

L'aiguière «de Charlemagne» au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice: de l'art à l'idée du pouvoir, dossier critique

Daniel THURRE

Introduction

Du mythe aux écrits

Rarement œuvre d'art a-t-elle suscité autant de polémiques – tant sur sa provenance que sur la date de sa production – que l'aiguière dite «de Charlemagne», conservée au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice, en Valais (Pl. I-II et Pl. 1-5)¹. Pastiche quasiment dénué d'intérêt pour les uns, elle représente un art à son apogée pour d'autres. Cette pièce énigmatique occupe, par ses émaux, une place privilégiée dans le débat sur les origines de l'émaillerie cloisonnée. Il peut paraître présomptueux, à la suite des études de Marc Rosenberg, Andreas Alföldi, André Grabar, Géza de Francovich et, plus récemment encore, Günther Haseloff², de

¹ Voir l'essai bibliographique en Annexe (158 mentions de l'objet). Des bilans ont déjà été dressés par AGA-OGLU 1946, p. 161, note 1, ainsi qu'ALFÖLDI 1948 et DE FRANCOVICH 1966; ce dernier propose (pp. 133-143) une approche critique de la bibliographie dont tout lecteur tirera profit. — L'étude de l'aiguière, insérée dans un programme du Fonds national suisse de la recherche scientifique («Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Age et leur constitution»), fait suite à celle du reliquaire d'*Altheus* du trésor de Sion: THURRE 1993, pp. 126-177. — Voir également: «Emaux celtes et continentaux du premier millénaire», dans *Revue de l'art* 108, 1995, pp. 32-38. — Un résumé du présent article a été publié dans *Helvetia Archaeologica* n°100, pp. 121-152, sous le titre «L'aiguière de "Charles le Chauve" au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice». — Un merci tout particulier à Mgr Henri SALINA, Dietrich KÖTZSCHE, Jannic DURAND, Françoise VANNOTTI, Tornique ZACHARIASVILI et Miroslav LAZOVIC.

² ROSENBERG 1922, pp. 22-28. — ALFÖLDI 1948, pp. 1-27 — GRABAR 1956, pp. 14-15; idem 1971, p. 693. — DE FRANCOVICH 1966, pp. 133-175. — HASELOFF 1990, pp. 25-31.

reprendre l'étude de cette aiguière. Outre ces principaux auteurs, il convient de retenir les approches spécifiques de Peter Lasko, Victor Heinrich Elbern et David Buckton³. Fort de récents acquis, nous proposons une approche critique des connaissances transmises – bénéficiant des apports de ces auteurs – tout en abordant rigoureusement la problématique. Le présent bilan permettra d'éliminer certaines hypothèses erronées, de mieux cerner les chronologies relatives et d'offrir une bibliographie à jour sur une question qui a suscité une impressionnante densité d'écrits. Nous ne saurions considérer dans le texte même toutes les contradictions levées par le sujet. De plus, il convient d'insister sur le fait que bien des études ont été menées – ainsi que des jugements prononcés – à partir de simples reproductions photographiques, voire même graphiques (cf. illustrations 1 à 9 accompagnant l'essai bibliographique). Fait surprenant, l'étude de Géza de Francovich semble méconnue de la plupart des auteurs qui se sont intéressés au sujet, alors que le savant italien propose une excellente synthèse, portant quelques coups décisifs à l'étude d'Andreas Alföldi. Ce dernier a d'ailleurs peu débattu des émaux, qu'il rattache simplement à un milieu culturel du Proche-Orient post-sassanide⁴.

La nouvelle publication des vingt-trois plats et vases en or des IX^e et X^e siècles mis au jour en 1799, à Nagyszentmiklos, au sud de la Hongrie⁵, ainsi que les expositions «*Splendeur des Sassanides*», «*La Seta e la sua via*», tenues respectivement à Bruxelles en 1993, et à Rome en 1994, ont permis d'étudier de manière plus probante et *de visu* l'ensemble d'un vaste matériel, souvent évoqué à titre comparatif.

Après lecture de l'ensemble des publications, on constate que les études consacrées à cette œuvre complexe n'ont été généralement menées que de manière fragmentaire, partant du point de vue soit géographique, soit historique, soit technique, ou bien réduites à la forme ou à la fonction première de l'objet, ou bien visant son iconographie globale ou détaillée; enfin, plus rarement encore, limitées au travail orfèvre. L'historiographie, ainsi que la structure de l'ensemble de l'aiguière, n'a préoccupé qu'un petit nombre d'auteurs. La confrontation de l'ensemble de ces éléments de connaissance est nécessairement inédite. Par ailleurs, si dans les études de ces 150 dernières années, les émaux ont été datés entre les VI^e et XII^e siècles et attribués avec une égale conviction aux milieux iraniens, sassanides, islamiques, avares, balkaniques, byzantins, alexandrins, voire vénitiens, siciliens, milanais, et même germaniques (fig. 1), la confrontation entre ces diverses hypothèses n'a été que rarement entreprise. La confusion règne et les grands circuits de distribution, dont ceux des routes de la soie⁶, n'ont pas été pris en considération, comme si ces diverses entités ethniques ou géopolitiques n'étaient qu'une mosaïque de territoires engendrant une production spécifique, pratiquement sans échanges. La réalité est bien autre, et loin d'être linéaire: Géza de Francovich, à propos d'un autel sculpté du Frioul, a étudié l'art arméno-géor-

³ LASKO 1972, pp. 23-24. — ELBERN 1988, pp. 36-37. — BUCKTON 1988, pp. 240-242.

⁴ ALFÖLDI 1948, p. 26.

⁵ LASZLO & RACZ 1977 (publications plus anciennes: N. MAVRODINOV, «Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos», dans *Archaeologia Hungarica* XXIX, Budapest 1943. — Andreas ALFÖLDI, «Études sur le trésor de Nagyszentmiklos», dans *CA* V, 1951, pp. 123-149; VI 1952, pp. 43-53; VII 1954, pp. 61-67).

⁶ J.-P. DRÈGE & E. M. BÜHRER, *La route de la soie*, Paris 1986, rééd. Zürich 1993, avec bibliographie. — Cat. exp. ROMA 1994.

gien et chypriote dans ses rapports avec la Syrie et la Mésopotamie du V^e au VIII^e siècle, pour démontrer que les éléments de cet art oriental, avec ses particularités, se retrouvent dans l'art hispano-italique des VII^e-VIII^e siècles⁷ ! Byzance a malheureusement été trop souvent victime de son passé glorieux, notre étude en témoigne.

Nous reprenons l'examen comparatif des dix plaques émaillées de l'aiguière en ne considérant, pour l'essentiel, que les échantillons dont la chronologie relative ne dépasse pas les IX^e-X^e siècles. *A contrario*, les œuvres tardives retenues dans notre contexte ont été sélectionnées en vue d'une confrontation permettant un meilleur discernement (Pl. XIII). L'examen prioritaire de notre étude porte sur le châssis orfèvré carolingien, lequel exclut les datations trop tardives parfois concédées aux émaux. Si la datation de ces derniers reste problématique, il semble acquis que le décor est bien d'inspiration sassanide (fig. 2), et non pas une production directe de cet empire, déchu en 642, dont les ateliers d'émaillerie sont plus supposés que connus.

Deux hypothèses de travail seront formulées:

hypothèse 1: les émaux sont antérieurs d'un siècle et demi au moins au châssis orfèvré

hypothèse 2: les émaux sont contemporains du vase carolingien.

Description de l'aiguière

L'aiguière, d'une hauteur de 30, 3 cm⁸, est ornée, sur la panse et sur les faces du col, de plaques d'émaux cloisonnés sur fond or (Pl. 1-5). Les émaux formant joue ont un diamètre respectif de 10, 9 et 11, 3 cm. Dans le jeu des émaux verts et grenats translucides et des blancs, vermillons, jaunes et bleus opaques se dessinent, d'un côté, sur un disque convexe à base tronquée, un arbre de vie flanqué de deux lions affrontés et, de l'autre, deux griffons ailés à bec d'aigle, également affrontés, mais au-dessus d'un ornement végétal cordiforme inversé.

Les espaces laissés libres sur le fond par le sujet iconographique sont remplis par de petits disques, au milieu desquels l'artiste a figuré des fleurs à quatre ou huit pétales, ainsi que par des ornements de formes variées et de grandeurs différentes, tels que les rosettes-étoiles (fig. 2a-b). Ces éléments décoratifs se retrouvent sur les quatre plaques disposées sur le pourtour de l'aiguière, ainsi que sur deux des plaques du col, où ils sont inscrits dans des cercles. Les deux autres plaques

⁷ DE FRANCOVICH 1961, pp. 201-208. — Un autre danger est de comprendre les milieux orientaux comme source de toute influence, comme l'a fait par exemple L. BRÉHIER «L'art du Moyen Age est-il d'origine orientale ?», dans *Revue des deux mondes*, avril 1909, pp. 650-670; p. 670: *Un certain nombre de bijoux barbares [...] sont là pour nous attester que, lorsque les artistes occidentaux n'étaient pas soutenus par leurs modèles hellénistiques, ils ne tardaient pas à retomber au niveau de leurs ancêtres de l'époque de la Tène !*

⁸ Autres mensurations: largeur (ou diamètre total de la panse): 16,3 cm – épaisseur maximale (d'un pôle à l'autre): 10 cm — épaisseur à l'ouverture du col: 4,8 cm — largeur du bord orfèvré: 2,5 cm — largeur des plaques sur le pourtour: 2,3 à 2,9 cm; longueur de celles-ci: 3,7 à 6,1 cm — longueur des plaques du col: 8 cm. — plaques niellées: 2,5 x 2,5 cm. — Poids: 2 kg 164.

oblongues du col sont subdivisées en trois niveaux, de manière analogue: deux arbres schématisés sont placés en haut et en bas, encadrant un disque à anneaux concentriques, cantonné de quatre points. Aussi bien l'arbre de vie (*hôm*) que les nombreux éléments décoratifs flottant dans l'espace sont des motifs familiers aux artistes orientaux (fig. 3)⁹. Tous se rencontrent sur des pièces d'étoffe ou des enluminures des VI^e au X^e siècles, dont l'origine orientale (Asie Mineure, Alexandrie, Byzance) est incontestable. Les formes transmises sont parfois fort proches, mais cependant jamais identiques (Pl. XI). Pour les tissus que nous allons prendre en considération (Pl. 35 à 42) – de production généralement postérieure à celle des émaux – ce phénomène s'explique par le fait que ce type de support profite des formes existantes et les perfectionne.

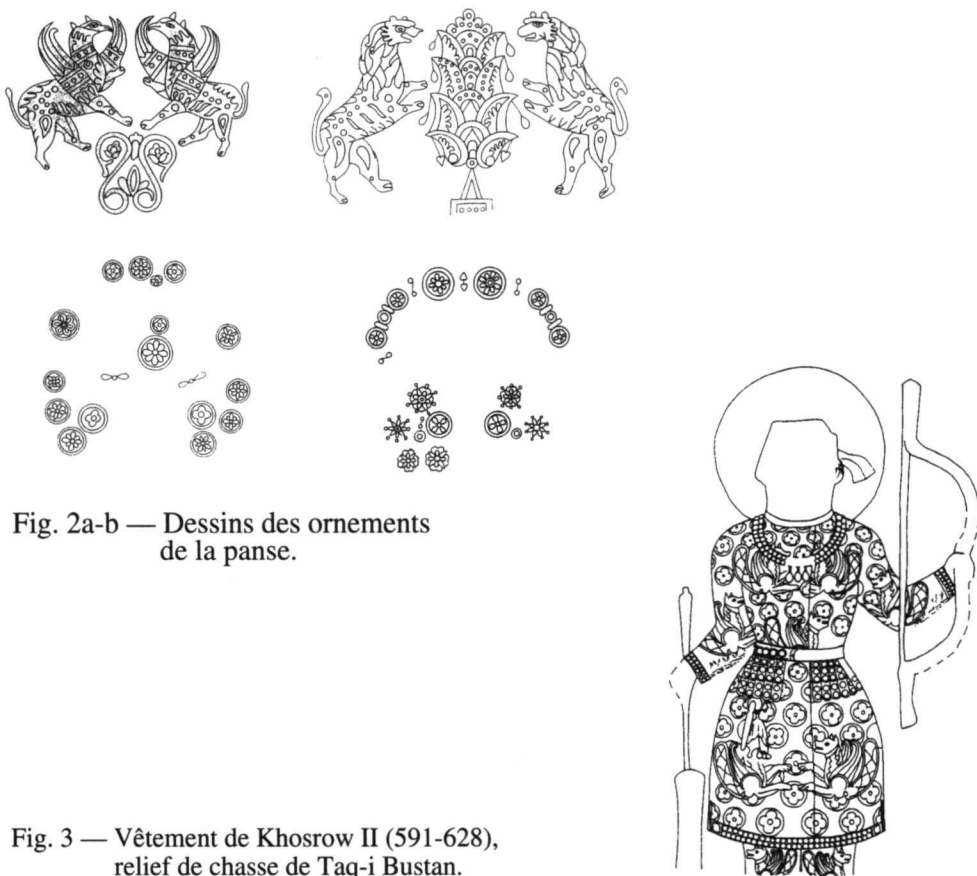


Fig. 2a-b — Dessins des ornements de la panse.

Fig. 3 — Vêtement de Khosrow II (591-628), relief de chasse de Taq-i Bustan.

⁹ O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, pp. 699-700. — LECHLER 1937, pp. 269-416. — J. FLEMMING, *Der Lebensbaum in der altchristlichen, byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Kunst*, Université de Jéna, 1963 (Ms dactylographié, 600 pages).

L'aiguière d'Agaune est une pièce d'orfèvrerie créée sur mesure pour la récupération des émaux, comme l'indique la structure même du récipient et le format de certaines plaques émaillées (Pl. 3). Le bâti est d'or fin ciselé, filigrané, décoré d'acanthes et serti de saphirs clairs. Il rappelle, dans sa structure, le talisman dit «de Charlemagne» du IX^e siècle, conservé à Reims, bijou en forme d'ampoule sertissant un gros saphir (Pl. 6)¹⁰. Les cabochons disposés sur l'aiguière, perforés au centre, proviennent d'un collier. On en compte deux fois huit sur chaque face – symétriquement ordonnés –, quatre sur le pourtour et quatre autres, de plus petite taille, à la base du col. Au début du Moyen Âge, ce type de saphir bleu-gris était la meilleure qualité disponible en Occident¹¹; on en retrouve, de taille identique, sur le second plat de Lindau, de l'école de Charles le Chauve¹². Les palmettes ornementales trouvent avant tout des correspondances dans la décoration de quelques enluminures et ivoires carolingiens, ainsi que dans des stucs de palais orientaux. Si l'on admet que la monture est bien carolingienne, le troisième quart du IX^e siècle (soit la fin du règne de Charles le Chauve) constitue un *terminus ad quem* pour les émaux d'Agaune. Resteront ensuite à déterminer les sources d'inspiration utilisées par les orfèvres de l'époque.

Historiographie

Un présent de luxe: butins et dons aux monastères d'après les sources écrites

Il est certain que des objets ont été rapportés d'Orient par des marchands ayant établi des colonies en Occident, mais la plupart de ceux que nous connaissons, à cause de leur grande valeur, proviennent d'une autre source. L'usage des cadeaux entre souverains et hauts dignitaires était très répandu dès le V^e siècle. Le gouvernement impérial de Constantinople ne manquait pas d'user de ce procédé pour gagner les bonnes grâces des princes barbares ou de leurs ministres¹³. L'empereur Tibère, par exemple, envoie en 581 à Chilpéric des pièces d'or à son effigie et un grand nombre d'autres objets; lorsque Gondevald, qui se disait fils du roi Clotaire, vint en Gaule avec l'appui du même empereur, il apporta avec lui de riches trésors destinés à gagner les Francs à sa cause; à l'époque de Pépin le Bref, en 741, c'est le calife de Bagdad qui envoie des présents au roi des Francs¹⁴. Les rédacteurs du *Liber Pontificalis* énumèrent les vases d'orfèvrerie, les coffrets pré-

¹⁰ Daté entre 800 et le milieu du XI^e siècle suivant les auteurs. — Cat. exp. PARIS 1965, pp. 64-65. — MONTESQUIOU-FEZENSAC 1962, pp. 66-76. — TARALON 1966, pp. 24-43.

¹¹ B. ZUCKER et B. SÜSSMANN, *Gemmes et bijoux*, Genève 1988, p. 41. — Pour une approche des auteurs et théologiens médiévaux: G. FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, Hildesheim 1980, pp. 150-157 (saphir).

¹² New York, The Pierpont Morgan Library. — VOLBACH 1968, ill. 236, p. 257, reproduction en couleur.

¹³ BRÉHIER 1903, pp. 22-23.

¹⁴ LATOUCHE 1965 (G. de TOURS, *Historia Francorum* VI, 2 et VI, 24), Vol. 2, pp. 9-10 et pp. 39-41. — WALLACE-HADRILL 1960 (FRÉDÉGAIRE), p. 109.

cieux, les évangéliques ornés de pierreries, les étoffes de soie envoyées aux papes par les souverains de Constantinople¹⁵.

Les problèmes que pose la chronologie relative des émaux de l'aiguière d'Agaune sont compréhensibles: il est vrai qu'entre le VI^e et le XII^e siècle, le flot puissant des images sassanides (très fréquent selon leur interprétation islamique) apparaît dans le répertoire des sujets de l'art byzantin¹⁶. Si la date des émaux n'a jamais fait l'unanimité, le travail orfèvré a depuis longtemps été considéré comme occidental et carolingien. L'aura de Charlemagne lui fit attribuer la donation d'un nombre important d'œuvres d'art, datant parfois du XIII^e siècle et au-delà¹⁷ ! La connaissance des textes à l'origine de ces traditions permet généralement d'établir les rectifications qui s'imposent¹⁸. Ferdinand de Lasteyrie, en 1877, retient cette anecdote: *Charlemagne fit de nombreux dons d'orfèvrerie aux principales églises de son vaste empire. Une vieille tradition affirme qu'il fit présent à vingt-quatre abbayes différentes d'autant de reliquaires présentant, chacun d'eux, la forme d'une lettre de l'alphabet. Cette tradition n'est rien moins que prouvée (...). Aujourd'hui, on conserve dans le trésor de l'ancienne abbaye de Conques un reliquaire se rapprochant de la forme de l'A*¹⁹.

La somptueuse aiguière d'Agaune est, aujourd'hui encore, et dans la majorité des cas, considérée comme un cadeau de Charlemagne à l'Abbaye. La bourse d'Enger compte parmi les dons impériaux attestés: Charlemagne l'a offerte en 785 à *Widukind*, à l'occasion de son baptême à Attigny²⁰. Nous avons relevé, dans le cadre de l'étude du reliquaire d'Althée, que si l'aiguière s'avère effectivement être un don de Charlemagne, elle a dû être remise entre les mains de l'évêque-abbé en personne. En 804, l'empereur envoya son fils Charles à Saint-Maurice pour recevoir le pape Léon III²¹. L'historien Boccard avait fait d'Althée (772-814) un parent de l'empereur, créant ainsi une légende à laquelle de nombreux historiens se réfèrent²². Si la tradition orale de l'Abbaye a rapporté ce fait – nullement attesté par les sources – il est cependant certain que de nombreux hommes politiques

¹⁵ DUCHESNE 1955 (LIBER I), pp. 271-272: présents envoyés au pape Hormisdas (514-523). — Pour les dons qui ont permis la constitution des trésors d'église, voir: HUMANN 1928. — J.-P. CAILLET, «Les trésors ecclésiastiques, de l'Antiquité tardive à l'époque romane: permanences de l'esprit des origines», dans *Trésors et routes*, Conques 1994, pp. 33-44.

¹⁶ THIERRY 1976, pp. 115-119.

¹⁷ DEMORIANE 1960. — Autre exemple: le calice en verre du XIII^e siècle avec des inscriptions arabes du Musée de Chartres, que la tradition rapporte comme étant un cadeau de Charlemagne: C. J. DU RY, *L'arte dell'Islam*, Milano 1972, p. 153. — Voir encore: L. E. SAURMA-JELTSCH, *Karl der Grosse als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirchen und Städte*, Sigmaringen 1994.

¹⁸ SCHRAMM 1957, pp. 16-42. — WERDER 1977, pp. 396-401. — THURRE 1992, pp. 24-25; p. 88; p. 261.

¹⁹ LASTEYRIE 1877, p. 94.

²⁰ Berlin, Kunstgewerbemuseum. — V. H. ELBERN, «Das Engerer Bursenreliquiar und die Zierkunst des frühen Mittelalters», dans *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* X, 1971, pp. 41-102; XIII, 1974, pp. 37-96d.

²¹ MGH SS I, Hanover 1826, p. 192 (anno 804).

²² C.A. BOCCARD, *Histoire du Valais; Histoire de l'Abbaye* (Ms, s. d.). — LASTEYRIE 1877, p. 91, par exemple, en a fait l'oncle de Charlemagne. — Voir encore A. DURUZ-SOLANDIEU, *Petites chroniques valaisannes*, Genève 1915, p. 63.

étaient à la tête d'un monastère à cette époque. Le prélat a dû avoir des rapports étroits avec la dynastie carolingienne, puisque Charlemagne aurait passé quinze jours à Saint-Maurice, à l'issue desquels il se serait rendu à Rome, en 788²³, accompagné d'Althée. Celui-ci reçut à cette occasion un privilège papal: une bulle (connue par une copie du XII^e siècle) d'Adrien I^{er} (772-795) confirme les privilèges de l'Abbaye et sanctionne la donation de nouveaux domaines situés en France.

Les émaux de l'aiguière auraient été, d'après Andreas Alföldi, prélevés sur le sceptre du roi des Avars, vaincu par Charlemagne et son fils Pépin en 796. Un important butin ramené de l'est est effectivement mentionné dans les sources: les troupes franques, après avoir occupé la Pannonie, s'emparèrent des trésors accumulés par les Avars et entassés dans une célèbre enceinte fortifiée appelée «Ring»²⁴. On sait que l'empereur en donna une partie au pape et fit partager le reste entre ses fidèles. Dans notre contexte, Charlemagne ayant sélectionné ces émaux – insignes d'un pouvoir –, aurait ensuite confié à un orfèvre du palais d'Aix-la-Chapelle le soin de les monter sur une aiguière. Cette hypothèse a suscité de vives polémiques, essentiellement menées par André Grabar et Géza de Francovich, qui reconnaissent dans l'origine de cette aiguière un vase byzantin, d'inspiration sassanide et récuse la provenance avar. Selon eux, il s'agit d'une œuvre byzantino-iranisante, et non persane. La plus violente réaction aux recherches du savant hongrois est celle de Franz Altheim (1952), qui démolit avec grand soin une partie de son argumentation.

Comme l'avait déjà relevé Günther Haseloff, Charles le Chauve (840-877) doit sérieusement – et en priorité – être envisagé comme donateur. Celui-ci a offert à Saint-Denis une table d'or vers 862, œuvre perdue en 1794, mais connue par un tableau des années 1500, conservé à la National Gallery de Londres. Le trésor de Saint-Denis lui doit encore la «tasse de Salomon» ou «coupe de Chosroès», du VI^e-VII^e siècle, conservée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale (Pl. 7). Cette coupe a suivi à peu près le même itinéraire que l'aiguière en ce qui concerne son hypothétique provenance²⁵. Charles le Chauve a encore offert à Saint-Denis la coupe de serpentine conservée au Louvre²⁶, ainsi que des ivoires

²³ AUBERT 1872, p. 209. — THEURILLAT 1954, p. 119.

²⁴ SCHRAMM 1954, pp. 283, note 1: MGH SS. I, Hanover 1826: *Annales Laurissenses*, p. 182 (796): *inde tulit (Pippin) thesauros multiplures et transmisit patri suo, et ipse postea cum exercitu suo et magnis thesauris Avarorum pervenit in Francia; Annales Laurissenses: (Carolus Magnus) in Aquis palatio filium suum Pippinum e Pannonia redeuntem et partem thesauri, quae remanserat, adducenstem laetus aspexit, adque ibi natalem Domini ac pascha celebravit*. Charlemagne retira de ce même butin avar des vêtements d'argent et une épée, qu'il remit au roi Offa de Mercia (W. LEVISON, *England and the Continent in the VIIIth Century*, Oxford 1946, p. 112). — HALPHEN 1947 (EGINHARD), p. 39: *Pas une guerre, de mémoire d'homme, ne rapporta à ces derniers un pareil butin et un pareil accroissement de richesses: eux qui, jusque là pouvaient passer pour pauvres, trouvèrent dans le palais du khagan tant d'or et tant d'argent, tant de dépouilles précieuses conquises par la force des armes, qu'on ne se trompait guère en disant que ce fut une juste reprise de ce que les Huns avaient injustement enlevé aux autres peuples*. — Pour l'économie carolingienne et les relations avec l'Orient, voir: SABBE 1935. — PIRENNE 1937.

²⁵ A ce propos, voir: GABORIT-CHOPIN 1980 / 81, pp. 7-8 et p. 25. — Cat. exp. PARIS 1991, pp. 81-82.

²⁶ Selon une hypothèse émise par H. PEIRCE & R. TYLER, *L'art byzantin*, Vol. I, Paris 1932, p. 77, la patène a peut-être fait partie d'un lot de vases sacrés qu'Ataulphe, le premier mari de Galla Placidia, fit distribuer aux églises de Gaule au V^e siècle.

qui ornaient les reliures du trésor. L'escriain dit «de Charlemagne» – ou plutôt «de Kalle» – revient également aux ateliers de cet empereur²⁷. Moindre prestige de ce dernier ? Pourtant, l'importance des dons de l'abbé laïc de Saint-Denis (de 867 à 870) reste effective et mesurable²⁸. Comme l'attestent les sources écrites, Charles le Chauve a passé par Agaune en 875, alors qu'il se rendait à Rome, afin d'obtenir la couronne impériale à la mort de l'empereur Louis II de Germanie. Il y est repassé à son retour en 876, alors qu'il se dirigeait sur Saint-Denis²⁹. Peut-être avait-il dans ses bagages les précieux émaux offerts par le pape Jean VIII et les Italiques, qui comptaient sur le nouvel empereur pour les protéger des Sarrasins ? Pendant le règne de ce souverain, c'est tout d'abord Hucbert († 868)³⁰, puis Conrad le Jeune qui furent abbés de Saint-Maurice.

Pour ce qui concerne le jeune royaume burgonde, nous conservons un texte témoignant de la dévotion et de l'abondance d'offrandes aux tombeaux des martyrs. Eucher, évêque de Lyon, s'explique sur le récit de la *Passio* de saint Maurice d'Agaune dans sa *Lettre à Salvius*, vers 450: de même que certains offrent aux saints martyrs des objets d'or ou d'argent, il veut offrir en leur honneur un ouvrage littéraire³¹.

Le vase hellénistique en sardonix, le coffret-reliquaire mérovingien de Teudéric, l'aiguère, ainsi qu'une bourse-reliquaire des IX^e-X^e siècles sont les seuls témoins subsistant de cette grande époque de l'histoire de l'Abbaye³². Si les détails concernant leur acquisition manquent, la qualité et la valeur de ces pièces permettent de conclure aux rangs importants, tant des donateurs que du bénéficiaire. Un fait remarquable est à relever: le monastère valaisan réunit les trois racines de l'art du premier millénaire, à savoir l'Antiquité, l'Occident et l'Orient. Un événement contemporain de nos préoccupations, qui a peut-être joué

²⁷ Cat. exp. PARIS 1991, pp. 48-50 et pp. 92-94. — J. HUBERT, «L'escriain dit de Charlemagne au trésor de Saint-Denis», dans CA V, 1949, pp. 71-77; p. 76: *les mots «que l'on appelle l'escriain Kalle» font voir clairement comment une confusion innocente ou très volontaire a permis, par la suite, aux gardiens du trésor de substituer le nom de Charlemagne à celui de Charles le Chauve.*

²⁸ D. GABORIT-CHOPIN, «Le Trésor de Saint-Denis à l'époque carolingienne», dans cat. exp. *Un village au temps de Charlemagne*, Paris 1988 / 1989, pp. 69-72.

²⁹ Hincmar de Reims, *Annales Bertiniani* 3, éd. G. H. PERTZ, dans MGH SS I, Hanover 1826, p. 498: (anno 875) *Carolus... per sancti Mauritii monasterium pergens, montem Jovis transiit et Italiam ingressus fuit.* (anno 876) *Anno Domini 876, in die nativitatis Domini beato Petro multa et pretiosa munera offerens, in imperatorem unctus et coronatus, atque Romanorum imperator appellatus est; et Nonas Januarii Roma exiens, Papiam rediit, ubi et placitum suum habuit, et Bosone, uxoris suae fratre, duce ipsius terrae constituto et corona ducali ornato, et collegis eius quos idem dux espetiit, in eodem regno relictis, per montem Jovis et per monasterium sancti Mauricii rediens, ut pascha Domini apud monasterium sancti Dionysii celebrare valeret, iter acceleravit.* — Texte également publié par J. GREMAUD, dans MDR I, 1875, pp. 31-32.

³⁰ AUBERT 1872, p. 34. — PYCKE 1994, col. 1-7.

³¹ MGH *Scriptores rerum Merovingicarum* III, Hanover 1896, p. 40: *Itaque cum alii ex diversis locis adque provinciis in honorem officiumque sanctorum auri adque argenti diversarumque rerum munera offerant, nos scripta hæc nostra, si, vobis suffragantibus dignantur, offerimus, exposcens pro his intercessionem omnium delictorum adque in posterum juge præsidium patronorum semper meorum.*

³² D. THURRE, «Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Age et leur constitution. Eclairage à travers deux exemples helvétiques: Saint-Maurice d'Agaune et Sion», dans *Trésors et routes*, Conques 1994, pp. 77-89.

un rôle non négligeable pour l'enrichissement du monastère, est le couronnement de Rodolphe I^{er} de Bourgogne à Agaune en 888. Avec le titre d'abbé, il dirigeait déjà temporellement l'Abbaye depuis 872. Dans le conflit pour le partage de l'empire, il rassembla à Agaune les évêques et comtes de son gouvernement pour se faire reconnaître roi de la Bourgogne transjurane³³.

A Agaune, que l'on évoque les émaux ou le châssis orfèvré de l'aiguière, on parle d'un objet de luxe, comme il en a été exécuté à l'usage d'un petit nombre de privilégiés. La matière employée est fort coûteuse, et a exigé des exécutants très qualifiés.

Naissance de la tradition carolingienne: le reliquaire dans les inventaires et son contenu

Dans les inventaires, l'aiguière n'a pas droit à une description précise, ni même à une attention particulière. Elle est toujours, en tant que récipient, associée au vase de sardonix, que l'on pensait avoir été offert au monastère par saint Martin, évêque de Tours³⁴. Fait intéressant, que personne n'a relevé: l'aiguière, dans les sources conservées, n'est jamais attribuée à la munificence de Charlemagne, alors que, par exemple, la coupe au centaure du XIII^e siècle, l'est.

Voici les énoncés des inventaires³⁵:

— Chez l'Abbé Milès (1550-1572): n° 21: *Cantharus argenteus miro decore ornatus, quem sanguine sanctæ Thebaicæ legionis plenum, idem sanctus Martinus reliquerat* (l'auteur a écrit «argent» au lieu d'«or»). — L'inventaire (inédit) de 1628 mentionne les deux récipients sous ce libellé: vase de sardonix: art. 12 (*Anno Dni 380*) *Vas quod Agatam vocant mirabile ac impense pretiosum S. Martino Turon. Eposcopo divinitus traditum pretioso Thæbæorum Martyrum sanguine repletum, suoque majori signo obsignatum*; aiguière: art. 13 *Item aliud Vas ex argento deaurato mirabili structuræ arte elaboratum quod etiam idem Beatus Episcopus cum dicta Agata, Thæbæo cruore refertum reliquit*³⁶. — Jodoc de Quartéry, visite de 1659: *XX^a die augusti: Agata seu ampulla plena ejus sanguinis*.

³³ MGH SS I, Hanover 1826, p. 598 (Anno 888). — Pour l'historique: AUBERT 1872, pp. 34-35. — DUBUIS & LUGON 1992, pp. 34-38.

³⁴ O. RODUIT, «Saint Martin est-il venu à Agaune ?», dans *Echos de Saint-Maurice* 1 / 1991, pp. 68-70. — J. FONTAINE, «Sulpice Sévère a-t-il travesti saint Martin de Tours en martyr militaire?», dans *Analecta Bollandiana* LXXXI, 1963, pp. 55-56. — Pour le vase: G. SCHWARZ, «Die Onyxkanne in Saint-Maurice», dans *Helvetia Archaeologica* 85, 1991, pp. 17-30.

³⁵ AUBERT 1872, n°35, pp. 238-240; n°44, pp. 246-247; n°46, p. 249. — Pour la coupe: THURRE 1992, pp. 239-242.

³⁶ Cet inventaire se trouve dans un *volumen* sans cote: *Appendix seu verius synopsis Foundationum; Mutationum...*; p. 103: *Translatio sacrarum Reliquiarum Novissime facta Caput 3. Anno Salutis Millesimo sexcentesimo vicesimo octavo...*, pp. 107-108. — Je remercie M. Rémo BECCI de l'avoir porté à ma connaissance.

Aqualis etiam plenus sanguine. — Chez Joseph De l'Isle (1730): article 4: *Vasa duo, repleta sanguine sanctorum martyrum Thebæorum.*

On ignore depuis quand la pièce fait partie du trésor du monastère, la plus ancienne attestation étant le premier inventaire conservé. Si elle devait l'être depuis l'époque carolingienne, elle aurait ainsi été cachée lors des troubles du milieu du X^e siècle et aurait échappé à plusieurs pillages (ce qui est le cas du cofret de Teuderic, conservé *in situ* dès l'origine): la basilique carolingienne fut partiellement détruite vers 940, au cours des incursions sarrasine et hongroise; les archives les plus anciennes furent détruites à cette même occasion.

