis la légende qui entoure son acquisition par la famille Palmer-Morewood⁶⁶, il n'y a donc pas de traces écrites de son existence avant la fin du 19^e siècle. En raison de ces lacunes, l'authenticité de la coupe fut même contestée jusqu'à récemment (particulièrement durant les années 1950). Des doutes ont été soulevés, entre autres, à cause de son excellent état de conservation (ni brisée ni restaurée) et à la difficulté de comprendre l'inscription en arabe.

b. Magnifier l'objet : les autres vases montés en orfèvrerie du 12^e au 14^e siècle

La Coupe des Huit Prêtres n'est pas le seul qui permette une datation. L'orfèvrerie du 13^e siècle a des formes très proches de celles observées ci-dessus, comme le montrent de nombreux exemples d'objets montés en reliquaires, en contenants ou en récipients.

⁶⁶ Les histoires entourant cette famille au XIX^e siècle (notamment une affaire de vol et de meurtre en 1881) ne laissent pas penser qu'il s'agissait d'une famille de connoisseurs distingués (Alfretonhall 2015), La dernière propriétaire dira même que la coupe lui servait de vase à fleurs au-dessus du piano (British Museum : 2015).

Deux autres objets peuvent rappeler le Verre de Charlemagne, par leur monture et leur histoire. Il s'agit de deux verres gravés (figures 49 et 50), montés en reliquaires et présents dans le trésor du prieuré d'Oignies en Belgique. Fondé en 1196 par Gilles de Walcourt, ce prieuré prend vite de l'ampleur et en 1208, un nouveau clerc, Jacques de Vitry arrive dans la communauté. En 1213, ce dernier quitte le prieuré et prend part à la cinquième croisade avant de devenir évêque d'Acre (1216-1226). Durant ces années passées en Orient, il envoya à Oignies reliques et cadeaux qui formèrent le début de son trésor. Ses lettres attestent de ses envois et dans l'une d'elles, datée de 1224, il évoque des reliques qui furent envoyées d'Acre à Oignies. Certaines des reliques furent ensuite montées par le frère Hugo de Walcourt (dit Hugo d'Oignies). Son activité n'est connue qu'entre 1228 et 1248, période à laquelle il fut membre de la communauté (Balace, Nieus 2013 : 178). Il semble être le jeune frère du fondateur⁶⁷. Trois pièces sont signées de son nom et l'une d'elles peut être datée de 1228⁶⁸. Un calice signé par l'orfèvre « *Hugo me fecit : orate pro eo : calix ecclesie beati Nicholai de Oignie : Ave* » rappelle la facture de la monture de deux verres du trésor appartenant au groupe éponyme des verres d'Hedwig.

Ce groupe d'Hedwig se compose de verres aux caractéristiques singulières : ce sont tous des gobelets à bords droits, leurs décors sont taillés et ils sont incolores ou peu colorés. Les motifs qui les recouvrent sont variés (animaux, motifs chrétiens, palmettes). Deux d'entre eux (Whitehouse 2010) sont associés avec la vie de Sainte Hedwig de Silésie⁶⁹ (1174-1243). Selon la légende, le duc Henri, son mari, reprochait à sa femme d'être trop pieuse et en particulier de boire de l'eau à la place du vin. Un jour, afin de la prendre en flagrant délit, il s'empara de sa coupe alors qu'elle la tenait entre ses mains. Il réalisa en la portant à sa bouche que l'eau s'était transformée en vin. Depuis, tout le groupe fut baptisé en l'honneur de la sainte. Le gros problème posé par cet ensemble reste la datation et la source de ces artefacts. On a évoqué des origines

⁶⁷ Ce trésor fut sauvé de la dispersion par son déplacement à Namur en 1648 pour le protéger des incursions étrangères. Une seconde fois en 1794, lors de l'invasion par les troupes françaises, le trésor est confié à des habitants de Falisolle (?). Ces derniers le cachent dans un réduit dont on mure l'entrée jusqu'en 1818. Le dernier abbé du prieuré le confie alors aux sœurs de Notre Dame de Namur qui vont le protéger durant les deux guerres (Vandecan 2003).

⁶⁸ Il s'agit d'un reliquaire original en forme de croissant rappelant la relique qu'il contient, la côte de Saint Pierre; à l'intérieur un fragment de parchemin mentionne qu'il est l'œuvre d'Hugo et que les reliques y furent placées en 1128.

⁶⁹ L'un d'eux se trouve à la cathédrale de Cracovie, tandis que l'autre se trouvait au musée National de Pologne, avant sa disparition en 1944.

islamiques, byzantines, russes, siciliennes, centrales européennes, italiennes du sud ou encore latines. Cependant les deux berceaux le plus souvent mis en avant sont l'Orient ou la Sicile. Les verres de Namur ont servi dans ce débat la cause du monde islamique. En effet, puisqu'ils appartenaient au trésor d'Oignies, et que la tradition les associait à des présents de Jacques de Vitry pendant son séjour en Orient, ils étaient attribués à un artisanat oriental (Shalem 1996 : 115). Or, rien ne permet d'affirmer cela (Whitehouse 2010). Dans les dernières années, le monde scientifique semble davantage opter pour une origine sicilienne. Cette interprétation vient principalement du lien entre le décor et les motifs présents sur de la vaisselle en cristal de roche attribuée aux ateliers de Palerme, mais aussi aux motifs que l'on retrouve sur des bâtiments construits par les rois normands à Palerme (Whitehouse 2010). Whitehouse cite en exemple le plafond de la Stanza Normanna dans le palais des rois normands de Sicile à Palerme. Ciselé, il fait penser aux formes gravées sur les verres du groupe d'Hedwig. Cette attribution tient aussi du fait que l'on n'a pas retrouvé de Verre d'Hedwig en Orient (Whitehouse 2010 : 50) et que les verres d'Hedwig ont des parois très fines que n'ont pas les verres orientaux plus épais. Quant à leur datation, ils sont généralement datés des 12^e ou 13^e siècles (Didier, Toussaint 2003 : 238 - 240).

Même si ces deux verres d'Hedwig proviennent de territoires qui n'étaient plus islamiques à l'époque de leur création (la Sicile musulmane de 948 à 1091 passe ensuite aux mains des souverains normands), la Sicile reste un territoire fortement marqué par cette occupation, comme le montrent les verres d'Hedwig, mais aussi les décors du palais de Palerme d'autres œuvres d'inspiration orientale. Comment définir la notion d'Orient en Sicile ? Les verres d'Hedwig sont datés des alentours du 12^e siècle, c'est à dire moins d'un siècle après la fin de la présence musulmane en Sicile. Cette présence a néanmoins marqué la culture. Comment définir la Sicile dans ce cas ? Était-elle orientale ou occidentale ? Sûrement une symbiose des deux cultures. La Sicile, une île, se retrouve véritablement à cheval sur deux univers. Elle n'est ni tout à fait orientale, ni tout à fait occidentale. L'historienne de l'art Eva Hoffman évoque longuement le cas dans la Sicile dans un de ces articles « Pathways of Portability », et comment les souverains normands ont repris des codes de la société précédente pour les appliquer à leur art. Elle cite en

exemple le Manteau de couronnement de Roger II (roi de Sicile entre 1130 et 1154)⁷⁰, qui reprend dans son iconographie des motifs et des codes de l'art islamique (Hoffman 2001 : 27). Pour elle, la Sicile est un pont entre l'occident, Byzance et l'Orient (Hoffman 2001 : 26).

Quoi qu'il en soit, ces deux verres peuvent être liés à notre étude, car, s'ils sont des présents de Jacques de Vitry, ils ont dû être perçus et reçus de la même manière que le Verre de Charlemagne et les deux autres (Palmer Cup et Coupe des Huit Prêtres). De plus, les montures des deux reliquaires d'Oignies sont relativement proches stylistiquement. Pour ces deux coupes, le nœud central est plus détaillé et prononcé que pour le Verre de Charlemagne, mais on retrouve encore une fois la frise de fleurs de lys qui entoure la base et le col des gobelets. Eux aussi ont subi un changement de fonction. C'est d'ailleurs ce qui les rapproche du Verre de Charlemagne, de la Palmer Cup et de la Coupe des Huit Prêtres qui furent tous trois transformés de gobelet en verre à pied. Par cette transformation physique, c'est aussi un changement de fonction qui s'opère. Les uns deviennent des verres à pied pour le service de table ou des objets utiles à la liturgie, tandis que d'autres prennent une fonction "passive" en devenant le réceptacle des reliques. La fonction intrinsèque de l'objet est altérée puisque si le Verre de Charlemagne reste un contenant pour des liquides, les deux autres verres perdent leur fonction première : ils sont toujours des récipients, mais magnifiés. C'est leur fermeture qui les transforme en objets passifs et avant tout protecteurs des reliques qu'ils renferment et révèlent. Cependant, la translucidité du verre tient une place importante pour ces reliques : tout en étant enfermées et protégées, celles-ci restent visibles pour les fidèles. Les deux reliquaires possèdent une monture plus ancienne que la datation présumée du Verre de Charlemagne (vers 1230-1250), mais on peut voir sur eux on peut voir la frise fleurdelisée que l'on retrouvera sur le Verre de Charlemagne, la Coupe des Huit Prêtres et la Palmer Cup.

Le *Reliquario del Sangue miraculoso* (figure 51), dans le trésor de Saint-Marc à Venise, proviendrait du sac de la ville de Constantinople en 1204. Il se trouvait dans le trésor du palais du Boucoléon (Shalem 1996 : inv. 47). Rapportée à Venise, la bouteille en cristal de roche fatimide fut sertie d'or avant 1283. Le reliquaire serait mentionné pour la première fois en 1283

⁷⁰ Anonyme, Palerme, Italie, manteau de Roger II de Sicile, 1133-1134, samit de soie, 1,46 m (hauteur) x 3,45 m (largeur), Kunsthistorisches Museum, Vienne. Numéro d'inventaire : XIII 14.

dans l'inventaire de la cathédrale Saint-Marc (Gallo 1967 : 273). C'est donc qu'il avait déjà sa monture. Sur la monture est inscrit en latin « *Hic est sanguis XPI* »⁷¹. La bouteille était scellée par une petite perle. Cette monture est aussi datée un peu plus précocement que le pied du Verre de Charlemagne, cependant on observe une grande ressemblance entre le nœud du reliquaire du Sang Miraculeux et du verre de Châteaudun, tous les deux sont godronnés et encadrés de deux petites frises perlées.

Pour ce qui est de l'aiguière de Maubuisson⁷² (figure 52), on change de matériau et de forme puisqu'il s'agit d'une noix de coco montée en aiguière. Elle est également en cuivre doré comme le Verre de Charlemagne et elle possède aussi deux petites frises de rinceaux, aux jonctions de la noix et du métal. On date généralement cette monture de l'abbatiale de Blanche de Brienne d'Eu, à cause de l'inventaire de 1768 dans lequel cette aiguière est signalée comme « le cocmart de Madame Blanche, seconde abbesse de Céans, fait de l'écorce d'un fruit » (Dutilleux 1896 : 60). Dans les inventaires de 1463 et 1529, l'aiguière est décrite différemment : « Ung gros pot d'argent doré, esmaillé d'azur dedens et dehors, dont le gros pot est en manière d'une noix et dessus a une patenostre d'ambre et l'ance néellée » (Dutilleux 1896 : 24). On ne parle pas d'émaux dans l'inventaire de 1768 et aucun n'est visible aujourd'hui. Ce décor a-t-il été supprimé ? Ou bien la monture a-t-elle été refaite à l'identique pour un nouvel objet, mais sans émail ? Si les émaux ont simplement été supprimés, pourquoi n'en voit-on pas de trace sur l'objet ? Peut-être ont-ils été peints, comme cela est suggéré dans le catalogue *Les Fastes du Gothique* (1981 : 226) ? Comme les plus vieux exemples d'émaux peints ne remontent pas avant la fin du 14^e siècle, on ne peut retenir cette hypothèse. Si sa forme se rapproche bien de celle d'objets d'orfèvrerie que l'on retrouve au 12^e et au 15^e siècle – les fleurs de lys et les rosettes présentent sur les bandes le long de la panse – sa datation précise reste difficile à établir. D'ailleurs, c'est d'un 'pot' dont on parle dans l'inventaire et non pas d'une aiguière. On ne peut donc pas non plus exclure l'idée que l'objet décrit dans les inventaires de 1463 et de 1529 ne soit tout simplement pas l'aiguière, mais un autre contenant fabriqué lui aussi avec une noix de coco. Peut-être l'aiguière faisait-elle partie d'une paire, mais alors pourquoi ne se trouverait-elle pas dans les

⁷¹ « Ceci est le sang du Christ ».

⁷² Aiguière de Maubuisson, monture en cuivre doré, panse en noix de coco et bandes sur la panse en argent niellé, anciennement à l'abbaye de Maubuisson, France, 1275-1309, 34 cm, Musée Lambinet, Versailles. Numéro d'inventaire : 1141.

mêmes inventaires ? Si ce n'est pas l'aiguière qui est décrite dans les inventaires de 1463 et 1529, cela voudrait dire qu'elle n'apparaît pas dans l'inventaire avant 1768 et qu'elle n'était peut-être pas à l'abbaye avant cette date. Son attribution à l'abbesse Blanche serait donc erronée. Cette hypothèse expliquerait l'absence d'émaux sur l'aiguière qui se trouve aujourd'hui dans les collections du Musée Lambinet. Bien qu'il ne soit pas en verre, cet objet à boire rare et 'exotique', fascinait de la même façon les contemporains qui l'ont jugé digne d'être orfèvré et c'est pourquoi il nous a paru profitable à notre propos.

Comme nous venons de le voir, beaucoup d'objets ont été montés en orfèvrerie pour intégrer les trésors d'églises, les collections particulières (ce qui fut le cas pour la Coupe des Huit Prêtres) ou les biens mobiliers d'une institution religieuse (pour le service de table, par exemple). À ce titre, les objets islamiques ne sont pas des exceptions à ce traitement. Cet échantillon a montré la variété des décors et des techniques mis en place dans la fabrication des montures. Cependant, on peut faire des rapprochements entre la base orfèvrée du Verre de Charlemagne et plusieurs autres : la forme godronné du nœud, le motif perlé qui l'entoure, les frises fleurdelisées, les corolles et les motifs sur les bases des pieds et la simplicité générale de la forme.

