

## CHAPITRE 6

### Objets, images et trésors d'église

Philippe Cordez

#### A. INTRODUCTION : IMAGES-OBJETS / OBJETS-IMAGES

La notion d'« image-objet », que Jérôme Baschet a notamment développée en introduction à son livre sur *L'iconographie médiévale* paru en 2008, attire à juste titre l'attention sur le fait que les images existent avant tout en tant qu'elles sont aussi des objets. Certes, des images mentales nous habitent, évoluant dans nos esprits pour déterminer nos rêves et nos actes, mais ce sont bien des réalisations matérielles qui les rendent effectivement présentes devant nos yeux, à portée de main ou un peu plus loin, en société avec d'autres gens et d'autres choses, là finalement où elles donneront lieu au développement de pratiques individuelles et collectives. Parler d'« image-objet » souligne donc un aspect important de la notion d'« image », sur laquelle on a par ailleurs réfléchi en termes historiques et anthropologiques – ainsi pour le Moyen Âge autour des mots *imago*, imagination ou imaginaire (voir notamment Jean-Claude Schmitt, *Le corps des images : essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris : Gallimard, 2002, 409 p.). Mais *quid* de la notion d'« objet » ?

Au sens aujourd'hui courant de chose de dimension limitée, destinée à un certain usage, la notion d'« objet » ne semble remonter qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> ou au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Certes, le mot lui-même est médiéval, mais il avait un sens différent, et sa diffusion ne fut pas comparable à celle d'*imago*. *Obiectum*, étymologiquement « ce qui est placé devant [soi] », s'est imposé dans le contexte de la philosophie nominaliste. Nicole Oresme (vers 1325–1382) y recourt pour désigner ce qui vient affecter les sens ou occuper l'esprit, c'est-à-dire, comme l'affirmait déjà Duns Scott (vers 1266–1308), ce qui existe en soi, indépendamment de tout « sujet » pensant ou connaissant. Ceci reste sans nul doute à approfondir. Retenons pour le moment 1) que les concepts d'« objet » et de « sujet » forment dès l'origine un couple intime, qui a su évoluer jusqu'à nos jours et dont les implications quant à l'histoire des « images-objets » en société sont importantes, et 2) que si les « objets » de nos musées ne sont devenus tels que tardivement, alors il nous faut chercher à comprendre ce qu'ils étaient auparavant, ce à quoi la notion d'« image-objet » peut contribuer.

Il est aussi utile de prendre cette notion à revers, et de parler d'« objet-image » pour observer en quoi ou comment de nombreux « objets » sont des images, arborent des images, ou relèvent des images dans un contexte particulier. Ceci concerne notamment la culture matérielle domestique et profane, et d'autant plus que l'on avance vers la fin du Moyen Âge, mais aussi les églises, qui offrent un champ de recherches privilégié. Si en effet le rituel de la messe n'exige pas strictement la présence d'images, les objets qu'il implique (calice, patène, livre, et jusqu'aux vêtements, à l'encensoir, etc.) ont tôt été porteurs de nombreuses images qui conféraient une qualité particulière à la performance liturgique et la commentaient – rejoignant ainsi les peintures, tentures ou vitraux ornant l'espace ecclésial lui-même. Dans un autre registre, les catégories de l'objet et de l'image se croisaient fréquemment à

propos des reliques, ou plus largement des objets mémoriels (lesquels, à la différence des reliques, ne se rapportent pas toujours à des personnes reconnues comme saintes ou divines) : au-delà des restes corporels et de ce qui avait été à leur contact, ces objets étaient parfois eux-mêmes porteurs d'images, ou avaient valeur d'attribut comme il en existe dans les images, à moins que ce soit leur mise en scène, dans un reliquaire ou autrement, qui ait recours à des images. De la ceinture de la Vierge au gril de saint Laurent, même les plus importants de ces objets médiévaux à valeur mémorielle sont souvent encore très mal connus. Parmi eux, le cor en ivoire dit « de Roland » provenant de l'abbaye de Saint-Denis, mais dont l'origine est profane, engage les images de façon particulièrement riche et se prête à une étude exemplaire.