La tradition associant Charlemagne à l'objet semble donc remonter au XVIII^e siècle au plus tôt. C'est au XVII^e siècle, sous l'abbé Jean Jodoc de Quartéry (1657-1669)³⁷, qu'a également été attribuée à la munificence de Charlemagne une table d'or, remise à Amédée III de Savoie vers 1145 pour financer sa croisade en Terre Sainte. Latour Dupin Gouvernet, le premier auteur à avoir rédigé une notice sur l'aiguière, rapporte en 1843 cette tradition, qu'il qualifie de *constante* (cf. bibliographie annexe). Si l'on s'en tenait à Charlemagne pour donateur, il faudrait retenir les dates de son règne et de sa mort, soit: 771, roi des Francs (empereur dès 800) et 814. Selon une autre tradition orale (mentionnée pour la première fois par Jean-Daniel Blavignac en 1853, mais déjà rejetée par les auteurs de la fin du XIX^e siècle), l'empereur aurait lui-même reçu cette aiguière du calife de Bagdad, Haroun-al-Rashid³⁸. Les historiens s'accordent pour ne plus accréditer cette thèse. En ce qui concerne un autre hypothétique cadeau du même calife à Charlemagne, la coupe de Chosroès (Pl. 7), il a été découvert que la prétendue «tradition» ne remonte qu'à Charles de Linas, en 1877³⁹. L'imposante pièce d'échecs connue sous le nom d'«éléphant de Charlemagne» (Paris, Bibliothèque Nationale) passait également pour un cadeau de ce calife à l'empereur, alors que sa date d'exécution est postérieure à son règne (IX^e-X^e siècle). Un cadeau historique d'Haroun-al-Rashid qui vaut son «pesant d'or», si l'on ose dire, et justifie peut-être que de nombreux objets provenant de l'Orient aient été ainsi regroupés sous la bannière du calife de Bagdad, est le célèbre éléphant offert à Charlemagne en 802, à Aix-la-Chapelle⁴⁰. L'échange de présents diplomatiques avec l'Orient était un phénomène courant à l'époque carolingienne, et il est attesté que l'empereur chrétien et le calife de Bagdad échangèrent plusieurs ambassades. Sous Louis le Pieux, les objets d'art byzantin continuèrent à pénétrer à la cour. Charles le Chauve eut un goût marqué pour les choses orientales et portait le costume des empereurs byzantins⁴¹.

³⁷ THURRE 1992, pp. 72-79 et p. 88.

³⁸ Pour les cadeaux diplomatiques et ce calife: EBERSOLT 1928, p. 49 et p. 97. — HUMANN 1928, p. 7. — CANARD 1964, pp. 36-39; on retiendra ici une autre tradition, également fautive: l'épée du Trésor impérial de Vienne serait un cadeau du calife à l'empereur; elle ne date que des IX^e-X^e siècles: P.-E. SCHRAMM, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser* I, München 1962, n° 163, p. 176. — Pour le trésor légendaire de Charlemagne: DEMORIANE 1960.

³⁹ GABORIT-CHOPIN 1980 / 81, p. 8. — LINAS 1877, Vol. I, p. 230.

⁴⁰ EBERSOLT 1928, p. 49; source: *Annales regni* anno 802.

⁴¹ EBERSOLT 1928, pp. 59-60. — SABBE 1935, p. 826.

En ce qui concerne la source indiquant saint Martin comme donateur, nous aimerions simplement mentionner que l'abbé Hucbert – personnage par ailleurs peu recommandable et aux mœurs légères, comme on l'a souvent relevé – fut abbé de Saint-Maurice dès 846, mais également à la tête de Saint-Martin de Tours. Beau-frère par alliance de Lothaire II, il a dû se réfugier dans les Etats de Charles le Chauve, lequel lui fit la donation de Tours en 862⁴². Certes, on imagine plus volontiers Hucbert puisant dans les réserves du monastère que l'enrichissant de pièces provenant de Tours, mais la coïncidence méritait d'être soulignée, la tradition orale ayant peut-être déformé et maintenu les faits, retenant Tours pour lieu d'origine des deux récipients. Peut-être la complicité de Charles le Chauve et de l'abbé a-t-elle, à elle seule, justifié un cadeau de cette importance?

• L'Abbaye de Saint-Maurice conserve une collection de vingt-six authentiques de reliques, datant du VI^e à la fin du VIII^e siècle, provenant au moins de trois reliquaires différents. Les principaux lieux d'origine de ces authentiques sont Rome, Milan, Autun, Bourges, Tours, Angers et Poitiers⁴³. Si le catalogue des authentiques et des tissus enfermés dans les reliquaires a été dressé, il ne nous est malheureusement plus possible de savoir précisément dans quel reliquaire chacun d'entre eux se trouvait. En effet, lorsqu'Ernst Alfred Stückelberg procéda à l'ouverture des écrins et à la reconnaissance des reliques en 1922 et 1923, il ne s'est intéressé qu'aux fragments les plus importants et n'a pas dressé de procès-verbal précis⁴⁴! Une autre reconnaissance du contenu de l'aiguière a été opérée en 1948.

Les six pièces d'étoffes qui se trouvaient avec certitude dans l'aiguière ont été répertoriées du fait qu'il s'agit de fragments de taille moyenne, avec motifs végétaux ou animaliers. Elles datent des VI^e et VII^e siècles et proviennent des régions du bassin méditerranéen faisant partie de l'ancien Empire byzantin, de Byzance même, ou encore de l'Égypte (VIII^e-IX^e siècles)⁴⁵. Le fait que toutes ces pièces datent d'avant le X^e siècle incline à penser que, dès que l'aiguière fut reçue par le monastère, elle servit comme reliquaire. Une pièce d'étoffe à fond pourpre, publiée par Ernst Stückelberg et provenant de l'aiguière, présente deux types d'arbres de vie alternant avec une rosette. De ces deux arbres, un pourrait bien

⁴² PYCKE 1994, col. 1-7.

⁴³ THEURILLAT 1954, pp. 86-87. — A. BRUCKNER, *Chartæ Latinae Antiquiores*, Part I, *Switzerland*, Lausanne-Olten 1954, pp. 30-39.

⁴⁴ STÜCKELBERG 1924, pp. 95-115.

⁴⁵ SCHMEDDING 1978, n° 123, 130, 131, 136, 137, 138. — Autres publications: A. F. KENDRICK, «Early Textiles in Canton Valais», dans *The Burlington Magazine* XLV, 1924, pp. 125-129. — E. VOGT, «Frühmittelalterliche Stoffe aus der Abtei St-Maurice», dans *ŽAK* 18, 1958, pp. 110-140.

avoir servi de modèle à l'orfèvre qui exécuta ultérieurement les deux petites plaques niellées placées près du pied (fig. 4 a-b et Pl. 5)⁴⁶.

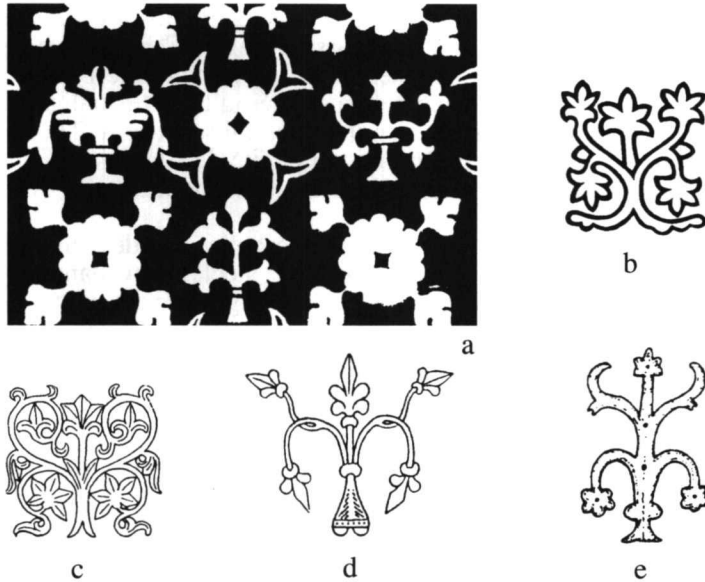


Fig. 4 — a. Pièce d'étoffe à fond pourpre provenant de l'aiguière. — b. Dessin de l'arbre niellé. — c. Schéma décoratif des portes en bronze de Sainte-Sophie à Constantinople, VII^e siècle. — d. Détail ornemental d'un vase provenant du trésor de Nagyszentmiklos, IX^e et X^e siècles. — e. Applique en bronze ayant appartenu à un bouclier lombard trouvé à Stabio; après 675.

• Il existe un relevé sommaire des scellés (Pl. 1) enlevés en 1923. Jean-Daniel Blavignac, en 1853, a fait les observations suivantes: *Cette ouverture est, comme celle du vase de saint Martin, enveloppée d'une chape en cire blonde, portant le sceau en buste d'un personnage croisé et mitré; ce cachet, de forme circulaire, a 14 lignes de diamètre; il est environné d'une légende, mal venue dès l'origine, et que la vétusté rend aujourd'hui indéchiffrable. Les seules lettres que nous ayons pu distinguer sont les suivantes: + SM' DNI. .C. VIRVS. . DVNE Les quatre dernières appartenant très probablement au mot SEDVNENSIS, semblent infirmer la tradition qui regarde les sceaux des vases de sang comme étant ceux du célèbre évêque de Tours*⁴⁷. Donald Lindsay Galbreath donne un relevé du bouchon

⁴⁶ STÜCKELBERG 1924, Abb. 5, p. 101.

⁴⁷ BLAVIGNAC 1853, p. 158 et note 209.

de cire qui fermait le vase de sardonix et, par analogie avec le sceau de l'archevêque Pierre de Tarentaise de 1178, l'attribue à une même époque (fig. 5 et 6)⁴⁸.



Fig. 5. — Relevé du bouchon de cire qui fermait le vase de sardonix.



Fig. 6. — Sceau de l'archevêque Pierre de Tarentaise de 1178.

Selon Martin Conway, le bouchon aurait été mis en place au XI^e siècle; cet auteur suppose également que les reliques ont été introduites dans le récipient par le bas (!)⁴⁹. L'aiguière et le vase de sardonix, nous l'avons vu, renfermant tous deux du sang des martyrs, ont toujours été associés comme don de saint Martin. Nous sommes donc autorisés à supposer que le sceau de l'aiguière, avec une représentation d'ecclésiastique en buste croisé et mitré, devait être analogue à celui qui fermait le vase. En ce qui concerne Sion, pour DVNE, l'hypothèse est intéressante mais, vérification faite, aucun sceau d'évêque sédunois (parmi ceux recensés, entre 1176 et 1511) ne comporte le début du texte (SM' DNI. .C. VIRVS).

⁴⁸ GALBREATH 1927, p. 2: *A cause de sa ressemblance avec le sceau précédent, j'ai classé parmi ceux des archevêques de Tarentaise le sceau qui, jusqu'en 1923, fermait le fameux vase de sardonix. Lorsqu'on le détacha, on constata qu'il avait été déjà enlevé une fois antérieurement et, malheureusement, cassé en deux, et lorsqu'il fut replacé, les deux fragments avaient été chauffés le long de la fracture et collés ensemble. Un renflement se produisit, qui a été indiqué en pointillés dans la reproduction de ces dessins.*

⁴⁹ CONWAY 1912, p. 269.

Esquisse historique et définition des entités politiques en jeu

La complexité des entités ethno-politiques du haut Moyen Age occupant les territoires sis entre les mers Méditerranée, Noire, Caspienne et le Golfe persique, mérite que l'on s'y arrête quelque peu. Il sera ainsi plus aisé de situer chronologiquement, et dans leurs rapports de force, ces divers groupes, ainsi que de cerner leurs échanges culturels⁵⁰.

- Constantin, en 331, fit de l'ancienne *Byzantium* la nouvelle Rome (Constantinople). En 395, lors du partage de l'Empire romain, l'Empire d'Orient recueillit l'Asie Mineure, la Syrie-Palestine, l'Égypte et la péninsule balkanique. Jusqu'à la première moitié du VII^e siècle, Byzance et son Empire vont s'imposer comme une entité romano-orientale, que le règne de Justinien, par ses tentatives de recréer l'Empire d'Occident sous l'égide de Constantinople, va concrétiser au plus haut point (fig. 1). Byzance ne tardera pas à prendre conscience d'elle-même sous le poids des aspirations orientales et de l'affermissement de la composante grecque, tant par la langue que par les traditions. L'empire dut faire face à de nombreux assaillants, mais il se fit également conquérant, débordant même sur l'Italie méridionale et l'Arménie. Lorsque Byzance a pu s'assurer les possessions de ce domaine géographique empiétant sur les deux continents, avec la dynastie macédonienne (945 à 1057), elle a connu l'époque la plus prospère de son histoire⁵¹.

- Les Sassanides sont la dernière puissante dynastie perse avant l'avènement de l'Islam⁵². Les rois sassanides régnèrent de 224 à 642 après J.-C. sur une grande partie du Proche et du Moyen-Orient: leur royaume était situé sur la route de la soie, entre les Romains et les Byzantins à l'ouest et les royaumes de l'Asie centrale et la Chine, à l'est. Des soies sassanides furent utilisées en grand nombre par les monastères occidentaux pour protéger les précieuses reliques. Le pape Adrien (772-795) a donné, pendant son pontificat, pas moins de neuf cent trois pièces d'étoffes précieuses aux basiliques de Rome⁵³. La réputation des pièces d'orfèvre-

⁵⁰ Un dépouillement bibliographique a été opéré par MORAVCSIK 1958: Avaren (pp. 70-76); Türken (pp. 76-81); Mongolen (pp. 103-108); Bulgaren (pp. 108-131); Ungarn (pp. 131-145). — Pour un bilan historique, voir: DIEHL & MARÇAIS 1944. — MUTAFIAN 1988, Vol. I, pp. 145-149. — MANGO 1977, pp. 241-248. — Le lecteur tirera profit du dépouillement des sources mentionnées dans l'excellent texte de P. VERDIER, «Historical Survey», dans *Arts of the Migration Period in the Walters Art Gallery* (by M. C. ROSS), Baltimore 1961, pp. 121-173. — DOEHAERD 1971. — DE FRANCOVICH 1966. — GUILLOU 1992. — Ouvrage d'intérêt général, richement illustré et proposant une bonne synopsis: M. GRANT, *L'aube du Moyen Age*, Paris 1985.

⁵¹ Nous nous limitons à deux renvois bibliographiques: L. BRÉHIER, *Le monde byzantin*, 3 vol., Paris 1950. — G. OSTROGORSKY, *Histoire de l'Etat byzantin*, Paris 1979.

⁵² A. CHRISTENSEN, *L'Iran sous les Sassanides*, Copenhague 1944. — ERDMANN 1950, pp. 508-534. — R. N. FRYE, *The History of Ancient Iran*, München 1984, pp. 287-340. — B. GENITO, «Some Evidence from Iran: on Some Iranian and Central-Asiatic Connections with Eastern Europe», dans *Acta Archaeologica (Academiae Scientiarum Hungaricae)* XLV, 1993, pp. 151-158. — Cat. exp. BRUXELLES 1993.

⁵³ DUCHESNE 1955 (LIBER I), pp. 486-514. — BRÉHIER 1930, p. 61. — Ce sont des tissus précieux de soie fabriqués à Constantinople ou ailleurs, sous l'influence de modèles persans. — Pour l'importation des tissus: SABBE 1935. — R. S. LOPEZ, «Silk Industry in the Byzantine Empire», dans *Speculum* XX, 1945, pp. 1-42.

rie, issues des ateliers royaux était également grande⁵⁴. C'est surtout après la fin de l'Empire sassanide que les influences se font sentir, tant en Orient qu'en Occident⁵⁵. On assiste donc à une persistance des formes, largement diffusées entre l'Empire sassanide, la Perse⁵⁶, l'Égypte, la Palestine et Byzance. La route de la soie, dont le tracé varie selon les périodes de l'histoire, atteint le Tigre à Ctésiphon, rejoint l'Euphrate à Dura Europos et continue en direction de Damas ou d'Antioche. Elle permet d'atteindre Byzance par Antioche et Antalya, et, de là, l'Occident par voie maritime (fig. 1). Une route passait au nord de la mer Caspienne pour redescendre sur Tbilissi et traverser le Pont. Aux VII^e et VIII^e siècles, la Cilicie⁵⁷ – partie de la Turquie sur le littoral méditerranéen et zone politique tampon entre plusieurs grandes civilisations – fut un lieu privilégié, récepteur d'un flux migratoire en provenance de la Perse et de l'Empire sassanide. De même, la Géorgie, territoire au nord de cet empire, conquis en 532 par Chosroès I^{er}.

• Le noyau ethnique avar, originaire d'Asie centrale, étendait son hégémonie sur la région des steppes, soit l'immense territoire s'étendant entre les Carpates, le Bas-Danube et les confins russo-chinois (fig. 1)⁵⁸. Cette hégémonie prit fin entre 551 et 555, avec l'insurrection des Turcs, sujets des Avars. Quelques groupes de ce peuple des steppes prirent la fuite vers l'ouest et se réfugièrent auprès des Huns⁵⁹ qui leur étaient apparentés. Dès 557, les Turcs rattrapèrent et chassèrent ces deux peuples plus à l'est. Ils atteignirent le Caucase. Avec l'appui du futur empereur Justin II, ils parvinrent à envoyer à travers l'Asie Mineure des délégués à Byzance. Au début de 558, l'empereur régnant, Justinien I^{er}, conclut une alliance avec ces asiatiques nouvellement apparus en leur imposant la tâche de subjuguier les tribus qui exploitaient l'Empire dans la région de la mer Noire. Fin 568, tout le Bassin des Carpates se trouvait sous domination avar. En 567 débuta une

⁵⁴ K. ERDMANN, «Die sasanidischen Jagdschalen. Untersuchung zur Entwicklungsgeschichte der iranischen Edelmetallkunst unter den Sasaniden», dans *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* LVII, 1936, pp. 193-232. — GHIRSHMAN 1962. — P. O. HARPER, «Sasanian Silver: International Developments and Foreign Influences», dans *Argentierie romaine et byzantine, Actes de la table ronde* (Paris 11-13 oct. 1983), Paris 1988, pp. 153-161.

⁵⁵ K. SCHIPPMANN, *L'influence de la culture sassanide*, dans Cat. exp. BRUXELLES 1993, pp. 131-140.

⁵⁶ Atti del Convegno internazionale sul tema: *La Persia e il mondo Greco-Romano*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1966 et *La Persia nel Medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1971.

⁵⁷ MUTAFIAN 1988.

⁵⁸ Pour le matériel archéologique: I. ERDÉLYI, *Kunst der Awaren*, Budapest 1966. — G. LASZLO, *L'art des Nomades. Des Scythes aux Hongrois*, Paris / Budapest 1971. — R. CAMBER, *Catalogue of The Avar Treasure, comprising one hundred and twenty-two gold and silver belt fitting of the Avar period, circa 700 A. D.*, Sotheby Parke Bernet & Co, London 1981. — J. WERNER, «Der Schatzfund von Vrap in Albanien», dans *Studien zur Archäologie der Awaren 2 / Österreichische Akademie der Wissenschaften* 184. Band, Wien 1986. — Cat. exp. PARIS 1976. — Cat. exp. NÜRENBERG 1987. — Pour l'histoire: KOLLAUTZ 1954, pp. 129-178. — A. STRATOS, «The Avars' Attack on Byzantium in the Year 626», dans *Byzantinische Forschung* II, 1967, pp. 370-376. — A. CAMERON, «Agathias on the Sassanians», dans *DOP* 23, 1969, pp. 169-183 (importante bibliographie). — L. WALDMÜLLER, *Die ersten Begegnungen der Slawen mit dem Christentum und der christlichen Völkern vom VI. bis VIII. Jahrhundert. Die Slawen zwischen Byzanz und Abendland*, Amsterdam 1976, pp. 568-600. — O. PRITSAK, «The Slavs and the Avars», dans *Settimane...XXX*, T. I (15-21 aprile 1982), Spoleto 1983, pp. 353-432 (avec bibliographie).

⁵⁹ I. BONA, *Das Hunnenreich*, Stuttgart 1991. — C. BALINT, *Archäologie der Steppe*, Berlin 1989.

série de guerres contre Byzance, laquelle s'était emparée de Sirmium (fig. 1). Cette ville, épuisée par un siège, capitula finalement en 582. La chute de Sirmium ouvrait au peuple des steppes la porte de l'Empire Byzantin. Les hordes avares envahirent les Balkans jusqu'à Thessalonique et jusqu'à l'embouchure du Danube sur la mer Noire et la mer de Marmara⁶⁰. Ils firent de nombreux pillages et accumulèrent de précieux trésors. Jusqu'en 626, les Avars l'emportèrent sur les Byzantins. En 774, Charlemagne devint roi des Lombards. De ce fait, son empire avait une frontière au nord-ouest de l'Italie avec le territoire des Avars. Des chefs lombards fomentèrent dans le Frioul une révolte contre Charlemagne et fuirent chez leurs amis avares, ce qui entraîna des tensions entre les Francs et ces derniers⁶¹. En 795, l'armée carolingienne entreprit une campagne contre eux. Le prince des Avars de l'ouest se rendit à Aix-la-Chapelle et offrit à Charlemagne sa soumission volontaire, tandis qu'Eric, le duc de Frioul, fonda avec une armée dans l'Empire des Avars. Cette incursion fut suivie d'une campagne de Pépin, fils de Charlemagne et roi d'Italie. Celui-ci réussit à atteindre, en été 796, la résidence du khagan, située sur la rive est du Danube. Le nouveau khagan lui rendit hommage, donnant ainsi l'impression que les Avars se soumettaient librement à la puissance carolingienne. De fait, en 802, ils résistaient encore aux armées occidentales. Le deuxième effondrement de la puissance avare commença en 803, lorsque Kroum, le khan bulgare, prit à revers les Avars.

- Les Bulgares avaient déjà fait parler d'eux lorsque le khan Tervel était parvenu au pied des murs de Constantinople, pillant les riches résidences d'été des byzantins, dans les premières décennies du VIII^e siècle⁶². En 717, l'armée arabe de Moslemah attaquait la capitale⁶³. Léon III (717-741) devait mettre fin aux raids annuels des Arabes, écrasant les troupes de Soliman, qui évacuèrent la partie occidentale de l'Asie Mineure. Son successeur, Constantin V Copronyme, poursuivit la guerre de frontières contre les Arabes, tout en restant menacé au nord par les Bulgares qui, depuis 756, ravageaient la Thrace, imposant de lourds tributs à l'Empire. Preslav fut la capitale bulgare sous Siméon (893-927). Ce peuple fut battu par Basile II (976-1025) qui fut appelé le «tueur de Bulgares»⁶⁴.

⁶⁰ A. AVENARIUS, «Zur Problematik der awarisch-slawischen Beziehungen an der unter Donau im 6.-7. Jh.», dans *Studia Historica Slovaca* VII, 1974, pp. 11-37.

⁶¹ L. HALPHEN, *Charlemagne et l'empire carolingien*, Paris 1947, pp. 81-87. — Guerre contre les Avars: HALPHEN 1947 (EGINHARD), pp. 38-41.

⁶² A. PROTIC, «Les origines sassanides et byzantines de l'art bulgare», dans *Mélanges Charles Diehl*, Vol. 2, Paris 1930, pp. 137-159. — K. M. SETTON, «The Bulgars in the Balkans and the Occupation of Corinth in the Seventh Century» dans *Speculum* 25, 1950, pp. 502-543. — K. HANNESTAD, «Les relations de Byzance avec la Transcaucasie et l'Asie centrale aux V^e et VI^e siècles», dans *Byzantion* XXV-XXVIII, fasc. 2, 1955/57, pp. 421-456. — L. MUSSET, «Entre deux vagues d'invasions: la progression slave dans l'histoire européenne du haut Moyen Age», dans *Settimane...XXX*, T. II (15-21 avril 1982), Spoleto 1983, pp. 981-1028. — Cat. exp. PARIS 1992, pp. 176-177.

⁶³ CANARD 1964, pp. 35-56.

⁶⁴ G. SCHLUMBERGER, *L'épopée byzantine à la fin du X^e siècle*, 3 Vol., Paris 1896-1905. — I. Bozilov, «Preslav et Constantinople: dépendance et indépendance culturelles», dans *The 17th International Byzantine Congress*, New York 1986, pp. 429-446.

• Aux IV^e et V^e siècles, la Mésopotamie était distincte du royaume Perse. En l'an 614, les Perses zoroastriens prennent Jérusalem. Héraclius va mener des campagnes pour leur reprendre la Ville sainte. Le début de cette «croisade» commence en 622 et la victoire sur les Perses aura lieu en 629. Héraclius fut l'artisan d'une éphémère reconquête byzantine en Orient, récupérant la «Vraie Croix». La Perse, après la chute des sassanides en 642, sera vassale des Omeyyades et des Abbassides (661-820). L'Empire sassanide doit sa chute aux Arabes, unis au VII^e siècle par la nouvelle religion islamique. Aux premiers califes succédèrent les Omeyyades. La révolte abbasside contre ceux-ci commença en Iran en 750 et s'acheva par la fondation de Bagdad en 762, à vingt-cinq kilomètres des palais vides de Ctésiphon.

• A l'aube du VIII^e siècle, la dévotion envers les images et les reliques atteint un paroxysme qui inquiète une partie de l'élite intellectuelle et politique. Dans les cercles dirigeants, comme dans certaines régions orientales particulièrement menacées par l'avance arabo-musulmane, se développe un mouvement iconoclaste. On entend par «iconoclisme» la réaction à certains abus idolâtriques des images de culte. Il s'agit, historiquement, d'une longue période qui s'étend entre 726 et 843⁶⁵. Dès son avènement, Léon III l'Isaurien ordonna la destruction de l'image du Christ au-dessus du palais impérial et, dès 730, celle des images dans tout l'Empire. Son fils Constantin V condamna, sous les peines les plus sévères, la possession et la vénération des icônes. Les images pieuses qui ornaient églises et monuments publics furent détruites et remplacées par des peintures profanes à la gloire de l'Empereur. Cette situation de crise s'acheva avec l'avènement de Léon IV (775) et le règne de Constantin VI (780-797), favorables aux images. Un concile fut réuni à Nicée, en 787: l'iconoclisme fut déclaré hérétique et le culte des images rétabli. Mais l'iconoclisme régna à nouveau avec l'empereur Léon V (813-820). Son successeur, Michel II, rappela à Constantinople les prélats iconoclastes, sans toutefois restaurer le culte des images. Ce mouvement prit fin en 843. La Géorgie, hors des frontières de l'Empire byzantin, n'a pas connu la crise iconoclaste.

Indépendamment de la destruction du patrimoine artistique et des pertes imparties aux iconoclastes, il faut se souvenir que seulement une infime partie des trésors de l'Empire byzantin nous est parvenue, suite aux nombreux sièges subis par Constantinople au cours du haut Moyen Âge (en 626, en 674-678, en 813), et suite à la prise de la ville par les Croisés en 1204⁶⁶.

⁶⁵ DIEHL & MARÇAIS 1944, pp. 259-306. — A. GRABAR, *L'iconoclisme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957. — THIERRY 1976, pp. 81-119. — C. BERTELLI, «Pour une évaluation positive de la crise iconoclaste byzantine», dans *Revue de l'art* 80, 1988, pp. 9-16. — A. GUILLOU, dans *Cat. exp. PARIS 1992*, pp. 179-181.

⁶⁶ Pour la connaissance de ce patrimoine disparu, voir l'ouvrage capital de J. EBERSOLT 1921.

L'ouvrage

Observations techniques sur le châssis orfèvré. Essai sur la fonction décorative originale des émaux

Comme il ressort de diverses observations techniques, le châssis orfèvré semble avoir été conçu expressément pour la récupération des émaux cloisonnés (hypothèse 1): aussi bien ceux des deux panses convexes que les quatre longues bandes plates du col, ainsi que les quatre plaques incurvées du pourtour, appartenant toutes à un même ensemble. Quelques détails montrent que les émaux ne se trouvaient certainement pas à l'origine sur ce châssis: une des bandes de pourtour n'a pas une largeur constante (Pl. 3); ce rétrécissement pourrait indiquer que ce fragment a, par exemple, décoré une anse, laquelle allait en s'amincissant aux extrémités. Une autre bande n'occupe pas toute la largeur disponible et flotte dans l'espace qui lui est imparti; une erreur de calcul de l'orfèvre serait étonnante et difficilement excusable dans une œuvre aussi maîtrisée. Les deux joues historiées sont légèrement désaxées par rapport au col (Pl. I et II). Le fragment de format carré disposé entre la base du col et l'anse, avec un côté fortement incurvé, semble par contre trouver ici une place appropriée (Pl. 4).

Deux interventions postérieures à l'exécution du châssis sont à relever; celles-ci datent peut-être de l'abbatiate de Georges I^{er} de Quartéry (1618-1640)⁶⁷. Le pied, d'une tonalité différente, donne un certain déséquilibre à la pièce, du fait qu'il n'est pas placé correctement dans l'axe. Ce pied-socle cylindrique et creux est le fruit d'une restauration, de même que les deux petites plaques disposées près de la base, avec un décor niellé représentant une plante⁶⁸. Ces deux dernières remplacent vraisemblablement des plaques émaillées de format carré (comme celle qui subsiste au bas de l'anse), à moins qu'elles n'aient été créées dès l'origine pour combler les espaces vides, solution moins onéreuse que l'utilisation de pierres précieuses. Suite à un prélèvement de nielle effectué à l'abbaye le 25 août 1994, une analyse a été réalisée par le laboratoire du Musée d'art et d'histoire de Genève. François Schweizer, auteur de plusieurs études physico-chimiques sur le nielle, a établi qu'il s'agit d'un nielle de type II (Ag Cu S, sulfure double d'argent et de cuivre, sans plomb)⁶⁹. Ce type de nielle, d'après les banques de données qui ont été établies, est très courant entre les VI^e et VII^e siècles (période la plus dense de son utilisation). Il n'est malheureusement pas possible d'exclure d'autres périodes, son emploi perdurant jusqu'au XI^e siècle, et parfois au-delà. Cependant, à partir du X^e siècle, il est progressivement remplacé par un nouveau type de nielle composé de sulfures d'argent, de cuivre et de plomb. L'auteur de ces deux plaques, nous

⁶⁷ AUBERT 1872, pp. 91-94.

⁶⁸ HASELOFF 1990, p. 27.

⁶⁹ SCHWEIZER 1993 & 1994. — Rapport du 6 décembre 1994; composition: argent: 57 %; cuivre: 17 %; soufre: 26 %. — Rapport du 15 février 1995: *le spectre étant très faible, il n'est pas possible de déterminer avec certitude les phases cristallographiques, éventuellement Ag₂S et CuS* (ce qui nous ramène entre les VI^e et X^e siècles). — Pour le nielle: M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage: Niello*, Frankfurt-am-Main 1924.

l'avons vu, s'est peut-être inspiré d'une pièce d'étoffe trouvée dans l'aiguère même. On trouve, sur les portes en bronze du VII^e siècle de Sainte-Sophie à Constantinople, un schéma compositionnel relativement proche de celui-ci; de même, sur un des vases d'or de Nagyszentmiklos (IX^e et X^e siècles) (fig. 4c-d) et sur une boucle avar⁷⁰. Un dernier exemple d'arbre de vie, provenant de Stabio et datable après 675, est l'applique en bronze ayant appartenu à un bouclier lombard, aujourd'hui conservée au Musée historique de Berne (fig. 4e)⁷¹.

Les disques convexes, consolidés par de la poix à l'intérieur du récipient, étaient probablement tronqués à la base dès l'origine. Selon une hypothèse formulée par Marc Rosenberg, ils étaient complets – comme le sont les *tondi* des tissus⁷² – et auraient été coupés: l'auteur propose la reconstitution de l'un des deux émaux (Pl. 8). Pour Günther Haseloff, il s'agissait également au départ de disques entiers, ce que confirmeraient les légères altérations à la base des deux disques, sur la partie gauche, où l'émail manque (Pl. 5)⁷³. Les émaux sont retenus sur le châssis par un fin bandeau en feuille d'or. La base de chacun des deux disques est soutenue par une petite console faisant saillie. Celle-ci est décorée de fins pétales assemblés en éventail (Pl. 5). Les photographies de l'objet démonté publiées en 1948 montrent que la circonférence des calottes se termine avec un rebord net, sans retour, et qu'il s'agit probablement du support original des émaux soutenant les rubans de cloisons⁷⁴. Il reste difficile de conclure sans une nouvelle analyse technique et un démontage de l'objet; on peut cependant s'étonner que l'orfèvre ait renoncé à intégrer les deux disques complets dans son châssis et qu'il ait préféré scier la base de ces derniers, opération fort délicate qui aurait pu endommager gravement les émaux, puisque cette substance vitreuse est fragile et se casse facilement. D'autres déprédations sont à relever, aussi bien sur les émaux du col (Pl. I) que sur ceux du pourtour. Cela n'aide pas à conclure que les légères altérations des deux bases sont dues à une intervention. Nous optons donc pour un disque tronqué au départ.

Selon André Grabar, *l'aiguère de Saint-Maurice est une œuvre composite: la monture en or est carolingienne, tandis que les émaux (les deux joues et les bandes verticales du goulot) ont dû être confectionnés à Byzance à la même époque, c'est-à-dire au IX^e siècle*⁷⁵. Cette affirmation pose un sérieux problème: on peut se demander comment il est possible que les deux éléments, bien distincts au départ, aient été conçus presque simultanément en Occident et en Orient. Si les émaux sont également du IX^e siècle, on doit supposer que leur support orfèvre ait

⁷⁰ ÅBERG 1945, fig. 4, p. 45. — LASZLO & RACZ 1977, vase n°2; p. 72 et ill. 4. — BALINT 1989 (*op. cit.*, note 59), ill. p. 123.

⁷¹ Hauteur: 8, 4 cm; largeur: 5, 6 cm (appartiennent au même ensemble: un guerrier et un léopard: notre fig. 17f). — O. TSCHUMI, *Burgunder, Alamannen und Langobarden in der Schweiz*, Bern 1945, Taf. XX; texte pp. 201-204.

⁷² Pour le cadre circulaire, voir: J. TRILLING, *The Medaillon Style. A Study in the Origins of Byzantine Taste*, New York & London 1985; textiles, pp. 43-68.

⁷³ HASELOFF 1990, p. 28.

⁷⁴ ALFÖLDI 1948, Taf. 10–1-3; pour ces considérations techniques, voir: D. BUCKTON 1994, pp. 1-13.

⁷⁵ GRABAR 1971, p. 693.

été très tôt détérioré, et qu'une nouvelle monture ait été immédiatement exécutée... à moins d'admettre que l'œuvre n'ait été unitaire dès l'origine (hypothèse 2)⁷⁶, ce qui aurait l'avantage de pouvoir reporter la date des émaux au IX^e siècle, date plus réaliste et confortable permettant de renoncer à la défense d'une période antérieure n'ayant livré qu'une seule œuvre cloisonnée (hypothèse 1). Un point de vue justifiant la contemporanéité du châssis et de l'émail verrait la présence d'un orfèvre oriental œuvrant dans un atelier de la cour occidentale⁷⁷. Nous émettons toutefois quelques réserves sur cette hypothèse, suite aux observations techniques faites ci-dessus.