La datation de la monture peut bien sûr se faire par une étude stylistique et comparative des montures avec des objets d'orfèvrerie du 13^e et 14^e siècle. Les montures du Verre de Charlemagne, de la Coupe des Huit Prêtres et de la Palmer Cup étant très proches, elles méritent d'être attentivement comparées. Elles portent toutes la même frise de palmettes à la jonction du verre et de sa monture (simple pour la Coupe des Huit Prêtres et double pour les autres). Ce motif se retrouve régulièrement sur les coupes et autres contenants orfèvrés de cette époque. On le retrouve ainsi sur l'aiguière de Maubuisson (datée du 14^e siècle) ou bien sur le vase reliquaire du Paralet (figure 54) – du troisième quart du 14^e siècle (Donzet, Siret 1981 : 216). Ce motif se retrouve aussi au 13^e siècle : il est visible sur un reliquaire (figure 55) du nord de la France, daté des années 1220-1230 (Balace, Nieus 2013 : cat.123). De même, le nœud qui se trouve au milieu du pied est très semblable dans les trois cas : godronné, légèrement écrasé et entouré de petites frises perlées. Sur le pied du *Reliquario del Sangue Miraculoso*, le nœud reprend cette forme (Shalem 1996 : cat. 47, fig. 18), ainsi que sur un reliquaire de la cathédrale Saint-Paul de Münster (figure 56) (Shalem 1996 : cat. 31, fig. 8). La ressemblance des trois coupes ne peut pas

n'être qu'un hasard. Elles pourraient avoir été montées dans les mêmes années. L'histoire de la Coupe des Huit Prêtres et les détails évoqués dans ce chapitre permettent de croire qu'elle fut montée dans la seconde moitié du 13^e siècle. Lorsque l'on observe la différence de traitement dont a fait l'objet la Palmer Cup, issue d'une technique beaucoup plus poussée et raffinée, il est évident qu'elle provient d'un atelier singulier. Cependant, compte tenu du peu de ce que l'on sait de l'histoire des trois coupes, il n'est pas impossible de croire que les montures proviennent de la même région. Attendu que leur histoire semble les lier aux comtes de Flandres, on peut penser que leur fabrication eut lieu plutôt au Nord de la France – Flandres ou Île-de-France. Quant à l'époque de la fabrication, elles datent définitivement des mêmes années, fort probablement de la seconde moitié du 13^e siècle ou du tout début du 14^e siècle si l'on se base sur le style de leurs pieds.

2.2 La vie dans l'Église

a. L'association à Charlemagne

L'association avec l'empereur devenu saint peut ne pas être anodine. Les questions de thésaurisation, lorsque l'on évoque la figure de Charlemagne, sont complexes et engendrent de nombreuses questions. Au fil du temps, un véritable trésor s'est formé autour de la figure de Charlemagne (Cordez 2012). Ce phénomène de thésaurisation s'observe surtout entre le 11^e et le 17^e siècle, en particulier sur des objets hétéroclites (comme l'intaille de Charlemagne⁷³, le « A » de Conques (figure 53), ou l'Escrein de Charlemagne⁷⁴). Chaque pièce revêt un sens dans son propre contexte et sert un but précis. À chaque lieu correspond une époque et donc un besoin spécifique à remplir pour une communauté. Les particularités de chaque objet viennent renforcer leur authenticité (prix, rareté, ancienneté, étrangeté). La figure de Charlemagne a plusieurs

⁷³ Anonyme, Reliquaire, dit provenir de l'ambassade d'Harûn al-Rashid, puis aurait été retrouvé en 1166 lors de l'exhumation du corps de Charlemagne par Frédéric Barberousse. Or filigrané, grenats, émeraudes, saphirs, perles, Palais du Tau (Reims).

⁷⁴ Anonyme, "Escrein de Charlemagne", vers 870-877, provient de l'abbaye de Saint-Denis. Reste aujourd'hui l'intaille qui décorait le haut de la structure d'orfèvrerie, intaille en aigle-marine (représentant Julie, fille de l'empereur Titus), Italie, vers 90, or, saphir, perle, France, 9^e siècle (monture), 10,5 cm (hauteur), Cabinet des Médailles. Numéro d'inventaire : 58.2089

visages aux yeux des chroniqueurs : il est à la fois le fondateur de monastères, le grand chef de guerre (vainqueur des Umayyades d'Espagne), le protecteur de la chrétienté et le premier empereur chrétien du Moyen Âge, mais il est aussi le destinataire des fastueuses ambassades de Bagdad (Girardin 2012). Chacun de ces visages permet la création d'une légende à partir d'un objet ou à l'inverse 'd'inventer' un objet pour le lier à une légende déjà existante. La thésaurisation permet, en fonction des cas, de justifier des privilèges anciens accordés à des monastères ou bien d'ancrer l'histoire d'un lieu dans un contexte qui va être modifié. Chaque lacune dans l'histoire peut être comblée avec des preuves, les objets ou les textes (Girardin 2012). Un objet illustre parfaitement cet état des choses : il se trouve à l'abbaye Sainte-Foy de Conques, il s'agit d'un curieux « A » orfèvré (figure 53).

Le prologue de la chronique de l'abbaye de Conques fait état de sa création. Si l'on en croit ce texte, c'est Charlemagne qui aurait fondé le monastère. Il serait même le premier de tous ceux que l'empereur aurait créés. Or l'abbaye de Conques date de 819 et fut bâtie par le fils de Charlemagne, Louis le Pieux. Un auteur anonyme, connu sous le nom de l'Astronome, rédigea au 11^e siècle la vie de Louis le Pieux dans laquelle il dresse une liste de vingt-cinq abbayes fondées par le souverain (Conques y vient en quatrième position). Plus tard, Hugues de Fleury (v. 1100) reprit cette liste pour l'insérer à sa chronique de l'histoire de l'Église (*Historia Ecclesiastica*). Il omet le monastère de Massay (Berry) et la liste est ainsi réduite à vingt-quatre institutions. Plus important encore, il attribue la fondation de ces institutions à Charlemagne (Cordez 2012 ; Cahn 2006). Finalement, dans la *Vita S. Karoli* (v. 1180), rédigée après la canonisation de l'empereur en 1165 (Cahn 2006 : 97), la liste est de nouveau amputée d'un monastère (Donzère, vallée du Rhône). Surtout, elle donne une valeur symbolique à l'ordre et au nombre des monastères cités. Chacun se voit attribuer une lettre de l'alphabet correspondante à son classement dans la liste. Selon celle-ci, Conques aurait dû obtenir la lettre D (Cahn 2006).

Seulement, pour les moines de Conques, cette quatrième place était inacceptable. L'auteur du prologue de Conques a inclut la même liste dans son texte, mais en offrant à Conques la primauté des abbayes- la place « A ». Selon Walter Cahn, le prologue viendrait donc après la création du « A » orfèvré (2006 : 99). Le chroniqueur aurait donc lié l'objet déjà présent dans l'abbaye à la légende racontée dans les textes. En ce qui concerne le processus de modification de

l'œuvre, c'est une pièce d'orfèvrerie qui a subi plusieurs transformations (Cahn 2006 ; Cordez 2012). D'abord, il aurait fait partie d'une croix monumentale (à ce stade, une barre transversale l'assimilait véritablement à un « A »), mais les avis divergent à propos de la suite des transformations. Pour Philippe Cordez, cette première croix aurait pu être démantelée pour n'en conserver qu'un fragment. Ce fragment aurait été conservé et ensuite assimilé au « A » vers le 12^e siècle (Cordez 2012 : 164). Par la suite, le « A » serait devenu un reliquaire avec l'adjonction d'une base pour lui permettre de tenir debout. Au contraire, pour Cahn, ces deux derniers stades sont inversés. D'abord transformé en reliquaire (Cahn 2006 : 103), le « A » de Charlemagne aurait été converti en reliquaire pendant le tout dernier stade de son existence⁷⁵.

Cet objets ainsi que d'autres du même type deviennent donc les témoins d'un passé. Ils se transforment en reliques et l'église qui les héberge devient, selon les termes de Nathania Girardin, « le réceptacle de mémoire » (Girardin 2012 : 122). Après quelque temps, les constructions symboliques qui sous-tendent l'existence des objets sont oubliée en tant que telles. Après ce moment, les œuvres sont comprises en tant qu'incarnation d'une vérité. Comme le dit Girardin « Les fidèles et les communautés ecclésiastiques accordent leur confiance à ces objets témoins, qui, par leur présence et leur matérialité, certifient un passé, qu'il soit véridique ou altéré » (Girardin 2012 : 121). Au fil du temps, certains objets qui avaient été rattachés à l'empereur ont perdu cet aura d'authenticité; ils ont été reconnus comme 'faux', antérieurs ou postérieurs au règne du souverain. Comme nous l'évoquions en introduction de ce mémoire, le Verre de Charlemagne au 19^e siècle avait été plongé dans ce débat de datation et d'identification avant qu'il eût été prouvé avec certitude qu'il n'a pas pu être contemporain de Charlemagne. Un grand nombre de ces fausses 'reliques' furent attribuées à la mythique ambassade du calife abbasside, Harûn al-Raschid, à la cour de Charlemagne en 797. Éginhard énumère plusieurs de ces objets : des textiles, des parfums, un éléphant et d'autres riches produits d'Orient. Il fut facile pour les chroniqueurs d'inclure des objets à la liste (Éginhard 2010 : 32). Si certains objets furent rattachés à cette ambassade même s'ils n'étaient aucunement originaires d'Orient, le Verre de Charlemagne, lui, venait réellement de cette région, mais d'une époque postérieure (près de quatre siècles plus tard).

⁷⁵ Pour connaître leurs hypothèses plus en détails, voir les articles de Cordez et Cahn (Cordez 2012 ; Cahn 2006)

La construction mémorielle qui s'est faite autour du « A » de Conques peut être mise en parallèle avec le Verre de Charlemagne. Tout comme le « A », je pense que cet objet déjà existant a été utilisé pour répondre à un texte (l'ambassade d'Harûn al-Rashid) et confirmer une légende (la fondation de l'abbaye par Charlemagne). Néanmoins, elle fut sans doute moins complexe que celle du « A ». Le Verre de Charlemagne ne s'appuie que sur un événement historique tandis que l'assemblage qui mène à l'utilisation du « A » en reliquaire fut long et complexe puisqu'il a impliqué la modification et l'interprétation de nombreuses sources, de textes et d'objets. Malheureusement, nous ne pouvons situer la date de cette construction historique, mais si l'on en croit Bordas, en 1762 (Bordas 1884 [1762]), le verre est déjà connu sous le nom de Charlemagne. La seule information qu'il nous donne quant à cette assimilation est que le verre est conservé dans l'abbaye de temps « immémorial » (Bordas 1884 [1762]), ce qui n'est pas d'un grand éclaircissement. Cependant, on peut noter qu'en 1682 dans son *Histoire de Blois* Jean Bernier évoque déjà la fondation de l'abbaye par Charlemagne et comme preuve de ce qu'il avance, il mentionne la présence de symboles impériaux (des aigles et une statue identifiée comme un empereur), mais il ne parle pas du verre (Bernier 1682 : 212)⁷⁶. Or, si le verre avait déjà été rattaché à Charlemagne, Bernier l'aurait sans doute ajouté à son argument. On peut donc penser que l'assimilation à Charlemagne a eu lieu entre 1682 et 1762.

b. Utilisation de la coupe

Si on considère que la coupe devient une relique de l'empereur aux alentours de 1700, il est peu probable qu'elle ait à partir de ce moment servi au rite. Elle serait plutôt devenue une relique montrée aux fidèles pendant les grandes occasions. Cependant, même si l'association avec Charlemagne est trop tardive pour pouvoir expliquer avec certitude le rôle du verre dans l'église au Moyen Âge, on peut essayer de comprendre l'utilisation qui en a été faite.

Quel était donc le rôle de la coupe de Charlemagne au sein de l'abbaye de Châteaudun au Moyen Âge ? Était-ce un calice ? Était-ce une relique ? La réponse se trouve probablement entre

⁷⁶ Il faut noter que Doublet de Boisthibault dans son article dit que Jean Bernier parle du verre de Charlemagne (De Boisthibault 1857 : 162), mais nous n'avons pas trouvé mention du verre dans cet ouvrage.

les deux options. Son aspect (le verre et le pied) se rapproche de la forme générale d'un calice, mais sa taille (22 cm), particulièrement la taille du verre (15 cm sans la monture alors que beaucoup de calices font cette taille⁷⁷), semble peu propice à une utilisation quotidienne pour la messe. Cela reste un objet très fragile et si sa conservation jusqu'à nos jours semble presque miraculeuse, on peut difficilement imaginer qu'il ait été déplacé et utilisé tous les jours (même si cela ne fut que pour quelques années) et qu'il soit parvenu intact jusqu'au 20^e siècle. Il se peut également que grâce à son statut d'objet précieux, il fut utilisé occasionnellement et pour de grandes cérémonies. Des objets plus simples auraient alors été utilisés pour les liturgies ordinaires et quotidiennes. Ce qui fut peut-être également le cas pour le verre du Huit Prêtres, lorsqu'il prit part au rituel de célébration de la bienfaitrice de l'institution hospitalière.

Même s'ils n'étaient pas considérés comme des reliques, leurs tailles, leur rareté, leur matière et leur éclat devaient conférer aux verres les mêmes soins et les mêmes attentions que s'ils eussent été des reliques. La Luck of Edenhall est le parfait exemple de cette protection : bien que ce verre ne soit pas une relique sacrée, elle devait être conservée intacte pour que ses propriétaires gardent prospérité et chance (voir chapitre 1). La Luck obtient ainsi par sa légende des soins similaires à ceux observés pour les reliques. À ce titre, elle mérite une attention particulière et peut être considérée comme une relique folklorique (puisqu'elle est attribuée à un cadeau des fées). De ce fait, les témoignages montrent que la famille Musgrave prit un soin tout particulier à protéger la coupe. En 1791, le révérend William Mounsey nous raconte que lorsque des privilégiés étaient autorisés à boire dans la coupe, on maintenait une serviette sous le verre afin de prévenir toute chute (Mounsey 1791 : 721). En plus de tout cela, le verre était conservé en permanence dans son étui de cuir bouilli moulé sur la forme du verre afin de lui assurer une protection optimale. Sur le couvercle, on peut lire le symbole « *IHS* » (Jésus Sauveur des

⁷⁷ Anonyme, Italie, Calice, 1326-1350, argent émaillé, 18,9 cm (hauteur), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1913,1220.96.

Anonyme, Allemagne, calice, 1200-1250, argent et émaux, 16,9 cm (hauteur), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : AF.3043.

Anonyme, Angleterre, Calice, vers 1250, argent et or, 14,3 cm (hauteur), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1968, 1206.1.

Anonyme, Avignon, Calice, 1305-1334, argent émaillé, 17,2 cm (hauteur), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : M.2000-1956.

Anonyme, France ?, Calice, 1300-1350, étain, 15,5 cm (hauteur), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 72. 1904.

Hommes) qui, selon Glyn Davies, peut être vu comme une inscription protectrice (Davies : 2010)⁷⁸. Tout cela montre bien que la légende qui entoure le verre favorise la création de dispositifs de protection optimaux, comme Mounsey l'observe justement dès 1791 (Mounsey 1791 : 721).