### Les « trésors d'église »

Depuis l'époque carolingienne, le mot *thesaurus* a été employé occasionnellement pour souligner globalement la splendeur des objets précieux d'une église, au-delà de leurs fonctions singulières. Peu à peu diffusé et institutionnalisé en ce sens, il connut à partir des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles une traduction architecturale, avec la construction de salles fortes, notamment dans des cathédrales. La notion de « trésor » attire également l'attention sur la conservation à long terme des objets (parfois jusqu'à aujourd'hui), qui va souvent de pair avec le développement de récits fixant ou actualisant leur signification mémorielle, ainsi qu'avec des pratiques d'administration impliquant notamment la rédaction d'inventaires, lesquels sont toujours aussi eux-mêmes des mises en scène. À propos des objets de trésor et des écrits qui leurs sont liés :

Cordez (Philippe), « Les reliques, un champ de recherches. Problèmes anciens et nouvelles perspectives », dans *Bulletin d'information de la Mission Historique Française en Allemagne*, t. 43, 2007, p. 102-116.

Un bilan bibliographique sur les reliques et les reliquaires.

Lentes (Thomas), « Ereignis und Repräsentation. Ein Diskussionsbeitrag zum Verhältnis von Liturgie und Bild im Mittelalter », dans *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, sous la dir. de Barbara Stollberg-Rilinger et Thomas Weißbrich, Münster : Rhema, 2010, p. 155-184.

Sur les rapports entre objets, images et liturgie.

*Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, sous la dir. de Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre-Alain Mariaux et Yann Potin, Florence : Sismel, 2010, 391 p.

Une approche interdisciplinaire de la notion de « trésor » et de ses usages.

*Mittelalterliche Schatzverzeichnisse*, éd. Zentralinstitut für Kunstgeschichte en collaboration avec Bernhard Bischoff, t. 1 (seul paru), *Von der Zeit Karl des Großen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, Munich : Prestel, 1967, 215 p.

Un recueil de listes d'objets de types variés (espace germanique, VIII<sup>e</sup> siècle – 1250).

*Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, cat. exp. sous la dir. d'Anton Legner, Cologne : Schnütgen-Museum, 1985, 3 vol., 487, 459 et 207 p.

Un catalogue richement illustré qui reste l'aperçu le plus riche sur les objets ecclésiastiques.

B. PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE :  
LE COR DIT « DE ROLAND » À SAINT-DENIS

Le Département des Monnaies, médailles et antiques de la Bibliothèque nationale de France conserve un cor d'ivoire provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Denis, à quelques kilomètres au nord de Paris, où il a fait l'objet d'une saisie révolutionnaire en 1794 (fig. 6.1 et 6.2). Qu'en disent les textes ? Sa première attestation remonte à



Fig. 6.1 : Le cor dit « de Roland », provenant de Saint-Denis, profil gauche (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, Inv. 55.344)



Fig. 6.2 : Le cor dit « de Roland » provenant de Saint-Denis, profil droit (Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des Monnaies, médailles et antiques, Inv. 55.344)

1505, dans un inventaire : « Ung cor d'yvire, garny par le menu bout au-dedans d'une virolle de cuyvre, que lesdicts religieux disoient estre le cor Raoulland. » Rien n'est dit de sa fonction dans l'église, et il en va de même des mentions plus tardives, mais l'expression « cor Raoulland » ou « cor de Roland » est une référence évidente à la *Chanson de Roland*, qu'il va s'agir d'interpréter.