André Grabar a retenu le fait que les émaux et le châssis seraient contemporains; quoi qu'il en soit, si les émaux appartenaient effectivement à un vase dès le départ, on peut affirmer l'existence d'une monture plus ancienne. Y avait-il déjà un motif de palmettes qui aurait servi de modèle à l'orfèvre ? Cela ne serait pas surprenant. Il suffit d'évoquer, par exemple, l'aiguière en argent aux lions affrontés de la Bibliothèque Nationale à Paris, qui date des années 700⁷⁸. Pour la structure orfèvrée originale, on peut penser à la carafe aux senmurv (ou simurghs) de Saint-Pétersbourg, où l'on trouve également une anse en forme de S⁷⁹. Marc Rosenberg, avec des exemples sassanides et islamiques⁸⁰, tente de prouver que la forme originelle de l'aiguière était une carafe, du même type que celle de Nagyszentmiklos (Pl. 9). Il semble ignorer les recherches de Franz Bock et Alexandru Odobescu, lesquels ont procédé avant lui à une démarche du même type, insérant l'aiguière d'Agaune dans un plus vaste ensemble⁸¹. On peut imaginer un vase à base tronquée, sans pied, comme la panse arrondie le laisserait supposer. Plusieurs exemplaires des VI^e-VII^e siècles de ce type ont été conservés⁸².

⁷⁶ Cette possibilité a été envisagée par le Professeur Beat BRENK lors d'une discussion portant sur cette étude. Le Professeur BRENK travaille actuellement sur la notion de *varietas* au haut Moyen Age. Nos regards contemporains cherchent toujours la disparité, alors que l'unité médiévale n'avait pas le même concept que celui qu'on lui attribue de nos jours. La *capsa* reliquaire d'Althée, avec ses émaux et ses figures repoussées, est un excellent exemple de cette *varietas*. — Voir encore MOLINIER 1891, p. 77: *Il est bien difficile d'admettre que les émaux n'aient pas été faits expressément pour la pièce qu'ils décorent. Et cette monture est un travail d'orfèvrerie occidentale. L'ensemble aurait donc une même origine.* — Pour les récupérations voir: H. WESTERMANN-ANGERHAUSEN, «Remploi, citation, tradition. Les émaux prégothiques et l'ancêtre de la châsse gothique», dans cat. exp. Paris 1996, *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, pp. 117-132.

⁷⁷ K. WEITZMANN, «Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the sixth to the twelfth Century», dans *Art in the Medieval West and its Contacts with Byzantium* (Variorum Reprints), London 1982, p. 12: *Yet, while among treasures accumulated by Charlemagne and his successors in the imperial collections and in the monasteries Constantinopolitan, Syro-Palestinian, and Egyptian works of art of the early Christian period were, so it seems, quite readily available, it should not be concluded that Carolingian artists concentrated purposely or exclusively on models from the past only. On the contrary, we would expect that, as in the preceding and also in the ensuing centuries, the primary influence came from contemporary Byzantine art.*

⁷⁸ Cat. exp. BRUXELLES 1993, fig. 86, p. 10.

⁷⁹ Cat. exp. BRUXELLES 1993, n° 96, p. 248.

⁸⁰ Pour la persistance des formes sassanides dans le monde islamique, voir: R. H. PINDER-WILSON, «An Islamic Ewer in Sassanian Style», dans *A Survey of Persian Art* XIV, London, New York 1960, pp. 3061-3063.

⁸¹ F. BOCK, «Über die christlichen Messkännchen», dans *Mitteilung der k. k. Central-Commission* IX, 1864, p. 9. — A. I. ODOBESCU, *Le trésor de Pétroussa*, Vol. 2, Paris 1896, pp. 6-30 (p. 25, fig. 27: aiguières et meubles byzantins représentés dans la *Notitia Dignitatum*). — ROSENBERG 1922, pp. 22-28.

⁸² Cat. exp. BRUXELLES 1993, n° 86-93, pp. 241-244.

L'influence des aiguères en argent de l'Antiquité tardive sur la forme et le décor des aiguères sassanides a été reconnue depuis longtemps⁸³. L'aiguère sassanide typique a un corps ovoïde, un pied-socle muni d'une moulure centrale en saillie et un col cylindrique étroit (Pl. 10). Aux Etats-Unis, sont conservés trois exemplaires en argent. En plus des deux aiguères déjà mentionnées, une autre, de la seconde moitié du VII^e siècle, se trouve à Saint-Petersbourg. Un pendentif en or provenant de Chypre, conservé au Metropolitan Museum of Art à New York, avec un disque étoilé en son centre, donne une idée de ce que pouvait être la forme originale de l'aiguère (Pl. 11). Ce bijou peut être daté entre 582 et 685, grâce aux médaillons qui ont été retrouvés avec lui à Kyrenia⁸⁴.

La fonction liturgique de l'aiguère, en relation avec sa forme, a préoccupé un certain nombre d'auteurs, dont Victor Heinrich Elbern: il y voit une *amulla*, soit un ustensile à corps lenticulaire de tradition gallo-romaine, semblable à celles du Vatican (V^e siècle), ou encore à celle de Concevreux⁸⁵. André Grabar a relevé que *si le pseudo-vase de St-Maurice imite une aiguère sassanide, le pseudo-vase du talisman de Reims (Pl. 6) imite une ampoule palestinienne*⁸⁶. L'iconographie des émaux de la panse, relative à la source éternelle, indique l'appartenance quasi certaine de ces émaux à un vase.

La théorie d'Andreas Alföldi voyant à l'origine un sceptre a été réprouvée par André Grabar: *Comme moi-même, M. Schramm témoigne d'une grande admiration pour la thèse d'Alföldi, selon laquelle les parties émaillées de la fameuse aiguère de St-Maurice seraient des «membra disjecta» d'un sceptre du dernier roi avar, vaincu par Charlemagne. Mais mon admiration pour cette hypothèse ne m'empêche pas de formuler certains doutes quant aux conclusions de M. Alföldi. Ma première objection concerne la forme du vase: comme M. Alföldi me semble l'avoir prouvé, il aurait été «composé» en Occident avec des pièces émaillées et des morceaux d'orfèvrerie carolingiens. Mais, ajoutons-le, celui qui tendait à créer un semblant de vase lui donna une forme typiquement sassanide. Il connaissait donc et avait des raisons de contrefaire une œuvre orientale. Laquelle et pourquoi? Quelle que soit la réponse, elle nous écarte de l'hypothèse d'un sceptre oriental. Seconde objection: les deux émaux en disque bombés sont coupés en bas par une ligne horizontale. Et certes, les maquettes proposées par M. Alföldi montrent qu'une forme de sceptre semblable est parfaitement possible; mais avant de penser à une forme de sceptre de ce type spécial, n'est-il pas raisonnable de se rappeler d'abord que cette forme de joues est typique et normale dans les aiguères de forme identique, sassanide ou d'inspiration sassanide. Ne s'agirait-il pas plutôt d'une imitation d'une œuvre orientale entière ou même d'une reconstruction d'une aiguère orientale, en partant d'éléments orientaux complétés*⁸⁷ ?

⁸³ P. O. HARPER, «La vaisselle en métal», dans Cat. exp. BRUXELLES 1993, p. 103. — P. O. HARPER, «The Sassanian ewer, questions of origin and influence», dans *Bulletin of the Middle Eastern Culture center in Japan* V, 1991, pp. 67-74. — Autre publication de référence: OBERLI & TREVER 1935.

⁸⁴ AGA-OGLU 1946, p. 164. — Un vase à deux anses est montré dans une scène de festin enluminée du XIV^e siècle: Cat. exp. PARIS 1992, p. 460.

⁸⁵ V. H. ELBERN 1965, *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Bd III, Düsseldorf 1965, p. 166. — Bilan chez AGA-OGLU 1946, pp. 162-164. — Pour Concevreux: E. SALIN, Vol. IV, Paris 1959, p. 418. — Pour les *ampullae* du Vatican: DALTRÖP 1969, n° 59, p. 170.

⁸⁶ GRABAR 1956, p. 16.

⁸⁷ GRABAR 1956, p. 14.

En ce qui concerne l'orfèvrerie avare, on constate que le mobilier archéologique qui nous est parvenu est constitué d'objets de petites dimensions: bijoux, appliques (fig. 15a), parures de chevaux. Le premier sceptre hongrois conservé est en os et date du X^e siècle au plus tôt⁸⁸. Le sceptre royal de Hongrie, évoqué à titre comparatif par Alföldi, ne date que de la fin du XII^e siècle, avec une sphère constituée d'un cristal de roche fatimide du X^e siècle, dans lequel sont taillés des lions. Par ailleurs, pourquoi aurait-on démonté un tel insigne du pouvoir, même si celui-ci était en mauvais état ? Posséder un tel instrument ramené comme butin de guerre était l'équivalent d'une possession territoriale et son symbole devait, plus que jamais, jouer un rôle important aux mains du vainqueur.

• Une autre hypothèse plus difficile à soutenir, et jamais envisagée à notre connaissance, associerait ces émaux à un élément de mobilier. Nous l'évoquons pour élargir le débat: *En général, il faut remarquer que le grand nombre d'ustensiles de culte garnis d'émail ne prouve nullement que l'émail ait été employé surtout pour les objets d'église. Il était, au contraire, beaucoup plus usité pour le mobilier et pour les parures profanes. Dans l'Europe orientale, par contre, comme le prouve l'exemple de l'ancienne Russie jusqu'à l'invasion des Mongols, les ouvrages émaillés restèrent presque exclusivement des produits d'art et d'industrie populaire; ils se rattachent de très près aux émaux byzantins et asiatiques, surtout persans (...). Le grand nombre de monuments parvenus jusqu'à nous, comme les nombreux témoignages écrits, confirment ce fait que la décoration d'émail était également utilisée à Byzance pour les calices, les patènes et autres ustensiles d'église. Mais il ne reste absolument aucun ustensile de cette sorte qui date de la période comprise entre le VI^e et le IX^e siècle, c'est-à-dire de l'époque où des travaux de ce genre pouvaient être exécutés avec beaucoup de goût⁸⁹. Des fragments de mobilier mésopotamien trouvés à Van sont pourvus d'alvéoles pour des incrustations de pierres ou de pâtes de verre⁹⁰. Autour du trône de Salomon, griffons et lions étaient associés⁹¹: les émaux de St-Maurice d'Agaune me semblent trahir une origine constantino-politaine, d'abord à cause de la qualité de ses émaux sur surface sphérique (technique particulièrement difficile, et qu'on ne connaît que sur un petit nombre d'objets constantinopolitains, par exemple l'icône en émail de l'archange Michel, en buste, au Trésor de San Marco – du XI^e siècle –), et ensuite à cause de la présence simultanée de deux lions et de deux griffons antithétiques: car ce sont ces deux paires de zodia – automates que l'on voyait précisément (ainsi que des oiseaux) de part et d'autre du «trône de Salomon» des basileis de Constantinople, au palais de la Magnaura (attestés pour le X^e et vraisemblablement pour le IX^e siècle)⁹². – Pour les Zodia, voir encore notre note 269 –.*

⁸⁸ Tombe de Püspök-Szent-Erzsébet: ALFÖLDI 1948, Taf. 18-2 (diamètre: 4,4 cm).

⁸⁹ KONDAKOV 1892, pp. 105 et 212; remarque: l'auteur considère l'aiguillère comme un pastiche des XI^e-XII^e siècles. — Pour le décor du mobilier (surtout la clôture de chœur) par des zodia: GRABAR 1968, p. 65.

⁹⁰ BRÉHIER 1930, p. 18.

⁹¹ I Rois X, 18-20; G. PERROT & C. CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, T. IV, Paris 1887, pp. 408-409.

⁹² GRABAR 1956 p. 15.

Les sources byzantines sont explicites quant à l'utilisation des matériaux précieux et des émaux dans la décoration de l'église et du mobilier du palais. Des textes, sous Justinien II (527-565) et Basile I^{er} (867-886) – la *Vita Basilii* de Constantin VII Porphyrogénète –, donnent des informations sur la décoration d'églises⁹³. D'autres sources parlent de Sainte-Sophie, de l'église d'Elias, ainsi que du palais de Constantin Porphyrogénète⁹⁴. Le byzantiniste Louis Bréhier, citant les émaux qui décoraient les parements de l'autel donné par Justinien à Sainte-Sophie, affirme que l'émaillerie était usitée à Constantinople dès le VI^e siècle⁹⁵. A partir du XI^e siècle, on a supposé que des pièces émaillées de taille plus importante décoraient des architraves⁹⁶. On sait que *Desiderius*, abbé du Mont-Cassin au XI^e siècle, fit importer de nombreuses œuvres d'art de Byzance, dont un célèbre devant d'autel orné d'émaux et de gemmes, ce qui tend à montrer qu'à cette époque déjà, la supériorité des émailleurs byzantins (ou œuvrant à Byzance – nuance qui a son importance dans notre contexte⁹⁷) était reconnue en Europe et au Moyen-Orient⁹⁸.

Orientations sur la date d'exécution de la pièce d'orfèvrerie

L'Occident a toujours été considéré comme lieu de fabrication du châssis. Seuls Charles de Linas et Emile Molinier estiment que les émaux et le travail orfèvre ont été exécutés d'un seul jet⁹⁹. Peter Lasko et Günther Haseloff, à la suite d'Andreas Alföldi¹⁰⁰, voient un lien étroit entre l'orfèvrerie carolingienne de Saint-Maurice et des œuvres produites au nord de l'Europe, comme la pièce tripartite des fouilles de Hon, en Norvège, ou encore la plaque de ceinture d'Alsen,

⁹³ MANGO 1972, p. 99 et p. 196. — EBERSOLT 1921. — HETHERINGTON 1988, pp. 32-35.

⁹⁴ RICHTER 1897, p. 83: *Electron, ein goldenes, fremdartig Gebildetes, untermischt mit Glas und Edelmetalle, wie ein Tisch der heil. Sophia hergerichtet ist*; p. 359: *Denn, der ganze Fussboden ist aus geschmiedetem und massivem Silber mit Schmelz, welche das höchste der Kunst der Goldgiesser darstellt, ausgestattet*; p. 370: *Zu wissen, dass als Spanier kamen, der Empfang in allem diesem gleich erfolgte, ausser dass der Baumgarten der Manaura nicht mit sidonischen Teppichen geschmückt wurde, sondern ganz mit grossen Sakaramangien, und in demselben auch die Schmelzarbeiten des Schatzes aufgehängt wurden.*

⁹⁵ BRÉHIER 1936, pp. 39-40 et 1950 (éd. 1970), p. 191. — Voir également M. C. ROSS, «An Egypto-Arabic Cloisonné Enamel», dans *Ars Islamica* 7, 1940, p. 165.

⁹⁶ GONOSOVA 1978, p. 333. — De fait, le fragment émaillé, anciennement dans la collection Botkin publié par GONOSOVA est un faux : D. BUCKTON, «Bogus Byzantine Enamels in Baltimore and Washington, D. C.», dans *The Journal of the Walters Art Gallery* 46, 1988, pp. 18-19.

⁹⁷ D. THURRE, «Emaux cloisonnés de Géorgie: nouvelles attributions», dans *Bollettino d'Arte*, numéro supplémentaire 1996 (Mélanges M.-M. GAUTHIER); en voie de publication. Nous attribuons également à la Géorgie la cassette-reliquaire dite "de Santa Prassede" (XI^e siècle) du Museo Sacro Vaticano, avec des reliefs repoussés et des émaux sur le couvercle (médaillons et scène de la *Désis*): Cat. exp. RAVENNA 1990, pp. 178-179; DALTRUP 1969, n° 83-88, p. 173.

⁹⁸ FRAZER 1989, p. 109.

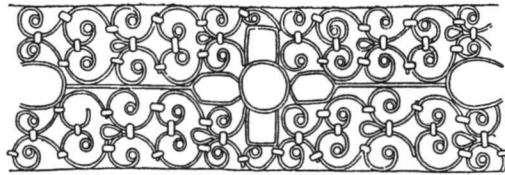
⁹⁹ LINAS 1877, Vol. I, p. 251 (en Perse). — MOLINIER 1891, p. 77 (en Occident). — Pour l'orfèvrerie orientale: B. MARSCHAK, *Silberschätze des Orients. Metallkunst des 3.-13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität*, Leipzig 1986.

¹⁰⁰ ALFÖLDI 1948, Taf. 1 + Taf. 3-4/5. — LASKO 1972, p. 23. — HASELOFF 1990, p. 26.

au Danemark¹⁰¹. Une importation dans les pays nordiques d'objets appartenant à la civilisation post-sassanide, soit des pays situés sur les bords de la mer Caspienne, est attestée par l'archéologie¹⁰². Selon nous, ce lien entre l'aiguière et le nord de l'Europe est très ténu, et évident dans un seul cas (Pl. 12); il s'explique, par exemple, du fait que beaucoup d'objets d'orfèvrerie importés de l'Empire franc découverts en Scandinavie proviennent des tributs levés par les Normands¹⁰³. Dans les exemples nordiques, les feuilles d'acanthé sont beaucoup plus déchiquetées, et cette sensation de vibration recherchée est confirmée par une technique d'orfèvrerie qui ne se retrouve pas sur la pièce de Saint-Maurice: la granulation¹⁰⁴.

Un décor omniprésent sur l'aiguière est le cordon perlé entourant les émaux et formant cadre (Pl. I et XIVc). Celui-ci est de diamètre différent selon son emplacement. Les perles, accolées les unes aux autres, sont creusées au centre par un fin sillon; ce type de filigrane est courant à l'époque carolingienne¹⁰⁵. Sur le pourtour de la panse, le cordon est bordé de fines arcatures. Ce perlé avec arcades est également présent sur l'autel d'or de Milan, exécuté sur l'ordre de l'archevêque Angilbert II (824-859), achevé au milieu du IX^e siècle (Pl. XIVb)¹⁰⁶. De délicats filigranes s'enroulent en formant une frise de rinceaux aux angles du col. Le sertissage des cabochons de saphir est constitué d'un bandeau simple, entouré à la base d'un cordon perlé du même type¹⁰⁷. Ce rang perlé encadrant – mais à distance – les pierres serties, se retrouve sur le plat inférieur du psautier de Charles le Chauve, du milieu du IX^e siècle, conservé à la Bibliothèque Nationale à Paris. Pour l'enroulement des filigranes, le plat supérieur du même psautier est parfois évoqué (fig. 7)¹⁰⁸. Sur l'œuvre française, les filigranes forment un rinceau plus large, de

Fig. 7. — Psautier de Charles le Chauve, milieu du IX^e siècle, filigranes du plat supérieur. Paris, Bibliothèque Nationale.



¹⁰¹ ROTH 1986, Taf. 63. — FRAENKEL-SCHOORL 1978, p 380, ill.a.

¹⁰² Pour la Suède: T. J. ARNE, «La Suède et l'Orient. Etudes archéologiques sur les relations de la Suède et de l'Orient pendant l'âge des Vikings», dans *Archéologie d'Etudes orientales*, Vol. 8, Upsal 1914; pp. 117-176. — ARBMANN 1937, pp. 146-214. — FRAENKEL-SCHOORL 1978, pp. 371-373.

¹⁰³ ARBMANN 1937, p. 171. — F. LOT, «Les tributs aux Normands et l'Eglise de France au IX^e siècle», dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* LXXXV, 1924, pp. 58-78.

¹⁰⁴ J. WOLTERS, *Die Granulation. Geschichte und Technik einer alten Goldschmiedekunst*, München 1983. — W. DUCZKO, *Birka V. The Filigree and Granulation Work of the Viking Period*, Stockholm 1985.

¹⁰⁵ J. WOLTERS, «Filigran», dans *RDK* III, München 1987, col. 1062-1184 (le type présent sur l'aiguière correspond à la fig. 1.9, col. 1069).

¹⁰⁶ ELBERN 1988, pp. 47-73. — BERTELLI 1988, pp. 21-49, avec bibliographie. — HASELOFF 1990, p. 78, p. 98 et pp. 113-120. — Pour les émaux conservés en Italie, consulter les deux classiques: Y. HACKENBROCH, *Italienisches Email des frühen Mittelalters*, Basel 1938. — PETRASSI 1982.

¹⁰⁷ SELIGMANN 1928, pp. 137-169. — K. H. USENER, «Zur Datierung der Stephanusbursa», dans *Festschrift H. Schnitzler (Micellanea)*, Düsseldorf 1965, pp. 37-43.

¹⁰⁸ Ms lat. 1152. — Par exemple HASELOFF 1990, p. 27. — STEENBOCK 1965, n°19, pp. 88-89; Abb. 30-31.

même qu'au revers de la croix «de la Victoire» d'Oviedo, datée de 908; cette croix comporte, à l'avant, une série d'émaux cloisonnés représentant des animaux schématisés (colombes, aigle, poisson, âne), encore dans le répertoire wisigothique¹⁰⁹. A Saint-Maurice, il s'agit, plus justement dit, de bandeaux filigranés (Pl. 1). Le plat d'évangélaire offert par le roi Bérenger (898-924) à la basilique Saint Jean-Baptiste de Monza¹¹⁰ présente le même type de filigrane, plus court, également surmonté d'une perle au bout de son évolution, ce qui n'est pas le cas à Saint-Maurice. Sur la croix du même Bérenger, de la fin du IX^e siècle, toujours au trésor de Monza, on retrouve d'identiques petits rinceaux en spirale s'enchaînant à contre-sens¹¹¹. De même, sur le peigne dit «de Théodeline», dont le pourtour orfèvré date du IX^e siècle, un fin bandeau renferme exactement les mêmes rinceaux filigranés que ceux du col de l'aiguière (Pl. 13)¹¹². Un dernier exemple de l'époque de Charles le Chauve est celui du second *codex* de Lindau qui présente, sur la tranche, une bande orfèvrée et filigranée. Le perlé formant cadre et délimitant la croix sur le plat de ce même évangélaire, daté des années 880, est du même type que celui d'Agaune¹¹³. Sur le col de la statue-reliquaire de Sainte Foy de Conques se trouvent également de tels filigranes, mais aux enroulements plus prononcés, avec un renflement aux divers points de contact; ce bandeau d'orfrois date de la fin du IX^e siècle¹¹⁴. Nous avons retrouvé un même agencement des filigranes sur une bague grecque antique, révélant, si besoin était, les lointaines sources d'inspiration de l'art carolingien¹¹⁵.

En ce qui concerne le décor de l'orfèvrerie, il peut sembler peu utile de se référer à un système ornemental aussi courant que la feuille d'acanthe, adopté par toutes les civilisations de l'Antiquité¹¹⁶. Cependant, un examen attentif de notre motif montre quelques particularités qui le distinguent d'un large groupe. Pratiquement chaque feuille en or battu formant couronne autour de l'émail comporte deux nervures centrales. Quelques-unes n'en ont qu'une (par exemple, au-dessus des lions, sur la partie gauche). Les quatre ou six lobes sont arrondis et bien déga-

¹⁰⁹ SCHLUNK 1950, p. 103. — GAUTHIER 1972, p. 319. — HASELOFF 1990, pp. 89-90 et pp. 140-141.

¹¹⁰ STEENBOCK 1965, n°25, pp. 101-102; Abb. 39. — FRAZER 1989, ill. 41, p. 44.

¹¹¹ T. JÜLICH, «Gemmenkreuze», dans *AaKb* 54/55, 1986/87, p. 148. — FRAZER 1989, ill. 40, p. 43. — M. SCHULZE-DÖRRLAMM 1991, p. 91.

¹¹² FRAZER 1989, pp. 40-41.

¹¹³ New York, Pierport Morgan Library. — GABORIT-CHOPIN 1980 / 81, fig. 21, p. 22. — VOLBACH 1968, ill. 236, p. 257.

¹¹⁴ Cat. exp. PARIS 1965, pp. 289-294, avec bibliographie.

¹¹⁵ B. SEGALL, *Zur griechischen Goldschmiedekunst des vierten Jahrhunderts v. Christus (eine griechische Schmuckgruppe in Schmuckmuseum Pforzheim)*, Wiesbaden 1966, Taf. 31a; texte p. 14 (*stammt von den nordwestlichen griechischer Inseln*).

¹¹⁶ Pour ce motif au VII^e siècle, voir: A. RIEGL, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, pp. 272-302: «Die Pflanzenornament in der byzantinische Kunst» (éd. française, *Questions de style*, Paris 1992, pp. 169-206). — J. HAMPEL, *Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, Bd 1, Braunschweig 1905 (rééd. 1971), pp. 700-736. — ÅBERG 1945, pp. 37-49 et pp. 78-85. — COLLECTIF, *L'acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance* (Mémoire de la section d'archéologie et d'histoire de l'art IV), Paris 1993.

gés les uns des autres; de petites perforations se trouvent à leur point de jonction (comme on en trouve sur les feuilles d'acanthé de chapiteaux antiques, permettant l'adjonction de parties métalliques; on peut supposer ici un modèle antique tridimensionnel). Le lobe sommital se dégage et s'incurve pour donner un léger relief. Le bâti d'or sur lequel s'alignent les feuilles est partiellement ajouré. Soit ces ouvertures, réparties deux par deux, ont été exécutées pour des raisons techniques permettant d'incurver la bande métallique, soit – ce qui est moins vraisemblable – elles ont servi à insérer des rubans supportant un décor aujourd'hui disparu. Côté griffons, une feuille, très allongée, s'incurve pour épouser le pourtour d'un cabochon. On trouve un décor correspondant à ce type sur une plaque de reliure représentant David et produite à Reims, pendant le dernier quart du IX^e siècle¹¹⁷. Les feuilles d'acanthé ciselées sur l'anse sont d'un dessin légèrement différent, plus ramassées, avec une seule nervure centrale. L'anse elle-même est couronnée par une feuille unique, de plus grande taille, perforée en six endroits et incurvée vers l'arrière.

Des auteurs ont fait appel aux décors en stuc de palais du Moyen Orient: Taq-i-Bostan et Khirbat-al-Mafjar (724-43) (Pl. 14)¹¹⁸. Une comparaison entre les feuilles d'acanthé orfévrees et ces reliefs de stuc ne révèle qu'une lointaine origine commune. Plus proche dans la conception nous semblent être les reliefs du grand palais sassanide de Ctésiphon, capitale sur la route de la soie (Pl. 15)¹¹⁹. D'autres décors en stuc provenant de villes sassanides ont retenu notre attention: une rosace de Ma'aridh, en Syrie, renferme des feuilles avec les caractéristiques énoncées plus haut: double nervure centrale et séparation des lobes, tandis qu'un plus vaste ensemble montre des fleurs à lobes ou étoilées proches de celles émaillées (Pl. 16 et 17)¹²⁰. Le stuc conservé au Musée archéologique d'Istanbul est un fragment d'aile de paon, dans lequel se dessine un *hôm* au schéma compositionnel semblable à celui d'Agaune (Pl. 18)¹²¹. Ce stuc provient de l'église de la Vierge construite par Constantin Lips, en 908, à Constantinople (dite «Fener Issa»); on trouve encore *in situ* d'autres stucs que l'on peut mettre en parallèle avec les éléments décoratifs d'Agaune¹²², ainsi que des carreaux en faïence lustrée, dont quelques-uns sont convexes¹²³. Les deux colonnes du VI^e siècle provenant de Saint-Jean d'Acre et amenées sur la place saint Marc de Venise en 1256, ont des chapiteaux dont l'astragale est ornée de feuilles d'acanthé à double nervure et lobes bien dégagés¹²⁴. L'Occident a repris ces feuilles d'acanthé dans quelques sculptures, lesquelles ont été citées à titre comparatif par Géza de Francovich: un chapiteau du Dôme de Spire, le sarcophage de saint Adeloch (Saint-Thomas,

¹¹⁷ Firenze, Museo Nazionale del Bargello. — GABORIT-CHOPIN 1978, ill. 84, p. 69.

¹¹⁸ LINAS 1877, Vol. I, p. 251. — ALFÖLDI 1948, p. 11 (+ Taf 4-4: décor sassanide du Metropolitan Museum of Art). — LASKO 1972, p. 24. — DE FRANCOVICH 1966, fig. 72. — KRÖGER 1982, n° 110, Taf. 32-2.

¹¹⁹ J. H. SCHMIDT, «L'expédition de Ctésiphon en 1931-32», dans *Syria* XV, 1934, pp. 1-23; voir les Pl. I et II. — KRÖGER 1982, n° 128, Taf. 37-4.

¹²⁰ KRÖGER 1982, n° 110, Taf. 32-2. et n° 160, Taf. 46-1 (stucs conservés à Berlin).

¹²¹ GRABAR 1971, Pl. XXI, fig. 1.

¹²² T. MACCIDY, C. MANGO & al., «The Monastery of Lips (Fenari Isa Carnii) at Istanbul», dans *DOP* 18, 1964, pp. 251-315; voir surtout les fig. 41, 44, ainsi que la deuxième série de planches, fig. 15 et 16.

¹²³ MANGO 1977, pp. 260-263; fig. 30.

¹²⁴ Cat. exp. PARIS 1984, ill. XIV, p. 25.

Strasbourg), un chapiteau au Musée de Saint-Augustin à Gênes. A chaque fois, les palmettes ne présentent qu'un vague rapport avec celles de Saint-Maurice. On peut en conclure que l'auteur de l'aiguière s'est inspiré, pour les feuilles d'acanthe, de modèles monumentaux orientaux (connus *de visu*, s'il était lui-même oriental ?), soit, plus vraisemblablement, des arts précieux occidentaux contemporains (hypothèse 2).



Fig. 8. — Dessin des plantes ciselées sur le goulot.

Sur le goulot trilobé, l'ornement végétal ciselé dans la feuille d'or trouve aussi des correspondances en Orient. Trois plantes ont été finement ciselées sur un fond agrémenté de demi cercles imitant des écailles. La seule plante visible complètement est celle du centre (fig. 8 et Pl. 2). D'un corps central partent trois rameaux, lesquelles se subdivisent pour donner naissance à un ensemble de sept ramifications. Il pourrait s'agir d'une plante d'égingion, comme il ressort d'un modèle reproduit dans un herbier du X^e siècle¹²⁵, à moins que l'artiste n'ait reproduit un système végétal de manière purement décorative. Le chiffre sacré de sept n'est, quant à lui, certainement pas fortuit dans une œuvre à la symbolique aussi poussée. Une coupe sassanide en argent comporte un motif similaire ciselé sur un fond d'écailles, mais traité plus librement¹²⁶. Cette décoration se trouve également sur un coupe en argent niellé danoise de l'extrême fin du VIII^e siècle, où sont dessinées des feuilles à cinq lobes, du même type que celles d'Agaune (Pl. 12)¹²⁷. La base du goulot est décorée de quatre petits cabochons et d'autant de feuilles d'acanthe.

L'ensemble des œuvres comportant des feuilles d'acanthe semblables à celles de l'aiguière date de l'époque carolingienne et se réfère à une production occidentale:

¹²⁵ Monte Cassino: Cod. Casin. 97, p. 530, reproduit dans G. OROFINO, *I Codici decorati dell'archivio di Montecassino*, Vol. I (VIII-X^e s.), Roma 1994, fig. 62, p. 327.

¹²⁶ OBERLI & TREVER 1935, n° 53.

¹²⁷ Nationalmuseum Kopenhagen; provient de Ribe (Jütland). — H. ROTH 1986, Taf. 64c. — E. WAMERS, «Karolingische Silberbecher – Ein Beispiel sakraler Goldschmiedekunst», dans *Goldschmiede- und Uhrmacher Zeitung. European Jeweller* 88 -12, 1990, pp. 28-31.

• Une frise d'acanthes formant corniche se trouvait sur l'arc de triomphe de la croix d'Eginhard, des années 820¹²⁸. Comme l'a relevé Blaise de Montesquiou-Fezensac: *Le motif qui règne sur la corniche n'est plus l'acanthé classique, telle qu'on la trouve encore au début du V^e siècle, ornant le tombeau du Christ, dans le célèbre ivoire de la Bibliothèque de Munich. Ce feuillage, qui s'étale presque sans relief, est typiquement carolingien. C'est sur le socle provenant de la basilique carolingienne de Saint-Denis et conservé au Musée de Cluny, sur le bandeau du Torhalle de Lorsch, sur les portes en bronze d'Aix-la-Chapelle qu'il faut chercher des motifs analogues. Ils servent d'encadrement à de nombreux ivoires et miniatures de la même époque. Ce n'est sans doute pas une création des artistes carolingiens*¹²⁹. Le même auteur, dans son étude du talisman de Charlemagne (Pl. 6), reprend les comparaisons établies par Alföldi, précisant que *ces rapports signalés sont incontestables, mais à côté d'eux, il existe entre ces deux objets d'assez fortes différences, qui ne sauraient s'expliquer seulement par l'inégalité des échelles ou par le réemploi sur l'aiguïère d'émaux de provenance orientale ou byzantine. Ces différences, si elles n'impliquent pas nécessairement un écart de date, suggèrent pour le moins des traditions d'ateliers distinctes. Les belles feuilles découpées et appliquées sur le pourtour de l'émail central de l'aiguïère, sur les deux faces, ou encore les feuilles d'un dessin analogue ciselées sur l'anse ou sur le goulot, sont un motif que l'on rencontre à maintes reprises dans les bordures des miniatures et des ivoires carolingiens, mais qui ne figure nulle part dans l'ornementation du talisman*¹³⁰.

Toujours dans la technique de l'orfèvrerie, on relèvera l'étroit parallèle entre les feuilles d'Againe et celles permettant le sertissage des pierres du plat d'évangélaire du *Codex Aureus* (vers 870), ainsi que de la Bible de Vivien (843-846) (fig. 9a-b)¹³¹.



Fig. 9. — Feuilles permettant le sertissage des pierres du plat d'évangélaire du *Codex Aureus*, ainsi que de la Bible de Vivien (843-846).

¹²⁸ Provient de Maastricht. Connu par un dessin à la Bibliothèque Nationale à Paris, cod. fr. 10440 (vers 1770). — VOLBACH 1968, ill. 29, p. 34. — A. GRABAR, «Observations sur l'arc de triomphe de la croix dit arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la croix», dans *CA XXVII*, 1978, pp. 61-83 — Pour cette œuvre, voir encore le recueil d'articles: K. HAUCK (éd.), *Das Einhardkreuz*, Göttingen 1974.

¹²⁹ MONTESQUIOU-FEZENSAC 1949, pp. 83-84.

¹³⁰ MONTESQUIOU-FEZENSAC 1962, p. 74.

¹³¹ O. K. WERCKMEISTER, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram*, Berlin 1963, ill. 13. — VOLBACH 1968, ill. 235, p. 255. — Pour le *Codex Aureus*, excellente reproduction chez MONTESQUIOU-FEZENSAC 1962, p. 75.