Certains objets nous offrent des indices pour comprendre en partie ces phénomènes de christianisation et d'intégration aux cultes. Et ce sont leurs nouveaux propriétaires qui, par des inscriptions rajoutées sur les montures orfèvrées, nous donnent ces indices. Le trésor de Saint-Denis abritait un objet qui nous renseignait lui-même sur son histoire. Il s'agit d'un vase de cristal dit vase d'Aliénor (figure 57). Suger, abbé de Saint-Denis au 12^e siècle, avait enrichi son trésor d'un certain nombre d'objets sur lesquels il va faire nieller dans le métal des dédicaces et d'autres données. Ainsi, sur le vase d'Aliénor, ce n'est rien de moins que la généalogie du vase qui sera inscrite: « *Hoc vas sponsa dedit anor regi ludovico mitadol avo mihi rex scq suger* »⁷⁹. La vie du vase est connue avec quasi-certitude à partir du 12^e siècle jusqu'à nos jours, grâce aux différents inventaires et descriptions dans lesquels il est décrit. Mentionné une première fois dans le *De Administratione* de l'abbé Suger, il est ensuite décrit dans les inventaires établis en 1534 et 1634 (n° 75 de l'inventaire) (Montesquiou-Fezensac 1973 : 168) et dans l'*Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, publiée en 1706 par le moine Michel Félibien⁸⁰. Enfin, le vase entre au Muséum, le futur Musée du Louvre, le 5 décembre 1793 et y est resté depuis, passant de la galerie d'Apollon (galerie des gemmes), au département des objets d'art.

Ce vase est donc passé entre les mains de plusieurs personnes. D'abord, celles d'Aliénor d'Aquitaine (1122-1204) héritière du duché du même nom qui fut successivement l'épouse du roi de France, Louis VII (1120-1180) et du roi d'Angleterre, Henri II (1133-1189). Le passage du vase d'Aliénor à son premier époux est relaté par Suger dans son *De Administratione*, qui précise qu'Aliénor aurait offert le vase à Louis lors de leur retour à Paris après leurs noces à Bordeaux en 1137. Comment Suger rentre-t-il en possession du vase ? Était-ce un cadeau du roi ou bien une

⁷⁸ D'autres avant y ont vu la marque de l'utilisation du verre comme calice.

⁷⁹ « Ce vase, Aliénor son épouse, l'a donné au roi Louis, Mitadolus à son aïeul, le roi à moi, Suger aux saints » (Traduction : Musée du Louvre).

⁸⁰ « Vase de crystal de roche garni d'or et de pierreries, sur le pied duquel sont écrits ces deux vers » (Félibien 1706 : pl. IV)

demande de Suger ? Ces questions restent ouvertes, toujours est-il que le vase rentre dans le trésor de l'abbaye avant 1151, date à laquelle Suger décède. Quant aux deux personnes citées sur le vase; «*Mitadolus* » et «*avo* », ils furent clairement identifiés dans un article de George T. Beech (Beech 1993). L'aïeul d'Aliénor, «*avo*» n'est autre que Guillaume X, connu sous le nom de Guillaume le Troubadour (1071-1126) et grand-père d'Aliénor⁸¹. Quant au second, Mitadolus, se serait un souverain musulman de Saragosse, Imad al-dwala, Mitadolus étant la latinisation de son nom arabe⁸². À cette époque commence la reconquête de l'Espagne par les chrétiens. Des tensions existent toutefois entre les dynasties islamiques. En 1110, Iwad al-dwala aurait perdu sa ville contre les Almoravides – membres d'une dynastie berbère appelée à l'origine par les émirs natifs d'Espagne pour les aider à freiner la reconquête. Iwad al-dwala se serait alors engagé dans les rangs des guerriers catholiques pour chasser à son tour les Almoravides. C'est ainsi qu'en 1120, Guillaume X et Iwad al-dwala auraient pris part à la même bataille (la bataille de Cutanda) sous les ordres du roi Alfonso d'Aragon. Le don du vase pourrait avoir eu lieu lors de cet événement. Par la suite Guillaume X aurait rapporté le vase avec lui et l'aurait transmis à sa petite-fille, soit comme présent de baptême, soit par testament à Aliénor, à la mort de son père en 1137.

Que pouvons-nous déduire du vase d'Aliénor pour la compréhension du Verre de Charlemagne ? Beaucoup. À l'inverse du Verre de Charlemagne, le vase d'Aliénor a réellement appartenu au personnage historique à qui il est attribué. Comme nous le dit Gail Feigenbaum dans sa participation au volume *Provenance. An alternate history of art*, « This is a perfect instance of an object that has been transformed and must make its provenance manifest, must testify and memorialize its history as it is transferred from one owner to the next » (Feigenbaum 2012 : 23). Ce vase, né dans la civilisation musulmane, devient le signe de deux alliances politiques (celle des chrétiens et des musulmans en Espagne et, dans un second temps, celle de l'union de la France et de l'Aquitaine), avant de devenir un vase liturgique dédié aux

⁸¹ Suger ne mentionne pas le nom de cet *avus*. Selon Beech, il s'agit de Guillaume X de façon certaine. Le personnage n'étant pas nommé, il paraît plus évident que Suger veuille parler du duc, personnage éminent du début du 12^e siècle, plutôt que d'Aimeri, simple vassal. Il prouve sa théorie en liant Guillaume et le mystérieux *Mitadolus* (Beech 1993 : 4). Selon lui, le fait que Guillaume ne soit pas expressément nommé peut aussi montrer que sa notoriété est suffisamment grande pour que tous ceux qui aient accès à l'inscription comprennent de qui il s'agit.

⁸²Voir les chroniques d'un monastère en Castille dans lesquelles le roi de Saragosse Iwad al-dwala serait latinisé en *Amidolan* et *Midadolan* (Beech 1993 : 6).

saints. Suger, en transcrivant une inscription dans l'œuvre décide de s'inscrire dans une lignée d'illustres propriétaires en se posant comme le dépositaire de l'œuvre, dans l'abbatiale. Tout comme le Verre de Charlemagne a été associé à Charlemagne (tout du moins plusieurs siècles après son entrée à la Madeleine), le vase est davantage pour Suger une manière d'apporter du prestige à son abbaye et sur sa personne qu'un témoin de la mémoire des souverains qu'il nomme. Toutefois, on sait par ses écrits que Suger prônait la magnificence comme un reflet de la foi. La monture du vase d'Aliénor vient donc magnifier le vase déjà précieux et ne vient pas nécessairement volontairement effacer une identité étrangère, dans son cas son identité musulmane.

Le vase d'Aliénor n'est pas le seul vase que Suger a fait monter et graver. Dans la vitrine où il se trouve au Musée du Louvre, on peut également voir le vase de porphyre dit l'Aigle de Suger (figure 58) et une aiguière de Sardoine (figure 59). Chacun est couvert d'une inscription niellée sur la monture indiquant plutôt le désir de son propriétaire d'orner et d'enrichir l'objet que de gommer une ancienne culture. Sur l'aigle de Suger, on peut lire : « *inclus [di] gemmis lapis iste mere[t]ur et auro / marmor erat sed in his marmore carior est* »⁸³, tandis que sur l'aiguière, on trouve : « *+ dum libare deo gemmis debemus et auro / hoc e[go] s[ugeri]us offero vas domino* »⁸⁴. La christianisation par l'ajout de montures provient plus ici des théories de Suger, pour qui la beauté et la magnificence sont un support à la foi. De plus, l'inscription du vase d'Aliénor ne semble pas clamer une quelconque christianisation forcée de l'objet. Elle cite même son premier propriétaire, Mitadulos, un souverain musulman, sans le dénigrer. Au contraire, il précède la liste de noms illustres. Cet exemple permet de voir que le statut islamique de l'objet n'était pas nécessairement un problème pour son acceptation et son intégration dans une église. Ses qualités esthétiques et sa rareté comptaient davantage. Si le verre de Chartres ne nous informe pas sur ses propriétaires, sa monture vient jouer un rôle proche de celle qui a été ajoutée au vase d'Aliénor. Elle marque une volonté d'embellissement et un passage d'une culture à une autre ou tout du moins d'un état à un autre (d'un gobelet à une coupe à boire).

⁸³ « Cette pierre méritait d'être sertie dans l'or et les pierres précieuses. Elle était de marbre, mais ainsi, elle est plus précieuse que le marbre » (Traduction : Musée du Louvre).

⁸⁴ « Puisque nous devons faire des sacrifices à Dieu avec l'or et les pierres précieuses, moi, Suger, j'offre ce vase au Seigneur » (Traduction : Musée du Louvre).

c. Christianisation ?

Les trésors de lieux de culte regorgent d'objets étrangers convertis au culte chrétien. Dans le cas des objets d'art islamique, la question de la christianisation ou « conversion » se pose comme une évidence. Il s'agit de savoir à quel point, en faisant entrer des objets du monde musulman au sein d'une institution chrétienne, le clergé est conscient de leur origine culturelle et religieuse. L'Islam, d'ailleurs, est trop souvent posée en « ennemie » par ces mêmes clercs. Ce phénomène important qu'il peut le sembler au premier abord, a fait l'objet de la thèse de doctorat d'Avinoam Shalem (Shalem 1996). Il propose plusieurs angles d'interprétation de cette question.

On trouve souvent dans la littérature l'évocation de la transformation ces verres émaillés en calice. Pourtant, dans le cas du Verre de Charlemagne notamment, il se peut que cette affirmation, si elle n'est pas fausse en soi, doive être prise avec plus de recul. S'ils ont bien la forme de calices liturgiques, ils n'ont pas forcément eu cet usage. Pour citer un exemple comparable, la Coupe des Huit Prêtres appartient à un hôpital religieux et Marguerite fournit au moins deux calices lors de la fondation, mais rien ne prouve que le verre soit l'un d'eux. Le Verre de Charlemagne a été trouvé dans le trésor de l'abbaye de Châteaudun, mais il n'y a pas de mention qu'il ait eu une fonction en particulier. Quant à la Palmer Cup, là non plus il n'y a pas de traces d'une utilisation en tant que calice eucharistique. Dans son cas, il est même probable que du moment où elle entra en possession de la famille Palmer-Morewood, elle devint un objet de collection, de prestige et d'ornementation. Il ne faut surtout pas oublier non plus qu'à l'époque qui nous intéresse, l'Église interdisait les objets liturgiques en verre.

Au milieu du 9^e siècle, Léon IV (847-855) promulgue l'interdiction du verre pour les vases eucharistiques. Cette interdiction est renouvelée aux conciles de Reims (895) et de Trèves (895). Le motif avancé est leur fragilité. Dans le même concile de Reims, le bois, est aussi interdit car il est jugé trop grossier. Puis, au synode de Londres (1175) et à celui de Rouen (1189), on demande à ce que les objets soient exclusivement en or ou en argent (Typochronologie des calices datés : matériaux 2005). À la fin du 13^e siècle, l'évêque de Mende Guillaume Durand, dans son *Rational des Divins Offices*, reprend ces interdictions :

Le pape Urbain⁸⁵, avec le concile de Reims, statua qu'on se servirait de vases d'argent ou d'or, ou en raison de la pauvreté des églises, de vases d'étain, parce que le métal ne rouille pas, et non pas de vases de bois ou de cuivre. Le calice ne doit donc pas être de verre, à cause de sa fragilité et du danger où l'on est de répandre le sang du Christ ni de bois, car c'est un corps poreux et spongieux, et il absorberait le sang de Notre-Seigneur, ni d'airain, ou de cuivre, car la force du poison que produit ce métal provoquerait le vert-de-gris et le vomissement (Traduction : Frutieux 1999 : 231).

Cet interdit montre que si le verre est proscrit à cause de sa fragilité. Ce n'est pas seulement par peur de détruire des objets précieux, mais aussi parce qu'en se brisant ils répandraient le sang du Christ. L'argument matériel est donc justifié par une raison symbolique plus forte.

Cependant, au concile d'Angers (1216-1224), l'usage du verre, de l'étain ou de l'argent est autorisé dans le cas où l'église ne peut se procurer des calices d'un matériau plus noble. Enfin, en 1130 et 1526, les synodes de Trêves et de Chartres renouvellent l'interdit. Cette succession de rappels de la prohibition du verre suggère bien que la présence du verre dans les églises restait répandu. Toutefois, dans beaucoup de cas, ces verres servaient des reliquaires; les exemples cités précédemment sont là pour en témoigner. C'est le cas pour les deux verres de Namur. L'évêque de Mende précise bien que le verre ne doit pas être utilisé pour faire les calices, mais ne sanctionne pas leur usage en tant que reliquaires. Au contraire, leur transparence était même recherchée. Ces interdictions sont une raison de plus de croire que le Verre de Charlemagne n'a pas pu servir de calice.

Partant de cette idée, peut-on dire que le Verre de Charlemagne était un reliquaire ? Cette idée est très peu probable. Pour devenir un reliquaire, le verre aurait dû être fermé et un couvercle aurait certainement laissé des traces sur le gobelet. Or, le bord du verre est intact et il n'y a aujourd'hui aucune trace observable d'une telle utilisation. Aucun texte ne vient non plus confirmer cette hypothèse : ni les premières mentions du verre au 17^e siècle, ni ses références subséquentes. On peut supposer que, si des reliques avaient habité le verre, elles auraient pu être enlevées à la Révolution lorsque le verre quitte l'abbaye, mais un tel épisode ne pourrait avoir manqué d'être relayé dans les annales ou dans les archives.

⁸⁵ À priori, Urbain 1er (222-230) (Frutieux 1999).

Dans ce cas, le verre était-il lui-même considéré comme une relique (Shalem 1996 : 130) ? Certains objets provenant de Terre Sainte se sont souvent vus conférer directement ce statut de relique soit parce qu'ils étaient rattachés à une histoire biblique, soit par leur contact notoire avec des reliques (la sacralité de la relique originale leur étant transféré). Ce n'était peut-être pas le cas du Verre de Charlemagne. Nous savons sans doute qu'à un moment de son histoire, il devint une relique de l'empereur (béatifié en 1165 par l'antipape Pascal III). Sa transformation en relique coïnciderait d'ailleurs au moment où on l'associe à Charlemagne : la coupe avec son nouveau nom serait ainsi devenue une relique du souverain.

Avant de tenter de comprendre si les objets musulmans furent volontairement christianisés, il est intéressant de comprendre comment un objet, qu'il soit issu d'une autre culture ou d'un contexte laïc, était sanctifié avant de servir au culte. Au 10^e siècle (et sans doute plus tôt), avant d'être utilisés lors des cérémonies religieuses, les objets devaient être sanctifiés par la formule suivante : « *adjutorium nostrum in nomine Domini* » suivi d'un petit discours demandant la bénédiction de Dieu. On clôturait la cérémonie par une prière de bénédiction en aspergeant l'objet d'eau bénite (Shalem 1996 : 129). Shalem n'a pas trouvé dans les textes de mention particulière pour les consécrations d'objets provenant de contextes musulmans. Pour lui, le contexte d'origine devait finalement intéresser assez peu le clergé, le plus important étant la beauté de l'objet et la richesse de ses matériaux, ainsi que son nouveau rôle dans le monde religieux (Shalem 1996 : 130).

Shalem pense que dans certains cas, les clercs qui recevaient un objet islamique dans leur trésor étaient des objets qui avaient servis pendant plusieurs années, voire décennies dans un contexte séculier d'intégrer une église. En conséquence ils ne le considéraient plus comme musulman, mais comme un objet laïc et de ce fait le consacraient comme tel (Shalem 1996 : 130). On peut penser bien sûr que parfois, les clercs ne reconnaissaient même pas un objet islamique, à fortiori dans le cas d'une abbaye aussi modeste que celle de Châteaudun. Afin de savoir si cette théorie est possible, il faudrait savoir à partir de quand la légende de Charlemagne vit le jour. En effet, à partir du moment où le verre est associé aux présents du souverain Harûn al-Rashid, les clercs savaient qu'ils avaient bien affaire à un verre musulman. Il se peut que cette légende soit le fruit d'une redécouverte et qu'avant cela son origine islamique n'ait pas été

reconnue. Faute de sources, on ne peut aller plus loin. Pour pouvoir déterminer si l'origine du verre était connue ou non, il faudrait savoir quand et comment le verre est entré dans le trésor de la Madeleine.