Commençons par l'autopsie, ou « action de voir par soi-même ». À mener d'aussi près que les exigences muséales l'autorisent, cette expérience informée de lectures et de réflexions vise à connaître l'objet dans ses matières et dans ses formes actuelles, au terme de sa tradition jusqu'à nous. En résultera une description mise en ordre, qui relèvera déjà du récit historique argumenté. On apprend ainsi que le cor d'ivoire de Saint-Denis a été réalisé dans une défense d'éléphant, dans laquelle sa courbure s'inscrit, tandis que son vide en exploite la cavité naturelle. Il a pu être taillé de l'intérieur, en agrandissant cette cavité, ou de l'extérieur, en réduisant le volume de l'objet pour s'en approcher – les deux méthodes étant sans doute combinées jusqu'à un certain point pour éliminer tant la partie intérieure de l'ivoire, qui est la plus molle, que la partie extérieure, plus dure et friable. L'instrument de Saint-Denis appartient à un groupe de quelques cent cors d'ivoire conservés, attribués pour l'essentiel aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Alors que les objets du même genre mesurent pour la plupart entre 50 et 70 cm de longueur pour 5 à 13 cm à l'ouverture, sa taille est relativement modeste, avec 51 cm sur 10,8 cm de diamètre maximum. Il est incomplet : des trous de fixation à son extrémité la plus fine, qui est en retrait et dont le polissage est moins achevé, indiquent qu'elle a été équipée (dès l'origine, et conformément à ce qu'affirme l'inventaire de 1505) d'une virole métallique servant sans doute à la fois d'embouchure et d'anneau de suspension ; le nombre et la disposition de ces traces de clous suggèrent qu'elle fut remplacée. On observe de même d'autres trous et une surface moins polie correspondant à un autre anneau sous la bande ornée du côté du pavillon. La lèvre de ce dernier a été recoupée (les animaux de l'ornement étant mutilés à partir du poitrail), sans doute pour la régulariser alors qu'elle avait été abîmée. Quatre fentes, dont l'une avec une perte de matière d'environ un centimètre de large, courent sur le tiers de la longueur de l'instrument et le rendent acoustiquement inutilisable, tandis que sa stabilité est assurée par un ancien cerclage de fer forgé riveté à l'ivoire dans l'entrée du pavillon.

Lisse sur la majeure partie de sa surface, le cor est orné de deux bandes laissées en réserve et sculptées, l'une près de l'embouchure, l'autre à l'extrémité d'où sort le son. Parmi des rinceaux végétaux, la première bande montre du côté intérieur de la courbure un hybride à tête humaine coiffé d'une couronne végétale et dont le corps est dédoublé (selon ce que Claude Lévi-Strauss nommait « split representation ») ; chacune de ses queues s'enroule vers une tête, animale, qui la mord. À l'opposée, deux lièvres ou lapins se font face, assis de part et d'autre d'un vase. L'autre bande ornée, là où le cor est plus large, arbore deux paons face-à-face (un peu à gauche de l'axe intérieur de sa courbure), deux félins qui se suivent (au revers), et un candélabre de feuilles (du côté droit). Ces ornements et images sculptés, et leur disposition, constituent les maigres indices à partir desquels on a tenté, sans résultat bien assuré, de localiser et de dater la création du cor. En dernier lieu, Avinoam Shalem a observé que ce type spécifique de double hybride serait de tradition islamique, et rapproche l'instrument de deux autres qui, comme lui, auraient été créés en Sicile au XII<sup>e</sup> siècle. L'île était alors dominée par des Normands et restait ouverte à l'influence artistique de leurs prédécesseurs jusqu'à la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle, les Fatimides, dynas-

tie musulmane qui gouvernait encore l'Afrique du nord depuis Le Caire. Quoiqu'il en soit, l'attribution de la plupart de ces cors d'ivoire à l'Italie méridionale normande est la plus consensuelle, et concorde comme on le verra avec d'autres perspectives d'analyse.

*Le trésor de Saint-Denis*, sous la dir. de Danielle Gaborit-Chopin, cat. exp. Musée du Louvre, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 1991, 379 p., n° 20, p. 142-143. Réunion des objets conservés provenant de l'abbaye, sur la base d'une étude des inventaires publiée antérieurement.