• L'enluminure offre également des points de comparaison: dans les Évangiles du Couronnement, peints à Aix entre 790 et 810, les cadres des portraits de saint Jean et de saint Matthieu renferment de délicates feuilles d'acanthé d'un esprit décoratif proche¹³². Contemporain de ce système décoratif est le parapet en bronze d'Aix-la-Chapelle, ainsi que le heurtoir des portes de la chapelle palatine¹³³. La clef de Saint Servais de Maastricht, conservée au trésor de l'église Saint-Servais a également été fabriquée à Aix-la-Chapelle (Pl. 19). Elle fait, selon A. M. Koldewij, partie du même groupe issu de l'atelier carolingien qui a exécuté les grilles de la chapelle palatine (grille IV et VIII), et l'aiguière de Charlemagne. Le dénominateur commun de toutes ces œuvres est le motif de feuille d'acanthé¹³⁴.

• Quelques ivoires carolingiens affectent une forme voisine dans le décor des cadres: le plat de l'évangélaire de Lorsch, de l'école d'Aix, produit vers 810 et conservé au Victoria & Albert Museum; le saint Jean du Metropolitan Museum of Art¹³⁵, ainsi qu'un ensemble de plaques, daté avec imprécision par Adolf Goldschmidt entre les IX^e et X^e siècles. Une Annonciation (Pl. 20) et un fragment de la sainte Cène (Berlin, Kaiser Friedrich Museum) ont des palmettes décoratives les rattachant à un groupe de Saintes Femmes au tombeau, provenant des ateliers de Metz, conservé au Victoria & Albert Museum et d'une Ascension, conservée à Liverpool¹³⁶. Deux ivoires conservés à Munich, l'un représentant une Annonciation associée à une Nativité, et l'autre le baptême du Christ (Pl. 21), ont un décor d'acanthés similaire à la plaque d'ivoire de l'Annonciation de Berlin¹³⁷. On retrouve la double nervure centrale et des feuilles dégagées, mais plus effilées qu'à Saint-Maurice. Deux autres plaques conservées au British Museum représentant des scènes christologiques ont appartenu à un antiphonaire d'Aix. Les feuilles d'acanthé du cadre sont bien dégagées, du même type que celles de Saint-Maurice¹³⁸. Le calice en ivoire conservé à Utrecht, provenant de Deventer, date des années 790-800 (Pl. 22)¹³⁹. Il s'agit d'un des rares calices attribuables à l'entourage de Charlemagne. D'après la tradition, il aurait appartenu à saint

¹³² Vienne, Kunsthistorisches Museum, Schatzkammer. — VOLBACH 1968, ill. 79 et 81, pp. 93 et 95.

¹³³ W. BRAUNFELS, «Karls des Grossen Bronzwerkstatt», dans *Karl der Grosse III, Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, p. 173 et p. 184. — BRAUNFELS 1968, ill. 145 à 147.

¹³⁴ A. M. KOLDEWEIJ, *Der gute Sente Servas*, Assen-Maastricht 1985, pp. 80-82.

¹³⁵ BRAUNFELS 1968, Pl. XXXII, ill. 201-203. — J. PORCHER, «Karolingische Elfenbeine und fränkisch-insulare Handschriften», dans *Studien für W. F. Volbach zu seinem 70. Geburtstag*, Mainz 1966, pp. 165-178. — C. T. LITTLE, «A New Ivory of the Court School of Charlemagne», dans *Festschrift für F. Mütterich*, München 1985, pp. 11-8 (ill. 1, p. 12). — VOLBACH 1968, ill. 211, p. 231 — GABORIT-CHOPIN 1978, p. 47.

¹³⁶ GOLDSCHMIDT 1914, n°123-124, p. 62, Taf. LIV et n° 125-127, Taf. LIV. — Un autre exemple est celui de l'Annonciation de Berlin (Staatliche Museen), du début du X^e siècle: LASKO 1972, Pl. 73.

¹³⁷ GOLDSCHMIDT 1914, n°128-129, p. 64, Taf. LV.

¹³⁸ BRAUNFELS 1968, Pl. XXXIII, ill. 199-200.

¹³⁹ Erzbischöfliches Museum. — Haut.: 18 cm; diam. de la coupe: 10 cm. — GOLDSCHMIDT, n°152, p. 73, Taf. LXIV. — V. H. ELBERN, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter*, Berlin 1964, n°35, p. 75 + ill. 10 et 11. — W. MEYER-BARKHAUSEN, «Ein karolingisches Bronzegitter als Schmuckmotiv des Elfenbeinkelches von Deventer», dans *Zeitschrift für bildende Kunst* 64, 1930-31, pp. 244-248. — BRAUNFELS 1968, ill. 148.

Lebuinus, évêque mort en 773 (ou 784). Le décor de palmettes évoquant une fontaine de vie n'est pas sans rappeler celui de l'aiguière. Parmi les pièces plus anciennes dont on peut rapprocher le style de celui d'Agaune, signalons le diptyque consulaire de Monza, qui a subi des remaniements à la fin du IX^e siècle¹⁴⁰. Les noms de David et Grégoire ont alors été rajoutés, ainsi que de nombreux éléments décoratifs; aussi, la partie avec les feuilles d'acanthé formant cadre date-t-elle de cette époque.

En résumé, les feuilles d'acanthé révèlent des caractéristiques propres à l'ensemble du IX^e siècle, alors que les techniques orfévrees utilisées (sertissage, filigranes) permettent une datation plus affinée de la deuxième moitié de ce même siècle. Si l'on envisage que l'aiguière soit sortie d'un atelier de Charles le Chauve, on peut localiser celui-ci en *Francia occidentalis*, peut-être même à Saint-Denis, comme le suggère une lettre de Loup de Ferrière à Louis, abbé de Saint-Denis et chancelier de Charles le Chauve (entre 841 et 862): *Je sollicite votre libéralité bien connue d'ordonner que deux de nos serviteurs qui, grâce à votre bienveillance, doivent nous être fort utiles, à nous et à nos voisins, soient instruits dans l'art de travailler l'or et l'argent par vos orfévres: la renommée a répandu partout que vous en possédiez de très habiles*¹⁴¹.

On peut conclure que l'orfèvre a eu connaissance de modèles orientaux¹⁴² et que, très certainement, il a eu entre les mains une aiguière de type sassanide en fort mauvais état qu'il a dû refondre, mais dont il s'est largement inspiré pour le répertoire ornemental (hypothèse 1). Le travail orfévré étant assurément un produit occidental, l'hypothèse 2 implique pratiquement la présence d'un émailleur en Occident, à moins d'envisager le scénario attrayant d'un vase volontairement détruit et refait peu après selon le goût occidental.

Etude des émaux: le débat sur les origines de l'émaillerie cloisonnée

L'origine de la technique des émaux cloisonnés a suscité de nombreux débats, déjà chez les érudits du XIX^e siècle¹⁴³. La verroterie cloisonnée se trouve très tôt chez les peuples orientaux, surtout dans les provinces iraniennes et dans le

¹⁴⁰ BRAUNFELS 1968, ill. 213. — FRAZER 1989, pp. 38-40.

¹⁴¹ GABORIT-CHOPIN 1989, p. 292, note 137: *Correspondance de Loup de Ferrière*, trad. L. LEVILLAIN, Paris 1927, T. I, pp. 120-123.

¹⁴² Autre exemple: l'encensoir de Berlin (Staatliche Museen) des années 600, provenant de Syrie-Palestine, avec un schéma relativement proche pour les feuilles d'acanthé: Cat. exp. NEW YORK 1977/78, p. 626.

¹⁴³ LASTEYRIE 1877, pp. 62-64. — LINAS 1877, 3 Vol, Paris 1877-1887. — KONDAKOV 1892, pp. 4-5; pp. 51-56, p. 68: *Etant donné que l'émaillerie a passé de l'Orient en Occident et notamment, suivant nous, de la Perse à Byzance, il est important de se demander, les Byzantins ont-ils eu des raisons particulières pour préférer les émaux translucides et ces émaux sont-ils venus à Byzance de l'Orient ?* — BRÉHIER 1903, pp. 23-26. — H. LECLERCQ, «Emaillerie», dans *DACL* IV-2, 1921, col. 2694-2712; col. 2712, mentionne que les byzantins connaissaient l'émail champlevé et qu'ils empruntèrent certainement à la Perse la technique de l'émail cloisonné; il conclut: *Nous pouvons affirmer que l'Occident n'a pas emprunté à Byzance l'émaillerie comme art, pas plus que comme technique.* — BABELON 1924, plus particulièrement pp. 92-98. — G. DUTHUIT, *Byzance et l'art du XII^e siècle*, Paris 1926, pp. 55-57 et p. 111. — BRÉHIER 1930, pp. 15-26; p. 18: *Et c'est peut-être aussi en Mésopotamie qu'a été inventée l'orfèvrerie cloisonnée.* — W. BURGER, *Abendländische Schmelzarbeiten*, Berlin 1930, pp. 13-34. — PIRENNE 1937, pp. 112-118. — MARGUILES 1938,

royaume du Pont, autour de la mer Noire (fig. 1). La Perse a souvent été considérée comme mère de cette technique, bien qu'aucune découverte ne vienne attester une telle activité. En Mésopotamie, on rencontre dès le III^e millénaire avant J.-C., des bijoux entièrement incrustés de matières multicolores. Les ateliers scythes et grecs, au IV^e siècle avant Jésus-Christ, pratiquaient déjà l'émaillerie cloisonnée sur de petites surfaces, et dans l'orfèvrerie hellénistique, les émaux sont contenus dans des cloisons en filigranes¹⁴⁴. Parthes et Sassanides, en tant qu'héritiers des vieilles traditions persanes, ont peut-être fait usage des émaux sur métal, mais matériellement, rien ne le prouve. *Cette émaillerie orientale est le fruit d'un art plus ou moins composite, issu de la convergence des courants ayant coexisté en Asie Antérieure. A partir des contacts entre les royaumes d'Ourartou et du monde iranien, s'est formé un art mélangé qui n'ignorait peut-être pas l'émail*¹⁴⁵.

On a longtemps pensé que cet art du cloisonné aurait été apporté dans les pays d'Occident à la suite des grandes migrations et, pour la plupart, par des importations directes¹⁴⁶. Valérie Gonzalez a relevé l'importance de l'orfèvrerie scythe, qui constitue, avec la voie méditerranéenne, un deuxième chemin dans l'itinéraire Orient-Occident qui, de Perse et de Mésopotamie, passe par le Caucase, la Russie méridionale, pour arriver au cœur de l'Europe à travers la vallée danubienne (...) Elle a fourni les données de l'art des tribus nomades qui, tour à tour, occupèrent l'ancienne Scythie¹⁴⁷. C'est ainsi que les Goths, venus du nord, firent connaissance avec cet art eurasiatique. Ils l'adaptèrent à leur goût et le diffusèrent¹⁴⁸.

Les Celtes ont été les premiers en Europe continentale à maîtriser l'art de l'émail, dès le IV^e siècle avant Jésus-Christ. Ils pratiquaient l'émail en creux et maîtrisaient la technique des verres *millefiori*¹⁴⁹.

En Orient pré-islamique, l'émaillerie figurait parmi les traditions remontant à la plus haute Antiquité, perpétuées par l'art de l'Empire byzantin et peut-être par celui du royaume sassanide. On admet que Constantinople ait hérité de cette technique – sans pour autant pouvoir préciser de qui –, pour la mener à sa plus haute perfection: *il semblerait qu'au début du Moyen Age, les véritables promoteurs*

p. 780: origine: Mer Noire ou sud de la Russie, puis Iran. — BRÉHIER 1950 (éd. 1970), p. 191. — G. CONTENAU, «L'incrustation sur métal et l'orfèvrerie cloisonnée en Mésopotamie», dans *Syria* 33, 1956, pp. 58-62. — AMIRANACHVILI 1962, p. 15. — E. STEINGRÄBER, dans *RDK V*, 1967, col. 13-26. — WESSEL 1967. — WESSEL, «Email», dans *Reallexikon zur byzantinischen Kunst II*, Stuttgart 1971, col. 93-96. — MALLÉ [1967]. — GAUTHIER 1973, pp. 25-31. — A. LIPINSKY, *Oro, Argento, Gemme e Smalti. Tecnologia delle arti dalle origini alla fine del Medioevo*, Firenze 1975, pp. 400-424. — J. HUBERT, *L'art préroman*, Chartres 1974, p. 134: *En réalité, on ne possède aucune preuve que l'orfèvrerie cloisonnée ait été pratiquée à Byzance au temps de Childéric et de ses successeurs immédiats*. — B. ARRHENIUS, «Cloisonné Technik», dans *Reallexikon der germanische Altertumskunde V*, 1984, pp. 30-34. — ELUÈRE 1990, pp. 216-217. — GONZALEZ 1994, pp. 22-35; p 66 et p. 86.

¹⁴⁴ Cat. exp. NEW YORK 1973/74, n°82, 83; Pl. 19-20 et n°97, Pl. 22. — SCHILTZ 1994, pp. 120-121 (et GONZALEZ 1994, p. 24): torque émaillée avec cavaliers; IV^e siècle avant J.-C.

¹⁴⁵ GONZALEZ 1994, p. 23.

¹⁴⁶ VOLBACH 1967, p. 215.

¹⁴⁷ GONZALEZ 1994, p. 24.

¹⁴⁸ Cat. exp. MILANO 1994.

¹⁴⁹ V. CHALLET, *Les Celtes et l'émail*, Paris 1992. — D. THURRE, «Emaux celtes et continentaux du premier millénaire», dans *Revue de l'art* 108, 1995, pp. 32-38.

aient été les émailleurs byzantins. Tandis que ces derniers acquéraient une renommée croissante, il semble qu'aucun ouvrage remarquable par un tel décor n'ait honoré les supposés émailleurs sassanides (...). En somme, le mystère plane sur les voies de transmission de l'art d'émailler sur métal dans le nouveau monde islamique émergent de ces civilisations politiquement et religieusement rivales, mais culturellement très liées. Toujours est-il que les musulmans s'approprièrent ce savoir dans certains pays et produisirent des œuvres de grande qualité¹⁵⁰. Pour Byzance, le premier objet avec émaux cloisonnés attribuable à ses ateliers est la couronne votive de Léon VI le Sage (886-912), conservée au trésor de Venise (Pl. IV)¹⁵¹.

Nous pensons que Byzance a puisé son savoir en Géorgie, ancien territoire scythe, du côté oriental de la mer Noire, région entre Pont et Caucase¹⁵², implicitement incluse dans les foyers culturels à l'origine de l'émaillerie cloisonnée médiévale¹⁵³. Nous sommes surpris que cette hypothèse n'ait jamais été formulée, d'autant plus que la Géorgie conserve des émaux cloisonnés datables en tout cas du début du IX^e siècle, comme par exemple le triptyque-staurothèque de Martvili représentant la «Désés», conservé aux Musée des Beaux-Arts de Tbilissi (Pl. V)¹⁵⁴ ou encore les médaillons rapportés sur la partie centrale du triptyque de Khakhouli [Chachouli], plus anciens que ceux qui sont à l'origine de la renommée constantinopolitaine (Pl. VI, VII et 50)¹⁵⁵. Il est vrai que la littérature considère souvent ces pièces comme des importations byzantines (cadeaux reçus), et qu'une

¹⁵⁰ GONZALEZ 1994, p. 86.

¹⁵¹ VOLBACH & GRABAR 1971, Cat. n° 92, pp. 81-82 et Tav. LXXII-LXXV. — Cat. exp. PARIS 1984, pp. 120-121.

¹⁵² M. G. KRASCENINNICOWA, *Il Caucaso*, Roma 1957.

¹⁵³ AMIRANACHVILI 1962, p. 15: *L'art des émaux cloisonnés sur des sujets religieux chrétiens apparaît au même moment à Byzance et en Géorgie, à la fin du VI^e siècle*. — Selon nous, cet art a fleuri d'abord en Géorgie, mais plus tardivement (VIII^e siècle au plus tôt).

¹⁵⁴ Triptyque de Martvili (12,2 x 12,2 cm pour la partie centrale): Tschubinashvili 1930, p. 82 (émail des VIII^e-IX^e s.). — AMIRANACHVILI 1962, p. 27 (VIII^e ou IX^e s.). — WESSEL 1967, n°6, p. 47 (début du IX^e s.). — P. VERZONE, «Smalti Medioevali in Georgia», dans CCARB XX, 1973, p. 451 (VIII^e-IX^e s.). — ABRAMICHVILI 1986, n° 88 (émail du VIII^e s.). — KARTSONIS 1986, pp. 115-116 (début du IX^e s.). — HASELOFF 1990, pp. 35 (début du IX^e s.).

¹⁵⁵ Triptyque de Khakhouli: médaillons rapportés représentant Marie orante et saint Theodore (ø : 4 cm): AMIRANACHVILI 1962, p. 107 (VIII^e s.). — M. C. ROSS, dans Cat. exp. ATHÈNES 1964, p. 391 (IX^e s.). — WESSEL 1967, n° 9-10, pp. 54-56 (milieu du IX^e s.). — Ch. AMIRANACHVILI, *The Khakhuli Triptych*, Tbilissi 1972 (en géorgien, avec, aux 10 dernières pages, un résumé en anglais) (VIII^e s.). — ABRAMICHVILI 1986, n° 175. — HASELOFF 1990, p. 35 (*Die beiden Medaillons gelten als byzantinische Arbeit aus der Zeit nach 843*). — La plus ancienne pièce rapportée sur le triptyque, selon une chronologie relative, est le quadrilobe de la crucifixion (ø : 5 cm; Pl. 50): la forme de cette pièce confirmerait une origine géorgienne (M. LAZOVIC). — AMIRANACHVILI 1962, pp. 108-109 (VII^e ou VIII^e s.). — HASELOFF 1990, p. 35 (milieu du IX^e s.). — Nous citons encore ici deux références bibliographiques: D. GORDEEO, «Concerning the Subdivision of the Enamels of the Triptych of Hahuli» (en géorgien), dans *Mistectvoznavstvo* I, Har'kov 1928-1929, pp. 147-175. — W. DCHOBADZÉ-ZIZICHWILI, «Los esmaltes del "icono de Jajuli"», dans *Archivo Español de Arte* XXXV, 1952, pp. 25-51. — Pour l'émaillerie géorgienne, consulter en priorité l'importante monographie de KHUSKIVADZÉ 1984, et, du même auteur, *Emaux géorgiens*, Tbilissi 1981 (en russe, avec un résumé en français proposant un excellent bilan, pp. 182-187).



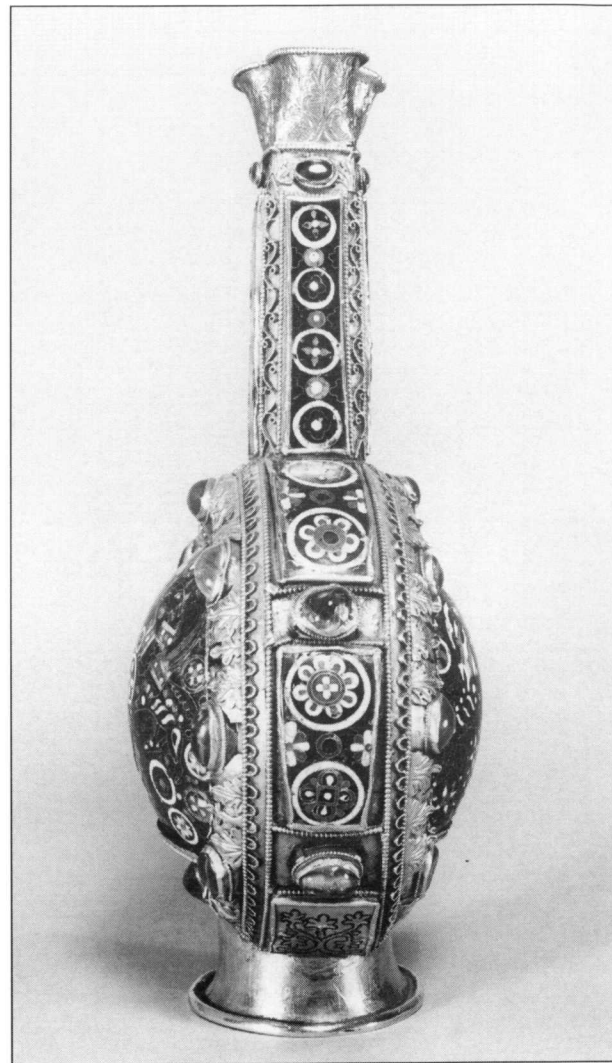
Pl. 1 Aiguière avec son bouchon de cire; état avant 1923.

(Photo BOISSONNAS, Genève)



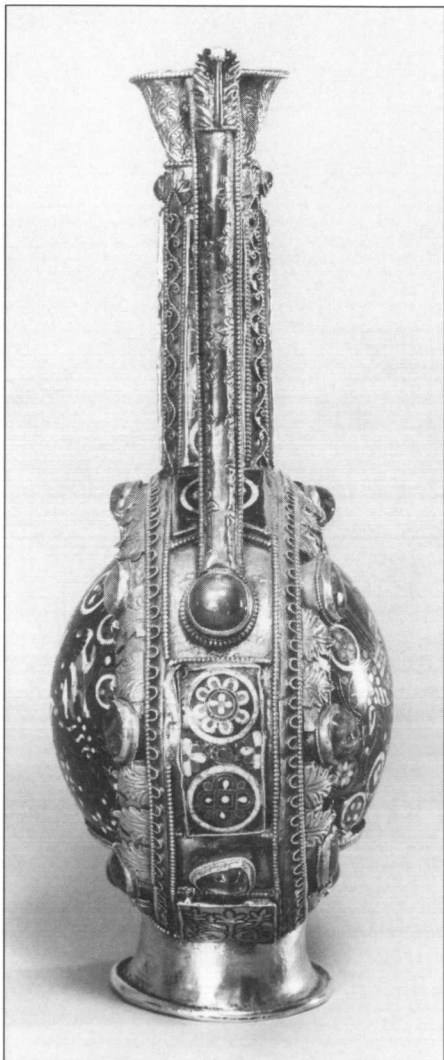
Pl. 2 Aiguière vue de trois-quarts.

(Photo G. & A. ZIMMERMANN, Genève)



Pl. 3 Aiguière vue du côté du versoir.

(Photo G. & A. ZIMMERMANN, Genève)



Pl. 4 Aiguière vue du côté de l'anse.

(Photo G. & A. ZIMMERMANN, Genève)



Pl. 5 Aiguière disposée à plat.

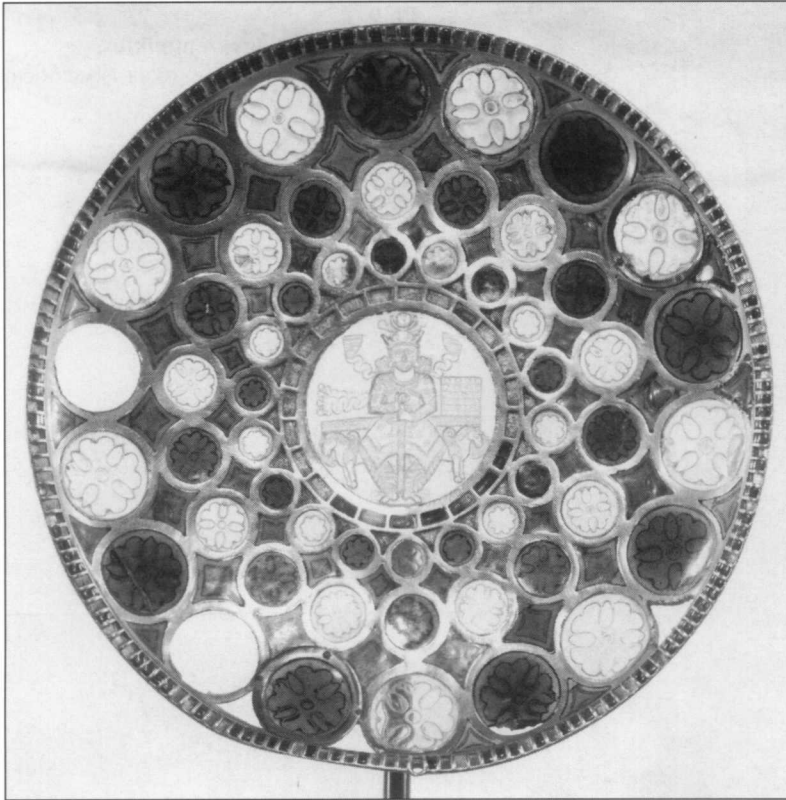
(Photo G. & A. ZIMMERMANN, Genève)



Pl. 6 Talisman de Charlemagne provenant de Reims, IX^e siècle.

(Caisse nationale des monuments historiques et des sites)

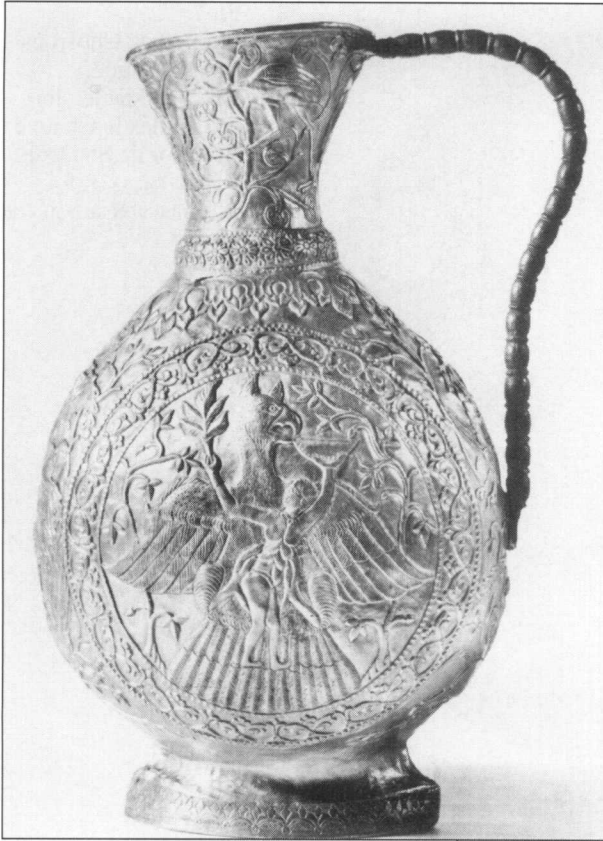




Pl. 7
 «Coupe de Chosroès»,
 Iran sassanide,
 VI^e-VII^e siècle, don
 de Charles le Chauve
 au trésor de St-Denis.
 (Cabinet des Médailles
 de la Bibliothèque Nationale
 à Paris.)



Pl. 8
 Disque de l'aiguière
 de Saint-Maurice
 complété par
 Marc Rosenberg.
 (ROSENBERG 1921
 par F. Stänger)



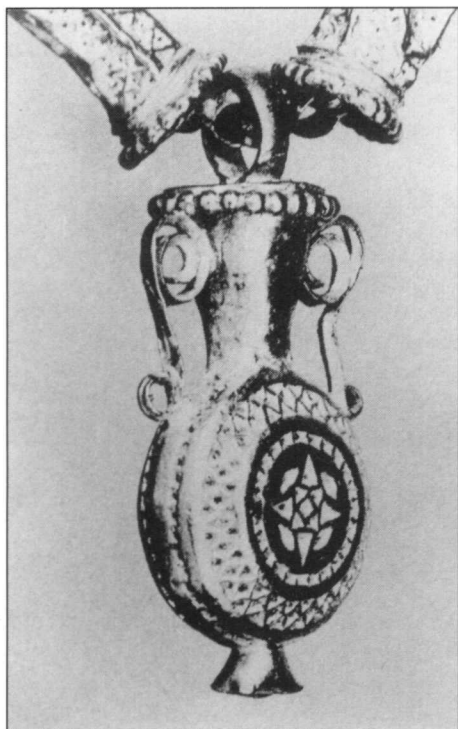
Pl. 9

Aiguière de Nagyszentmiklos,
IX^e et X^e siècles. (G. DE FRANCOVICH)



Pl. 10

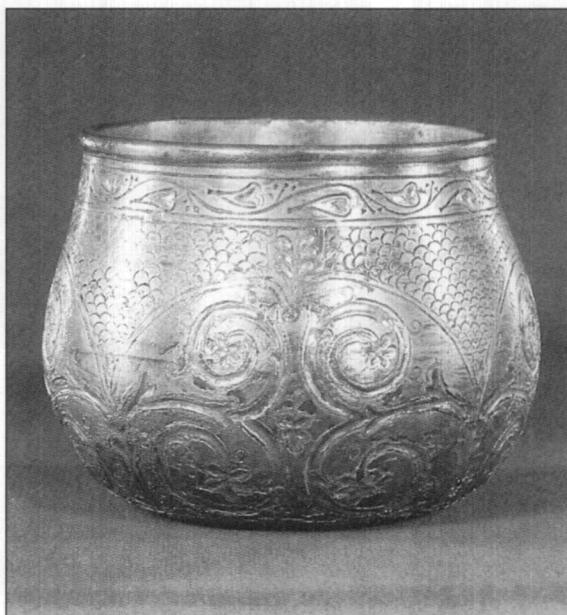
Aiguière de Maltzewa,
VI^e-VII^e siècle, Saint-Pétersbourg.
(G. DE FRANCOVICH)



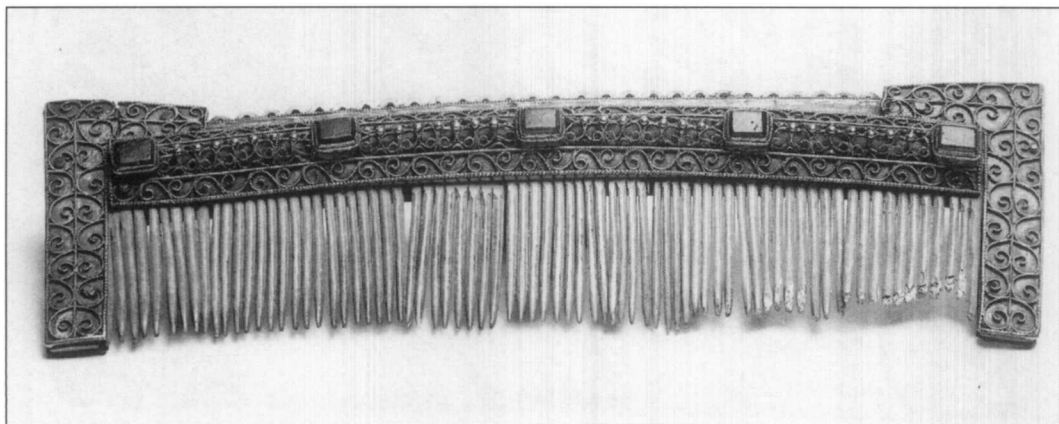
▲
Pl. 11 Pendentif en or provenant de Chypre, entre 582 et 685, New York, The Metropolitan Museum of Art. (AGA-OGLU 1946, p. 164)

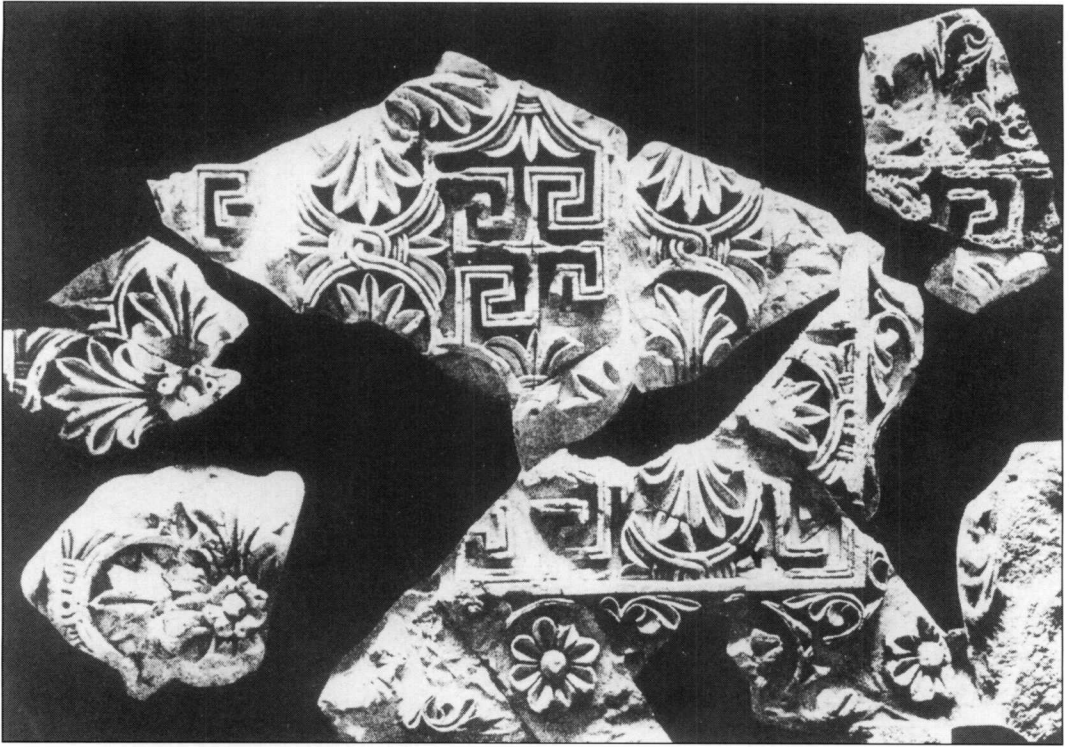
Pl. 12 Coupe dorée et niellée de Ribe (Jütland), fin du VIII^e siècle.

(KOPENHAGUE, NATIONALMUSEUM)



▼
Pl. 13 Peigne de Théodeline, trésor de Monza, IX^e siècle. (Trésor de Monza)

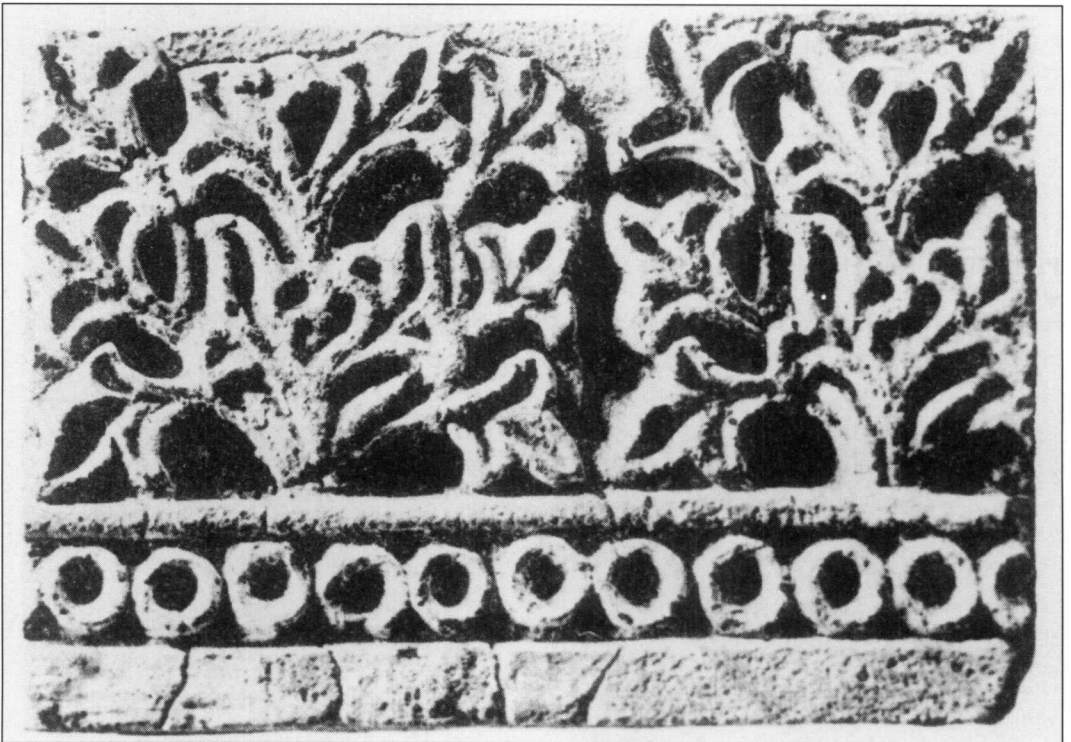




Pl. 14 Décors en stuc du Moyen Orient : Khirbat-al-Mafjar (724-43).