La modification des objets peut aussi être vue comme le produit d'une certaine christianisation. Elle peut être comprise de plusieurs façons. Il peut s'agir d'abord de modifications visuelles, évidentes, mais avant tout, il s'agit de changements dans la fonction des objets. Utilisés auparavant dans un contexte différent ou tout du moins fabriqués pour un usage différent, les objets islamiques changeaient invariablement de fonction en rentrant dans les trésors d'églises ou lorsqu'ils devenaient utiles à la liturgie. Certains gardèrent une fonction d'usage, tandis que d'autres sont devenus des réceptacles (reliquaires) ou encore de simples décoration de vitrine : Shalem parle de fonctions « actives » et « passives » (Shalem 1996 : 130). Les reliquaires sont de parfaits exemples de cela. En effet, beaucoup de récipients deviennent des reliquaires et cessent donc d'être utilisés selon l'usage prévu à leur création. En perdant cette utilité « active », ils en acquièrent une nouvelle, « passive », cette fois, en protégeant les reliques. Les reliquaires d'Hugo d'Oignies en sont les parfaits exemples. C'est cette modification de fonction qui, dans certains cas, va mener à une transformation physique. Cependant tous ne subissent pas de modifications et elles ne sont pas nécessairement toutes les mêmes.

Parmi les objets qui arrivent en Europe, on peut distinguer trois groupes. Il y a les objets qui arrivent d'Orient et qui se sont modifiés physiquement à leur arrivée en Occident ; ils subissent une métamorphose. C'est parmi eux que l'on retrouve des récipients transformés en calice ou en reliquaire (c'est le cas des verreries citées dans la première partie de ce chapitre). À ces objets, on rajoute parfois des inscriptions ou une iconographie chrétienne ou occidentale. Elles sont visibles le plus souvent sur leur monture ou sur les étuis servant à leur rangement. Ce phénomène est visible sur le reliquaire du Sang Miraculeux de Saint-Marc de Venise, que son inscription identifie comme contenant le sang du Christ. C'est aussi le cas avec l'étui qui protégeait la Coupe des Huit Prêtres; sur celui-ci on peut voir des fleurs de lys et un homme assis en trône couronné par deux anges. Ensuite, dans un second groupe on trouve des objets qui rentrent tels quels sans aucune modification. C'est ce qui se passe avec un verre émaillé du Musée du Louvre (figure 60). Ce dernier est décoré de Joueurs de Polo (d'où son nom) et fut

retrouvé sous l'autel de l'église d'Orvieto en Italie (Makariou 2012). Enfin, dans un dernier groupe, on trouve des objets qui sont déjà porteur d'une iconographie chrétienne avant leur arrivée en Europe. Ces trois groupes imposent des hypothèses différentes concernant les questions de christianisation.

Objets métamorphosés

Dans ce premier groupe, on trouve bien évidemment les trois objets qui sont évoqués depuis le début de ce mémoire, à savoir le Verre de Charlemagne, la Palmer Cup et la Coupe des Huit Prêtres.

Ces objets modifiés sont les plus nombreux. Leurs montures vont parfois être décorées de motifs religieux, de blasons ou de figures royales, voire même d'inscriptions en latin. Ces ajouts démontrent une appartenance à la culture occidentale. L'un des verres du groupe d'Hedwig⁸⁶ comporte six scènes chrétiennes. Quant à la Palmer Cup, sa monture est parsemée de fleurs de lys sur sa base. Enfin, en ce qui concerne les inscriptions latines, les objets qui sont entrés dans le trésor de la basilique Saint-Denis sous l'abbatiat de Suger sont de bons exemples. Le vase d'Aliénor, cité plus haut, porte bien une inscription latine qui relate l'histoire du vase et son utilisation une fois intégré au trésor. En « l'offrant » aux saints, Suger indique très clairement la fonction liturgique que vient prendre le vase.

Shalem considère que, dans certains cas, le fait de monter ces objets peut constituer un acte de christianisation (Shalem 1996 : 132). Toutefois, il s'agit d'un acte de christianisation plutôt involontaire. Ces montures et ces changements dans la forme des objets aurait un but principal beaucoup plus pragmatique : il s'agit d'adapter les objets à leurs nouvelles fonctions et les rendre utilisables. Encore une fois, ce phénomène est observable très facilement avec les reliquaires d'Oignies. Un reliquaire, comme nous l'avons dit, doit protéger ses reliques et donc être fermé. Si on veut transformer un verre en reliquaire, il faut alors le munir d'un couvercle.

⁸⁶ Anonyme, Gobelet, verre soufflé et gravé, émaux sur métal (monture 15^e siècle), 20 cm (hauteur), trésor de la cathédrale Wawel de Cracovie.

Shalem propose encore une fois une autre lecture de l'existence des montures : elles viendraient rehausser la beauté des objets en les mettant en valeur sur des piédestaux (que sont les pieds des reliquaires et des calices). Shalem va même jusqu'à les comparer à des « mini-statues exhibited on pedestals or columns » (Shalem 1996 : 133). Si cette assimilation est peut-être un peu forte, les montures viennent cependant mettre en valeur les pierres et les matières qu'elles enserrent. L'inscription que Suger fait rajouter sur son Aigle (figure 58) illustre tout à fait ce point : « Cette pierre méritait d'être sertie dans l'or et les pierres précieuses » (Traduction : Musée du Louvre). Plusieurs objets que nous avons évoqués ci-dessus s'intègrent aussi parfaitement dans cette catégorie. Sur le reliquaire du Sang Miraculeux de Saint-Marc, par exemple, le cristal de roche fatimide est complètement enserré dans le métal doré qui vient renforcer la beauté du matériau précieux. Il en va de même pour les deux verres du trésor d'Oignies – eux aussi sont encerclés dans leur monture. Sur ces deux derniers, en plus du métal, d'autres matières sont ajoutées au verre : des émaux sur l'un d'entre eux, une bile de cristal de roche (que l'on retrouve aussi sur la Palmer Cup) sur l'autre. Ces ajouts peuvent ajouter de la valeur au verre. Le cristal de roche en particulier vient encore accroître la richesse du verre par sa propre rareté et pureté.

Objets non modifiés

Beaucoup moins nombreux, ces objets ne furent pas modifiés physiquement. Parmi ceux-là, on retrouve entre autres la Luck of Edenhall et le verre aux Joueurs de Polo du Musée du Louvre (figure 60). La première a appartenu à la même famille pendant près de 250 ans, tandis que le second fut retrouvé sous l'autel de l'église d'Orvieto en Italie (Makariou 2012 : 140).

Pourquoi n'ont-ils pas reçu de monture ? Peut-être parce qu'à l'inverse des verres montés sur pied, ces artefacts étaient destinés à servir d'objets de collection et non à être utilisés – ces deux objets sont même cachés aux yeux des spectateurs, l'un dans son étui, l'autre sous un autel. Dans ce cas, nul besoin de les altérer physiquement afin d'en modifier le sens. Leur rareté seule suffisait.

Même s'ils ne subissent pas de modification physique, on peut considérer que certains de ces objets vivent tout de même une métamorphose. Simplement, celle-ci n'est pas physique mais conceptuelle. En modifiant les histoires de ces objets, même sans le savoir, les hommes participent à une certaine occidentalisation. Ainsi associés à des histoires issues d'un folklore local comme c'est le cas de la Luck of Edenhall, ces objets prennent une certaine ascendance sur les autres éléments du trésor, mais on peut aussi y voir une certaine christianisation (Shalem 1996 : 138).

La Luck of Edenhall ne s'est jamais trouvée à priori dans un trésor d'église. Il n'était donc pas nécessaire de lui ajouter une monture. De plus, à partir du moment où la Luck of Edenhall est associée à sa légende et que sa conservation devient sa raison d'être, il est d'autant plus futile, voire dangereux de l'utiliser. L'étui entre en jeu à ce moment pour venir apporter une protection supplémentaire au verre. Une monture pourrait certes transcender sa beauté, mais elle viendrait aussi la rendre plus fragile, car plus haute et plus difficilement transportable dans un étui. Quant au verre aux Joueurs de Polo, il fut assimilé à un vase trouvé sous l'autel de l'église Santa Margherita d'Orvieto. Dans ce cas, pourquoi fut-il placé ici ? Peut-être peut-on y voir une certaine volonté de protéger l'objet.

Objets à décor chrétien fabriqués en Orient

Dans cette dernière catégorie viennent se placer des objets qui, dès leur création, ont été décorés de motifs chrétiens, bien que leur facture et leur méthode de fabrication montrent qu'ils proviennent d'Orient. On trouve plusieurs objets qui semblent illustrer ce phénomène. Certains sont en verre, comme c'est le cas d'une petite bouteille du Musée National du Koweït (figure 61). Sur cette dernière, on trouve un motif de croix qui laisse supposer que ce verre fabriqué en Orient aurait été commandé par un Européen, peut-être un croisé, à un marchand local. Sur d'autres fragments, une figure humaine a été identifiée comme provenant d'un milieu chrétien⁸⁷. On peut aussi simplement penser que ces objets provenaient d'ateliers arabes chrétiens. La

⁸⁷ Anonyme, Syrie ou Égypte, fragment de vaisselle, milieu ou fin du 13^e siècle, verre soufflé et émaillé, Al-Sabah Collection, Musée national du Koweït. Numéro d'inventaire : LNS 170 KGe

communauté chrétienne en Syrie est restée une population importante du Moyen Âge jusqu'aux évènements récents.

Si ces objets, chrétiens dès l'origine, ont bien été reçus dans les églises occidentales, on ne peut pas dans leur cas parler de christianisation puisqu'ils sont déjà chrétiens par leur décor. Si leur étude peut se montrer instructive dans le cadre d'une analyse du marché oriental, ces artefacts ne trouvent pas leur place ici.

La question de la christianisation de ces verres importés d'Orient est donc un sujet complexe. Elle peut se faire de plusieurs façons, soit en modifiant la forme des objets ou en leur rajoutant des montures. Associer des légendes ou refaire l'histoire d'un objet peut aussi être perçu comme une certaine forme de christianisation. Enfin, puisque l'art islamique était si apprécié en Europe, les verriers musulmans de Damas ou de Raqqa ont pu commencer à créer des objets dont l'iconographie répondait plus spécifiquement à la demande chrétienne et occidentale, tout en conservant une esthétique islamique qui plaisait aux Européens. C'est cette hypothèse que défend Ward dans son article sur les liens entre arts verriers et dinanderie en citant le baptistère de Saint Louis comme exemple de cette production destinée à l'exportation (Ward 1998). Finalement, la transformation des objets de verre, qu'elle soit physique ou non, s'explique dans beaucoup de cas par la simple volonté d'adapter l'objet à de nouvelles fonctions et de mettre en valeur les matières précieuse et rares. Ces actes, s'ils peuvent être considérés comme christianisant, ne le sont donc pas forcément de manière volontaire. Si ce phénomène est bien présent, je pense que les objets islamiques étaient acceptés dans les églises (puisque ce fut le lieu de conservation de la majorité des objets décrits dans ce texte) essentiellement pour les mêmes raisons qu'ils le furent dans les collections privées (royales ou non). Avant tout, c'était pour leur exotisme, leur beauté et leur préciosité que l'on veut les inclure dans des trésors (Shalem 1996). On peut considérer que si le verre émaillé est apprécié pour son exotisme, ses couleurs et ses techniques de fabrication n'étaient pas encore connues ou encore mal comprises (Shalem 1996 : 146). La christianisation découlerait donc indirectement de l'entrée de ces objets dans des institutions religieuses.

d. « Écraser » l'ennemi

Toutefois, d'autres cas d'assimilation d'objets dans des lieux de culte existent. Dans ces cas précis, on voit poindre la volonté d'écraser symboliquement l'ennemi. Les objets utilisés sont donc des symboles forts de la culture ou de la religion. À cause de cette volonté particulière, la manière de traiter ces œuvres a été bien différente de celles qui ont été décrites précédemment. En effet, dans ces cas-là, on se trouve devant une volonté directe et consciente de transformer un objet.

Ce phénomène est particulièrement visible dans une Espagne en pleine Reconquista. Entre 718 et 1492 (la fin de la Reconquista est datée avec la prise du dernier royaume musulman d'Espagne – l'émirat de Grenade par Isabelle la Catholique et Ferdinand II), la péninsule ibérique est le lieu d'une lutte de pouvoir entre les Rois Catholiques et les différentes dynasties musulmanes installées sur le territoire. Ce phénomène transmet aux objets une aura différente que ceux rapportés de Terre sainte. Il ne s'agit pas simplement de conquérir un territoire, mais de reprendre ses richesses, de rétablir la souveraineté chrétienne et d'effectuer un « retour à la normale » (Tolan 2009 : 45). Shalem (1996 : 78) résume parfaitement la différence dans le traitement que reçoivent ces œuvres entre ces deux cultures. Là où un artefact sera avant tout reçu pour ses qualités esthétiques et son originalité dans les pays au nord de l'Espagne, dans la péninsule ibérique, au contraire, il sera d'abord évalué en fonction de son identité islamique. En d'autres mots, l'objet représente 'l'infidèle' que les chrétiens veulent chasser du pays. Si en Terre Sainte un commerce important a permis le passage d'objets de l'est vers l'ouest, au nord de l'Espagne, ces objets sont pour la plupart issus des butins gagnés lors des batailles contre les musulmans (Shalem 1996 : 79). Cette idée se présente également dans l'architecture transformée suite à la reprise d'une ville. Des mosquées par exemple, symboles de la religion musulmane, furent converties en églises (Harris 1997)⁸⁸. L'exemple le plus marquant de ces métamorphoses est peut-être la grande mosquée de Cordoue, devenue cathédrale de la ville en 1236.

⁸⁸ Pour plus de détails sur ce phénomène voir l'article de Julie A. Harris (1997) sur la question. Elle revient notamment sur les raisons de ces transformations (politiques et économiques), mais aussi sur la réception de l'architecture islamique par les chrétiens.