Clausen (Jens Peter), « Suger, faussaire de chartes », dans *Suger en question. Regards croisés sur Saint-Denis*, sous la dir. de Rolf Große, Munich : Oldenbourg, 2004, p. 109-116.

On retrouvera ici des textes convoqués dans l'analyse.

Shalem (Avinoam), *The Oliphant: Islamic Objects in Historical Context*, Leyde, Boston : Brill, 2004, p. 77 et 110.

Ouvrage le plus complet à ce jour sur les cors d'ivoire, à partir d'un groupe spécifique.

Warren (Michelle R.), « The Noise of Roland », dans *Exemplaria. A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies*, t. 16/2, 2004, p. 277-304.

Sur la fonction du cor du héros dans la *Chanson de Roland*.

Lejeune (Rita), Stiennon (Jacques), *La légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, Bruxelles : Arcade, 1967, 2 vol.

Vaste corpus sur les images de Roland, qui donne notamment une idée de la présence qu'y tient le cor.

### C. LE COR « DE ROLAND » COMME OBJET ET COMME IMAGE

Pour peu que l'on y prête attention, le « cor de Roland » de l'abbaye de Saint-Denis soulève de nombreuses questions quant aux rapports qui se nouent en lui entre objet et image. Ceci va donner l'occasion de concrétiser notre réflexion et de la faire fructifier. Comment l'image mentale de l'éléphant intervenait-elle dans l'appréhension d'un tel cor d'ivoire, et quel était le rôle des images qui l'ornaient ? Quel rapport entretenait-il avec d'autres cors plus simples, et comment ceci contribuait-il à l'image que son possesseur donnait de lui-même ? En quoi l'image narrative du cor de Roland consistait-elle, et quelles étaient ses relations avec des objets réels et avec l'usage que l'on en faisait ? Peut-on saisir à travers l'histoire du cor de Roland et les représentations liées à un tel cor d'ivoire les circonstances et les raisons de l'acquisition d'un tel objet par l'abbaye de Saint-Denis, son attribution au héros, puis sa longue conservation ? Et quelle fut la carrière du « cor de Roland » au-delà de la *Chanson* et de Saint-Denis, en tant qu'objet et en tant qu'image ? On tentera de répondre à ces questions en discutant de quatre phénomènes qui concernent de nombreux objets-images : l'hypertrophie, la narration, la thésaurisation, la multiplication.

## C.1 Hypertrophie

Une caractéristique importante du cor de Saint-Denis est sa matière, qui pose d'emblée un problème d'image. En tant qu'instruments sonores, les cors d'ivoire n'avaient certes pas pour fonction première de représenter matériellement un animal, comme le firent certains objets parfois exposés à partir du XIII<sup>e</sup> siècle dans les églises, tels les œufs d'autruche. Mais l'éléphant, animal exotique et puissant connu avant tout dans l'Europe médiévale par la tradition des images et les bestiaires dérivés de l'Antiquité, devait être présent à l'esprit de ceux qui regardaient ou manipulaient ces cors. Parmi les matières pérennes susceptibles d'être livrées par le corps de l'éléphant – le cuir, les os, les dents –, ce sont en effet ses défenses qui pouvaient faire référence à lui avec le plus d'évidence, et celles-ci étaient encore bien identifiables après leur transformation en instruments sonores, dont le son particulier transposait en quelque sorte le puissant barrissement de la bête. Les défenses sont par ailleurs volontiers perçues comme la partie la plus agressive du corps de l'éléphant, et constituent ainsi, de façon aussi suggestive qu'imprécise, une allusion implicite à sa force gigantesque. L'idée de puissance est encore confortée par les images et les motifs qui ornent ces instruments d'ivoire : ils vont outre leur fonction sonore, et cette outrance formelle, accompagnant et commentant leurs propriétés acoustiques, trouve encore un écho iconique dans l'exubérance des végétaux et la vivacité des animaux représentés.