(G. DE FRANCOVICH)

Pl. 15 Reliefs de Ctésiphon. (*SYRIA* XV, 1934, Pl. I-a)



production locale n'a été que trop rarement envisagée¹⁵⁶. En accord avec Oleg Zastrow, qui met en évidence la qualité de ces pièces et se refuse à parler d'art "provincial" pour les émaux géorgiens, nous pensons qu'il s'agit, pour cette technique, d'une des manifestations les plus importantes de l'art caucasien, et d'un groupe d'écoles parmi les plus significatifs de l'émaillerie du haut Moyen Âge¹⁵⁷. Cet art a certainement été transmis directement à Constantinople et en Bulgarie par la mer Noire et à la Russie de Kiev en remontant le Dniepr (fig. 1). Fait significatif pour le tracé du canal de diffusion des connaissances techniques: l'Arménie voisine n'a, apparemment, jamais produit d'émaux¹⁵⁸. Relevons encore qu'à Orbeti, en Géorgie, des sites de verrerie des VII^e-VIII^e siècles ont été mis au jour; certaines pièces en verre sont rehaussées d'émail¹⁵⁹.

Pendant le haut Moyen Âge, dans le nord de l'Europe, l'émail est absent des tombes d'aristocrates, qui renferment des quantités d'or et de grenats cloisonnés. Ce n'est qu'avec les difficultés d'approvisionnement en grenats, vers la fin du VII^e siècle, que l'émail gagne progressivement les hautes couches de la société et apparaît sur les bijoux. Aux VII^e et VIII^e siècles, les rares pièces en émail cloisonné trouvées au nord de l'Europe sont des pièces importées¹⁶⁰. L'émail commencera à devenir un élément décoratif à part entière vers la fin du VIII^e siècle. Quelques vases en or des IX^e et X^e siècles de Nagyszentmiklos étaient partiellement recouverts d'émaux cloisonnés¹⁶¹. Le cloisonné sur or atteindra son plein développement à la fin du X^e siècle. L'or prévaut depuis le VI^e siècle sans doute, mais surtout à partir du IX^e siècle dans les villes de l'Empire byzantin, surtout à Constantinople, et, à leur imitation, dans quelques centres occidentaux.

Dans la technique du cloisonné sur or, les contours du sujet sont d'abord gravés sur une plaque d'or. De minces filets – les cloisons – sont ensuite soudées ou fixées à la cire sur le trait gravé, de façon à former des figures closes, elle-même divisées en alvéoles. L'émail est un produit cristallin, mélange proportionné d'oxyde de plomb et de sable quartzueux, se combinant en silicates avec une base – soude ou potasse –, à l'aide de liants tels que la magnésie, le nitre et le salpêtre. Soumise à haute température (entre 700 et 800 degrés), cette substance vitreuse – utilisée sous forme de poudre – entre en fusion pour faire ensuite corps avec son

¹⁵⁶ TSCHUBINASCHWILI 1930, p. 87. — AMIRANACHVILI 1962, ppp. 6-7 et p. 15 (éd. italienne pp. 25-27), pense à une production locale dès les VIII^e-IX^e siècles; le byzantiniste WESSEL 1967, p. 47, trouve que cette affirmation est sans fondement, et MALLÉ [1967], p. 161, accuse AMIRANACHVILI de *pan-georgianesimo* (voir encore les pp. 91 et 94). — Pour un excellent bilan de la situation : ZASTROW 1977. — D. GABORIT-CHOPIN, dans Cat. exp. Paris 1982, p. 13: *Cependant, l'art géorgien ne saurait être considéré comme une simple branche de l'art byzantin: sa vigueur, son originalité, le fait qu'elle n'ait pas été brisée par la crise iconoclaste font de l'orfèvrerie géorgienne une manifestation autonome.*

¹⁵⁷ ZASTROW 1977, p. 316. — ABRAMICHVILI 1986, p. 104. — Voir encore LAZOVIC 1983 et KHUSKIVADZÉ 1984.

¹⁵⁸ S. DER NERSESSIAN, *Armenia and the Byzantine Empire*, Cambridge 1947. — S. DER NERSESSIAN, *The Armenians*, London 1969. — J.-M. THIERRY, *L'art arménien*, Paris 1987. — S. DER NERSESSIAN, *L'art arménien*, Paris 1989. — Le mot «émail» se dit de la même manière en géorgien et en iranien: «minanchari»: AMIRANACHVILI 1962, p. 16.

¹⁵⁹ PHILIPPE 1970, pp. 174-175.

¹⁶⁰ G. ARWIDSSON, *Vendelstile. Email und Glass im 7.-8. Jahrhundert*, Stockholm, Berlin 1942, pp. 70-81.

¹⁶¹ KONDAKOV 1892, pp. 34-35. — LASKO 1972, p. 23.

excipient. Le fondant transparent est coloré dans la masse au moyen d'oxydes métalliques (cobalt, argent, antimoine, fer, étain, manganèse, or). A chaque couleur, soit à chaque mélange de poudre de verre et d'oxydes métalliques, correspond une température de fusion différente. Issu de l'art du feu, l'émail est donc un cas particulier du verre coloré. On commence la cuisson par l'émail dont la température de fusion est la plus haute, et on l'achève avec celui dont la température de cuisson est la plus basse. Chaque couleur fait l'objet de deux ou trois cuissons (cinq couleurs sur l'aiguïère, pour dix tonalités): le volume du verre pulvérisé diminue lorsque celui-ci se liquéfie et la couche d'émail qui adhère alors aux cloisons se creuse en refroidissant. Après la dernière cuisson, la surface est égalisée et polie¹⁶².

La terminologie allemande permet de distinguer deux catégories d'émaux cloisonnés: le «*Senkschmelz*», où le cloisonnage est pratiqué dans le support métallique enfoncé, c'est-à-dire avec les silhouettes des figures "creusées" dans la pièce, et le «*Vollschmelz*» (émail «plein»), technique plus ancienne, de tradition *plutôt iranienne*¹⁶³, où les rubans de cloison sont soudés sur l'ensemble du support, comme c'est le cas à Agaune. Il s'agit de la technique la plus difficile à exécuter. Les œuvres d'émaillerie byzantine conservées sont la plupart en *Senkschmelz*, et remontent aux IX^e-X^e siècles, alors que les pièces les plus anciennes conservées en Géorgie sont en *Vollschmelz* et légèrement antérieures selon une chronologie relative (possibles dès la fin du VIII^e siècle)¹⁶⁴. La technique du *Senkschmelz* est représentée de manière qualitative – et quantitative – sur des pièces du trésor de Venise, ainsi que sur la Pala d'Oro de la basilique Saint-Marc (trois étapes: 1105, 1209 et 1345)¹⁶⁵. En ce qui concerne les œuvres exécutées en *Vollschmelz*, aucune n'atteint les dimensions des émaux d'Agaune¹⁶⁶. Par exemple, un médaillon byzantin en pendentif daté des VI^e - VII^e siècles et représentant une tête de Christ, n'atteint que 2,4 cm de diamètre¹⁶⁷. Un autre petit pendentif (2,7 x 1,8 cm) datant des années 600, représentant un oiseau et un trèfle, a été rattaché à Constantinople¹⁶⁸.

¹⁶² Pour la technique de l'émail, voir: GAUTHIER 1972, pp. 17-31. — BUCKTON 1982 et 1994. — GONZALEZ 1994, pp. 17-21.

¹⁶³ M. BARANY-OBERSCHALL, «Localization of the Enamels of the Upper Hemisphere of the Holy Crown of Hungary», dans *The Art Bulletin* XXXI, 1949, pp. 121-122. — O. M. Dalton, «Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection», dans *The Burlington Magazine* XXI, p. 69. — ROSENBERG 1921, pp. 63-66. — M.- M. GAUTHIER, «Les émaux champlevés limousins», dans *Cahiers de la céramique et des arts du feu* 8, 1957, p. 159.

¹⁶⁴ ABRAMICHVILI 1986, pp. 98-99 recense une vingtaine de lieux en Géorgie où l'on pratiquait la technique de l'orfèvrerie (émaillerie ou travail au repoussé). — L'icône de Zarzma, la plus ancienne connue (avec un texte en géorgien), date de 886.

¹⁶⁵ VOLBACH 1965 (éd. mise à jour, 1994). — LUIGI-POMORISAC 1966. — Cat. exp. VENEZIA 1974, *Venezia e Bisanzio*, pp. 77-78. — Pour les opinions différentes quant à la direction des influences, voir le bilan proposé par ZASTROW 1977, p. 314.

¹⁶⁶ Staurouthèque Fieschi Morgan, IX^e siècle: long. x larg. x haut.: 10, 2 x 7 x 1 cm. — Croix de Pascal I^{er}, début du IX^e siècle: surface la plus importante: base de la croix, avec baptême du Christ: 10, 9 x 5, 8 cm. — Reliquaire d'*Altheus*, fin VIII^e-début du IX^e siècle: 6 x 4, 5 cm. — Le plus gros émail cloisonné conservé est le visage de la Vierge du triptyque Khakhoulî, du début du X^e siècle: ABRAMICHVILI 1986, n° 167.

¹⁶⁷ SCHWEIZER 1994, n° 6, p. 161, fig. 4.

¹⁶⁸ Cat. exp. LONDON 1995, p. 95; voir aussi, p. 133, les deux boucles d'oreilles byzantines, de la première moitié du X^e siècle.

Il nous faut ici dénoncer une datation fautive – actuellement réajustée –, que l'on pourrait utiliser à mauvais escient pour prouver l'usage de l'émaillerie cloisonnée à Byzance dès le VI^e siècle¹⁶⁹: la célèbre staurothèque de Poitiers, qui ne date que du milieu, ou de la deuxième moitié du XI^e siècle. Elle ne doit pas être confondue avec le premier reliquaire de la Vraie Croix, mentionné dans les sources et remis par l'empereur Justin II vers 569 à la reine franque Radegonde; celui-ci avait une forme de croix, et l'on ne sait pas ce qu'il est devenu¹⁷⁰.

Pour le haut Moyen Age, on a tendance à associer la technique du cloisonné à une production byzantine. David Buckton a rectifié cette notion aussi fautive que courante¹⁷¹, démontrant de manière convaincante qu'il n'en est rien: aucun émail orthodoxe cloisonné ne peut être attribué sans discussion aux Byzantins avant ou pendant la longue période iconoclaste (726-843)¹⁷². Pour (re?)trouver une tradition de l'émaillerie, les Byzantins, durant la période post-iconoclaste, ont été forcés de regarder hors de l'empire, et ils l'ont peut-être trouvée dans le monde occidental carolingien¹⁷³, à moins qu'une pratique ait perduré aux frontières de l'empire, dont la production aurait été réduite à néant (ce qui est le cas si l'on considère les premiers émaux géorgiens comme produits byzantins). La pratique technique spécifiquement orientale est celle des émaux filigranés, comme on peut le voir sur des médaillons du milieu du V^e siècle¹⁷⁴. S'il est vrai que le champlevage disparaîtra complètement de l'Europe des invasions du V^e au X^e siècles – malgré une continuité sporadique dans le sud de l'Allemagne et la Pannonie – on ne saurait pourtant qualifier l'ensemble de cette longue production de «byzantine»! Ce n'est pas l'avis de Günther Haseloff: *Zellenschmelz ist im mitteleuropäischen Raum bis zur zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts unbekannt. Sein Auftreten macht die «byzantinischen» Einflüsse deutlich, die in diesem Falle wohl über Oberitalien in den süddeutschen Raum gekommen sind (...). Bei alledem kann es keinem Zweifel unterliegen, dass die aus karolingischer Zeit erhaltenen Emailarbeiten (sowohl in Oberitalien wie nördlich der Alpen) sämtlich auf die byzantinische Emailkunst zurückgehen, die die Quelle und den Ausgangspunkt des Zellenemails bildet*¹⁷⁵. La conclusion de David Buckton renverse la vapeur: *The cloisonné technique, for which Byzantine enamellers are justly famous, was*

¹⁶⁹ Comme l'a fait, par exemple, BRÉHIER 1936, pp. 39-40: *un témoignage irrécusable*; l'auteur rattache encore à Byzance la croix de Pascal I^{er} au Vatican, qu'il date du VI^e siècle.

¹⁷⁰ P. SKUBISZEWSKI, «La staurothèque de Poitiers», dans *CCM XXXV*, 1992, pp. 65-75.

¹⁷¹ BUCKTON 1988, pp. 235-244.

¹⁷² Il est également difficile de savoir ce que fut l'activité des orfèvres de Constantinople durant la crise iconoclaste: J. DURAND, «L'orfèvrerie à Constantinople», dans *Dossiers Archéologiques* 176, 1992, p. 81: *Pourtant, les orgues d'or envoyées à Pépin le Bref et à Charlemagne avec d'autres présents par les basileis, ou le trône d'or et les automates de l'empereur Théophile (829-842), dont les textes gardent le souvenir émerveillé, attestent une relative continuité de la qualité de l'orfèvrerie constantinopolitaine.*

¹⁷³ Voir à ce propos: GABORIT-CHOPIN 1980 / 81, pp. 5-26; idem, «Note sur l'émail cloisonné de Saint-Denis», dans *CA* 38, 1990, pp. 95-98. — D. BUCKTON, «“All that glisters...”. Byzantine Enamel on Copper», dans *Θymiana*, Athena 1994, p. 47: *The cloisonné enamel for which Byzantine enamellers became famous was introduced from the West at the end of Iconoclasm, in 843.*

¹⁷⁴ Tel celui de *Licina Eudoxia*: WESSEL 1967, pp. 42-43. — Cat. exp. PARIS 1992, pp. 127-128.

¹⁷⁵ HASELOFF 1990, p. 82 et p. 91.

*imported from the West at the end of Iconoclasm, and the antecedents of Middle Byzantine enamel, which is almost exclusively cloisonné and largely figural are not to be found - as has been supposed - in early or Iconoclastic Byzantium, but in Carolingian Europe*¹⁷⁶.

En accord avec ce postulat, il faut, si l'on considère l'œuvre conservée à Agaune comme byzantine – ou tout au moins de production orientale –, exclure la période entre 726 et 843¹⁷⁷. L'orfèvrerie ayant été exécutée au troisième quart du IX^e siècle pour insérer ces émaux, il faut donc exclure également le IX^e siècle et considérer que les émaux sont antérieurs à 726. Ils dateraient ainsi, au plus tard, du premier quart du VIII^e siècle. Les premiers échantillons de la technique cloisonnée n'apparaissent qu'à cette époque dans l'orbite byzantin. Cela signifie qu'il a dû exister un premier Age d'or de l'émaillerie orientale – aux VI^e, VII^e et VIII^e siècles – dont les émaux d'Agaune seraient les seuls témoins importants qui nous soient parvenus (hypothèse 1)¹⁷⁸! L'héritage perse, via l'Empire sassanide, la Syrie et les plateaux turcs est manifeste, et la production émaillée de ces milieux ayant fleuri avant l'art byzantin reste incertaine, vu qu'ils n'ont laissé aucun témoin archéologique de cette technique. Les diverses migrations de peuples, invasions et guerres ne sauraient justifier à elles seules cette carence; de plus, nous l'avons vu, les sources sont peu loquaces avant le IX^e siècle. La Géorgie, nous l'avons dit, nous semble plus indiquée pour ce type de production, les émaux de l'aiguière s'inspirant de modèles issus de régions où cet état avait des implantations monastiques.

En tous les cas, il s'agit, à Saint-Maurice, d'une pièce maîtresse, et la qualité des émaux laisse plutôt penser au modèle qu'à la copie, ce qui explique, peut-être, sa survivance. Nous n'y voyons donc pas, comme certains auteurs, un travail occidental exécuté d'après des modèles orientaux¹⁷⁹. Les arts du feu, verrerie et mosaïque, dont l'émaillerie est en quelque sorte un dérivé, ont été abondamment utilisés à Byzance dès le VI^e siècle, ainsi qu'à Rome et à Ravenne¹⁸⁰.

¹⁷⁶ BUCKTON, 1988, pp. 244. — Ce n'est que plus tard que l'Occident empruntera à l'Orient. Cette influence apparaîtra en Allemagne à la fin du X^e siècle, après le mariage du futur Otton II avec Theophano, princesse byzantine, en 972. La nouvelle souveraine a dû apporter des spécimens des arts somptuaires de son pays. Plus tard encore, les émaux champlevés seront travaillés entre le versant nord-ouest du Massif central et la Castille. L'autel de sainte Foy (1087-1106), et le coffre de sainte Foy de Conques (avant 1119), sont ornés d'émaux cloisonnés, fabriqués par un procédé montrant que l'orfèvre se préoccupe de simplifier la technique byzantine sur or, pour rendre la fabrication moins coûteuse. Fleuriront ensuite, au milieu du XII^e siècle, les écoles d'émaillerie limousine et rhéno-mosane.

¹⁷⁷ Pour cette période: KITZINGER 1958, pp. 1-50.

¹⁷⁸ Pour les émaux byzantins, en plus des classiques KONDAKOV 1892 et WESSEL 1967, résumés chez: J. SCHULZ, *Der byzantinische Zellschmelz. Seine Geschichte, seine Technik, sein heutiger Bestand*, Frankfurt-am-Main 1890. — C. DELVOYE, «Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople», dans *CCARB* XII, 1965, pp. 171-189. — A. LIPINSKY, «Introduzione tecnica all'arte orafa bizantina», dans *CCARB* XIII, 1966, pp. 332-344 — B. BARSALI, «Gli smalti della capitale d'Oriente», dans *CCARB* 1968, pp. 31-58. — HETHERINGTON 1988, pp. 29-38.

¹⁷⁹ E. MOLINIER, *L'émaillerie*, Paris 1891, pp. 76-77. — KONDAKOV 1892, p. 212. — M. BESSON, *Antiquités du Valais*, Fribourg 1910, pp. 23 et 31. — MIGEON 1927, p. 20.

¹⁸⁰ PHILIPPE 1970. — G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967. — I. A. TREADGOLD, dans *CARILE* 1992, pp. 189-208.

Si l'on retient l'hypothèse 2, une chronologie relative très restreinte est à prendre en compte : de 843 à 877, date de la mort de Charles le Chauve.

En plus de la technique du cloisonnage par incrustation à froid, l'Occident travaillait, durant cette période, l'émaillerie cloisonnée. Le coffret d'*Altheus*, au trésor de Sion, comporte des émaux en cloisonné sur or représentant les docteurs de l'Eglise. Ceux-ci ont été exécutés dans le diocèse de Salzbourg entre 780 et 810, soit en pleine période iconoclaste byzantine. Un autre exemple est celui de la croix de Pascal I^{er}, produite à Rome entre 817 et 824; dans ce cas, le fond est en or, mais les cloisons, épaisses, semblent être en électron (alliage d'or et d'argent)¹⁸¹. Des liens ont existé entre Salzbourg et Rome à l'époque carolingienne¹⁸². Les émaux de l'autel d'or de Milan furent mis en place au milieu du IX^e siècle. Une relation entre l'aiguère et ces derniers a été établie par un certain nombre d'auteurs, sur la base du système ornemental et du coloris (Pl. XIVb-c). Etant donné la rareté des pièces de l'époque carolingienne conservées en l'Europe centrale et méridionale, on estime trop souvent que les traditions liées à la technique de l'émail sont exceptionnelles et on proclame Milan ou Rome capitales quasi exclusives de ce type de production. Il est vrai qu'un atelier d'émaillerie ne peut pas s'improviser, ni s'implanter n'importe où; mais là encore, l'archéologie n'a pas fini de nous renseigner. A San Vincenzo al Volturno (entre Rome et Naples), par exemple, un atelier d'émaillerie carolingien a été mis au jour.

Un cas intéressant est celui de la staurothèque Fieschi-Morgan, conservée au Metropolitan Museum of Art à New York, longtemps considérée comme un ouvrage des années 700, mais reconnue à juste titre comme étant du IX^e siècle (Pl. VIII)¹⁸³. La nouvelle datation se base sur l'iconographie et l'épigraphie. Un des arguments majeurs est que Marie porte le titre de *Theotokos*, qui ne se rencontre pas avant le second Concile de Nicée (787) et très rarement avant la fin de

¹⁸¹ DALTRUP 1969, n° 75-76, pp. 172-173, avec bibliographie. — HASELOFF 1990, pp. 77 et 111. — V. H. ELBERN, «Rom und die Karolingische Goldschmiedekunst», dans *Roma e l'età carolingia* (Atti delle giornate di Studio, 3-8 maggio 1976), Roma 1976, pp. 348-349, pense à une œuvre importée : *Der Gebrauch von Zellschmelz darf um 800 in Rom als ungewöhnlich gelten. Hier kann sich unser Blick sowohl zum Byzantinischen wie zum Nordalpin-Karolingischen hinüber öffnen*.

¹⁸² La fresque de l'Ascension à San Clemente, avec la représentation du pape Léon III (795-816), confirme des parallèles stylistiques entre ces deux villes, de même que les têtes d'apôtres en médaillon de la chapelle San Zeno, à Sainte Praxède : les têtes sont proches de celles des docteurs du coffret d'Althée. — G. MATTHIAE, *Pittura romana del Medioevo*, Roma 1965, Planche entre les pp. 228-229; idem, éd. mise à jour en 1987, p. 179; p. 140 (Callisto); p. 149 (S. Crisogono); p. 121 (Commodilla). — R. WISSIKIRCHEN, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mainz 1992, p. 55.

¹⁸³ BUCKTON 1988, pp. 242-243; idem, «The Oppenheimer or Fieschi-Morgan Reliquary in New York, and the Antecedents of Middle Byzantine Enamel», dans *Eighth Annual Byzantine Studies Conference*, Oct. 1982, pp. 35-36. — Cette date a également été mise en cause par A. TSCHILINGIROV, «Eine byzantinische Goldschmiedewerkstatt des 7. Jahrhunderts», dans *Metallkunst von der Spätantike bis zum ausgehenden Mittelalter*, Berlin 1982, p. 81. — A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, p. 250, pense également au IX^e siècle. — Voir encore: V. G. WILLIAMSON, «The Oppenheim Reliquary and its contents», dans *The Burlington Magazine* XXIII, 1913, pp. 296-301. — ROSENBERG 1922, pp. 31-38. — K. WEITZMANN, dans cat. exp. NEW YORK 1977/78, pp. 634-635 (early 8th century, Jerusalem). — WESSEL 1967, pp. 44-46. — HASELOFF 1990, p. 65.

l'iconoclasme, en 843. La datation au milieu du IX^e siècle a été reprise et renforcée de manière convaincante par Anna Kartsonis¹⁸⁴. Celle-ci a également démontré que l'artiste était latin et que le grec ne lui était pas du tout familier. Mis à part les deux ornements végétaux en haut de la crucifixion, le tracé des cloisons montre une rigidité et une linéarité qui nous éloignent stylistiquement de Saint-Maurice, alors que l'on retrouve un fond vert translucide et une palette de couleur voisine (vert, bleu, blanc, jaune). Ce fond vert émeraude, ces tons bleu turquoise et rouge cannelle sont caractéristiques de la première production cloisonnée¹⁸⁵. Une observation plus aiguë de la gamme des tons permettra de différencier la staurothèque, produite en Occident, de l'aiguère, parfois considérée comme un produit occidental.

Observations sur la gamme chromatique et la qualité optique de l'aiguère:

bleus	: nuit / turquoise foncé lapis-lazuli	translucide opaque opaque
rouges	: violacé / lie-de-vin brique	translucide opaque
jaune	: jaune saturé; clair mais chaud (plutôt jaune citron côté griffons)	opaque
vert	: vert émeraude, foncé (vert de bouteille)	translucide
blanc	: blanc très franc et pur	opaque

Les tons sont vifs et saturés. Sur le reliquaire de New York, le blanc et le jaune sont délavés; le bleu n'est pas turquoise, mais bleu ciel; le vert est moins intense; le rouge violacé de Saint-Maurice est remplacé par un violet peu dense. A Saint-Maurice, la répartition des couleurs par taches sur l'ensemble de la surface crée une vibration optique que l'on trouve sur peu de pièces émaillées; parmi celles-ci, on retiendra la croix «Beresford Hope», du début du IX^e siècle, conservée au Victoria & Albert Museum¹⁸⁶. Le fond vert translucide de la croix, utilisé dès la fin de l'iconoclasme en 843 par les byzantins, inciterait à retenir l'hypothèse 2 pour l'aiguère.

La Géorgie, nous l'avons vu, démarre sa production émaillée au début du IX^e siècle en tout cas, avec des premières œuvres en *Vollschmelz*, comme les médaillons du triptyque Khakhouli, au Musée de Tbilissi, provenant du monastère de Ghélat (Pl. V-VI). Cette région, située entre la cordillère caucasienne et le littoral de la mer Noire (fig.1), gardera jusqu'au XV^e siècle une pureté et une satura-

¹⁸⁴ KARTSONIS 1986, p. 14, pp. 116 et ss.

¹⁸⁵ Pour le coloris des émaux byzantins: ROSENBERG 1921, p. 61. — M.-M. GAUTHIER, «De la palette au style chez les émailleurs du Moyen Age», dans *XXX^e Congrès international d'histoire de l'art*, 1969, Budapest 1972, pp. 629-630.

¹⁸⁶ HASELOFF 1990, p. 112, Abb. 50a-50b. — Cat. exp. LONDON 1995, p. 132, avec bibliographie.

tion des tons qui semble indiquer une origine commune pour les recettes utilisées par les auteurs des émaux de l'aiguière¹⁸⁷. Ce type de transmission des connaissances a joué un rôle important, qui n'a pas souvent été pris en considération¹⁸⁸. L'entité politique la plus proche géographiquement de cet Etat est l'Empire sassanide, ou, par voie maritime, le cœur même de l'Empire byzantin. La Géorgie a servi de relais privilégié pour la diffusion des connaissances à Byzance, bien plus que le plateau d'Anatolie (fig. 1).

Si l'on compare maintenant le médaillon représentant saint Théodore, du début du IX^e siècle, rapporté sur le triptyque Khakhouli (Pl. V) – que nous tenons pour un produit local – avec ceux qui ornent la couronne de Léon VI, produit Byzantin de la fin du IX^e siècle (Pl. IV), nous constatons que les tons de la couronne sont plus sourds; gris, lilas et noir ne se trouvent pas sur l'œuvre géorgienne, ni sur les pièces rapportées de l'aiguière d'Agaune (Pl. I-II). Le vert émeraude translucide utilisé comme fond est une des caractéristiques des premières écoles géorgiennes, de même que la présence de lettres ou motifs variés disposés de manière chaotique¹⁸⁹. Une autre caractéristique est l'utilisation d'un rouge lie-de-vin, qui tire cette tonalité spécifique du manganèse, additionné à la masse vitrifiée. Quelques auteurs ont relevé cette particularité¹⁹⁰. Les émaux d'Agaune sont animés à plusieurs endroits par ce violet-pourpre translucide. De même, le fond bleu nuit (bleu cobalt) du corps des animaux se retrouve sur des émaux géorgiens (médaillon de saint Théodore et de la Vierge orante, manteau de la Vierge du triptyque de Martvili).

Nikodim Kondakov, le premier scientifique à avoir distingué une catégorie d'émaux de production géorgienne, l'a fait en fonction de trois critères: la qualité et la saturation des tons, la grossièreté du dessin (sic !), ainsi que la présence de texte en langue géorgienne (icônes de Vardzi – X^e s. (fig. 19) – et de Khobi – début XII^e s.)¹⁹¹. Nous pensons que cet auteur – qui définit l'art de pure souche byzantine comme étant celui de qualité optimale et déprécie à plusieurs reprises les œuvres qui ne font pas partie de cette production¹⁹² – est à l'origine de ce point de

¹⁸⁷ HASELOFF 1990, pp. 66-67. — ABRAMICHVILI 1986. — Cat. exp. GENÈVE 1979.

¹⁸⁸ BANK 1982, p. 114.

¹⁸⁹ V. BERIDZÉ, «The Figurative Arts», dans *Art and Culture in Medieval Georgia*, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université catholique de Louvain XXI, Louvain-la-Neuve 1980, pp. 37-38, parle d'une production locale, possible à partir du VIII^e siècle, avec les caractéristiques sus-mentionnées.

¹⁹⁰ AMIRANACHVILI 1962, p. 7. — ABRAMICHVILI 1986 p. 105. — ZASTROW 1977, pp. 312-313. — S. AMIRANACHVILI, *Kunstschätze Georgiens*, Praha 1971, p. 50.

¹⁹¹ KONDAKOV 1892, pp. 357-358, p. 144: *la grossièreté de la figure et du dessin témoignent suffisamment d'un travail géorgien*. — Vardzi et Khobi: AMIRANACHVILI 1962, pp. 34-35 et 76-79. — KHUSKIVADZÉ 1984, n° 7-11, p. 26 et n° 112-121, pp. 84-92. — Voir l'excellent article de D. BUCKTON, «“Chinese whispers”: The Premature Birth of the Typical Byzantine Enamel», dans *Art Historical Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton 1995, pp. 591-595 (étude à partir d'une pièce avec texte en géorgien du XI^e siècle le développement Vollschmelz/Zenkschmelz). — Pour les icônes, consulter l'excellent ouvrage dirigé par K. WEITZMANN, *Les icônes*, Paris 1982 (rééd. 1992), avec la contribution, sur les icônes géorgiennes, pp. 85-91, de G. ALIBEGASVILI et A. VOLSAYA.

¹⁹² KONDAKOV 1892, p. 125, p. 127, p. 144. — Voir déjà les reproches que lui adresse AMIRANACHVILI 1962, p. 6.

vue qui a fait lentement, mais sûrement son chemin: la Géorgie doit tout à la métropole, et l'art géorgien n'est qu'une variante provinciale de l'art byzantin¹⁹³. Byzance a trop souvent imposé les droits de son passé historique. La difficulté d'attribution d'une patrie aux émaux de l'aiguière est intimement liée à ce phénomène, et le problème n'avait jamais été saisi par le bon bout, Byzance étant toujours considérée comme supérieure à toutes les autres nations et à l'origine de la plupart des créations de qualité: elle n'aurait produit, en somme, que des modèles. Plusieurs erreurs de ce type seront encore soulignées plus loin. Ainsi, Alice Bank, à la suite de nombreux auteurs, pense-t-elle que *l'émaillerie cloisonnée fut adoptée par les artistes géorgiens et obtint dans leurs mains des traits spécifiques*¹⁹⁴. Pour revenir à Kondakov, alors qu'il traite du triptyque de Martvili représentant la «Déèsis» (Pl. V), il reconnaît une production de qualité, antérieure à la grande époque de production constantinopolitaine: *le dessin de toute cette composition en émail cloisonné dénote le travail d'une époque qui ne connaissait pas encore le style byzantin du IX^e siècle*¹⁹⁵.

La gamme des coloris que nous avons décrite ne se retrouve pas dans les manuscrits qui seront cités en référence pour le système décoratif (IX^e-X^e siècles) et dans lesquels les tons sont plutôt sombres et la palette encore plus restreinte. Les manuscrits plus anciens, comme le sacramentaire Gélisien de la Bibliothèque apostolique vaticane produit vers 750 (Pl. 23), montrent une palette de couleurs encore différente (jaune-orange).

En ce qui concerne les émaux d'Againe, il faut tenir compte d'une donnée technique importante, à savoir que seuls de rares exemples d'émaux cloisonnés exécutés sur une surface convexe nous sont parvenus: les deux manchettes de Thessalonique et la couronne de fer de Monza¹⁹⁶. Dans les deux cas, l'œuvre est composée de plusieurs parcelles ou plaquettes cloisonnées juxtaposées, et non pas

¹⁹³ Dans l'excellente synthèse de C. JOLIVET-LÉVY, «Byzance», dans *L'art du Moyen Age* (dirigé par J.-P. CAILLET), Paris 1995, p. 327, on peut lire: *Constantinople n'avait vraisemblablement pas le monopole de cette production, mais le rôle des provinces reste difficile à évaluer; des ateliers, dont l'importance semble s'affirmer surtout à partir de la fin du XI^e siècle, devaient exister dans les villes importantes (Thessalonique, Corinthe) et à la périphérie de l'Empire (Balkans, Géorgie, Russie, Italie) (...). La technique des émaux cloisonnés fit la réputation des artisans byzantins dans toute l'Europe et le Proche-Orient; elle ne fut pourtant introduite à Byzance qu'au IX^e siècle, sans doute sous l'influence de l'Occident; voir également p. 323.*

¹⁹⁴ BANK 1982, p. 114.

¹⁹⁵ KONDAKOV 1892, p. 115. — Voir également: O. M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford 1911, p. 530.