Les armées musulmanes s'en sont aussi prises à l'un des emblèmes de la religion de leurs ennemis : les cloches (Alibhai 2008). On trouve ainsi plusieurs exemples de cloches qui furent transformées et réutilisées en tant que lampes de mosquées. La forme de la cloche disparaît presque sous l'ajout de métal nécessaire pour la réalisation des supports à lampes (figures 44 et 45), mais même sous cette structure, on la devine encore. Peut-être faut-il y voir, comme nous le dit Gail Feigenbaum, une façon d'effacer tout en laissant en évidence la trace de la fonction passée de l'objet (Feigenbaum 2012 : 9), et ainsi insister sur la défaite des chrétiens d'Espagne. Ces objets, en plus de marquer la supériorité d'une culture sur une autre, voient leur sens symbolique changer. De porteuses du son, elles sont désormais silencieuses (Alibhai 2008 : 77) mais elles deviennent les véhicules de la lumière au cœur au cœur des lieux de culte musulmans. Ce dialogue entre les cultures et les objets est donc bien différent de ce qui se joue dans le reste de l'Europe. En Espagne, ce dialogue est basé sur un rapport de force tandis qu'ailleurs en Europe, c'est la fascination pour l'art musulman qui prime.

e. L'esthétisme avant tout

Dans sa thèse, Shalem propose plusieurs facteurs qui ont pu permettre l'acceptation des objets islamiques en Occident. On vient d'en évoquer plusieurs. L'un de ces aspects transparaît régulièrement à travers son travail : la qualité esthétique. En d'autres mots, ces objets ont été appréciés simplement pour leur beauté, leur rareté et leur incarnation d'un savoir-faire et d'une dextérité que l'on reconnaît comme supérieure. L'art islamique se retrouve dans beaucoup de sphères de l'art comme nous voulons l'illustrer ici.

Avec tous les objets qui ont rejoint l'Europe, la tentation est assez forte de parler de l'impact de l'art islamique sur l'art occidental. La littérature sur le sujet a rapidement pris ce pli : on parle d'« influences »⁸⁹ des motifs islamiques dans des objets de l'art occidental. On retrouve des motifs issus de l'art islamique. Pourtant, on doit prendre ces questions « d'influences » avec précaution. Les portes de la cathédrale du Puy-en-Velay en Auvergne sont une très bonne illustration de ce problème (figure 62). Bien qu'elles datent de la période romane et soient

⁸⁹ Pour des publications plus anciennes, on peut citer le livre d'Arnold Thomas, *The Legacy of Islam* qui fut écrit en 1931.

antérieures aux objets présentés dans cette étude (elles sont datées du 12^e siècle), elles révèlent des questionnements similaires. Ces deux portes se situent à l'entrée de deux chapelles, et présentent des épisodes de la vie du Christ. Celle de Saint-Gilles, au nord-est, est dédiée à l'enfance de Jésus tandis que celle de Saint-Martin, au sud-est, est dédiée à la Passion. Sur la porte de l'Enfance du Christ, on peut y lire une inscription pseudo-coufique se traduisant par : « La souveraineté est à Allah » (Barral i Altet 2000 : 256). Cette inscription a pu faire croire que les portes étaient l'œuvre d'un artiste musulman, mais il semblerait plus opportun de proposer qu'elles soient le fruit d'un artisan local qui se sera inspiré des objets et des motifs islamiques déjà présents dans la région. De plus, ce type de décor se retrouve ailleurs dans le Midi-Toulousain et le Languedoc (Moissac, Lavoûte-Chillac). La présence de cette inscription ici, montre bien qu'une volonté esthétique prédomine : la formule n'a pas entièrement de sens dans le contexte dans lequel elle se trouve – des scènes de la vie du Christ (mais il s'agit tout de même d'une louange qu'on peut mettre en rapport avec le Christ). Cependant, je pense que le motif et la graphie ont plus de valeur ici que le sens de la langue.

Les objets ont beaucoup circulé entre l'Orient et l'Occident. Cependant, peut-on vraiment parler de l'influence de l'art islamique en Europe ? Xavier Barral i Altet pense que non (Barral i Altet 2004), du moins en ce qui concerne la France. La cathédrale du Puy-en-Velay lui sert d'exemple pour montrer que, si des motifs circulent entre les deux zones, on ne peut pas vraiment parler d'influence :

Sans contester la présence de forme issue de l'Islam en Occident, notamment par la circulation des petits objets et des tissus, depuis le XIX^e siècle on a exagéré l'influence islamique en France. Aujourd'hui ces aspects de l'art médiéval sont profondément contestés : aucun élément concret n'est venu appuyer la thèse des échanges architecturaux ou décoratifs monumentaux, les copies, imitations ou emprunts, bien que la fascination de l'autre jouât à l'époque romane dans les deux sens : l'Islam empruntait à l'Occident et l'Occident, les cours et l'Église, admiraient les fastes de l'Islam. Loin des approches romantiques, l'étude de ces échanges se juge aujourd'hui au cas par cas (Barral i Altet 2004 : 118).

Barral i Altet pense qu'il faut nuancer le discours sur l'influence de l'art arabe et non pas forcément voir dans chaque objet occidental qui est décoré de motifs islamiques la marque de l'influence de l'art arabe. Si on retrouve des motifs islamiques dans l'art occidental, aucune pièce (du moins pour l'art médiéval) ne vient montrer une réelle volonté de copier l'art musulman, mais

plutôt la reprise de quelques éléments précis (comme la calligraphie arabe). Il y a sans doute une différence à faire entre copie et influence et, s'il ne faut pas voir dans chaque objet occidental la marque d'une influence orientale, il ne faut pas non plus rejeter l'idée qu'elle ait pu servir d'inspiration.

Il découle de toute cette étude que la transformation d'un objet montre moins son nouveau statut chrétien que le besoin de le rendre fonctionnel pour son nouveau contexte d'usage (citons par exemple les gobelets qui deviennent des calices ou les vases transformés en aiguères). Ou, comme Suger l'avait également mis de l'avant, dans son apport au trésor de Saint-Denis, la volonté de transfigurer un matériau. Il existe des exceptions, comme c'est le cas pour la péninsule ibérique et pour quelques autres cas particuliers où l'on cherche véritablement à effacer ou à écraser une ancienne identité. Finalement, c'est l'esthétique qui semble prendre la place la plus importante dans l'acceptation de ces objets au sein de leurs nouveaux lieux de conservation en Europe.

3.3 Identités et nouveau sens

Un objet comme le Verre de Charlemagne peut illustrer beaucoup de choses sur le rapport qu'entretiennent l'Église et le monde occidental en général envers les objets islamiques. À chaque objet correspond finalement une manière d'être appréhendé et d'être accepté au sein d'une collection. Pourtant, de tous ces cas particuliers, il émerge quelques grandes lignes. Notamment deux tendances sont dégagées dans le traitement des objets islamiques et du verre en particulier : soit ils ont subi une modification physique, soit ils sont entrés dans le légendaire par des modifications ou des créations dans leur histoire. Cette seconde tendance prend place en raison d'une méconnaissance de leur histoire réelle ou par une volonté idéologique. Quand certains objets ne vont pouvoir illustrer que quelques aspects de ces phénomènes d'acceptations, le Verre de Charlemagne se trouve être l'illustration de plusieurs d'entre elles. Physiquement tout d'abord, et aussi symboliquement, puisqu'il devient le verre de 'Charlemagne'.

Au 19^e siècle, on observe une tendance rationaliste à dénigrer les histoires fictives des légendes entourant les objets (et cela vaut également pour toutes sortes d'objets fabriqués aussi en Occident, notamment les objets rattachés au trésor de Charlemagne). Comme l'illustre l'histoire du Verre de Charlemagne détaillée dans l'introduction de ce travail, la volonté de redécouvrir les origines de ces objets entraîne le discrédit des anciennes interprétations sans qu'on cherche à saisir leur rôle dans la vie de ces œuvres. Nous nous trouvons aujourd'hui en présence d'artefacts non pas vides de sens, mais riches d'une nouvelle histoire, symbiose de plusieurs cultures. Aujourd'hui, il est important de considérer ces objets à partir de leurs doubles identités, qui se sont tour à tour effacées l'une devant l'autre avant de prendre chacune leur place côte à côte et de pouvoir être considérées sur un même pied d'égalité aujourd'hui.

Le Verre de Charlemagne a vécu plusieurs vies. De la Syrie à la France en passant par Méditerranée, il passa d'objet laïc à objet culturel. À chaque étape de sa vie, il obtient un nouvel usage et une nouvelle symbolique. Son parcours à travers le monde médiéval et à travers le temps n'est finalement qu'une image de ce qu'a pu être la vie de nombreux objets médiévaux qui ont voyagé entre les cultures. Le Verre de Charlemagne nous montre bien que l'Église médiévale n'est pas aussi retranchée sur elle-même qu'elle le laisse paraître. Comme nous avons voulu le démontrer dans ce chapitre, afin de recevoir de nouveaux objets en son sein, une église n'a pas nécessairement besoin, d'une raison, ou d'un protocole particulier qui permette d'intégrer ces nouveaux artefacts. Ce que semble montrer le Verre de Charlemagne et les autres verres, c'est que la qualité esthétique de l'objet prévaut sur son origine. De même, la modification que subissent plusieurs pièces permet plutôt d'assurer son utilisation dans son nouvel environnement plutôt que d'estomper la culture d'appartenance de la pièce. La christianisation que peuvent engendrer ces montures et ces modifications est, à mon sens, inconsciente.

Hormis quelques cas particuliers, seule la péninsule ibérique nous semble être un exemple à part dans l'assimilation d'objets islamiques pour les chrétiens et vice-versa. Toutefois, cet état des choses s'explique par la situation politique particulière du territoire, qui est essentiellement différente du contexte des croisades en Orient. Les chrétiens d'Espagne ne veulent pas seulement prendre possession d'un territoire saint comme le veulent les chrétiens au Proche Orient, mais ils cherchent aussi à reconquérir leurs propres terres. Là où, durant les

Croisades, le conflit religieux est au premier plan, en Espagne il s'agit plutôt d'une lutte de pouvoir politique. L'art, dans ce contexte précis, vient donc jouer un rôle dans l'affirmation de la supériorité et de la victoire d'une partie sur une autre. Les objets qui se retrouvent dans les églises d'Espagne et les mosquées du Maghreb sont surtout des trophées.

La première identité du Verre de Charlemagne, si elle nous permet de comprendre aujourd'hui les contacts entre l'Occident chrétien et l'Orient musulman au Moyen Âge, n'a finalement peut-être pas intéressé autant qu'on le pense ses contemporains. Du moins tant que l'on ne peut préciser à quel moment la coupe fut assimilée à Charlemagne et donc à Harûn al-Raschid et au monde musulman. Offerte à l'abbaye, on l'accepte pour sa préciosité et sa beauté avant son exotisme. Assurément, savoir qu'elle fut fabriquée par des artistes sur un territoire totalement étranger n'a pas suscité de malaise.

CONCLUSION

En faisant le choix de d'orienter la recherche sur un objet en particulier, le Verre de Charlemagne, ce mémoire a permis de revenir sur plusieurs aspects des échanges de biens entre l'Orient et l'Occident médiéval : l'importation du verre soufflé émaillé, mais également la place et l'intégration de ces biens dans la société médiévale et, plus particulièrement, au sein de l'Église. Il a également permis d'apporter, nous l'espérons, quelques éclairages sur le Verre de Charlemagne qui fut finalement peu étudié pour lui-même, même s'il a été inclus dans des études de plus grande envergure.

L'histoire du Verre de Charlemagne est longue et complexe. Des pans entiers furent oubliés et une autre grande partie réécrite, faisant ainsi entrer le verre dans la légende. Fabriqué en Syrie, fort probablement comme nous l'avons vu à Raqqa, il est en verre soufflé puis décoré par des émaux colorés. C'est une technique en vogue sous le règne des Ayyoubides, et portée à son apogée quelques années plus tard sous les Mameloukes.

Son décor et ses formes relativement simples et géométriques laissent deviner une production précoce. Les décors des gobelets vont par la suite se complexifier et leur forme s'allonger pour devenir longs et étroits, évasé seulement à leur ouverture. La technique de soufflage qui a permis de le réaliser, bien que d'apparence simple, ne fut comprise que très tardivement par William Gudenrath (Tait 1998 : 51). Si le procédé de soufflage peut paraître secondaire, il est, dans le cas du Verre de Charlemagne et de ces compagnons, essentiel puisqu'il permet de rattacher avec certitude le gobelet à une production islamique – grâce la poche d'air formée sous le pied pendant le soufflage. En ce qui concerne le lieu de sa production, si la communauté scientifique s'accorde aujourd'hui pour le placer en Syrie, nous avons vu qu'il fut difficile à établir et reste aujourd'hui encore sujet à discussion. Compte tenu des différentes hypothèses, nous penchons pour la ville de Raqqa, comme lieu probable de création du verre, entre autres grâce aux céramiques retrouvées sur le site de la ville. Par contre, une analyse scientifique en profondeur du gobelet permettrait aujourd'hui d'apporter plus d'informations concernant sa fabrication.

En ce qui concerne la venue du verre en France, nous ne pouvons pas nous plus apporter de réponse définitive, mais seulement des hypothèses. La Coupe des Huit Prêtres, grâce à ses sources existantes, permet de retracer une partie de son histoire qui pourrait peut-être à son tour nous informer sur le contexte de la migration du Verre de Charlemagne. Ces verres islamiques ont connu des parcours différents, mais leur étude permet de réaliser à quel point leurs histoires sont liées et leur compréhension ne peut se faire aujourd'hui que par la mise en parallèle de chacun d'eux, et la prise en compte de toute leur histoire.

Tout au long de cette étude, nous avons particulièrement tenté de mettre en valeur un aspect : la double identité de l'objet. Il s'agit de comprendre le verre à partir des deux territoires qui ont marqué sa vie, chacun à sa façon. La Syrie l'a vu naître, mais la France va le voir évoluer et se transformer puisque c'est, en définitive, dans ce pays que se passe la plus grande partie de son histoire. C'est même parce qu'il est déplacé dans un pays occidental – la France – que le verre sera modifier à ce point, tant physiquement que symboliquement. Ce terme de double identité fut défini par Hugh Tait à propos de la Palmer Cup (Tait : 1998), mais il peut être appliqué à de nombreux autres objets qui ont transité entre le monde islamique et le monde occidental, qu'ils aient fini dans une église ou non. Cette idée est poussée plus loin par Hoffman (2001), lorsqu'elle dit « Identity is relational » (Hoffman 2001 : 42). Le Verre de Charlemagne et les autres verres qui furent présentés dans ce travail montrent bien que les objets qui se déplacent ont une influence sur leur milieu et réciproquement. Ce verre a une longue histoire qui nous est partiellement inconnue, mais chacune des grandes étapes qui ont marqué sa vie ont vu son image se transformer. De verre, il devient coupe, puis de simple coupe, il devient l'objet d'une grande figure de la chrétienté, Charlemagne. Il perdra ce statut d'exception au 19^e siècle pour ne devenir qu'un exemple de verre émaillé islamique. Ce mémoire s'orientait sur un seul objet, mais il a ouvert des champs de recherche importants sur les techniques de création, les déplacements, les liens politiques et commerciaux entre le monde occidental et oriental, les rapports entre les objets et leur lieu de conservation, les procédés de collecte ainsi l'historiographie liée à ces objets.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises que le Verre de Charlemagne illustre le rapport entre l'Orient et l'Occident, cependant, des verres émaillés ont aussi été retrouvés en Extrême-

Orient, notamment dans des sites bouddhiques (Moore 1998 : 78 ; Hardie 1998 : 85). Il pourrait donc aussi être intéressant d'examiner la réception de cet art islamique dans l'Extrême-Orient contemporain.