La part de l'éléphant devait être d'autant plus évidemment présente dans un tel instrument que l'ivoire n'était nullement nécessaire pour fabriquer un cor au Moyen Âge : la plupart d'entre eux, plus petits et plus rarement conservés, étaient fabriqués en cornes de bovidés ou en terre cuite ; plus exceptionnellement, ils l'étaient en métal. Ces cors constituaient un type d'objet courant, quoiqu'associé à l'élite masculine, puisqu'ils servaient notamment à se signaler dans les activités de chasse et de guerre. Dans le contexte de la société féodale des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, ils en étaient venus à représenter le droit à disposer des terres où ces activités étaient exercées – et sur les vastes étendues desquelles leur son pouvait résonner. La réalisation en ivoire de tels cors constituait une transposition dans un matériau propre à étonner par sa blancheur, par sa finesse au toucher et par sa rareté, l'Occident n'ayant eu qu'un accès nul ou restreint à l'ivoire d'éléphant entre la fin de l'Antiquité et le XIII<sup>e</sup> siècle.

Le transfert du type d'objet « cor » dans l'ivoire, ainsi que l'ajout d'ornements et d'images, peuvent être décrits comme un anoblissement, dont résulte l'idée que les propriétaires de ces objets devaient également être d'une qualité particulière – ne serait-ce que pour pouvoir s'en servir aisément, malgré leur format et leur poids supérieurs. Qui étaient ces hommes ? De nombreux cors d'ivoire arborent des motifs appartenant à la tradition artistique islamique, avec parfois un tel niveau d'exécution que l'on doit les attribuer à des sculpteurs fatimides, mais l'existence de ces cors dans le monde arabe aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles n'est pas établie (leur réception aux siècles suivants y étant toutefois probable). Ces objets semblent résulter avant tout d'une rencontre entre un type d'objet féodal et les matières, les formes et les images circulant dans le bassin méditerranéen, qu'elles soient de tradition arabe ou aussi bien, dans d'autres cas, antique ou byzantine. Or cette situation correspond précisément à celle des mercenaires venus de Normandie, au cours du XI<sup>e</sup> siècle, pour défendre puis conquérir l'Italie du Sud et la Sicile, régions où se mêlaient les cultures et où fut vraisemblablement créée la plupart des cors d'ivoire des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles, quel que soit leur style particulier. L'hypertrophie des cors d'ivoire, qui continuaient à faire

référence à des cors beaucoup plus modestes, aurait ainsi notamment accompagné la carrière fulgurante de chevaliers parvenus à prendre possession de terres lointaines, où ils trouvèrent les artistes capables de créer de tels objets. Ceux-ci auraient alors été à l'image de leur réussite, c'est-à-dire à même de visualiser et de matérialiser l'épopée de l'expansion normande en Méditerranée, conformément à une pratique courante au sein du système social féodal, selon laquelle la détention d'un cor pouvait représenter la maîtrise d'une terre.