¹⁹⁶ GRABAR 1962, pp. 293-296; p. 294, il se prononce pour le début du IX^e siècle. — Cat. exp. ATHÈNES 1964, n° 463, p. 398. — WESSEL 1967, pp. 64-65. — Cat. exp. BRUXELLES 1982, p. 190. — KARTSONIS 1986, pp. 114-115 (fin du IX^e siècle). — HASELOFF 1990, pp. 62-63 et p. 123. — Cat. exp. PARIS 1992, p. 185. — M. BARANY-OBERSCHALL, *Die eiserne Krone der Lombardei*, Wien 1966. — BERTELLI 1988, p. 49; certainement sous l'archevêque Angilbert II (824-859). — Lors d'une conférence donnée à Rome en 1994, le Professeur BERTELLI a démontré que la couronne de Monza était d'abord conservée à Milan; une niche lui était aménagée dans le *ciborium*.

d'une seule grande surface incurvée recouverte. La «Towneley» broche, conservée au British Museum, est bombée en son centre. Ce bijou, peut-être de production germanique, ne date que du XI^e siècle¹⁹⁷. Marvin C. Ross et André Grabar placent les manchettes au IX^e siècle relevant le fait qu'on y observe une technique disparue au X^e siècle, par laquelle on couvrait d'émail le fond également (*Vollschmelz*). — Une particularité distingue les émaux byzantins du IX^e et du début du X^e siècle et disparaît plus tard. L'émail y recouvre les motifs et le fond qui les entoure, et le fond est d'un vert émeraude¹⁹⁸. Une dernière œuvre enfin, qui comporte une surface bombée émaillée, est l'icône constantinopolitaine de saint Michel (XI^e siècle), conservée au trésor de Venise. Le visage de l'archange est recouvert d'émail couleur chair; il s'agit – à proprement parler – d'un relief émaillé¹⁹⁹. A Saint-Maurice, le travail relève d'une grande maîtrise technique: il est en effet délicat de maintenir correctement le tracé des rubans de cloison sur une surface bombée²⁰⁰. Le – ou les auteurs – de ces émaux devaient déjà avoir une longue pratique de l'émaillerie. Cela est confirmé par la qualité de la surface vitrifiée, particulièrement homogène et lisse. La recette des mélanges a dû se perdre en l'espace d'un siècle, puisque le résultat physique, optiquement perceptible, n'est pas le même entre les œuvres du IX^e et celles du XI^e siècle. Sans pour autant les déprécier, nous citerons à titre comparatif le plat d'Aribert de Milan (troisième quart du XI^e siècle), ainsi que la couronne de Conrad II (1024-1039), conservée à Vienne. Dans ces deux exemples, l'émail est comme rongé par endroits et sa surface recouverte de petits trous, dus à des bulles d'air sautées lors de la cuisson²⁰¹.

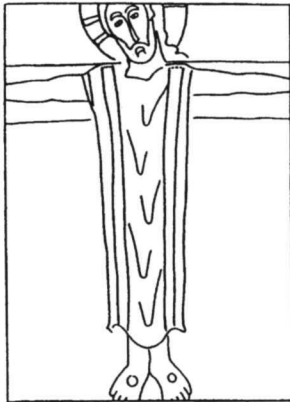
¹⁹⁷ M. SCHULZE-DÖRRLAMM, *Der Mainzer Schatz der Kaiserin Agnes*, Sigmaringen 1991, Taf. 4, p. 12. et Abb. 22, p. 42. — Les petits disques sur le pourtour de la broche sont ornés de quatrefeuilles qui rappellent ceux des émaux du col, mais ont des feuilles nettement plus effilées et étroites.

¹⁹⁸ M. C. ROSS, dans *Cat. exp. ATHÈNES 1964*, n° 463, p. 398. — GRABAR 1962, p. 294.

¹⁹⁹ *Cat. exp. PARIS 1984*, pp. 171-174.

²⁰⁰ AMIRANACHVILI 1962, p. 15, relève que la Géorgie pratiquait depuis des temps reculés la soudure de l'or à froid. — LAZOVIC 1983, p. 2, mentionne la colle à partir de pépins de coings.

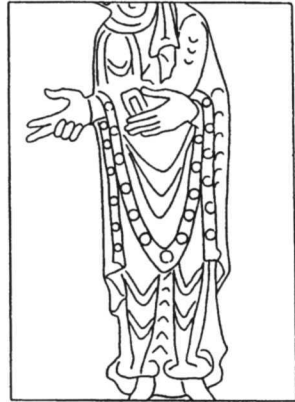
²⁰¹ O. ZASTROW, *L'oreficeria in Lombardia*, Milano 1978, pp. 88-95. — PETRASSI 1982, ill. 11-18. — BERTELLI 1988, p. 139. — SCHULZE-DÖRRLAMM 1991, Taf. 10, p. 135. — G. WOLF, *Die Wiener Reichskrone*, Wien 1995.



1. Kruzifixus Marciana. Pasini VI. 800.



2. Maria, Aribertusdeckel 1018-45.



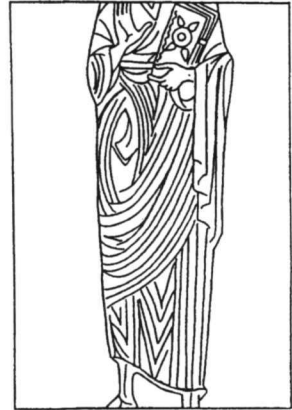
3. Maria, Uta Codex 1002-22.



4. Engel, Staurothek Limburg 948-59.



5. Christus Marciana. Pasini X. 1100.



6. Johannes, Buchdeckel Vercelli 1050.



7. Petrus, Muttergottesbild Chachuli 1150.



8. Maria, Pala d'oro. Durand III. 1150.



9. Engel Dschumati 1300.

Fig. 10. — Schéma comparatif établi par Marc Rosenberg pour l'évolution du réseau cloisonné.

Le schéma comparatif dressé par Marc Rosenberg montre bien une certaine évolution de la technique cloisonnée byzantine (fig. 10). Plus on avance dans le temps, plus le réseau devient dense et complexe, formant ce qu'il convient d'appeler une «toile d'araignée». Pour le tracé, les émaux de Saint-Maurice se rapprochent le plus du plat d'évangélaire de la *Biblioteca Marciana* à Venise, de la deuxième moitié du IX^e - début du X^e siècle (Pl. IX)²⁰². Le Christ en croix, dans une position rigide, se détache sur un fond vert. Son *collobium* – de tradition syrienne – est marqué de plis en V, du même type que ceux placés sur le ventre des lions. La croix est semée de points bleus et cantonnée de quatre-feuilles. Les médaillons périphériques montrent des coloris différents de ceux utilisés à Agaune, et d'un ton plus saturé. Le cadre est décoré de petits morceaux de verre coloré. Sur le plat inférieur se trouve une Vierge orante, du même atelier. Un émail en *Senkschmelz* nous semble contemporain de ceux de l'aiguïère (Pl. 24), ou remonter en tout cas au IX^e siècle. Sur cette pièce, détruite durant la dernière guerre, sont représentés deux paons cloisonnés tenant dans leurs becs une feuille de trèfle. L'espacement entre les cloisons, ainsi que la silhouette, autorisent ce rapprochement. Les couleurs utilisées étaient le bleu, le rouge, le blanc et le vert²⁰³. Nous proposons, pour étude, un autre émail inédit, appartenant à un même ensemble (un devant d'autel). Cette pièce, également détruite, montre une panthère bondissante. L'écartement des pattes, la position de la queue, ainsi que la disposition des deux oreilles sur la tête de l'animal et le dessin de la gueule ouverte, ou encore les points qui animent le corps, sont autant d'éléments qui permettent de tisser des liens entre cette représentation et celles des lions et griffons d'Agaune (Pl. 25).

Parmi les œuvres émaillées byzantines datées avec une certaine précision, aucune n'appartient à l'époque iconoclaste: la couronne votive de Léon VI (886-912) au trésor de Venise, ainsi que le calice de l'empereur Romain II (959-963); le reliquaire de Limburg-an-der-Lahn (964-965); la couronne de Constantin IX Monomaque, à Budapest (entre 1042 et 1050 – à moins qu'il ne s'agisse d'une création vénitienne du milieu du XIX^e siècle, comme cela a été récemment prouvé²⁰⁴); la sainte couronne de Hongrie à Budapest, avec l'empereur Michel VII Ducas (1071-1078), en compagnie de son fils Constantin et de l'empereur de Hongrie Géza I^{er} (1074-77); l'émail représentant Irène Ducas, la femme d'Alexis Comnène (1081-1118) présente un *terminus ad quem* pour les émaux de la partie basse de la Pala d'Oro de Venise²⁰⁵. *Du temps de Constantin VI Porphyrogénète*

²⁰² Ms. Lat. Cl. I, 101. — WESSEL 1967, pp. 60-64. — VOLBACH & GRABAR 1971, Cat. n° 35, pp. 47-49. — Cat. exp. PARIS 1984, pp. 124-128. — HASELOFF 1990, pp. 68-69.

²⁰³ Anciennement à Berlin, Kunstgewerbemuseum (Sammlung Friedrich Leopold von Preussen). — F. BOCK, *Die byzantinische Zellschmelze der Sammlung Dr Alex von Swenigorodskoi*, La Ruelle 1896, Taf. XXVI, Fig. 2; texte pp. 378-379 (il le date du XII^e siècle); mensurations inconnues.

²⁰⁴ N. OIKONOMIDES, «La couronne dite de Constantin Monomaque», dans *Travaux et Mémoires du centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance* 1994, pp. 241-262. L'auteur, avec autant de rigueur que de doigté, démontre clairement qu'il s'agit d'un habile pastiche ayant enrichi son concepteur, tout en servant une idéologie nationaliste. Ce qui a orienté les recherches est avant tout l'orthographe grecque désastreuse, étonnante pour un orfèvre de la cour, ainsi que la manière dont les émaux ont été «découverts» et vendus au Musée National hongrois de Budapest.

²⁰⁵ La chronologie des émaux mentionnés a déjà été présentée par: VOLBACH 1965, p. 44. — GONOSOVA 1978, pp. 327-333. — Illustrations: WESSEL 1967, n° 12, 22, 32, 37, 46. — Voir encore: J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient*, Louvain-La-Neuve 1987,

(913-959), les ouvrages émaillés semblent avoir été très nombreux, aussi bien dans le trésor de l'Empereur que dans les trésors des églises de la capitale. On les exposait dans le chrysotriclinium pendant les jours de fête et lors de la réception solennelle des ambassadeurs. Les textes nous apprennent qu'on décorait d'émaux non seulement les plats, les coupes et toute la vaisselle de la cour, mais encore les armes d'apparat et les harnais des chevaux. La grande quantité d'émaux byzantins des X^e et XI^e siècles parvenus jusqu'à nous prouve que, si l'art d'émaillerie fut le secret de quelques corporations d'artisans venus de l'Asie, il ne fut point un monopole des empereurs, comme le prétend Labarte, pour l'époque de Justinien et de ses successeurs (...). On ne trouve dans les inventaires d'ateliers impériaux aucun nom d'émailleur²⁰⁶.

Analyse iconographique

a) les arbres et le décor

Dans toutes les religions orientales, il est question d'arbres sacrés²⁰⁷. Les Persans en reçurent le culte des Assyriens. Dans le paradis de Zoroastre, il y a deux arbres sacrés. L'un, appelé *Vicpa-Taokhama*, est l'arbre de toutes les semences. Sur ses branches sont placées les graines de toutes les plantes. Chaque fois que le grand oiseau mythologique du paradis qui y a établi son nid vient s'y poser, mille branches se brisent sous son poids, et les graines pleuvent sur le monde. A côté de cet arbre se dresse un autre, nommé *Gaokerena*. C'est l'arbre blanc, *Hôm*, l'arbre de vie qui pousse dans la source *Ardiviçura-Arcahîta*; autour de lui poussent les plantes médicinales. Quiconque boit de l'eau de cette source devient immortel. Les arabes ont repris à leur tour ce symbole.

Sur la pièce de Saint-Maurice, l'arbre posé sur un socle renfermant quatre perles, a un «tronc» triangulaire effilé et une base végétale large et évasée, surmontée de trois niveaux et d'un faite développé en éventail. Il s'agit d'un étage-ment de modules, constitués d'un disque central encadré de deux palmes incurvées. Le nombre de trois n'est pas fortuit, mais représente bien l'Arbre sacré à trois étages et manifeste des liens étroits avec la Colonne du Monde (ou Montagne sacrée), ce que confirme la signification de la partie triangulaire de la base. Le module même de la structure arborescente est ancien: on le trouve déjà peint sur un vase grec du VII^e siècle avant Jésus-Christ. Cet arbre est entouré de deux oies, et le ciel est rempli de disques, roues et étoiles (fig. 11).



Fig. 11. — Arbre de vie sur un vase grec du VII^e siècle avant Jésus-Christ.

pp. 139-140. — Cette chronologie a été mise à jour concernant l'attribution à l'empereur Romain II. — Pour le développement des ateliers du IX^e (Rome) au XI^e siècle, voir: KELLEHER 1951, pp. 71-78. — FRAZER 1984, pp. 109-114.

²⁰⁶ KONDAKOV 1892, pp. 4-5; pp. 51-56, p. 84-86.

²⁰⁷ LECHLER 1937, pp. 269-416. — H. DANTHINE, *Le palmier-dattier et les arbres sacrés dans l'iconographie de l'Asie occidentale ancienne*, Paris 1937. — A. STAUFFER, *Textiles d'Égypte de la collection Bouvier* (Fribourg, Musée d'art et d'histoire), Berne 1991, pp. 39-49, avec littérature.

*Les mythes cosmologiques de l'Antiquité et les légendes populaires plus récentes présentent ces trois formes fondamentales de l'axe de l'univers comme une structure composée de trois ou sept éléments disposés en ordre vertical, l'idée de composition tripartite étant plus ancienne*²⁰⁸. Des fruits, symboles d'immortalité, sont représentés latéralement, pendant vers le bas, sous forme de petites gouttelettes et de cœurs. L'arbre est parsemé de petits points blancs, et les palmes sont ornées de feuilles polylobées. Le jeu subtil des couleurs et de leur contraste dynamise l'ensemble. La représentation d'Agaune, bien qu'elle appartienne à un large groupe, est unique. Quelques détails, comme la position des fruits, ont fait penser à certains historiens de l'art que l'émailleur, qui a mal interprété son modèle, n'a pu que travailler dans un atelier européen²⁰⁹.

Les fleurs à quatre ou huit pétales, parsemées sur l'ensemble du disque, représentent le soleil, la lune et les étoiles. Nous nous trouvons ainsi dans le lieu original de la source Ardiviçura. Dans la mesure où l'on cherche à distinguer le décor secondaire des deux émaux de la panse, on peut considérer celui des lions comme étant de caractère céleste plus marqué, alors que celui des griffons est plus terrestre, végétal (fig. 3)²¹⁰. Ce semis floral semble indiquer un «*horror vacui*»; on trouvait déjà cette ornementation céleste généreuse avec la mosaïque de la voûte en berceau du mausolée de Galla Placidia à Ravenne, vers 424-450; on la retrouve, par exemple, sur un sarcophage avec des animaux du milieu du VIII^e siècle conservé à Gussago²¹¹. Du côté des griffons, sur le pourtour, ont été dessinées des cloisons ouvertes en forme de spirale. De telles spirales se trouvent dans un médaillon à rosette d'un tissu ayant appartenu au calife Marwan, produit en Tunisie (manufacture de Ifriqiya). Les dates possibles sont 684-685 pour Marwan I^{er} et, plus vraisemblablement 744-750 pour Marwan II (fig. 12)²¹². Les couleurs qui se détachent sur un fond rouge sont : vert, jaune et crème. Parmi les éléments floraux de la panse se distinguent deux hélices²¹³, deux cœurs et deux gouttes en forme de larmes. Du côté des lions, les étoiles sont plus développées, et on trouve aussi une flèche à deux pointes, ainsi que deux S inversés et fermés aux extrémités. Ce foisonnement décoratif est une caractéristique aussi bien des œuvres du VII^e que du IX^e siècle. Le médaillon de saint Théodore du début du IX^e siècle, rapporté sur le triptyque de Khakhouli regroupe spirales, gouttes, hélice et cercle concentrique; il est entouré d'un cadre décoratif composé de trois cercles ornés de petits ronds imitant des perles et des pierres précieuses (Pl. VI)²¹⁴. On retrouve cette «*manie*» de disposer de petits cercles sur des œuvres géorgiennes

²⁰⁸ SKUBISZEWSKI 1992, p. 60.

²⁰⁹ MIGEON 1927, p. 20.

²¹⁰ Pour l'aspect astral des représentations sassanides: A. JEROUSSALIMSKAJA, *Soieries sassanides*, dans Cat. exp. BRUXELLES 1993, pp. 116-117.

²¹¹ Bras septentrional, avec la lunette du bon pasteur. — CARILE 1992, Pl. XXVIII. — Gussago, près de Brescia : illustrations dans *Arte Medievale* II Serie, Anno VI, n. 1, 1992, p. 30.

²¹² Conservé au Victoria & Albert Museum: inv. 1314-1888 and T.13-1960. — Informations fournies par L. WOOLLEY, conservateur des textiles au Victoria & Albert Museum. — Il est question d'un Marwan, surnommé "Krou le Sourd" (Aboul-Qâsim), qui ravagea la Géorgie vers 668, y revint une seconde fois en 718, et s'occupa des troupes arabes dans le Caucase en 731 : M. TAMARATI, *L'église géorgienne, des origines jusqu'à nos jours*, Rome 1910, p. 258.

²¹³ Pour un parallèle: WEITZMANN 1935, Pl. X-47: Paris, B.N., Cod. Gr. 139.

²¹⁴ AMIRANACHVILI 1962, pp. 106-107. — Un Christ trônant provenant d'un plat d'évangélaire du X^e siècle reste marqué par cet *horror vacui*: Cat. exp. GENÈVE 1979, n°31.

du X^e siècle: la croix-reliquaire de Martvili (pour animer les nimbes et les marchepieds) et une croix pectorale, également de Martvili²¹⁵. La Géorgie, parfois considérée comme le berceau du monde, recense aujourd'hui encore plus de sept cent espèces végétales. L'Azerbaïdjan voisin est une des régions les plus réceptrices à la doctrine zoroastrienne; bien que celle-ci soit déjà millénaire à l'époque qui nous intéresse, c'est bien au IX^e siècle qu'appartient la majorité de ses textes, alors que l'Iran était déjà en grande partie islamisé²¹⁶.



Fig. 12. — Médaillon à rosette daté entre 744 et 750, au nom de Marwan. Victoria & Albert Museum.



Fig. 13. — Plaque émaillée du palais persan de Suse; art achéménide.

Un article de Piotr Skubiszewski relatif au thème de l'arbre de vie met en lumière plusieurs aspects de la mythologie animale de tradition orientale²¹⁷. La forme de la plante sacrée a varié avec le temps²¹⁸. Pour les origines de notre motif, une décoration murale en plaque émaillée du palais persan de Suse présente une forme similaire de *hôm* avec étage, mais moins développé en largeur (fig. 13). Quantité de chapiteaux sassanides illustrent ce thème. Nombre d'entre eux, cepen-

²¹⁵ ABRAMICHVILI 1986, n°106-108 (et cat. exp. GENÈVE 1979, n°35.). — AMIRANACHVILI 1962, p. 39.

²¹⁶ Collectif, «Zoroastrismo», dans *Dizionario delle religioni*, Torino 1994, pp. 807-812. — C. SILVI ANTONINI, «Elementi Persiano-Centroasiatici nell'arte della Georgia», dans *Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana* (Bergamo, 28-30 giugno 1974), Milano 1977, p. 450, relève l'ambiguïté d'un peuple christianisé, influencé par la Perse sassanide suivant rigoureusement la doctrine zoroastrienne.

²¹⁷ SKUBISZEWSKI 1992, pp. 57-70, avec importante bibliographie dans les notes.

²¹⁸ M. ALISON FRANTZ, «Byzantine Illuminated Ornament», dans *The Art Bulletin* XVI, 1934, pp. 55-66; Pl. VI-XIII. — COCHE DE LA FERTÉ 1957, pp. 200-202.

dant, ont une partie centrale en forme d'amande, d'où se dégagent les palmes (fig. 14a-f)²¹⁹.

De même, les vases sassanides affectent cet élément décoratif; par exemple, celui de Berlin, avec grues et arbres de vie (VII^e-VIII^e siècle)²²⁰. Les mosaïques de la basilique du Rocher à Jérusalem (début du VIII^e siècle) présentent quelques similitudes décoratives avec les émaux, – de même que celles de Germigny-des-Prés, près d'Orléans, de la fin du IX^e siècle, avec des arbres de vie à palmettes, dans la tradition syrio-palestinienne²²¹. La présence de Syriens ayant œuvré sur place dans les deux cas explique cette "influence". Le *hôm* trouve un correspondant stylistique assez fidèle dans un manuscrit dit «Cyrille d'Alexandrie», conservé à la Bibliothèque capitulaire de Vérone et daté du IX^e siècle. Moins développé que le *hôm* de la panse, il présente les mêmes caractéristiques (Pl. 26)²²². Dans une enluminure d'un manuscrit de la Bibliothèque vaticane, originaire d'Asie Mineure occidentale, et daté des IX^e-X^e siècles par Kurt Weitzmann, on trouve également un pendant iconographique, que l'on pourrait qualifier de plus «baroque» (Pl. 27)²²³. Bien qu'il n'y ait pas d'hémicycles au centre de la plante, l'articulation générale, ainsi que la base et les petites feuilles cordiformes, rappellent les émaux du col, alors que la terminaison en éventail évoque celui de la panse. Le même *codex* contient plusieurs représentations de quatre-feuille, également intéressantes dans notre contexte (Pl. 28). Dans l'ouvrage du même savant sur les manuscrits byzantins des IX^e et X^e siècles se trouve une multitude de représentations d'arbres de vie²²⁴. Nous avons retenu un spécimen tiré de l'évangélaire *Dionysiu, cod. I* (Pl. 29). Le *Codex 29* de Patmos regroupe, sur une seule vignette, plusieurs éléments qui nous intéressent; ceux-ci ont été inspirés d'étoffes sassanides (Pl. 30)²²⁵. Les végétaux ont un tronc triangulaire et le faite terminé en éventail; à la base, se trouvent de petites feuilles cordiformes. La disposition en bandeau avec des trilobes dans les écoinçons rappelle les deux plaques oblongues du col (côtés anse et verso : Pl. 3); le motif cordiforme, quant à lui, est proche de celui que surplombent les deux griffons. Parmi les œuvres décoratives contenant le motif de l'arbre de vie, le plus proche nous semble être une céramique de Preslav, datée des IX^e-X^e siècles, conservée au Louvre (fig. 14g)²²⁶. Le fleuron, plus ramassé, est constitué de palmettes partant d'un centre articulé de disques. Nous verrons plus bas la problématique relative à l'origine de ces céramiques, certainement liée au fait que l'art décoratif bulgare-turc a été influencé de façon durable par l'art persan. A Patleina, dans les Balkans, des tuiles décorées reprennent le système de palmettes disposées l'une au-dessus de l'autre, présentant des analogies avec Agaune (fig. 14h-j)²²⁷.

²¹⁹ J. STRZYGOWSKI, «Mschatta II», dans *Jahrbuch der Königlich Preuzischen Kunstsammlungen* XXV, suppl. 1904, pp. 354-356. — VAN BERCHEM 1932, pp. 207-209. — ERDMANN 1950, pp. 513-515.

²²⁰ Cat. exp. BRUXELLES 1993, n° 93, p. 244.

²²¹ VAN BERCHEM 1932, P. 18 c et 22 c (motif cordiforme; arbre avec séparations renfermant des points). — Cat. exp. BRUXELLES 1993, fig. 126, p. 133. — A. GRABAR, «Les mosaïques de Germigny-des-Prés», dans *CA VII*, 1954, pp. 171-183.

²²² Cat. exp. RAVENNA 1990, pp. 216-217.

²²³ Vat. Cod. Reg Gr 1, fol. 45 r° et 282 r°. — WEITZMANN 1935, Pl. XLVI-277; pp. 40-46.

²²⁴ WEITZMANN 1935, Pl. XLVI-277, 278, et 282; Pl. L-296; Pl. LXXI-430; Pl. LXXII-432 et 438; Pl. LXXX- 496; Pl. XC-563; Pl. XCI-572.

²²⁵ WEITZMANN 1935, Pl. LXXII-438; Pl. X-49; texte p. 10.

²²⁶ Cat. exp. PARIS 1992, p. 389.

²²⁷ GRABAR 1928, pp. 44-45.

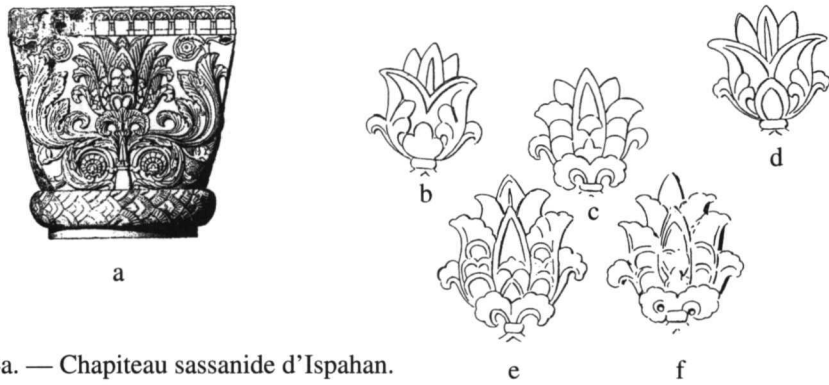


Fig. 14a. — Chapiteau sassanide d'Ispahan.

Fig. 14b-f. — Motifs de palmettes sur des chapiteaux sassanides : Qal'a-i-Kuhna et Taq-i-Bustan, début du VII^e siècle.

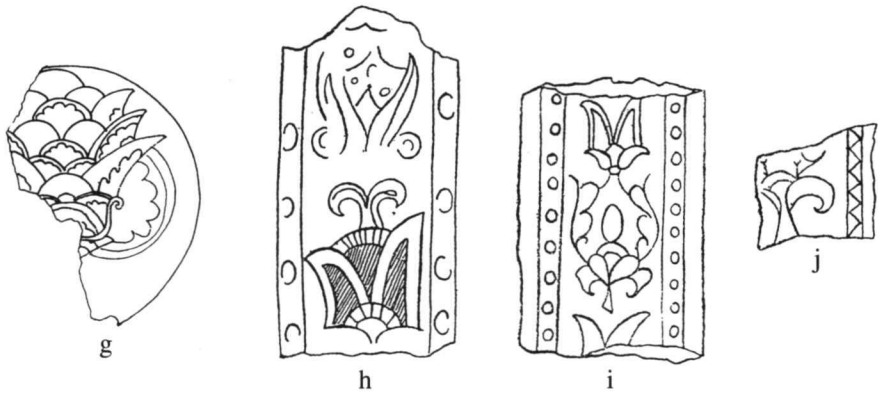


Fig. 14g. — Céramique de Preslav, IX^e-X^e siècles. Paris, Musée du Louvre.

Fig. 14h-j. — Tuiles en céramique de Patleina, Bulgarie (IX^e siècle ?).

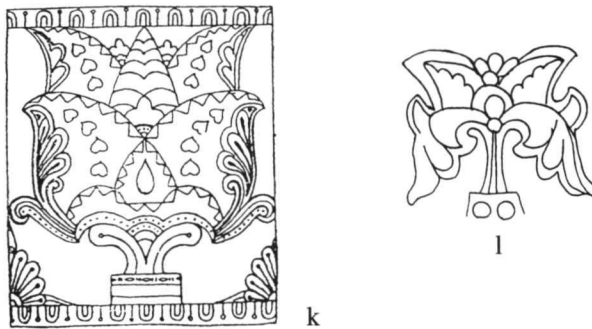


Fig. 14k. — Céramique de Preslav.

Fig. 14l. — Ornement végétal émaillé de la croix d'Essen (fin du IX^e siècle ?).

La plante lyrifforme est symbole de l'eau éternelle, surmontée par des griffons-gardiens. L'art assyrien connaissait déjà ce thème iconographique²²⁸. Cette plante, dont l'origine remonte en tout cas au V^e siècle avant Jésus-Christ²²⁹, trouve quelques correspondants dans l'art oriental. Une forme proche se trouve sur la partie étroite du vase à l'oiseau de proie avec une gazelle, trouvé dans la région de Perm et conservé à Saint-Petersbourg, daté des VI^e-VII^e siècles²³⁰. Un autre exemple est celui de l'aiguière de Maltzewa, également conservée à Saint-Petersbourg (Pl. 10). De même, ce motif se développe sur une croix pectorale datée du VII^e siècle par des analyses physico-chimiques du laboratoire du Musée d'art et d'histoire de Genève²³¹. Parmi les bijoux byzantins découverts en 1962 à Cesarea Marittima, en Palestine, se trouve une paire de boucles d'oreilles en or des VI^e-VII^e siècles; ce même élément, ajouré, sert de décor²³². Andreas Alföldi a dressé des parallèles entre ce motif et ceux d'une boucle avare, ainsi que sur des lames d'or repoussées provenant de Persepolis (fig. 15a-b); d'autres exemplaires ont été retrouvés en Crimée et en Sibérie²³³.

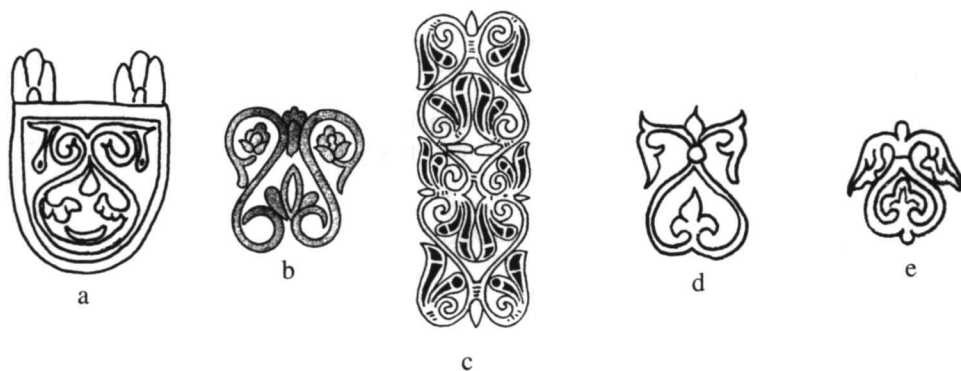


Fig. 15. — Motifs cordiformes, comparaisons:

Fig. 15a Boucle avare.

Fig. 15b Motif se trouvant sur un des émaux de l'aiguière.

Fig. 15c Motif décoratif se développant sur le reliquaire d'Utrecht, VII^e siècle.

Fig. 15d D majuscule dans un manuscrit médiéval géorgien.

Fig. 15e Motif d'une coupe byzantine, X^e siècle, Trésor de Saint-Marc, Venise.

²²⁸ LECHLER 1937, fig. 87. — Pour les interprétations symboliques: KOLLAUTZ 1954, p. 142.

²²⁹ Par exemple sur le rhyton scythe en forme de cheval, provenant d'Ul'jap, dans *Archeo* n°72, Febbraio 1991, pp. 12-13, ou encore sur une torque celte en bronze du IV^e siècle avant J.-C.: Cat. exp. *I Celti*, VENEZIA 1991, p. 207.

²³⁰ OBERLI & TREVER 1935, p. 39.

²³¹ SCHWEIZER 1994, n° 9, p. 161, fig. 5.

²³² Boucles conservées à Milan, Museo Archeologico: M. VALSECCHI, *Tesori in Lombardia. Avori eoreficerie*, Milano 1973, p. 53.

²³³ ALFÖLDI 1948, Taf. 15-2/5/6.

De tels schémas décoratifs se développent en grand nombre sur des pièces d'orfèvrerie du VII^e siècle, telles la croix de Stabio ou encore le reliquaire de Beromünster, ainsi que celui conservé à Utrecht et trouvé dans le Rhin, près de Nimègue, du même atelier (fig. 15c)²³⁴. Une forme relativement proche se trouve encore sur un ornement de selle en or repoussé lombard du VII^e siècle provenant de Castel Trosino (Ascoli), ou encore sur une croix pectorale italienne aujourd'hui conservée au Musée de Cluny, à Paris²³⁵. Selon Nils Åberg, Byzance semble être à l'origine de l'exportation de ce motif "persan"²³⁶. On retrouve un décor plus élaboré, mais basé sur le même schéma, sur une plaque de revêtement mural des IX^e-X^e siècles, provenant de Preslav²³⁷. Un manuscrit du Sinaï du X^e siècle (?) regroupe un griffon ailé et une plante cordiforme qui évoquent sans conteste les émaux agaunois (Pl. 31)²³⁸. Nous avons fait une découverte intéressante lors de la consultation de l'ouvrage de Jurgis Baltrusaitis sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie: ce type d'ornementation, courant dans l'art géorgien, est une adaptation de la lettre $\overline{\text{D}}$ – notre D majuscule (fig. 15d)²³⁹.

Il est possible de discuter longuement sur l'origine byzantine ou sassanide de ce motif. Ce qu'il est important de retenir est le rôle de l'Italie dans sa transmission. Ravenne a longtemps joué le rôle de trait d'union entre l'Orient et l'Occident. C'est par elle que les syriens ont pénétré dans le nord de l'Italie et dans le sud de la Gaule²⁴⁰.

L'ensemble des éléments décoratifs considérés oscille entre les VIII^e et IX^e-X^e siècles. Il faut supposer que les différences relevées proviennent du fait que les manuscrits (par exemple) ont puisé à une source plus ancienne, en adaptant et modifiant quelques détails (sans chercher à comprendre la signification du modèle); de même, si on date les émaux d'Agaune du IX^e siècle, on peut expliquer certaines disparités grâce à ce phénomène.

b) les animaux

Le mythe des monstres vigilants et agressifs se conserve jusqu'à l'époque médiévale; la pénurie d'or au Bas-Empire et au haut Moyen Age fait rêver les géographes médiévaux à ces «monts d'or» figurés sur les cartes du VII^e siècle. Les «montes aurei» sont dans le Caucase, près du «pays des Dragons et des Gryphons», juste avant le «Paradis» et le «jardin d'Eden»²⁴¹.

²³⁴ THURRE 1993, pp. 167 et 170. — G. HASELOFF, «Das Warnebertus-Reliquiar im Stiftungsschatz von Beromünster», dans *Helvetica Archaeologica* 57/60, Teil 2, 1984, p. 207.

²³⁵ Roma, Museo dell'Alto medioevo. — Cat. exp. CIVIDALE DEL FRIULI 1990, p. 180; au-dessus de l'élément végétal, se trouvent deux lions affrontés. — J.-P. CAILLET, *L'Antiquité tardive, le haut Moyen Age et Byzance au Musée de Cluny*, Paris 1985, p. 187.

²³⁶ ÅBERG 1945, p. 82.

²³⁷ Cat. exp. PARIS 1980, n° 79-80, p. 78.

²³⁸ Sinaï, Cod. 213. — WEITZMANN 1935, Pl. LXXX-496, p. 73 et pp. 84-86.

²³⁹ BALTRUSAÏTIS 1929, fig. 38, p. 27 (évangélaire de Djrouch 936, Bibliothèque ethnographique de Tbilissi n° 1667, p. 28).

²⁴⁰ M. MAZZOTTI, «La Siria e Ravenna», dans *CCARB XXI*, 1974, p. 231. — CARILE 1992.

²⁴¹ ELUÈRE 1990, p. 33.