Cette recherche a aussi mis en lumière certains aspects pourtant sur un objet que nous ne pensions pas rencontrer dans cette recherche : la Coupe des Huit Prêtres. Disparu, on pourrait croire qu'il ne peut plus rien nous apprendre, et de fait, il semble avoir été un peu oublié ces dernières années. Pourtant, si l'objet en lui-même a disparu, les traces qui restent de lui (deux photographies et le nom de l'institution des Huit Prêtres) ne sont que les deux premiers indices qui parsèment son histoire et qui permettent de remonter en partie le fil de son existence, ou du moins d'en formuler des hypothèses. Ce que l'absence d'écrits anciens sur le Verre de Charlemagne (à notre connaissance) ne permet pas.

La Palmer Cup, la Coupe des Huit Prêtres et la Coupe de Charlemagne, sont finalement plus liés qu'il n'y paraît. Similaires à la fois dans leurs formes (puisqu'ils ont été fabriqués au même endroit et de la même manière) et les traitements qu'ils ont reçus (déplacements en Europe et ajout de montures), leurs vies s'entrecroisent et leur compréhension ne peut se faire sans considérer ces trois verres ensemble. Aujourd'hui, le premier est devenu l'une des œuvres phares du British Museum, le second a disparu (détruit ou miraculeusement conservé quelque part ?), tandis que le troisième se promène d'exposition en exposition⁹⁰.

Pour finir, ces verres qui ont circulé de l'Orient vers l'Occident semblent bien montrer une chose, si christianisation il y a eu, ce n'est en aucun cas ce qui a motivé leur achat et leur envoi vers l'Europe. Ces objets exerçaient une certaine fascination sur leurs contemporains au même titre que le nouveau et l'inhabituel nous attirent aujourd'hui. Au Moyen Âge, cet art venu d'ailleurs attirait autant qu'il émerveillait et sa force esthétique fut le moteur de son achat.

⁹⁰ Il se trouvera d'ailleurs à l'exposition sur la Jérusalem médiévale présentée au Metropolitan Museum of Art en 2016.

BIBLIOGRAPHIE

AILLET, Cyrille, et al. (2001). *Pays d'Islam et Monde Latin : 950-1250*, Neuilly-sur-Seine : Atlande.

ALIBHAI, Ali Asgar H. (2008). *From Sound to Light : the Changing Symbolism of Bells in Medieval Iberia in Christian and Muslim Contexts*, [En ligne], mémoire de maîtrise, Dedman College Southern Methodist University, [En ligne], <http://search.proquest.com/docview/304466070>. Consulté le 15 septembre 2015.

ARNOLD, Thomas W. et Alfred GUILLAUME (1931). *The Legacy of Islam*, Oxford : The Clarendon Press.

ATIL, Esin (1981). *Renaissance of Islam : Art of the Mamluks*, Catalogue d'exposition, Musée d'Histoire Naturelle, 15 mai 1981 - 19 juillet 1981, Washington, D.C. Smithsonian Institution Press.

BALACE, Sophie et Jean-François NIEUS (2013). *Une Renaissance : L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, 17 avril - 15 juillet 2013, Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais.

BALARD, Michel (2006). *Les Latins en Orient : X^e-XV^e siècle*, Paris : Presses universitaires de France.

BARRAL I Altet, Xavier (2000). *La Cathédrale du Puy-en-Velay*, Paris : Éditions du patrimoine.

BARRAL I ALTET, Xavier (2004). « Sur les supposées influences islamiques dans l'art roman : l'exemple de la cathédrale Notre-Dame du Puy-en-Velay », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, vol. 35, p. 115-118.

BEECH, George, T. (1993). « The Eleanor of Aquitaine Vase, William IX of Aquitaine, and Muslim Spain », *Gesta*, vol. 32, n° 1, p. 3-10.

BERNIER, Jean (1682). *Histoire de Blois: contenant les antiquitez & singularitez du comté de Blois : les éloges de ses comtes, et les vies des hommes illustres qui sont nez au païs blesois : avec les noms & les armoiries des familles nobles du mesme païs*, Paris : Chez François Muguet.

BORDAS, Jean (1884). *Histoire sommaire du Dunois, de ses comtes et de sa capitale par l'abbé Bordas, etc. (Lettres de l'abbé Bordas.)*, Châteaudun : L. Pouillier et Dieudonné, [1762].

BRASSARD, M. (1842). *Notes historiques sur les hôpitaux et établissements de charité de la ville de Douai*, Douai : Adam d'Aubers.

BRAUDEL, Fernand (1949). *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque le Philippe II*, Paris : Colin.

BRILL, Robert H. (2001). « Some Thoughts on the Chemistry and Technology of Islamic Glass », *Glass of the Sultans*, Catalogue d'exposition, Corning Museum of Glass, 24 mai - 3 septembre 2001, Metropolitan Museum of Art, 2 octobre 2001 - 14 janvier 2002, New York : Metropolitan Museum of Art, p. 25-45.

CAHN, Walter (2006). « Observations on the "A of Charlemagne" in the Treasure of the Abbey of Conques », *Gesta*, vol. 45, n° 2, 50th Anniversary of the International Center of Medieval Art, p. 95-107.

CARBONI, Stefano (2001a). « Painted Glass », *Glass of the Sultans*, Catalogue d'exposition, Corning Museum of Glass, 24 mai - 3 septembre 2001, Metropolitan Museum of Art, 2 octobre 2001 - 14 janvier 2002, New York : Metropolitan Museum of Art, p.199-273.

CARBONI, Stefano (2001b). *Glass from Islamic Lands, The Al-Sabah Collection Kuwait National Museum*, Londres / Kuwait City : Thames & Hudson / Kuwait National Museum.

CARBONI, Stefano (2001c). « L'art du verre sous les Ayyoubides et les premiers décors émaillés et dorés », *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde Arabe, p. 137-139.

CARBONI, Stefano (2006). *Venise et l'orient, 828-1797*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 2 octobre 2006 - 18 février 2007, Metropolitan Museum of Art, 26 mars - 8 juillet 2007, Paris : Gallimard.

CARSWELL, John (1998). « The Baltimore Beakers », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 61-63.

CNRS (2009). « Comment faire parler un objet ancien », *CNRS dépasser les frontières*, [En ligne], [://www.cnrs.fr/chimie2_0/spip.php?article31&lang=fr#nb1](http://www.cnrs.fr/chimie2_0/spip.php?article31&lang=fr#nb1). Consulté le 10 octobre 2015.

CONTADINI, Anna (1998). « Poetry on Enamelled Glass : the Palmer Cup in the British Museum », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 56-60.

CORDEZ, Philippe (2012). « Vers un catalogue raisonné des "objets légendaires" de Charlemagne », Philippe Cordez (ed.), *Charlemagne et les objets : des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern : Peter Lang, p. 135-167.

COUDRAY, L.-D. (1885). « Le Verre de Charlemagne », *Bulletin de la Société Dunoise*, vol. IV, p. 297-303.

DAVIES, Glyn (2010). « New Light on the Luck of Edenhall », *The Burlington Magazine*, vol. 152, n° 1282, p. 4-7.

DEHAISNES, Chrétien César Auguste (1886a). *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille : L. Danel.

DEHAISNES, Chrétien César Auguste (1886b). *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e siècle*, Lille : L. Quarré.

DEHAISNES, Chrétien César Auguste et Jules FINOT (1906). *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790*, Nord, archives civiles, série B, Tome 1, 2^e partie, Lille : L. Danel.

DEMORIANE, Hélène (1960). « Le trésor légendaire de Charlemagne », *Connaissance des Arts*, n° 98, p. 86-95.

DIDIER, Robert et Jacques TOUSSAINT (2003). *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur.

DODDS, Jerrilynn D. (1992). *Al-Andalus : The Art of Islamic Spain*, Catalogue d'exposition, The Alhambra, 18 mars - 7 juin 1992, Metropolitan Museum of Art, 1 juillet - 27 septembre 1992, New York : Metropolitan Museum of Art.

DONZET, Bruno et Christian SIRET (1981). *Les fastes du gothique : le siècle de Charles V*, Catalogue d'exposition, Galeries Nationales du Grand Palais, 9 octobre 1981 - 1er février 1982, Paris : Ministère de la culture, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

DOUBLET DE BOISTHIBAUT, François Jules et V.-A. LORIOL (1836). *La France : description géographique, statistique et topographique, présentant l'état actuel, physique, moral, politique, militaire, administratif, judiciaire, religieux, financier, agricole, industriel, commercial, scientifique et littéraire des départements de la France et de ses colonies ; avec une carte et un dictionnaire topographique, biographique et bibliographique de chaque département*, Paris : Verdière.

DOUBLET DE BOISTHIBAUT, François, Jules (1857). « Le Verre De Charlemagne », *Revue Archéologique*, vol. 14, n° 1 (1857), p. 161-169.

DURAND, Jannic (2001). « La translation des reliques impériales de Constantinople à Paris », *Le trésor de la Sainte-Chapelle*, Catalogue d'exposition, Musée du Louvre, 31 mai 2001 - 27 août 2001, Paris : Réunion des musées nationaux, p. 37-41.

DUTILLEUX, A. (1896). « Inventaires de Notre-Dame la Royale de Maubuisson-lez-Pontoise (1463-1738) », *Recueil d'anciens inventaires (Comité des travaux historiques, section d'archéologie)*. Tome I, Paris : E. Leroux.

DUTHILLOEUL, H, R. (1860). *Douai ancien et nouveau ou historique des rues, des places de cette ville et de ses alentours*, Douai : Chez Foucart libraire.

EDDÉ, Anne-Marie (2001). « Échanges et commerces au temps des Ayyoubides », *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde Arabe, p. 89-91.

ÉGINHARD (2010). *La vie de Charlemagne, suivie des lettres d'Éginhard*. Traduction de François Guizot, Alexandre Teulet, Yves Germain, et Éric de Bussac, Clermont-Ferrand : Édition Paleo.

FEIGENBAUM, Gail (2012). « Manifest Provenance », *Provenance : an alternative history of art*, Gail Feigenbaum, Inge Reist (ed.), Los Angeles : Getty Research Institute, p. 6-28.

FÉLIBIEN, Michel (1973). *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denis en France*, Paris : Editions du Palais Royal.

FOY, Danièle, et Geneviève SENNEQUIER (1989). *À travers le verre du Moyen Âge à la Renaissance*, Catalogue d'exposition, Musée départemental des Antiquités, 1989 - 1990, Rouen : Musées et monuments départementaux de la Seine-Maritime.

FRESCOBALDI, Leonardo et Manzi GUGLIELMO (2012). *Viaggio di Lionardo di Niccolò Frescobaldi in Egitto e in Terra Santa con un discorso dell' editore sopra il commercio degl'Italiani nel secolo XIV*, Cambridge : Cambridge University Press.

FRUTIEAUX, Elisabeth (1999). « Entre liturgie et sacralité. Enquête sur la nature et la fonction des calices durant le haut Moyen Âge », *Revue d'histoire de l'Église de France*, vol. 85, n° 215, p. 225-246.

GALLO, Rodolfo (1967). *Il Tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venezia : Istituto per la collaborazione culturale.

GIRARDIN, Nathalie (2012). « Charles le Chauve et les objets "de Charlemagne" », Philippe Cordez (ed.), *Charlemagne et les objets : des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, Bern : Peter Lang, p. 115-134.

GUDENRATH, William (2001). « A Survey of Islamic Glassworking and Glass-Decoration Techniques », *Glass of the Sultans*, Catalogue d'exposition, Corning Museum of Glass, 24 mai - 3 septembre 2001, Metropolitan Museum of Art, 2 octobre 2001 - 14 janvier 2002, New York : Metropolitan Museum of Art, p. 66-67.

GUDENRATH, William (2006). « Enameled Glass Vessels, 1425 B.C.E.-1800 : the Decorating Process », *Journal of Glass Studies*, vol. 48, p. 23-70.

GUDENRATH, William (2015). « How to Make an Islamic beaker », 12 juin 2015, [En ligne], https://www.youtube.com/watch?v=DHloIr_mEEM. Consulté le 7 juillet 2015.

HARDIE, Peter (1998). « Mamluk Glass from China ? », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 85-90.

HARRIS, Julie A. (1997). « Mosque to Church Conversions in the Spanish Reconquest », *Medieval Encounters*, vol. 3, p. 158-72.

HENDERSON, Julian (1998). « Blue and Other Coloured Translucent Glass Decorated with Enamels : Possible Evidence for Trade in Cobalt-Blue Colourants », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 116-121.

HENDERSON, Julian (2003). « Localised Production or Trade? Advances in the Study of Cobalt Blue and Islamic Glasses in the Levant and Europe », L. van Zelst (ed.) *Patterns and Process, A festschrift in honor of Dr. Edward V. Sayre*, Suitland, MD : Smithsonian Center for Materials Research and Education, p. 227-247.

HENDERSON Julian, J. EVANS et Y. BARKOUDAH (2009). « The Roots of Provenance Glass, Plants and Isotopes in the Islamic Middle East » *Antiquity*, vol. 83, n° 320, p. 414-429.

HENDERSON, Julian (2013). *Ancient Glass*, Cambridge : Cambridge University Press.

HESS, Catherine, Linda KOMAROFF, et George SALIBA (2004). *The Arts of Fire : Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance*, Los Angeles : J. Paul Getty Museum.

HOEVEN, Hans van der et Joan van ALBADA (préparé par) (1996). *Mémoire du monde : Mémoire perdue - Bibliothèques et archives détruites au XXe siècle*, CII-96/WS/1, Paris : UNESCO.

HOFFMAN, Eva R. (2001). « Pathways of Portability : Islamic and Christian Interchange from the Tenth to the Twelfth Century », *Art History*, vol. 24, p. 17-50.

HUMPHREYS, R. Stephen (1977). *From Saladin to the Mongols : the Ayyubids of Damascus, 1193-1260*, Albany: State University of New York Press.

IBN JUBAYR, Muḥammad ibn Aḥmad (1949). *Voyages*. Traduction de Maurice Gaudenfroy-Demombynes, Paris : P. Geuthner.

IRWIN, Robert (1998). « A Note on Textual Sources for the History of Glass », *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 24-26.

KENESSON, S. Summer (1998). « Islamic Enameled Beakers: a New Chronology », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 45-49.

LABARTE, Jules (1879). *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, Paris : Imprimerie nationale.

LAMM, Carl, Johannes (1929). *Mittelalterliche Gläser und Steinschnitarbeiten aus dem Nahen Osten*, 2 volumes, Berlin : Verlag Dietrich Reimer.

LE GLAY, Edward (1843). *Histoire des comtes de Flandre jusqu'à l'avènement de la maison de Bourgogne*, 2 volumes, Bruxelles : A. Vandale.

LE GOFF, Jacques (1996). *Saint Louis*, Paris : Gallimard.

LE MAGASIN PITTORESQUE (1876). 44^e année, Paris, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31459k.r=magasin%20pittoresque%201876>. Consulté le 20 novembre 2014.

LEV, Yaacov (1996). *Saladin in Egypt*, Leiden : Brill.

MAKARIOU, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe.

MAKARIOU, Sophie (2012). *Les Arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris : Hazan.