## C.2 Narration

La *Chanson de Roland* à laquelle la désignation du cor d'ivoire de Saint-Denis comme « cor Raoulland » fait référence est un récit épique dont la plus ancienne version conservée a été rédigée en dialecte anglo-normand durant le second quart du XII<sup>e</sup> siècle. Ces quelques quatre mille vers relatent un épisode malheureux de la campagne que Charlemagne aurait menée, un peu plus de trois siècles auparavant, contre les musulmans installés dans la péninsule ibérique : l'arrière-garde commandée par le chevalier Roland aurait été attaquée et défaite alors que les armées franques se retiraient à travers les Pyrénées, passant le col de Roncevaux. Une bonne partie de l'intrigue se noue autour du cor du héros. D'abord trop fier pour en user afin d'avertir Charlemagne, qui aurait envoyé des renforts, Roland finit par s'y résoudre, alors que ses hommes tombent l'un après l'autre. Il sonne si fort qu'il s'inflige une blessure, dont il mourra bientôt. L'empereur entend, mais le traître Ganelon le persuade qu'il ne s'agit pas d'un appel à l'aide, et Roland succombe avant son arrivée – non sans avoir assommé, de son cor qui se fend sous le coup, un « Sarrasin » menaçant de s'en emparer. Les deux blessures de Roland et de son cor expriment à la fois le paroxysme de la situation et l'assimilation du héros à l'instrument qu'il est seul à même de sonner. Il va de soi dans la *Chanson* que Charlemagne, en tant que suzerain de Roland, identifiera à coup sûr le son de son cor et comprendra le message ainsi porté par-delà la montagne. L'instrument matérialise en effet le rapport privilégié établi entre les deux hommes : il représente les terres et les services confiés par Charlemagne à Roland, et dont celui-ci reconnaît, lorsqu'il se résout à sonner, qu'il ne peut plus en assumer la responsabilité. Accouru finalement et ayant mis en chasse la troupe ennemie, Charlemagne trouve le corps de Roland gisant sur son cor, ainsi placé sous lui pour qu'il ne tombe pas en d'autres mains. Faisant mémoire de son vassal, l'empereur déposera plus tard l'instrument, empli d'or et de monnaies arabes, sur l'autel de l'église Saint-Seurin de Bordeaux : le texte précise que l'y voient « les pèlerins qui y vont ».

La *Chanson de Roland* nomme le cor du héros « olifans », ou oliphant, un nom propre qui deviendra plus tard nom commun et désigne encore aujourd'hui les cors d'ivoire en général. Ce mot qui apparaît ici pour la première fois pourrait venir de l'arabe, et évoque en tous cas cette langue, si bien que l'attribut de Roland ressortit précisément à la culture de ceux qu'il combat, comme pour mieux la maîtriser symboliquement – de même que les ornements des cors d'ivoire acquis par les chevaliers d'Occident étaient souvent de tradition arabe ou byzantine, et que leur matière venait elle aussi d'outre-mer. Mais le mot « olifans » est également proche du latin vulgaire *elephantus*, désignant à la fois l'éléphant et son ivoire : c'est là le principal indice suggérant que le cor mis en scène dans la *Chanson de Roland* faisait véritablement référence aux cors d'ivoire de style méditerranéen des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles.

### C.3 Thésaurisation

Avec l'image de Charlemagne déposant l'oliphant de Roland à Saint-Seurin de Bordeaux, la *Chanson* livre, projetée dans le passé carolingien, une explication quant à la conservation d'un cor d'ivoire dans une église. De fait, les inventaires ecclésiastiques de l'Occident latin sont nombreux, dès la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle et notamment au XII<sup>e</sup> siècle, à mentionner des « cornes d'ivoire » ou *cornua eburnea*, expression qui désigne sans doute souvent de tels objets (certaines formulations ne laissent aucun doute, tandis que d'autres ont pu se rapporter aux canines de morse venues des mers septentrionales). Ces témoignages concordent avec le constat qu'une partie importante des cors d'ivoire conservés nous vient d'églises. Il semble donc que ces objets ne seront restés que peu de temps en mains profanes, avant d'être offerts à des institutions ecclésiastiques, peut-être déjà par leurs premiers propriétaires, en tant que trophées ou ex-voto commémorant des faits d'armes ou encore le retour d'un voyage périlleux. Certains cors furent transformés en reliquaires ; d'autres ont été présentés explicitement comme symbolisant des dons de terres. Une étude plus rigoureuse de l'ensemble des attestations, qui devrait porter une attention particulière à la logique des élaborations légendaires conçues éventuellement bien après l'acquisition des objets, permettrait d'affiner ces remarques.