Les lions d'Agaune ne sont pas uniquement symboles de puissance royale, comme le voudrait Alföldi, mais bien plutôt deux gardiens du Paradis, conformément à la mythologie sassanide: *le thème d'un couple de lions exprime bien les idées du temps, de la transition, du mouvement des corps célestes, du passage de la vie à la mort et de la résurrection*²⁴². Si l'iconographie a conservé de nombreux exemples de lions ailés (fig. 17h), ceux de Saint-Maurice n'ont pas gardé cet attribut²⁴³. Les animaux, dressés sur leurs pattes postérieures, ont la gueule ouverte et le regard expressif. Il ne s'agit pas du lion bondissant des scènes de chasse, mais bien du gardien en faction²⁴⁴. La tension née de la pose est soulignée par la queue, en forme de S. La crinière est constituée de longues mèches de couleurs différentes, bleu azur, turquoise, blanc ou jaune. Un chapiteau wisigothique du VII^e siècle à San Pedro de la Nave représente Daniel dans la fosse aux lions; les deux animaux ont une répartition assez proche des mèches, indépendantes²⁴⁵. L'exemple le plus proche que nous ayons trouvé est le lion de saint Marc dans les Évangiles de Lindisfarne, produits en Northumbrie à la fin du VII^e siècle; les mèches, bien séparées, sont terminées par un arrondi prononcé²⁴⁶. Les deux oreilles du lion sont comme posées sur le sommet de la tête. Une telle tête, moins expressive, se trouve sur un relief du tout début du VII^e siècle provenant de Mérida, en Espagne²⁴⁷. Les pattes, courtes, sont réduites à leur plus simple expression et ne possèdent qu'une seule griffe. Comme nous le constaterons également pour les griffons, les corps des animaux sont parsemés de points et ont trois longues côtes sinusoidales sur le flanc. Les dos sont agrémentés d'un décor imitant les lobes d'une feuille. Alföldi s'est intéressé à ce motif, proposant comme exemple le plus convaincant le tissu byzantin provenant de Sainte-Ursule, à Cologne (VIII^e siècle)²⁴⁸. Un tissu copte (VII^e-IX^e siècle) avec une représentation de félins et d'arbres dessine une même ligne lobée sur toute la courbure du dos du lion²⁴⁹. L'animal de l'Ascension d'Alexandre, sur une des plaques du diadème de Preslav, montre une même densité de cloisons internes, avec le postérieur marqué d'une plante et les côtes en S (Pl. 32).

²⁴² SKUBISZEWSKI 1992, p. 71.

²⁴³ B. M. SCARFI, *Il Leone di Venezia*, Venezia 1990, pp. 79-123.

²⁴⁴ Bel exemple sur le revers d'un miroir scythe du dernier quart du VII^e siècle av. J.-C., où deux lions sont pattes contre pattes: SCHILTZ 1994, p. 113, ill. 84.

²⁴⁵ DE FRANCOVICH 1961, p. 186, fig. 11. — STIERLIN 1990, p. 35.

²⁴⁶ Londres, British Library. Cotton Ms Nero D IV, fol. 93 v^o. — J. J. G. ALEXANDER, *Insular Manuscripts, 6th to the 9th Century*, London 1978, ill. 29.

²⁴⁷ Cat. exp. MILANO 1994, p. 343; voir également l'ornement végétal d'une frise à Burgos, p. 302.

²⁴⁸ ALFÖLDI 1948, p. 15. et Taf. 10-11. — DE FRANCOVICH 1966, ill. 94; datation pp. 151-152.

²⁴⁹ A. STAUFFER, *Spätantike und koptische Wirkereien*, Bern, New York 1992, p. 127; Taf. 44-45.

La position même des animaux peut nous donner quelques indications d'ordre chronologique. Courts sur pattes, ils sont plus ramassés et lourds que dans bien des exemples rencontrés et n'ont pas encore la finesse et l'élégance des représentations des X^e et XI^e siècles (fig. 16 et 17). Les représentations d'Agaune se rapprochent d'exemples plus anciens, comme les lapins et panthères dressés dans les rinceaux en mosaïque de la voûte du presbytère de Ravenne (540-547) (fig. 16e), ou encore le tigre de la mosaïque de pavement syrienne de Huwat (566)²⁵⁰. Une boucle de ceinture wisigothique en bronze, avec lions affrontés, illustre particulièrement bien l'attitude des animaux au VI^e siècle. Chaque lion a la cuisse marquée par un motif en forme de larme, lui-même estampé d'un point (Pl. 33). On peut supposer que ces motifs ont été véhiculés en Occident par les tribus des Goths, venues d'Orient²⁵¹.

En Campanie et dans les Pouilles, on rencontre de nombreux reliefs des XI^e et XII^e siècles où sont associés lions et griffons²⁵². L'étude stylistique de ces éléments de pupitres inspirés de l'art sassanide, byzantin, lombard ou normand, montre ce qu'aurait été un pastiche de cette époque pour les émaux et, indépendamment de la datation du châssis orfèvre, nous intègre résolument dans le premier millénaire²⁵³. Les animaux affrontés des marbres de la période lombarde, avec une plante au centre et une certaine rigidité naïve nous semblent plus indiqués pour une comparaison²⁵⁴.

Les deux griffons sont symétriquement disposés. Leurs pattes postérieures et antérieures sont courtes et figées, en léger écartement. Les ailes des deux griffons sont dégagées, fixées au bas du corps et montrées simultanément de manière frontale; cette position archaïque perdurera jusqu'au XII^e siècle. Comme nous pourrions le constater, nous la rencontrerons essentiellement sur des monuments avec animaux cloisonnés à compartimentage interne (fig. 16f-j; exceptions: fig. 16k-n). Un cas identique, daté du VIII^e siècle, se rencontre sur le tissu aux Pégases du

²⁵⁰ J. BALTU, «Les mosaïques en Syrie», dans J.-M. DENTZER & W. ORTHMANN (éditeurs), *Archéologie et histoire de la Syrie*, T. II (*La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*), Saarbrücken 1989, fig. 186 b, p. 515.

²⁵¹ STIERLIN 1990, p. 19. — Cat. exp. MILANO 1994.

²⁵² W. F. VOLBACH, «Oriental Influences in the Animal Sculpture of Campania», dans *The Art Bulletin* XXIV, 1942-2, pp. 172-180. — C. RECH, *La cassa di Terracina. Piccole e grandi storie di un mobile tra Oriente et Occidente*, Roma 1987 (meuble du X^e ou XI^e siècle, conservé au Palazzo Venezia, à Rome).

²⁵³ Voir encore la mosaïque romane de pavement avec un griffon de l'église Saint-Jean Baptiste, à Ravenne : C. BERTELLI (a cura di), *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano 1994, ill. 672, p. 485. Le griffon présente plusieurs similitudes avec ceux d'Agaune (position des ailes, corps estampé), mais est stylistiquement fort différent.

²⁵⁴ Cat. exp. CIVIDALE DEL FRIULI 1990, p. 311 et p. 319.

Vatican²⁵⁵. Les ailes sont disposées de face et encadrent des chevaux de profil. Dans cet exemple, la première rémige n'effectue aussi qu'un faible retour arrondi. L'origine de cette disposition est lointaine, comme l'illustre le plat au griffon trouvé dans le Caucase et conservé aujourd'hui à Berlin (V^e-VII^e siècle)²⁵⁶. La division tripartite des éléments composant les ailes se rencontre déjà sur les vases ioniens ou orientalisants, mais n'est pas spécifiquement byzantine. Les oreilles, petites et pointues, sont placées sur la tête de l'animal.

L'iconographie du griffon est abondante et ne saurait faire ici l'objet d'un long développement²⁵⁷. Il faut souligner que sur les émaux d'Agaune, il s'agit d'un animal hybride combinant deux types zoomorphiques. Le fait que l'animal soit représenté avec une tête d'aigle à bec crochu n'est certainement pas fortuit dans notre contexte: Prométhée, châtié par les dieux pour avoir remis le feu aux hommes, est lié par des chaînes d'airain au sommet du Caucase; un aigle vient ronger son foie qui renaît toujours et son supplice ne cessera que lorsqu'un immortel prendra sa place²⁵⁸. Certes, le bec d'aigle est pratiquement commun dans tous les exemples rencontrés et se présente comme un des attributs caractéristiques du griffon depuis la plus haute Antiquité, mais la tête d'oiseau, à part un exemple mycénien, est le seul cas que nous ayons rencontré (fig. 16)²⁵⁹.

²⁵⁵ VOLBACH 1966, n° 60. — Cat. exp. ROMA 1994, n° 45, pp. 170-171.

²⁵⁶ Berlin, Museum für Islamische Kunst. — Cat. exp. ROMA 1994, n° 115, pp. 189-190; ill. p. 246.

²⁵⁷ J. LEIBOVITCH, «Le griffon dans le Moyen-Orient antique», dans *Atiquot* I, 1955, pp. 75-88. — B. GOLDMAN, «The Development of the Lion-Griffin», dans *American Journal of Archeology* LXIV, 1960, pp. 319-328. — A. M. BISI, *Il Grifone. Storia di un motivo iconografico nell'antico Oriente mediterraneo*, Roma 1965. — A. DIERICH, *Das Bild des Greifen in der frühgriechischen Flächenkunst*, Münster 1981. — K. KHAZAI, «L'évolution et la signification du griffon dans l'iconographie iranienne», dans *Iranica Antiqua* XIII, 1978, pp. 1-34 (avec bibliographie complémentaire en note 1). — S. CURCIC, «Some Uses (and Reuses) of Griffins in Late Byzantine Art», dans *Studies in Honor of K. Weitzmann*, Princeton 1995, pp. 597-601.

²⁵⁸ P. LAVEDAN, *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris 1931, p. 803.

²⁵⁹ Exemple de l'époque mycénienne (1500 av. J.-C.): B. GOLDMAN, «The Development of the Lion-Griffin», dans *American Journal of Archeology* LXIV, 1960, Pl. 89, fig. 5. — BALTRUSAITIS 1929, p. 45, prétend que le griffon à tête d'oiseau, dont on retrouve des exemples chez les Sassanides, à Taq-i-Bostan, était connu des musulmans. Cette affirmation n'a pu être confirmée, malgré le vaste répertoire iconographique à disposition: la tête de l'animal est toujours canine ou féline.

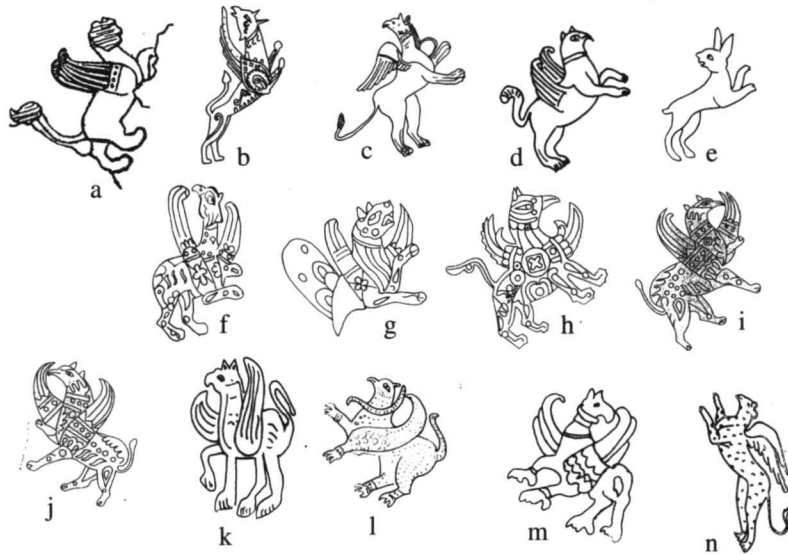


Fig. 16a-n. — Attitudes diverses de griffons et autres animaux:

- a) Griffon sur un marbre de Patleina; copie médiévale (IX^e siècle?) d'un modèle persan
- b) Venise, Pala d'Oro; détail d'un médaillon de la fin du XI^e siècle.
- c) Venise, basilique, flanc nord, relief constantinopolitain, vers 1080.
- d) Relief de Martvili, X^e siècle.
- e) Lapin, mosaïque de la voûte du presbytère de Ravenne (540-547).
- f) Griffon, diadème de Preslav, IX^e-X^e siècles.
- g) Simurgh, croix d'Essen, avant X^e siècle.
- h) Griffon du médaillon «Campana», période iconoclaste (?)
- i-j) Griffons de l'aiguière.
- k) Griffon du pilastre de Lisbonne, VII^e siècle.
- l) Fibule de Capoue, fin du VII^e s. - début du VIII^e siècle.
- m) Griffon du manuscrit du Sinaï (Cod. 213), X^e siècle (?).
- n) Griffon du groupe épiscopal d'Apamée, 533.

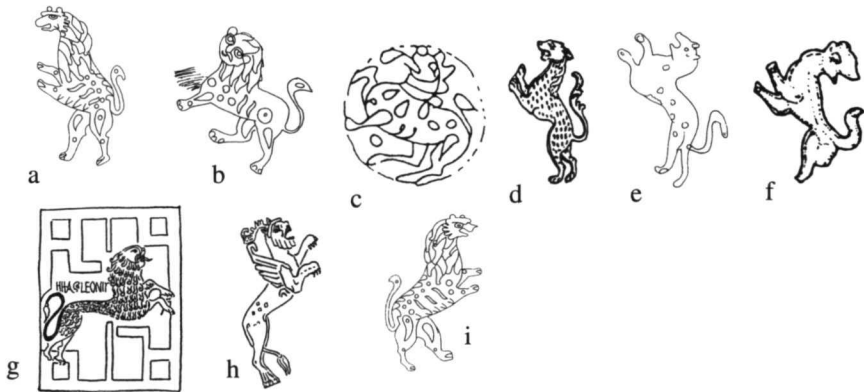


Fig. 17a-i. — Attitudes diverses de lions:

- a) Lion de l'aiguière.
- b) Lion, croix d'Essen, avant X^e siècle.
- c) Lion de la boucle d'oreille «Risano», IX^e siècle (?).
- d) Panthère de Nagyszentmiklos (vase d'or n°2), IX^e siècle.
- e) Panthère de Berlin, IX^e siècle (?).
- f) Léopard du bouclier de Stabio, après 675.
- g) Lion de saint Marc, évangiles d'Echternach, VIII^e siècle.
- h) Soierie byzantino-sassanide.
- i) Lion de l'aiguière.

La Bibliothèque Nationale conserve une fibule en or ajourée avec trois pendentifs provenant de Capoue et datant de la fin du VII^e – début du VIII^e siècle (fig. 16n)²⁶⁰. Le motif principal, au centre, est un griffon tenant dans ses serres un petit animal. A Lisbonne est conservé un pilastre du VII^e siècle, décoré de griffons encadrés dans des médaillons formés de motifs végétaux caractéristiques des soieries byzantines et sassanides de l'atelier de Lisbonne (fig. 16k et Pl. 34)²⁶¹. En plus des exemples cités plus bas, nous retiendrons trois œuvres tardives: un relief à Martvili, du X^e siècle (fig. 16d)²⁶², un médaillon du XI^e siècle, sur la Pala de Venise, représentant l'ascension d'Alexandre aidé par deux griffons (fig. 16b)²⁶³, ainsi que le relief constantinopolitain rapporté au flanc nord de la basilique Saint-Marc de Venise représentant le même sujet (fig. 16c)²⁶⁴. Ce dernier date de 1080 environ; les deux griffons conservés à Venise adoptent une position relativement proche de celle des griffons d'Agaune, exception faite des ailes disposées différemment et fixées dans le dos et de la tête retournée vers l'extérieur. En ce qui concerne le relief de Martvili (fig. 16d), on comparera le repli au sommet des ailes, la position des oreilles et l'élan de la queue. Le griffon de Géorgie porte également un collier. La position de son corps, de même que celle des ailes, est cependant différente. Le griffon de Preslav montre une même disposition des ailes, partant des pattes, ainsi qu'une gestuelle similaire (fig. 16f).

En ce qui concerne le lion, le félin qui lui est le plus proche dans la pose est la panthère de Nagyszentmiklos (vase d'or n°2, fig. 17d). En général, la position même des animaux nous ramène donc plutôt à une datation haute.

Si l'on rattache les émaux de la panse avec ses deux représentations zoomorphiques à une production constantinopolitaine, se pose un sérieux problème pour l'hypothèse 1: comme l'a relevé André Grabar, les *zodia* n'apparaissent à Byzance même qu'au début du IX^e siècle au plus tôt²⁶⁵. Autre confirmation possible à partir de cette constatation: les émaux datent des VII^e-VIII^e siècles et ont été produits hors de Byzance, dans un milieu où les thèmes de l'iconographie persane étaient encore vivants, bien qu'interprétés par un artiste d'une région d'adoption (schéma

²⁶⁰ Cabinet des Médailles. — A. LIPINSKY, «Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile (900-1200)», dans *CCM* XVIII, 1975, fig. 5, Pl. II; texte p. 110. — FARIOLI CAMPANATI 1982, ill. 261, p. 337; n° 191.

²⁶¹ Museo do Carmo. — P. DE PALOL, *Regard sur l'art wisigoth*, Paris 1979, p. 50, fig. 12 et p. 58, fig. 20.

²⁶² GHIRSHMAN 1962, ill. 393, p. 301.

²⁶³ En bas à droite, sur la partie formant cadre; ø: 5,1 cm: LUIGI-POMORISAC 1966, ill. 118, p. 85; texte p. 59. — GRABAR 1951, pp. 47-48. — VOLBACH 1965, Tav. LVII, n° 152; p. 66. — L'ascension d'Alexandre est un récit de tradition tardo-antique (III^e siècle); l'iconographie exploitera largement ce thème, du VII^e au XIII^e siècles.

²⁶⁴ H. BELTING, «Eine Gruppe Konstantinopler Reliefs aus dem 11. Jahrhundert», dans *Pantheon* 1972, pp. 267-269.

²⁶⁵ GRABAR 1968, pp. 65-66.

du *hôm*, par exemple). La Géorgie se présente comme un foyer de réception favorable et idéal: du milieu du IV^e siècle au VII^e siècle, cet état vécut dans une culture chrétienne, pour connaître ensuite, de la seconde moitié du VII^e au X^e siècle, une période de «transition». En effet, malgré cette nouvelle orientation idéologique, la Géorgie avait maintenu des contacts et échanges culturels intenses avec l'Iran. *Les artisans géorgiens fabriquaient des imitations locales de modèles importés, qui se distinguaient pourtant de ceux-ci tant par leur forme et par leur manière d'exécution, que par le recours à de nouveaux thèmes iconographiques*²⁶⁶. Le fait que ce pays ait été conquis par Chosroès I^{er} (532), puis par les Arabes en 654²⁶⁷, explique que l'on retrouve en Transcaucasie plusieurs sujets dont les prototypes existent dans l'art chaldéen et assyrien, ainsi que sur les monuments Achéménides et Sassanides²⁶⁸. Cette région, plusieurs fois occupée et morcelée, va tenter de s'unifier à partir de 780, grâce à une dynastie originaire de Spéri, les Bagratides. Mais les efforts successifs d'Asht le Grand (780-826), de son fils Bagrat I^{er} (826-876), d'Adarnase IV, proclamé en 888 "roi des Géorgiens", n'aboutiront à l'unification du pays qu'en 1010. Les Bagratides prétendaient descendre de David et de Salomon²⁶⁹, ce qui n'est pas sans intérêt dans le contexte iconographique que nous étudions, puisque nous avons vu qu'autour du trône de Salomon, griffons et lions étaient associés.

Cette "imitation" qui en fait un pastiche européen pour Gaston Migeon, semble plutôt montrer un modèle très ancien, comme la plaque émaillée du palais de Suse (fig. 13), et donc antérieur à bien d'autres modèles en vogue. Plus tard encore, sous les macédoniens, dans une nouvelle vague de renaissance, les arts orientaux connurent un franc succès à la cour byzantine²⁷⁰.

²⁶⁶ ABRAMICHVILI 1986, p. 100.

²⁶⁷ Pour l'historique: M. TAMARATI, *L'église géorgienne, des origines jusqu'à nos jours*, Rome 1910. — BALTRUSAITIS 1929, pp. VIII-XV (introduction d'H. FOCILLON). — W. E. D. ALLEN, *A History of the Georgian People*, London, 1932. — LANG 1966. — Cat. exp. GENÈVE 1979. — *Art and Culture in Medieval Georgia*, Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'université catholique de Louvain XXI, Louvain-la-Neuve 1980 (importante bibliographie, pp. 494-504). — SALIA 1980. — A. MAHUZIER, «La Géorgie médiévale», dans *Les Dossiers de l'archéologie* 88, 1984, pp. 87-90. — ABRAMICHVILI 1986, pp. 98-102. — M. LORDKIPANIDZÉ, *Georgia in the XI-XII Centuries*, Tbilissi 1987. — D. M. LANG, «Géorgie», dans *Encyclopedia Universalis*, Paris, éd. 1989, pp. 379-385.

²⁶⁸ BALTRUSAITIS 1929, p. 45.

²⁶⁹ LANG 1966, p. 105. — On remarquera, à la même page, fig. 22, que les armes des bagratides sont tenues par deux lions. — Asht le Grand a reçu de l'empereur byzantin le titre de "Gardien du Palais" (*couropalates*).

²⁷⁰ GRABAR 1951.

Les opérations de l'Art

Examen des ornements émaillés et comparaisons stylistiques

Les problèmes de datation des émaux proviennent d'une part de la large diffusion des motifs utilisés – sortes d'images emblématiques hiératiques – et, d'autre part, de l'approximation de la chronologie établie du matériel à prendre en considération. Bien des œuvres des XI^e et XII^e siècles conservent des motifs décoratifs sassanides. Un premier exemple de cette survivance est celui de la soie connue sous le nom de «Cavalier de Bamberg» (ou chape de Gunther), datant des années 1050/1060: on retrouve les mêmes motifs floraux qu'à Agaune dans la partie formant le cadre intérieur²⁷¹. Le trésor de Saint-Marc à Venise conserve une jatte en verre turquoise produite en Iran ou en Irak au IX^e siècle. Celle-ci comporte une monture intérieure probablement exécutée à Byzance au X^e siècle, faite de cinq bandes d'or finement travaillées, décorées de rinceaux stylisés et de palmettes. Le motif cordiforme présente un schéma compositionnel proche de celui d'Agaune et renferme un bourgeon fleurdelisé (fig. 15e). Cette même monture est décorée, à l'extérieur, d'émaux du XI^e siècle, dessinant des fleurs étoilées schématiquement proches de celles d'Agaune, confirmant, si besoin était, la fortune de ce motif durant plusieurs siècles²⁷². Une pièce particulièrement intéressante dans ce contexte est le calice des Patriarches de Venise, avec une monture du X^e ou du début du XI^e siècle. On retrouve, en *Senkschmelz*, des marguerites et rosettes, ainsi qu'un *hôm* à deux étages (Pl. X)²⁷³.

Inversement, l'existence d'un manuscrit au nord-est de la France au milieu du VIII^e siècle, tel que le sacramentaire Gélisien du Vatican (Pl. 23), semble montrer que, très tôt, le style post-sassanide rencontré à Agaune a connu un certain succès. Il en va de même avec le commentaire de saint Augustin, *Quaestiones in Heptateuchon* de la Bibliothèque Nationale (produit à Laon ?), également du milieu du VIII^e siècle²⁷⁴. On y retrouve une même force expressive, alliée à une belle simplicité.

• La coupe en verre de Chosroès (ø: 28 cm), déjà évoquée, offre un bon point de comparaison: les pâtes circulaires vertes et blanches avec des motifs floraux enchâssées dans des alvéoles d'or massif ajouré se rapprochent du système décoratif de Saint-Maurice (Pl. 7). La tradition y voyait le portrait de Salomon. Il s'agit en fait d'un roi parthe de la dynastie des Sassanides: Chosroès I^{er} (531-579) ou II (591-628) (par comparaison avec l'effigie monétaire de ce souverain). La coupe a été mise en relation avec les plats d'argent de Strelka (St-Pétersbourg) et de Szeged-Nagyszéksos, en Hongrie, ce qui suggère une attribution à l'art sassanide des V^e-VII^e siècles, marqué par une influence hunnique.

²⁷¹ A. GRABAR, «La soie byzantine de l'évêque Gunther à la cathédrale de Bamberg», dans *Münchner Jahrbuch des bildenden Kunst* VII, 1956, pp. 7-25.

²⁷² Cat. exp. PARIS 1984, ill. pp. 210 et 212.

²⁷³ Cat. exp. PARIS 1984, ill. pp. 160-161.

²⁷⁴ VOLBACH 1967, ill. 175 et 188-190. — J. VEZIN, «Les *scriptoria* de Neustrie, 650-850», & F. MÜTHERICH, «Les manuscrits enluminés de Neustrie», dans *La Neustrie*, Colloque Rouen 1985, Sigmaringen 1989, pp. 307-318 et pp. 318-338.

• Un autre document important est la fresque du sol du château du désert de Qasr-el Heir el-Gharbi, en Syrie, datant de l'époque omeyyade (661-750 après J.-C., peut-être sous Hiram I^{er}, 724-743) (Pl. 35)²⁷⁵. On peut la considérer aussi bien pour le décor formant cadre que pour l'aiguïère posée à côté du personnage jouant d'un instrument à cordes, ou encore pour le collier de rosettes centrales. Ces dernières sont inspirées de tissus sassanides. Le récipient, assez élancé, est du même type formel que celui d'Agaune: on pourrait y voir la forme antérieure à celle exécutée par l'orfèvre carolingien. Des fleurs-étoiles émaillées du même type ont été disposées sur l'icône géorgienne de la Vierge de Khobi, du X^e siècle (Pl. XI). Le centre est rouge, le quatre-feuille bleu foncé, les pétales turquoises, et le fond vert²⁷⁶.

• Nous avons retenu quelques pièces de tissus parmi la quantité de matériel évoqué à titre comparatif dans l'étude de l'aiguïère; celles-ci sont citées par ordre d'intérêt. Cette sélection est basée sur des critères de ressemblance stylistique d'ordre général, ou sur des points de détail. La bordure de perles – simple ou double – est un motif d'origine sassanide très habituel sur les tissus musulmans ou byzantins²⁷⁷. Un élément décoratif récurrent – également de même origine – est l'alignement de points de petit diamètre dans les socles; on le trouve couramment sur des œuvres des VI^e et VII^e siècles.

— Le «Daniel dans la fosse aux lions» d'Eichstatt (VIII^e-IX^e siècle) est intéressant à plus d'un égard (Pl. 36). Il s'agit probablement de la copie byzantine d'une œuvre persane. La rigidité des lions debout, affrontés de part et d'autre d'un personnage, le traitement de la crinière et surtout le compartimentage décoratif des animaux, évoquent sans conteste Saint-Maurice²⁷⁸. Dans le cadre du médaillon prennent place des éléments végétaux cordiformes, d'un esprit proche de l'arbre surmonté par les deux griffons. L'original n'existe malheureusement plus, mais on sait que le fond était de couleur violette.

²⁷⁵ D. SCHLUMBERGER, «Deux fresques Omeyyades» dans *Syria* XXV, 1946-48, pp. 86-102. — Couleurs: rouge, vert, orange, brun et blanc.

²⁷⁶ ABRAMICHVILI 1986, n°123 (et cat. exp. GENÈVE 1979, n°35.); voir également le même motif, n°107, sur la croix du X^e siècle de Martvili, conservée à Tbilissi; le schéma linéaire est nettement plus rigoureux et symétrique qu'à Saint-Maurice. — Quelques fibules, conservées à l'Ashmolean Museum à Oxford, au British Museum à Londres et au Staatliche Museen à Berlin comportent de tels motifs: ROSENBERG 1922, p. 9. — MARGUILES 1938, Vol. IV, Pl. 248 A-H. — HASELOFF 1990, pp. 49-53. — Autre exemple intéressant publié chez A. Lipinsky, «Les arts somptuaires en Italie méridionale et en Sicile», dans *CCM* XVIII, 1975, Pl. II, fig. 6 (école de Spolète ou de Bénévent, VIII^e-IX^e s.).

²⁷⁷ FALKE 1921, Abb. 66, 75, 76, 168. — M.-T. PICARD-SCHUMITTER, «Le suaire de saint Chaffre trouvé au Monastier (deuxième moitié du X^e s.)», dans *Monuments et Mémoires de la Fondation Piot* 47, 1953, pp. 153-169.

²⁷⁸ FALKE 1921, Taf. Abb. 98. (1^{ère} éd. 1913, Vol. II, ill. 217; texte p. 3: *Persische Anklänge, die der byzantinischen Weberei schon früher nicht fehlten, kommen in den Bäumen und in den Halsbändern der gegenständigen Panter eines grün und gelb auf violetten Grund gewebten Stoffes in Augsburg zum Vorschein. Doch lässt die Farbenwahl und das übliche Schema der Flächenenteilung keinen Zweifel an der byzantinischen Arbeit aufkommen.* — Autre publication: A. MARTIN, dans *Mélanges d'archéologie* II, 1851, T. 18. — Le premier à l'avoir mis en relation avec Agaune est ROSENBERG 1922, p. 28.

— La soierie aux panthères d'Augsbourg (VIII^e-IX^e siècle) est, selon nous, la pièce d'étoffe qui se rapproche le plus du modèle aigaunois (Pl. 37)²⁷⁹. La base de l'arbre est décorée de points. Les félins, légèrement dressés, tendent assez maladroitement les pattes antérieures; les queues effectuent exactement le même tracé en forme de S et la courbe du dos suit le même mouvement qu'à Saint-Maurice. Entre les médaillons se trouve aussi un décor de rosettes étoilées.

— La «Chasse au lion» du Vatican, est une soie que l'on rattache généralement à Byzance. La datation reste malaisée et se situe entre le VI^e et le début du IX^e siècle (Pl. 38)²⁸⁰. Ici également, de nombreuses similitudes avec les émaux sont à relever: l'occupation maximale de l'espace, le perlé de la base de l'arbre surmonté d'un tronc triangulaire, des fruits qui tombent vers le bas, la position des pattes antérieures des lions et des panthères, ainsi que le contour des têtes de ces dernières.

— Le «Quadrigé» de Bruxelles est un samit de soie du VII^e siècle (Syrie ? ou Constantinople) (Pl. 39). Il provient de la châsse de sainte Landrade (680-690)²⁸¹. La position des chevaux, avec une certaine raideur dans le cou, et les jambes de devant dressées, dessine une silhouette voisine de celle des animaux d'Agaune. On retrouve des éléments décoratifs sur les corps des équidés.

— La «Chasse impériale au lion» de Mozac provient de l'église Saint-Austremoine de Lyon. Il s'agit d'un tissu de manufacture byzantine, produit entre 741 et 775 et reprenant un type sassanide (Pl. 40)²⁸². La tradition veut que ce tissu ait été offert à l'Abbaye de Mozac par Pépin le Bref en 761; il aurait donc toutes les chances d'avoir été fabriqué à l'époque iconoclaste, puisque, toujours d'après cette tradition, c'est Constantin V qui le donna à ce souverain. Les lions, toutes griffes dehors, manifestent une plus grande puissance que ceux de Saint-Maurice. On remarquera cependant la cambrure des jambes postérieures, la queue dressée, et le timbrage de la bête de divers motifs triangulaires ou en amande.

— Un samit vert et rouge conservé à Halberstadt (VIII^e-IX^e siècles?) représente, dans un médaillon, un arbre avec base perlée et tronc triangulaire (Pl. 41)²⁸³. Une autre similitude avec les émaux d'Agaune est à relever dans le compartimentage des ailes des oiseaux, disposés au bas des médaillons.

— Les fragments du Vatican avec *tondi* renfermant l'Annonciation et la Nativité sur fond rouge ont été datés au plus tard du début du VIII^e siècle, et pro-

²⁷⁹ FALKE 1921, p. 11, Abb. 168. — DE FRANCOVICH 1966, p. 153, ill. 95.

²⁸⁰ FALKE 1921, p. 11, Abb. 56. — VOLBACH 1942, T118, pp. 44-45, Tav. XL. — VOLBACH 1966, n° 59 — BECKWITH 1974, pp. 349-350. — Cat. exp. ROMA 1994, n° 60, p. 175.

²⁸¹ Bruxelles, Musées Royaux d'art et d'histoire. — FALKE 1921, Abb. 45. — VOLBACH 1966, n° 49. — Cat. exp. BRUXELLES 1982, p. 209. — Cat. exp. ROMA 1994, n° 66, p. 177.

²⁸² M. MARTINIANI-REBER, *Soieries sassanides, coptes et byzantines V^e-XI^e siècles* (Lyon, inventaire des collections publiques françaises n°30), Paris 1986, pp. 109-111. — BECKWITH 1974, p. 349.

²⁸³ S. MÜLLER, «Zwei Seidengewebe als Zeugnisse der Wechselwirkung von Byzanz und Islam», dans *Artes Minores, Dank an W. Abegg*, Bern 1973, ill. 10, p. 23.

viennent peut-être de Syrie (Pl. 42)²⁸⁴. Dans les écoinçons se développent des arbres à palmettes, lesquelles renferment un élégant décor polylobé similaire à celui du *hôm* de l'aiguère. Dans le cadre, des éléments végétaux avec deux feuilles en forme de cœur rappellent les émaux du col.

— Le suaire de Saint-Victor de Sens (ouvrage byzantin du VIII^e siècle), mis en relation avec les émaux d'Agaune par Géza de Francovich (Pl. 43)²⁸⁵ serait, selon une tradition, un cadeau de *Willicarius*, abbé de Saint-Maurice et évêque de Sion, au trésor de la cathédrale de Sens en 769, lorsqu'il devint archevêque de cette ville. *Willicarius* offrit en même temps des reliques de Victor, martyr de la légion thébéenne²⁸⁶. Il s'agit d'une représentation de Gilgamesch, Hercule chaldéen qui dompte deux lions et piétine deux autres félins. Les similitudes avec les émaux sont à relever dans la position des pattes postérieures et de la queue, dans la pose des deux oreilles sur la tête, ainsi que, dans une moindre mesure, le traitement des mèches de la crinière.

La chronologie relative moyenne des pièces d'étoffe retenues s'étend entre les VII^e et VIII^e-IX^e siècles. Un exemple tel que la soie de la sépulture de Giuliano à Rimini, des IX^e-X^e siècles, montre déjà un dynamisme et une formulation graphique qui s'éloignent d'Agaune²⁸⁷. D'autres œuvres parfois prises en considération dans le débat, telle la soierie aux éléphants d'Aix-la-Chapelle (vers 1000), montrent un héritage sassanide, mais avec une formule nouvelle: l'animal est placé devant l'arbre²⁸⁸.