MARCHAL, Henri (1971). *Arts de L'islam, des origines à 1700 dans les collections publiques françaises*, Catalogue d'exposition, Orangerie des Tuileries, 22 juin - 30 août 1971, Paris : Réunion des musées nationaux.

MERLET, Lucien et Louis JARRY (1896). *Cartulaire de l'abbaye de la Madeleine de Châteaudun*, Châteaudun : L. Pouillier.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION (2005). « Typo-chronologie des calices datés : matériaux », [En ligne], <http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/presenta/calices/calice-materiau.htm#>. Consulté le 20 septembre 2015.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE (1878). *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements*, vol. 114, partie. 6, Paris : Imprimerie Nationale.

MOORE, Oliver (1998). « Islamic glass at Buddhist sites in medieval China », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 78-84.

MONTESQUIOU-FEZENSAC, Blaise et Danielle GABORIT-CHOPIN (1973). *Le Trésor de Saint-Denis*, Paris: A. et J. Picard.

MOUNSEY, William (1791). *Gentleman's Magazine*, vol. 70, p. 721-722.

MUSENOR (2015). « Les oeuvres : base de données des collections des musées du Nord-Pas de Calais », *Musenor, Site de l'association des conservateurs des musées du Nord-Pas de Calais*, [En ligne], <http://webmuseo.com/ws/musenor/app/report/index.html>. Consulté le 30 juillet 2015.

O'CONNELL, David (1974). *Les propos de Saint Louis*, Paris : Gallimard, Julliard.

PASTOUREAU, Michel (1993). *Traité d'héraldique*, Paris : Picard, [1979].

PINOTEAU, Hervé et Jean de VAULCHIER (2004). *La symbolique royale française, V^e-XVIII^e siècle*, La Roche-Rigault : PSR édition.

POGGIBONSI Fra Niccolo da (1881). *Libro d'Oltomare*, vol. 2, Bologne : Presso Gaetano Romagnoli.

PRISSE D'AVENNES, Émile (1877). *L'art arabe d'après les monuments du Kaire : depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*, Paris : A. Morel et Cie.

READ, Charles Hercules (1898). *The Waddesdon Bequest: Catalog of the Works of Art Bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild*, Londres : Trustees of the British Museum.

READ, Charles Hercules (1902). « On a Saracenic Goblet of Enamelled Glass of Medieval Date », *Archaeologia or Miscellaneous Tracts Relating to Antiquity*, vol. 58, p. 217-226.

RICHARD, Jean (1996). *Histoire des croisades*, Paris : Fayard.

SCANLON, George T. (1998). « Lamm's classification and Archeology », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 30-34.

SHALEM, Avinoam (1996). *Islam Christianized : Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

SHALEM, Avinoam (1998). « Some Speculations on the Original Cases Made to Contain Enameled Glass Beakers for Export », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 64-68.

SCHEFER, Charles (1890). « Le verre dit de Charlemagne », *Album archéologique des musées de province*, Paris : Leroux.

SIMON, Simeon (1960). *Itinerarium Symonis Semeonis Ab Hybernia Ad Terram Sanctam*. Traduction de Mario Esposito, Dublin : The Dublin Institute for Advanced Studies.

TAIT, George (2001). « Les Ayyoubides et les Francs », *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde Arabe, p. 64-67.

TAIT, Hugh (1995). *Five Thousand Years of Glass*, Londres : British Museum Press.

TAIT, Hugh (1998). « The Palmer Cup and Related Glasses Exported to Europe in the Middle Ages », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 50-55.

THE BRITISH MUSEUM (2015). « The Palmer Cup » [En ligne], <http://britishmuseum.tumblr.com/post/120532493997/the-palmer-cup>. Consulté le 7 juillet 2015.

TOLAN, John (2009). « Sarrazins et *Ifranj* : rivalités, émulations et convergences », *L'Europe et L'Islam : quinze siècles d'histoire*, Paris : Odile Jacob.

THORNTON, Dora et Ferdinand DE ROTHSCHILD (2015). *A Rothschild Renaissance : Treasures from the Waddesdon Bequest*, Londres : British Museum Press.

VANDECAN, Suzanne (2003). « L'histoire du trésor d'Oignies », *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur.

VERNOIT, Stephen (1998). « Islamic Gilded and Enamelled Glass in Nineteenth-Century Collections », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 110-115.

VRÉE, Olivier (1641). *Les seaux des comtes de Flandre et inscriptions des chartes par eux publiées avec un éclaircissement historique*. Traduit du Latin par L.V.R., Bruges : Jean Baptiste & Lucas van den Kerchove.

WAGON, Maurice et Stéphane LEROY (1937). *Catalogue du Musée de Douai : section d'archéologie*. Douai : Musée de Douai.

WARD, Rachel (1998). « Glass and Brass : Parallels and Puzzles », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 30-34.

WATSON, Oliver (1998). « Pottery and Glass : Lustre and Enamel », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 15-19.

WHITEHOUSE, David (2008). « Early Islamic Gold Sandwich Glass in the Corning Museum of Glass », *Journal of Glass Studies*, vol. 50, p. 97-103.

WHITEHOUSE, David, William GUDENRATH, et Karl H. WEDEPOHL (2010). *Medieval Glass for Popes, Princes, and Peasants*, Catalogue d'exposition, Corning Museum of Glass, 15 mai 2010 - 2 janvier 2015, Corning NY, Corning Museum of Glass.

WHITEHOUSE, David (2010). « The Late Middle Age », *Medieval Glass for Popes, Princes, and Peasants*, Catalogue d'exposition, Corning Museum of Glass, 15 mai 2010 - 2 janvier 2011, Corning, NY : Corning Museum of Glass, p. 33-61.

Université de Montréal

ANNEXE DES FIGURES

Par Florie Guérin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures

en vue de l'obtention du grade de

Maître ès arts (M.A.)

Novembre, 2015



Figure 1 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 2 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la panse. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 3 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la panse. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

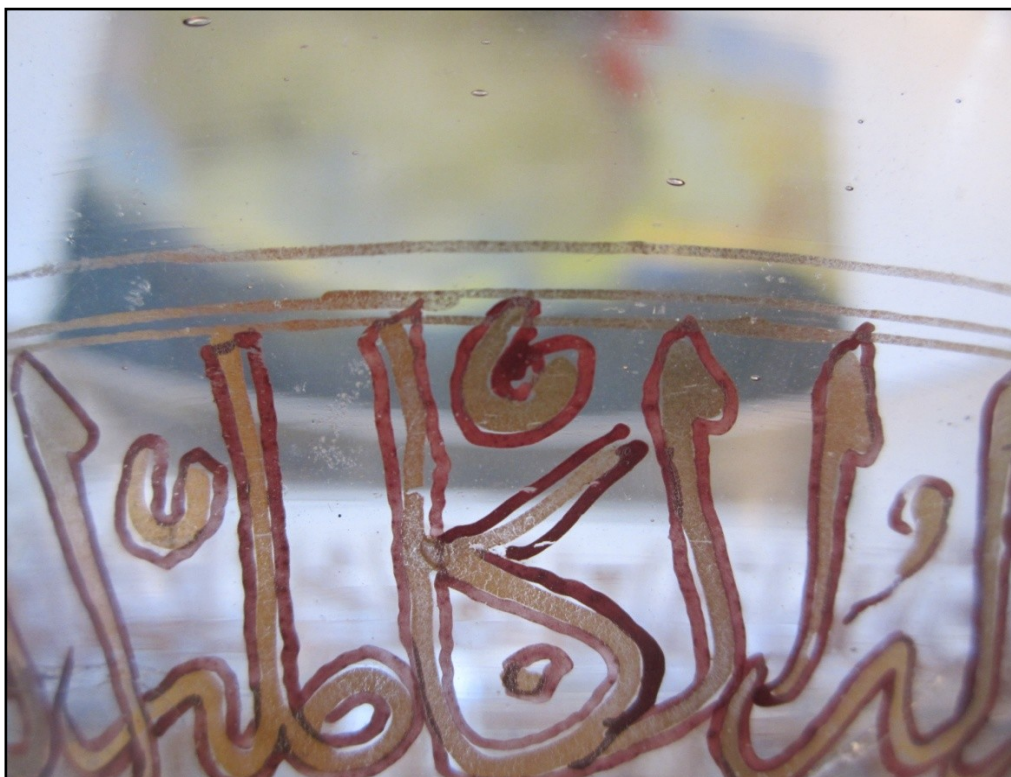


Figure 4 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de l'inscription en arabe. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 5 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Vue plongeante. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 6 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail du fond du verre. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 7 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Pied en cuivre. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 8 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la bordure du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Figure 9 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail du nœud godronné du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.

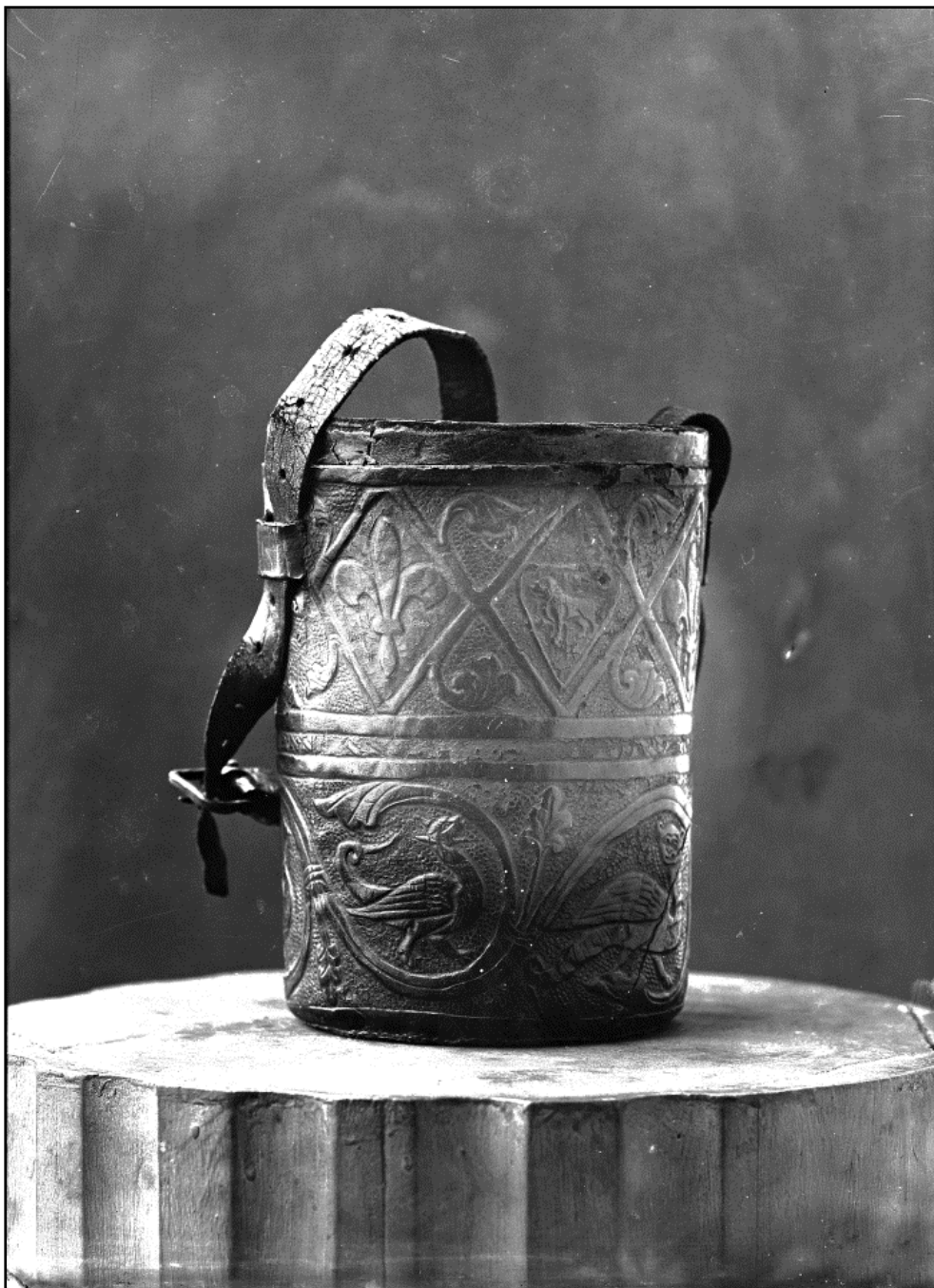


Figure 10 | Anonyme, Syrie, gobelet dit verre de Charlemagne, fin 12^e ou début du 13^e siècle, verre soufflé doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, cuivre), 24 cm (hauteur) x 12 cm (diamètre), 15 cm (sans monture), Musée des Beaux-Arts de Chartres, Chartres. Détail de la base du pied. Numéro d'inventaire : 5144. © Florie Guérin.



Verre des huit Prêtres
N° inv. : PH 3872
Collection Boutique
© Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard

Figure 12 | Anonyme, gobelet dit Coupe des Huit Prêtres, fin 12^e ou début 13^e siècle, verre soufflé, émaillé et doré (monture : fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuivre), 21 cm (hauteur) x 14 cm (diamètre). Numéro d'inventaire : PH 3872 Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.



Étui en cuir avec fleur de lys et animaux

N° inv. : PH 3787

Collection Boutique

© Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard

Figure 13 | Anonyme, France, étui avec fleurs de lys et animaux, fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuir bouilli et repoussé. Numéro d'inventaire : PH 3787. Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.



Couvercle représentant un homme couronné par 2 anges

N° inv. : PH 3778

Collection Boutique

© Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard

Figure 14 | Anonyme, France, couvercle représentant un homme couronné par deux anges, fin du 13^e siècle ou début du 14^e siècle, cuir bouilli et repoussé. Numéro d'inventaire : PH 3778. Crédits photographiques : Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard. © Douai, Photothèque Augustin Boutique-Grard.



Figure 15 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Palmer Cup, fin 12^e siècle ou début 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, argent doré), 26,3 cm (hauteur) x 13,2 cm (diamètre), 14,4 cm (sans monture), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : WB.53. © Trustees of the British Museum.



Figure 16 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Palmer Cup, fin 12^e siècle ou début 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé (monture : fin 13^e ou début du 14^e siècle, argent doré), 26,3 cm (hauteur) x 14,4 cm (diamètre), 14,4 (sans monture), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : WB.53. Détail du pied. © Trustees of the British Museum.



Figure 17 | Anonyme, Syrie, gobelet dit Luck of Edenhall, fin 13^e siècle ou début 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 15,8 cm (hauteur) x 11,1 cm (diamètre), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : C.1 to B-1959. © Victoria and Albert Museum, Londres.



Figure 18 | Anonyme, Syrie, étui de la Luck of Edenhall, 15^e siècle, cuir bouilli et repoussé, 18,1 cm (hauteur) x 12,7 cm (diamètre), Victoria and Albert Museum, Londres. Numéro d'inventaire : C.1 to B-1959. © Victoria and Albert Museum, London.