Sont ainsi éclairés autant que possible d'une part les cors d'ivoire en tant que type d'objet, et d'autre part la mise en scène de l'un d'eux dans la *Chanson de Roland*, que celui de Saint-Denis prétend être. Peut-on maintenant expliquer sa présence à l'abbaye, et cette revendication mémorielle ? À défaut d'attestation plus explicite ou plus ancienne que l'inventaire de 1505, on visera, comme souvent en pareil cas, une interprétation qui fondera sa plausibilité en donnant du sens à l'ensemble des informations réunies. Il se trouve que l'abbé Suger (1122-1151), qui fut particulièrement impliqué dans les affaires des puissants de son temps, écrivit dans la *Vie* du roi Louis VI (1108-1137) qu'il rédigea vers 1144 avoir fait dès 1121, puis en 1123, deux voyages dans l'Italie méridionale normande, au cours desquels il aurait pu acquérir un tel cor d'ivoire. Or, au début de son abbatiat, Suger s'efforça de présenter le roi de France comme le vassal des saints martyrs de l'abbaye, c'est-à-dire comme se plaçant à leur service et sous leur protection. Ceci devait non seulement renforcer le pouvoir royal, mais aussi situer Saint-Denis à la tête de l'Église au sein du royaume, en relation directe avec la papauté. Entre 1124 et 1129, l'abbé mit au point dans ce but un faux diplôme de Charlemagne (selon une pratique alors assez courante) qui aurait constitué l'acte fondateur de la vassalité du souverain à l'égard de l'abbaye : l'empereur y est mis en scène déposant sur l'autel les « insignes et ornements du royaume de France ». Suger a-t-il voulu dès lors que le cor « de Roland », insigne de pouvoir censé avoir été confié par Charlemagne à son vassal avant de lui revenir légitimement à la mort de celui-ci, soit considéré comme ayant fait partie des objets déposés sur l'autel de Saint-Denis ?

Cette hypothèse a la cohérence requise : en se défaisant ainsi d'un attribut de sa suzeraineté, l'empereur aurait effectivement montré qu'il remettait son pouvoir à saint Denis, pour en devenir à son tour le vassal. Quant à Suger, par ailleurs virtuose dans l'accumulation d'objets de caractère royal et dans l'élaboration de constructions mémorielles, il aurait pu compter sur la popularité de la *Chanson de Roland*, notamment dans le milieu des puissants laïcs, pour que sa mise en scène convainque et fascine ceux-là précisément auxquels il la destinait. La plus ancienne version conser-



vée de la *Chanson* a chronologiquement pu être celle qui inspira l'abbé ; elle montre en tous cas l'actualité du récit à son époque, mais le thème circulait déjà auparavant. Faut-il supposer que la fente très marquée du cor d'ivoire aujourd'hui à la Bibliothèque nationale ait pu évoquer jadis l'exploit de Roland s'en servant comme d'une arme, voire favoriser son attribution au héros ? Ceci aurait conforté son statut mémoriel, mais on remarquera avec prudence qu'un tel défaut, facilement occasionné par la dilatation des montures de métal, est fréquent parmi les cors d'ivoire conservés.

#### C.4 Multiplication

L'histoire du « cor de Roland » ne s'en tint pas là. Non seulement la prétention de l'abbaye de Saint-Denis à pouvoir l'exhiber s'oppose à l'affirmation de la *Chanson*, dans sa plus ancienne version connue, selon laquelle Charlemagne l'aurait déposé à Saint-Seurin de Bordeaux, mais divers cors « de Roland » furent encore revendiqués par d'autres églises jusqu'à la fin du Moyen Âge et au-delà. La *Chronique du Pseudo-Turpin* affirme ainsi vers 1140 que Charlemagne aurait d'abord déposé l'olifant à Saint-Romain de Blaye (où l'on situait la tombe du héros) avant qu'il ne soit apporté à Bordeaux : les clercs bordelais pourraient avoir concédé cette idée d'une étape intermédiaire pour tenir compte d'une revendication concurrente, selon un procédé commun. Un cor « de Roland » est également signalé en 1489 dans un inventaire de Saint-Sernin de Toulouse : ici, la proximité des noms « Seurin » et « Sernin » a pu jouer. En 1495, le voyageur allemand Jérôme Münzer en vit un autre dans la collégiale de Roncevaux, là même où serait mort Roland. Un septième cor dit « de Roland » se trouve à Saint-Jacques de Compostelle, le but des pèlerins qui marchaient vers l'Espagne pour ainsi dire dans ses pas ; enfin, la cathédrale d'Aix-la-Chapelle conserve un cor anciennement attribué à Charlemagne lui-même, qui y reposait. Il importerait de relever et d'étudier précisément toutes ces mentions, dans des inventaires, des récits de voyages ou des ouvrages historiques qui sont parfois tardifs : les légendes localement associées aux objets des églises se sont souvent maintenues jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, avant de s'effacer devant les nouveaux acquis des sciences modernes.

Le cor « de Roland » est également devenu un élément récurrent des images du héros : la plupart le mettent en scène dans l'action, d'autres en font un attribut. Objets, récit et images se légitimaient ainsi les uns les autres, la connaissance de représentations de Roland avec son cor renforçant la plausibilité de son existence en un lieu donné, tandis que l'ostentation de tels objets instrumentalisait localement la légende tout en la relayant. De même que les textes étaient copiés et réécrits ou que les images étaient reprises et variées, le pouvoir d'évocation des objets, à valeur mémorielle ou autres, a souvent favorisé la multiplication de leurs exemplaires. Les objets en général relèvent de narrations, de matérialisations et de visualisations renvoyant les uns aux autres, profondément enracinées dans la culture de leur temps, actualisées souvent et diffusées largement, que l'historien se doit d'aborder globalement.

## D. UN MODÈLE DU GENRE

Buc (Philippe), « Conversion of Objects », dans *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, t. 28, 1997, p. 99-143.

Sur la manière dont le transfert d'objets profanes vers une église, en particulier aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, pouvait symboliser une relation entre les agents et les contextes impliqués et en faire mémoire, en mobilisant les images mentales associées à ces objets.

## E. BIBLIOGRAPHIE

Allen (Valerie), « On the Nature of Things in the Bayeux Tapestry and its World », dans *The Bayeux Tapestry. New interpretations*, sous la dir. de Martin K. Foys, Karen Eileen Overbey et Dan Terkla, Woodbridge : The Boydell Press, 2009, p. 51-70.

Identifie à partir d'images et de textes les notions d'objets « épiques » et « féodaux ».

Bonne (Jean-Claude), « Entre l'image et la matière. La choséité du sacré en Occident », dans *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, sous la dir. de Jean-Marie Sansterre et Jean-Claude Schmitt, *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, t. 69, 1999, p. 77-111.

Sur les images-objets, en particulier ecclésiastiques, au-delà du visible.

*Charlemagne et les objets. Des thésaurisations carolingiennes aux constructions mémorielles*, sous la dir. de Philippe Cordez, Berne : Peter Lang, 2012 (Das Atelier. Arbeiten zur Kunstgeschichte und Museumskunde, 5), 237 p.

Études sur les objets de pouvoir et de mémoire au Moyen Âge, autour de la figure de Charlemagne.

Cordez (Philippe), *Trésor, mémoire, merveilles. Les objets des églises au Moyen Âge*, Paris, Éditions de l'EHESS, à paraître.

Sur la rhétorique du trésor et sur les objets « mémoriels » et « naturels » dans les églises médiévales.

*Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale (du Concile de Nicée au Concile de Trente)*, sous la dir. de Michel Pastoureau et Olga Vassilieva-Codognot, Turnhout : Brepols, 2015, à paraître.

Les nombreux objets figurés dans les images médiévales en tant qu'attributs participent aussi bien de la culture visuelle que de la culture matérielle, et souvent du culte des reliques.