Illustration retirée

Figure 19 | Anonyme, Syrie, bouteille au nom du Sultan al-Malik al-Nâsir Salâh al-Dîn Yûsuf, 1236-1260, verre soufflé, doré et émaillé, 32 cm (hauteur) x 15 cm (diamètre de la panse), musée d'Art Islamique, Le Caire. Numéro d'inventaire : 4261. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 193.

Illustration retirée

Figure 20 | Anonyme, Syrie, gobelet, 1187-1207, verre soufflé, doré et émaillé, 15,5 cm (hauteur) x 12,5 cm (diamètre), Smithsonian Institution, don de John Gellaly, Freer Gallery of Art, Washington DC. Numéro d'inventaire : LTS 1985.1.170.8. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'Orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 189.

Illustration retirée

Figure 21 | Anonyme, Syrie, bassin, 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 15,24 cm (hauteur) x 27,94 cm (diamètre), Metropolitan Museum of Art, New-York. Numéro d'inventaire : 91.1.1532.



Figure 22 | Anonyme, Syrie, gourde de pèlerin, 14^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 23 cm (longueur) x 23,2 cm (hauteur) x 15,2 cm (largeur), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1869,0120.3.
© Trustees of the British Museum.



Figure 23 | Anonyme, monde islamique, bassin, 14^e siècle, laiton et argent, fondu et incrusté d'or et d'argent, 8.9 cm (hauteur) x 9.5 cm (diamètre). British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1878,1230.688. © Trustees of the British Museum.

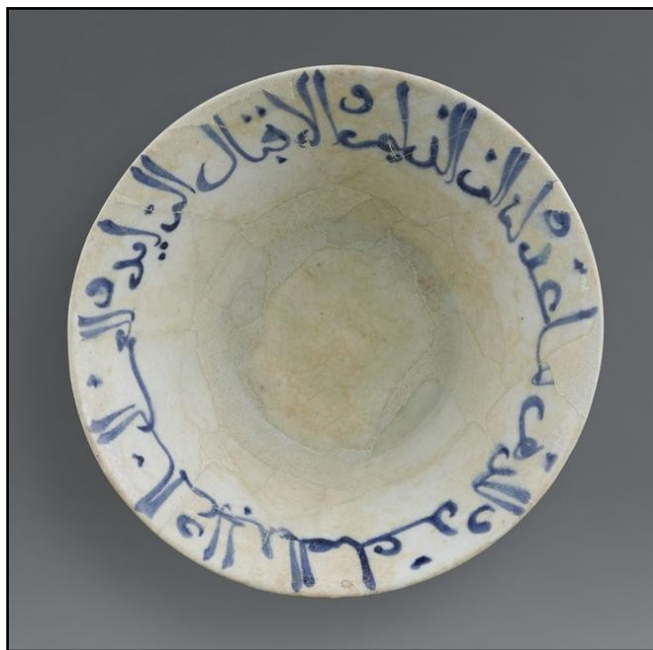


Figure 24 | Anonyme, Syrie (Raqqa), coupe, 1150-1250, céramique, décor peint au bleu cobalt sous glaçure, Musée du Louvre, Paris. Numéros d'inventaires MAO 250. © RMN. (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.



Figure 25 | Anonyme, Syrie (Raqqa), coupe, 1150-1250, céramique, décor peint au bleu cobalt sous glaçure, lustre métallique, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MAO 266. © RMN (Musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

Illustration retirée

Figure 26 | Technique du soufflage sur verre des gobelets émaillés. Reproduction dans Tait, Hugh (1998). « The Palmer Cup and Related Glasses Exported to Europe in the Middle Ages », Rachel Ward (ed.), *Gilded and Enamelled Glass from the Middle East*, Londres : British Museum Press, p. 52.

Illustration retirée

Figure 27 | Anonyme, Égypte ? Corne à boire, 8^e ou 9^e siècle, verre soufflé, teint, 21,5 cm (longueur) x 5,9 cm (diamètre), Corning Museum of glass, Corning, NY. Numéro d'inventaire : 69.1.4.

Illustration retirée

Figure 28 | Anonyme, Égypte, lampe de mosquée, 1329-1335, verre soufflé, doré, émaillé et teint (fond jaune), 39,5 cm (hauteur) x 26,2 cm (diamètre), Metropolitan Museum of Art, New-York. Numéro d'inventaire : 17.190.991.



Figure 29 | Anonyme, Syrie, bouteille, 9^e ou 10^e siècle, verre soufflé, technique du verre sandwich doré et émaillé, 14,5 cm (hauteur) x 10,4 (diamètre), British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1978,1011.2.
© Trustees of the British Museum.

Illustration retirée

Figure 30 | Anonyme, Syrie, gobelet, fin du 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, 33,5 cm (hauteur) x 15 cm (diamètre de la base), Calouste-Gulbenkian Museum, Lisbonne. Numéro d'inventaire : 2378.



Figure 31 | Anonyme, Syrie, Alep, gobelet, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, British Museum, Londres. Numéro d'inventaire : 1902,0316.1. © Trustees of the British Museum.

Illustration retirée

Figure 32 | Anonyme, *Les Maqâmât d' Aboû Moḥammad al-Qâsim ibn 'Alî al-Ḥarîrî*, 13^e siècle, Manuscrit Arabe 3929, fol. 1r, Bibliothèque Nationale de France, [En ligne], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422962f/f11.image>. Consulté le 20 avril 2015.

Illustration retirée

Figure 33 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein.

Illustration retirée

Figure 34 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 35 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 36 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 37 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 38 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 39 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 40 | Anonyme, Syrie, bouteille à décor chrétien, 13^e siècle, verre soufflé, doré et émaillé, Furussiya Arts Foundation, Vaduz, Liechtenstein. Détail.

Illustration retirée

Figure 41 | Anonyme, Égypte ou Syrie, gobelet à décors de scènes chrétiennes, 1260, verre soufflé, décor doré et émaillé, 18,5 cm et 17 cm (hauteur), The Walters Art Museum, Baltimore. Numéro d'inventaire : 47.1

Illustration retirée

Figure 42 | Anonyme, Égypte ou Syrie, gobelet à décors de scènes chrétiennes, 1260, verre soufflé, décor doré et émaillé, 18,5 cm et 17 cm (hauteur), The Walters Art Museum, Baltimore. Numéro d'inventaire : 47.18.



Figure 43 | Maître Muhammad ibn al-Zayn, Syrie, baptistère de Saint Louis, 14^e siècle, laiton martelé, gravé et incrusté d'argent, d'or et de pâte noire, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : LP 16. © Musée du Louvre, dist RMN / Hughes Dubois.

Illustration retirée

Figure 44 | Anonyme, Maroc, lampe de mosquée, fin 12e ou début 13e siècle, dynastie Almohade, cuivre, 72 cm (diamètre), mosquée Qarawiyyin, Fez, Maroc. Reproduction dans Dodds, Jerrilynn D. (1992). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Catalogue d'exposition, The Alhambra, 18 mars - 7 juin 1992, Metropolitan Museum of Art, 1 Juillet - 27 Septembre 1992, New York: Metropolitan Museum of Art, p. 272.

Illustration retirée

Figure 45 | Anonyme, Maroc, lampe de mosquée, 1333-1337, dynastie Mérinide, cuivre, 114 cm (diamètre), mosquée Qarawiyyin, Fez, Maroc. Reproduction dans Dodds, Jerrilynn D. (1992). *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, Catalogue d'exposition, The Alhambra, 18 mars - 7 juin 1992, Metropolitan Museum of Art, 1 juillet - 27 septembre 1992, New York: Metropolitan Museum of Art, p. 278.

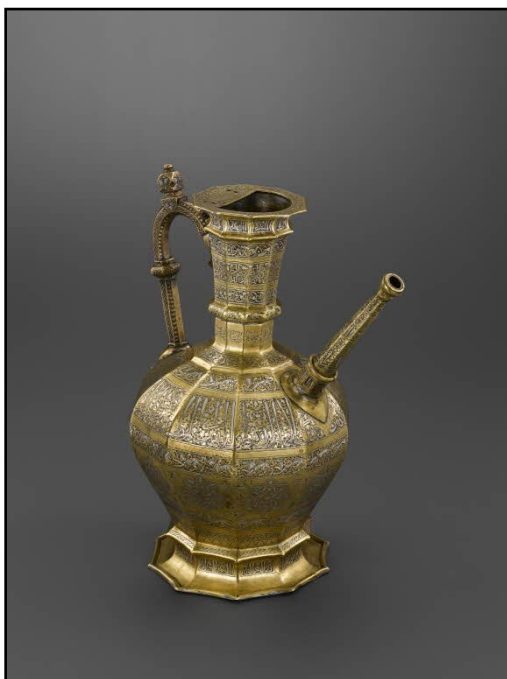


Figure 46 | Husayn Ibn Muhammad al-Mawsilî, Syrie, Damas, aiguière au nom du sultan al-Malik al-Nâsir Salâh al-Dîn Yûsuf, 1258-1259, cuivre, incrustations or et argent, 33,8 cm (hauteur), Paris, Musée du Louvre. Numéro d'inventaire : OA 7428. © Musée du Louvre, dist RMN / Hughes Dubois.

Illustration retirée

Figure 47 | Husayn Ibn Muhammad al-Mawsilî, Syrie, Damas, chandelier, 1257, alliage cuivreux, or et argent, 33,4 cm (hauteur), Doha, National Council for Culture, Arts and Heritage. Reproduction dans Makariou, Sophie (2001). *L'orient de Saladin : l'art des Ayyoubides*, Catalogue d'exposition, Institut du monde arabe, 23 octobre 2001 - 10 mars 2002, Paris : Institut du monde arabe, p. 148.



Figure 48 | Sceau de Guillaume III de Dampierre. Reproduction dans Vrée, Olivier (1641). *Les seaux des comtes de Flandre et inscriptions des chartes par eux publiees avec un esclaircissement historique*. Traduit du latin par L.V.R., Bruges : Chez Jean Baptiste & Lucas van den Kerchove, [En ligne], https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AVil%C3%A9m_2_Flandry.jpg. Consulté le 1 novembre 2015.

Illustration retirée

Figure 49 | Anonyme, Sicile ? Reliquaire du prieuré d'Oignies, 12^e ou 13^e siècle, verre soufflé, gravé, (monture : Hugo d'Oignies ou atelier d'Oignies, Oignies après 1228 ou vers 1250), Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois. Reproduction dans Didier, Robert et Jacques Toussaint (2003). *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur, p. 239.

Illustration retirée

Figure 50 | Anonyme, Sicile ? Reliquaire du prieuré d'Oignies, 12^e ou 13^e siècle, verre soufflé, gravé, (monture : Hugo d'Oignies ou atelier d'Oignies, Oignies après 1228 ou vers 1250), Musée Provincial des Arts Anciens du Namurois. Reproduction dans Didier, Robert et Jacques Toussaint (2003). *Autour de Hugo d'Oignies*, Catalogue d'exposition, Musée des Arts Anciens du Namurois, 29 mai - 30 novembre 2003, Namur : Société Archéologique de Namur, p. 241.

Illustration retirée

Figure 51 | Anonyme, Égypte fatimide, reliquaire dit du Sang Miraculeux, 11^e siècle, cristal de roche, (monture : Venise, avant 1238, or) 10 cm (avec la monture), 4 cm (bouteille seule), Trésor de Saint-Marc, Venise. Numéro d'inventaire : 128.

Illustration retirée

Figure 52 | Anonyme, France, aiguière de Maubuisson, 1275-1309, panse en noix de coco, monture cuivre doré et argent niellé, 34 cm (hauteur), anciennement à l'abbaye de Maubuisson, Musée Lambinet, Versailles. Numéro d'inventaire : 1141.

Illustration retirée

Figure 53 | Anonyme, France, reliquaire triangulaire dit « A » de Conque, assemblé au 14^e siècle à partir d'éléments antérieurs, bois, or, pierres, Trésor de l'abbaye Sainte-Foy, Conques.

Illustration retirée

Figure 54 | Anonyme, France, vase-reliquaire du Paracllet, 14^e siècle, cristal de roche, argent doré et émaillé, grenats et perles, Ancien trésor de l'abbaye du Paracllet, Trésor de la cathédrale, Amiens. Reproduction dans Balace, Sophie et Jean-François, Nieux (2013). *Une Renaissance : L'art Entre Flandre Et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition, Musée de Cluny - Musée national du Moyen Âge, 17 avril - 15 juillet 2013, Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, p. 184.

Illustration retirée

Figure 55 | Anonyme, Picardie, reliquaire monstrance, 1220-1230, cuivre doré et nielles, cristal de roche (Meuse), 25 cm (hauteur), Trésor de l'abbaye de Saint-Riquier, Saint-Riquier. Reproduction dans Balace, Sophie et Jean-François, Nieus (2013). *Une Renaissance : L'art Entre Flandre Et Champagne, 1150-1250*, Catalogue d'exposition, Musée de Cluny - musée national du Moyen Âge, 17 avril - 15 juillet 2013, Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, p. 184.

Illustration retirée

Figure 56 | Anonyme, Allemagne, reliquaire, 1230-1250, noix de coco, cristal de roche (fatimide), argent, cathédrale Saint-Paul, Münster. Numéro d'inventaire : E6. Reproduction dans Shalem, Avinoam (1996). *Islam Christianized : Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt am Main: Peter Lang, p. 372.



Figure 57 | Anonyme, Iran, vase liturgique dit Vase d'Aliénor , 6^e ou 7^e siècle, cristal de roche, (monture : Saint-Denis avant 1147, 13^e siècle et 14^e siècle, argent niellé et doré, pierres précieuses, perles, émaux champlevés sur argent) provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR 340. © 1990 RMN / Daniel Arnaudet.



Figure 58 | Anonyme, Égypte ou Rome impériale, vase, porphyre rouge, (monture : Saint-Denis avant 1147, argent niellé et doré), provient de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR 422. © 1990 RMN / Daniel Arnaudet.



Figure 59 | Anonyme, Byzance, aiguière, 7^e siècle, sardoine, (monture : Saint-Denis avant 1147, argent niellé et doré, pierres précieuses, perles), provient de l'abbaye de Saint-Denis, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : MR 127. © RMN.



Figure 60 | Anonyme, Syrie, gobelet dit aux Joueurs de Polo, 13^e siècle, verre soufflé doré et émaillé, 15,5 cm (hauteur) x 10,9 cm (diamètre), trouvé sous l'autel d'une église d'Orvieto, Italie, Musée du Louvre, Paris. Numéro d'inventaire : OA 6131. © Musée du Louvre, dist. RMN / Hughes Dubois.

Illustration retirée

Figure 61 | Anonyme, Syrie, vaisselle à boire, milieu du 13^e siècle, verre soufflé, application de dorure et d'émaux, 12,5 cm (hauteur), Al-Sabah Collection, Musée National du Koweït, Numéro d'inventaire : LNS 98 KG. Reproduction dans Carboni, Stefano (2001). *Glass from Islamic Lands*, Londres / Kuwait City : Thames & Hudson / Koweït National Museum, p. 337.

Illustration retirée

Figure 62 | Anonyme, France, Portes de la cathédrale du Puy-en-Velay, fin du 12^e siècle, bois gravé et sculpté, cathédrale du Puy-en-Velay, Auvergne.