• André Grabar a montré que le bouquet d'acanthes, issu des briques émaillées de Ninive, a fleuri surtout dans l'art sassanide et que la forme sous laquelle on le rencontre sur les tuiles de Bulgarie est très proche de son antécédent iranien (fig. 14k et 14h-j)²⁸⁹. Vera Ivanova Mavrodinova, dans son étude sur l'église rouge de Preslav, tire les conclusions suivantes, intéressantes également pour l'art de l'émaillerie: *Des plaques de céramique peinte et couverte de glaçure ont été incrustées aussi dans les dalles en calcaire du pavement de deux églises funéraires sur la colline de Touzlalak (...). Toute cette décoration, qui ne vient pas de Constantinople, trouve des analogies les plus proches dans les manuscrits de la fin du IX^e siècle et du début du X^e siècle, provenant de provinces septentrionales de l'Asie Mineure – Bithynie ou Cappadoce. Pour le moment, il nous suffit de*

²⁸⁴ VOLBACH 1942, T104 et 105, pp. 39-40, Tav. XXIX-XXXI. — VOLBACH 1966, n° 51-52, pp. 111 et 115. — BECKWITH 1974, pp. 347-348. — Cat. exp. ROMA 1994, n° 68-69, pp. 177-178; ill. p. 235.

²⁸⁵ DE FRANCOVICH 1966, p. 154, ill. 99.

²⁸⁶ E. CHARTRAIRE, «Les tissus anciens du trésor de la cathédrale de Sens», dans *Revue de l'art chrétien* LXI, 1911, pp. 370-372. — BRÉHIER 1930, p. 64. — H. PEIRCE & R. TYLER, «Three Byzantine Works of Art», dans *DOP* 2, 1941, p. 22. — Pour les sources relatives au personnage: THEURILLAT 1954, pp. 113-118.

²⁸⁷ Ravenna, Museo Nazionale. — VOLBACH 1966, reproduction couleur p. 139. — Cat. exp. ROMA 1994, p. 143.

²⁸⁸ DE FRANCOVICH 1966, fig. 83.

²⁸⁹ GRABAR 1928. — TOTEV 1987, pp. 65-80.

constater que le décor floral de la céramique peinte de Preslav doit être étudié en relation avec l'art de ces provinces aux IX^e et X^e siècles, tandis que les spécimens de la céramique peinte trouvés à Constantinople montrent une phase ultérieure de l'évolution du décor et ne peuvent, par conséquent, avoir été les modèles dont se seraient servi les artistes de Preslav²⁹⁰. Pour ce type d'artisanat, on a également confirmation que Byzance, avant le X^e siècle, a davantage tenu en Orient le rôle d'aimant magnétique, attirant à lui les courants périphériques, que celui de propulseur à de nombreux courants stylistiques. Le cas des vases en pierre dure ou en verre byzantins des IX^e-XI^e siècles, qui imitent les vases antiques ou persans dans leurs versions post-sassanides, illustre particulièrement bien ce phénomène²⁹¹. Pour ce qui est de l'époque qui précède l'iconoclasme, il ne nous est pas permis de parler d'influence de Byzance sur les pays voisins dans le domaine des arts mineurs. Dans les larges frontières (instables) de l'Empire, se trouvaient réunis des peuples possédant différentes cultures et traditions artistiques. A Constantinople étaient concentrés des matériaux, des monuments et des artistes provenant de diverses régions, notamment des provinces orientales²⁹². Géza de Francovich a montré combien Byzance était souvent victime de sa gloire dans les études d'histoire de l'art et d'archéologie, et combien la Syrie, indépendante de Constantinople, avec Antioche, Apamée et Palmire, était d'une haute culture et rivalisait avec la capitale de l'empire par ses richesses²⁹³. L'ensemble de ces remarques renforce l'hypothèse 1.

Les jeux de la chronologie relative des émaux

Parmi les œuvres fréquemment mises en parallèle avec les émaux de l'aiguère, citons à nouveau les deux bracelets trouvés à Thessalonique en 1956, vraisemblablement de la fin du VIII^e - début du IX^e siècle (Pl. 44a-b). Une mise en parallèle avec l'émail de la tombe de Gisulf à Cividale (vers 620), représentant un oiseau cloisonné en *Senkschmelz* autorise une datation haute pour la pièce grecque²⁹⁴. Un collier orné d'émaux cloisonnés de format trapézoïdal et de médaillons au décor d'oiseaux et de palmettes nous semble avoir une origine commune avec les émaux de Thessalonique; celui-ci fait partie du trésor de Preslav, découvert en 1978 et daté des IX^e-X^e siècles²⁹⁵. Ce même trésor a livré cinq petites

²⁹⁰ V. I. MAVRODINOVA, «La civilisation de Preslav», dans *Actes du XII^e Congrès international d'art byzantin*, 10-16 sept. 1961, Belgrad 1964, T. III, pp. 148-149. — Opinion opposée, qui voit Byzance à l'origine de cette forme décorative d'inspiration orientale: MANGO 1977, pp. 262-263.

²⁹¹ A. GRABAR, «L'art profane à Byzance», dans *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines*, 6-12 sept. 1971, Bucarest 1974, Vol. II, p. 338.

²⁹² BANK 1982, p. 113.

²⁹³ DE FRANCOVICH 1974, pp. 144-145 (orfèvrerie); pp. 147- 148 (manuscrits); pp. 149-150 (sculpture).

²⁹⁴ HASELOFF 1990, Abb. 20; pp. 21 et 32.

²⁹⁵ Cat. exp. PARIS 1980, n° 156, p. 108; reproduction couleur p. 10. — Cat. exp. GENÈVE 1988, n° 62; le collier était contenu dans un coffret de bois avec cent cinquante parures en or et autant

plaquettes (5,4 x 4,4 cm) de forme cintrée, ornées d'émaux cloisonnés sur or ayant certainement fait partie d'un diadème féminin et datées également des IX^e-X^e siècles²⁹⁶. Sur la plaquette centrale est représentée l'Ascension d'Alexandre emporté au ciel dans un char tiré par deux griffons (Pl. 32); sur les autres plaques sont représentés deux griffons et deux simurghs (Pl. 45). Les couleurs encore lisibles sont le blanc, le rouge, le jaune et le vert foncé, largement utilisé. Un bijou des VIII^e-IX^e siècles conservé au Louvre et connu sous le nom de «médaillon Campana», a également été mis en relation avec les émaux d'Agaune (Pl. 46)²⁹⁷. Jannic Durand débat de la date du médaillon Campana avec son griffon cloisonné, en le comparant à l'aiguière de Charlemagne, et conclut: *Il n'est donc pas impossible que le griffon Campana, qu'on pourrait situer au VIII^e-IX^e siècle, puisse lui aussi être attribué à des ateliers byzantins, à l'époque de l'iconoclasme, moment où des thèmes décoratifs profanes orientaux, perses ou sassanides, se développent dans l'art byzantin*²⁹⁸. Ce médaillon a été reconnu comme étant d'origine iranienne par Charles de Linas, et sassanide par Erwin Marguiles. On remarquera que l'animal, dans sa stature, est plus rigide que les animaux d'Agaune.

Depuis les études de Marc Rosenberg et Erwin Marguiles, la boucle d'oreille biface dite de «Risano», conservée à l'Ashmolean Museum d'Oxford et provenant de Dalmatie, a été mise en relation avec l'aiguière (Pl. 47a-b). La datation de ce que l'on définit faussement comme une fibule, représentant un lion et une fleur en forme d'étoile, varie, selon les auteurs, entre les VI^e et X^e siècles²⁹⁹. Nous proposons un schéma à l'échelle de la représentation de ces quatre motifs figuratifs; trois d'entre eux sont inscrits dans des cadres circulaires (fig. 18a-d)³⁰⁰. Il faut constater qu'à part les manchettes de Thessalonique et la «fibule» Risano, les œuvres se rapprochant le plus d'Agaune par leur iconographie sont en *Senkschmelz*. Les émaux de l'aiguière demeurent donc absolument uniques en leur genre.

de pièces de monnaie en argent de l'époque des empereurs byzantins Constantin VII et Romain II (945-959). — BANK 1982, p. 113. — M. SCHULZE-DÖRRLAMM, «Juwelen der Kaiserin Theophanu. Ottonischer Schmuck im Spiegel Zeitgenössischer Buchmalerei», dans *Archäologisches Korrespondenzblatt* 19, 1989, Abb. 2, p. 417 + Taf. II (um 971).

²⁹⁶ Cat. exp. PARIS 1980, n° 157, p. 108; reproduction couleur p. 15. — I. NIKOLAJEVIC, «L'arte bizantina: ricettività e creatività locale», dans *Settimane...XXX*, T. II (15-21 aprile 1982), Spoleto 1983, pp. 801-826.

²⁹⁷ Pour la première fois mis en rapport avec Agaune par ROSENBERG 1922, p. 30. — HASELOFF 1990, p. 64. — Cat. exp. PARIS 1992, pp. 185-186.

²⁹⁸ J. DURAND, dans Cat. exp. PARIS 1992, p. 186.

²⁹⁹ ROSENBERG 1922, p. 29 — MARGUILES 1938, p. 782. — SCHLUNK 1950, p. 110. — HASELOFF 1990, pp. 22-23 et p. 30. (datation haute : VI^e - VII^e s.).

³⁰⁰ Risano: ø total: 1,85 cm; Campana: ø 4,1 cm; Aiguière: ø 10 cm.

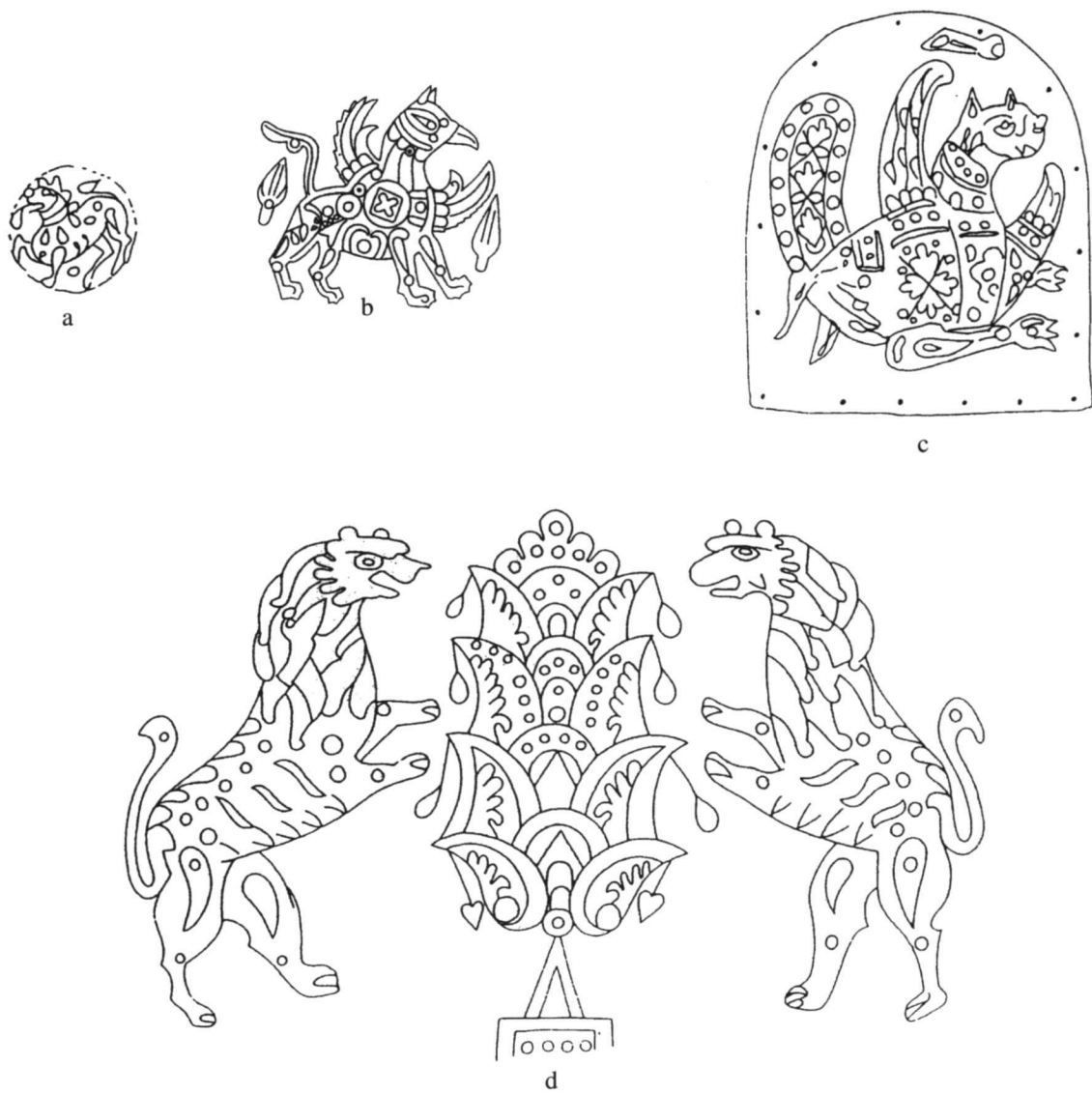


Fig. 18a-d. — Schéma avec la représentation à l'échelle de la «fibule» Risano, du médaillon Campana, du diadème de Preslav et d'un des émaux de l'aiguière.

Nous avons avancé la thèse d'une production géorgienne pour les émaux de l'aiguière, prenant comme point de comparaison une œuvre du début du IX^e siècle, rapportée sur le triptyque de Khakhouli: le médaillon de saint Théodore (Pl. V). Une objection pourrait être faite, si l'on tient compte de l'ensemble des caractéristiques des premiers émaux géorgiens, telles que les a définies Gouram Abramichvili: *l'épaisseur inégale des cloisons, la juxtaposition des couleurs très contrastées, le dessin anguleux des figures, disposées sur un fond de couleur verte (ce fond est typique des œuvres les plus anciennes; le fond d'or apparaîtra au X^e siècle). A la différence des émaux byzantins, le dessin est exécuté librement, voire avec une certaine désinvolture qui confère néanmoins à l'image émotion et mouvement.* Dans notre exemple, les cloisons sont régulières et les dessins ne sont pas anguleux, ce qui s'explique aisément à cause de la surface bombée à respecter. Par ailleurs, si cette œuvre a été produite dans un atelier royal, la qualité particulière et la perfection de celle-ci peuvent aisément s'expliquer. On retrouve un tel soin sur les quatre médaillons géorgiens des IX^e-X^e siècles à fond vert, rapportés sur l'icône de Vardzi (fig. 19)³⁰¹.

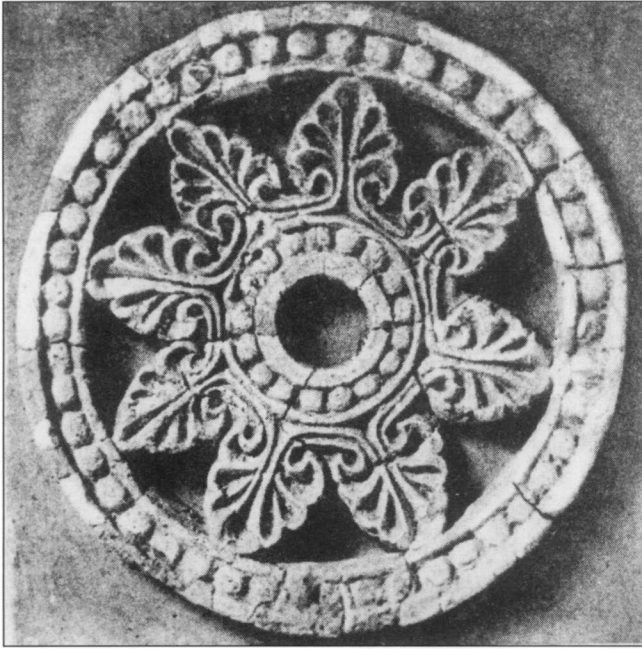


Fig. 19 — Médaillons rapportés sur l'icône de Vardzi représentant Paul et Pierre, IX^e-X^e siècles. Écriture géorgienne; Ø 3 cm.

David Buckton compare les émaux de Saint-Maurice avec ceux de la croix de l'impératrice Théophano à Essen, et propose une datation de la fin du X^e siècle. Les griffons, le lion et le simurgh de la croix d'Essen sont stylistiquement effectivement assez proches, jusque dans le détail des petits cercles et des S formant les côtes (fig. 16g, k et 17b; fig. 14l pour le décor végétal). Bien que cette comparaison s'avère judicieuse, elle ne permet pas d'en déduire que les émaux soient contemporains, et ce d'autant que les huit petites plaques en «*Senkschmelz*» placées aux extrémités de la croix – de style et de coloris différents – pourraient bien être des éléments rapportés, antérieurs à la fin du X^e siècle (Pl. XII)³⁰². La position tête-bêche du lion et du griffon semble confirmer une récupération. La gamme chro-

³⁰¹ Citation: ABRAMICHVILI 1986, p. 106. — VARDZI: bonnes reproductions chez ABRAMICHVILI 1986, n° 91-94 et KHUSKIVADZÉ 1984, p. 26.

³⁰² BUCKTON 1988, pp. 240-242. — Cat. exp. *Parmi les trésors du Moyen Age*, AMSTERDAM 1949 (texte de H. SCHNITZLER), Pl. XXX, Cat. 51, p. 18: *probablement d'origine orientale; les autres émaux sont contemporains de la première croix de Mathilde, 973-982.* — V. H. ELBERN, *Das erste Jahrtausend. Kunst und Kultur im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr*, Bd 1, Düsseldorf 1962, n°379, p. 82. — T. JÜLICH, «Gemmenkreuze», dans *AaKb* 54/55, 1986/87, p. 193. — Reproduction en couleur: SCHULZE-DÖRRLAMM 1991, p. 19.



Pl. 16
Rosace de Ma'aridh.
(*SYRIA XV*, 1934, Pl. II-e)



Pl. 17
Reliefs de Ma'aridh.
(*SYRIA XV*, 1934, Pl. II-h)



Pl. 18 Stuc de Fener Issa, Istanbul,
Musée archéologique.

(GRABAR 1971, Pl. XXI, fig. 1)

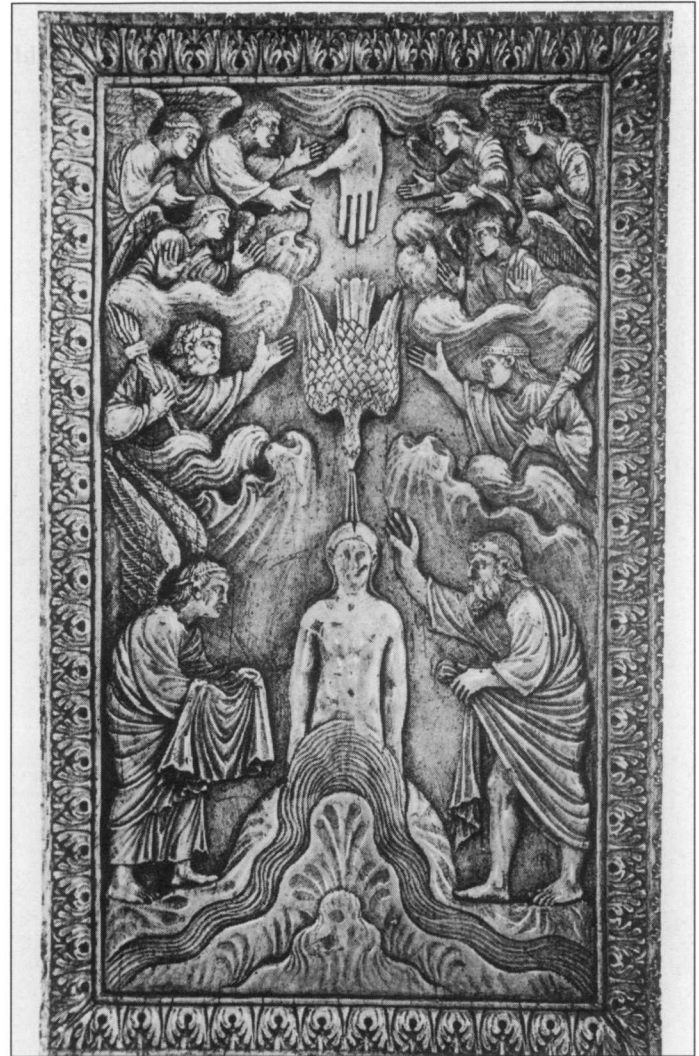


Pl. 19 Clé de saint Servais,
trésor de Maastricht;
provenance: Aix-la-Chapelle, IX^e siècle.

(Photo J. KOLDEWEIJ)



Pl. 20 Ivoire de l'Annonciation, Berlin, Kaiser Friedrich Museum.
(Goldschmidt 1914)

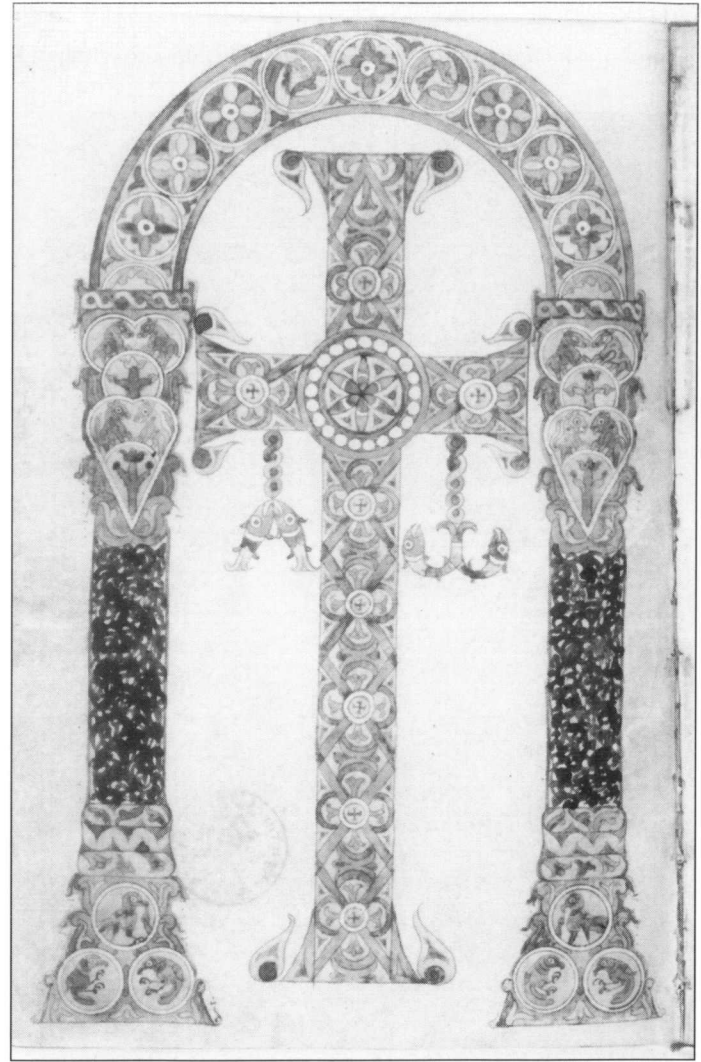


Pl. 21 Ivoire du Baptême du Christ, Munich, Staatsbibliothek.
(Goldschmidt 1914)



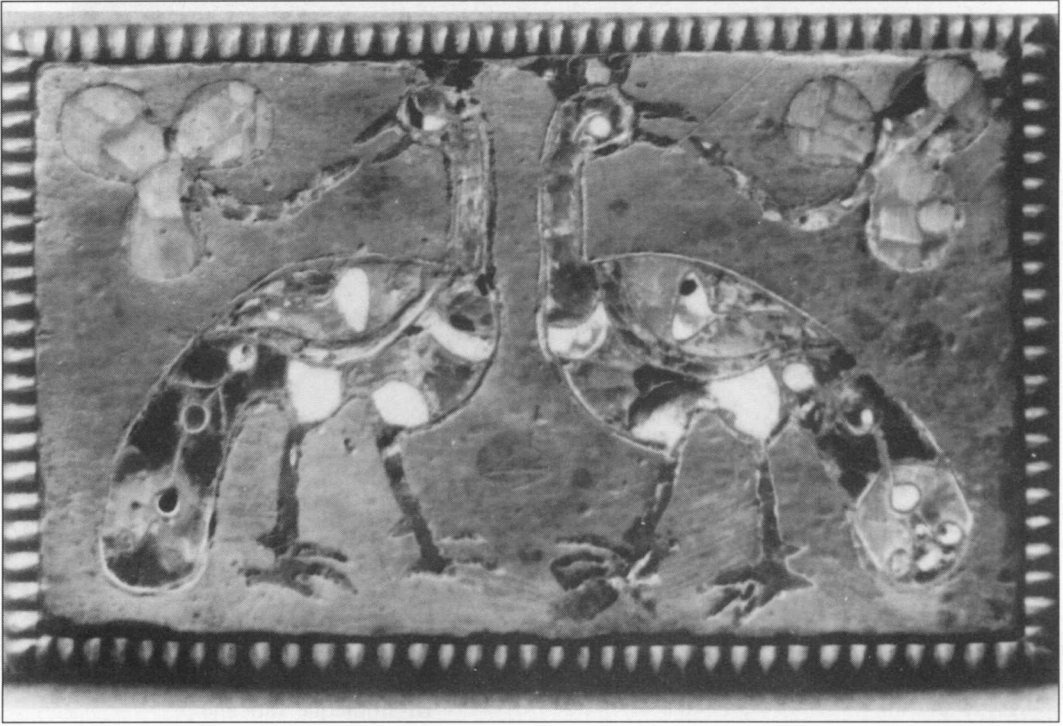
Pl. 22 Calice en ivoire de Deventer, 790-800, Utrecht, Erzbischöfliches Museum.

(Goldschmidt 1914)



Pl. 23 Sacramentaire Gélisien, milieu du VIII^e siècle, Bibliothèque vaticane. (Reg. Lat. 316, fol. 131 v^o).

(Bibliotheca Apostolica Vaticana)

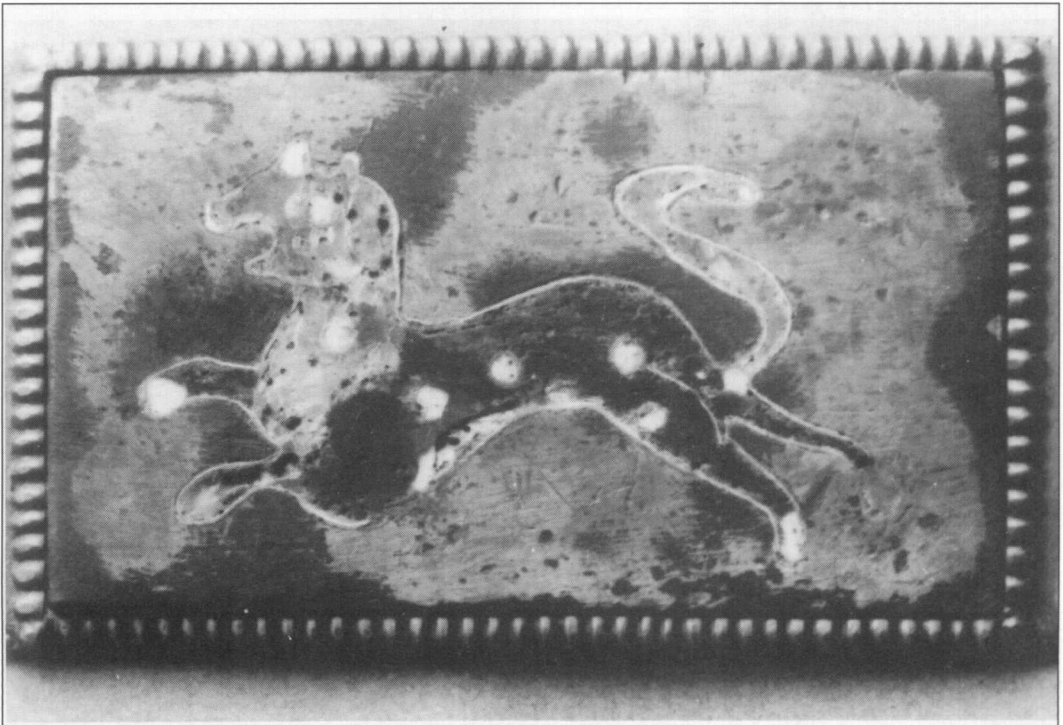


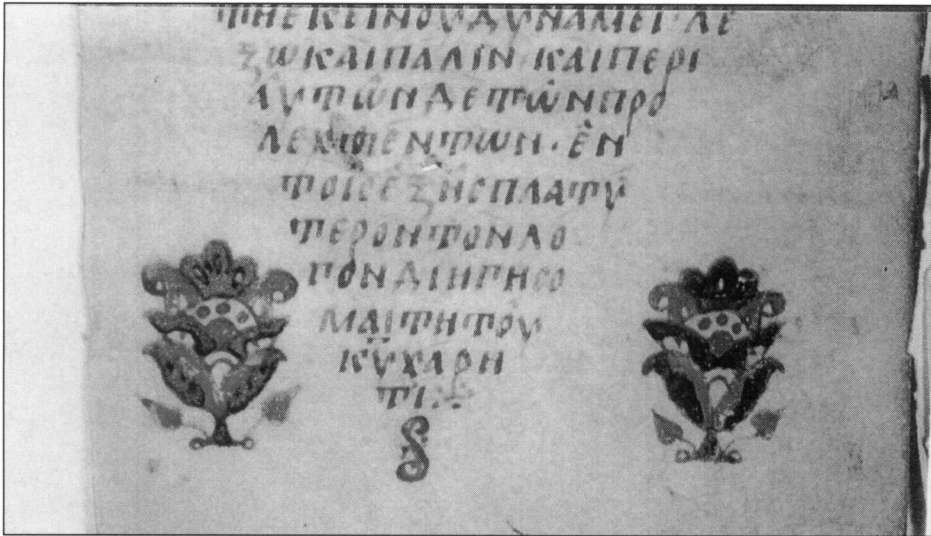
Pl. 24 Email représentant deux paons (VIII^e-IX^e siècle?).

(Bildarchiv Foto Marburg)

Pl. 25 Email représentant une panthère (VIII^e-IX^e siècle?).

(Bildarchiv Foto Marburg)





Pl. 26 *Hôm* dans le manuscrit dit «Cyrille d'Alexandrie», IX^e siècle, Bibliothèque capitulaire de Vérone. (Cat. exp. RAVENNA 1990)

◀ Pl. 27 Manuscrit originaire d'Asie Mineure occidentale, IX^e-X^e siècles, Bibliothèque vaticane (Reg. GR 1, fol. 45 r^o). (Bibliotheca Apostolica Vaticana)



Pl. 28 ▶
Manuscrit originaire d'Asie Mineure occidentale, IX^e-X^e siècles, Bibliothèque vaticane (Reg. GR 1, fol. 282 r^o). (Bibliotheca Apostolica Vaticana)



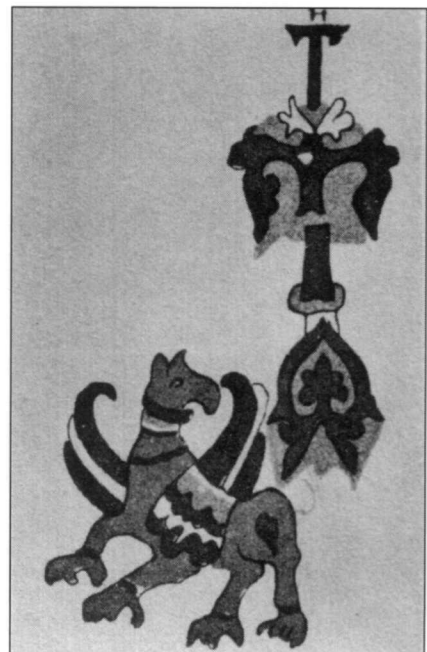
Pl. 29

Evangélaire *Dionysiu*, cod. 1.
(WEITZMANN 1935, Pl. LXXII-438)



Pl. 30 *Codex 29 de Patmos.*

(WEITZMANN 1935, Pl. X-49)



Pl. 31 *Manuscrit du Sinaï (Cod. 213), X^e siècle (?).*

(WEITZMANN 1935, Pl. LXXX-496)



Pl. 32 Diadème féminin de Preslav avec l'Ascension d'Alexandre, IX^e-X^e siècles. (BERTELLI 1988, p. 43)

Pl. 33 Boucle de ceinture wisigothique en bronze, avec lions affrontés, VI^e siècle. (Madrid, Musée archéologique national)



matique de ces plaques est d'ailleurs différente de celle utilisée à Agaune. D'autres détails, comme la tête du lion de trois-quarts (fig. 17b), indiquent une époque plus avancée, et ces émaux semblent plutôt contemporains de ceux du diadème de Preslav. Une plaque émaillée sur un plat d'évangélaire provenant de Maastricht et daté de la première moitié du XI^e siècle est, dans ce contexte de datation, intéressante à plus d'un titre (Pl. XIII)³⁰³. Outre les coloris – dans une gamme à peu près similaire à celle d'Agaune – la silhouette, le compartimentage interne, ainsi que le motif cordiforme, autorisent un rapprochement. Cependant, des différences notoires sont à signaler dans l'héritage qui sert de base formelle à l'artiste: par exemple, la longueur et la minceur des pattes de l'animal, terminées par des doigts; l'aile en forme de feuille; la tête moins expressive.

Quelques constatations encore concernant la décoration sous forme de timbrage du corps des animaux: l'abondance du décor sur le corps des animaux à Saint-Maurice indique une datation haute des émaux; par la suite, quelques traces de compartimentage interne des animaux subsisteront, mais l'ensemble sera nettement moins chargé; on ne trouvera plus qu'un ou deux éléments décoratifs (roue, amande, points), comme l'illustrent le lion de la fresque romane d'Esztergom (Pl. 48), ainsi que le fragment de dalmatique aux lions affrontés de Sion, tissu syrien du XI^e siècle³⁰⁴. La fresque d'Esztergom, en Hongrie, reprend tardivement des modèles de tissus sassanides, démontrant, si besoin était, la persistance de certains motifs hiératiques³⁰⁵. Le corps de l'animal, plus aéré, est disposé devant un arbre aux branches en forme de rinceaux. Les côtes marquées en forme d'accolades sont de toute évidence un héritage iranien. Cette formule se trouve sur des œuvres très anciennes, comme les tapis de selle trouvés à Rudenko, du IV^e siècle avant J.-C., sur lesquelles ont été peints un élan et un griffon³⁰⁶. Les Scythes ont donc, dans un premier temps, utilisé ce procédé décoratif et celui-ci a dû se transmettre en Perse sassanide, via les deux barrières naturelles que sont le Caucase et l'Oural.

Si l'on veut se faire une idée de la production qui a suivi, un ou deux siècles plus tard, celle des ateliers des émaux de l'aiguère, on peut évoquer des œuvres telles que le calice de Théophylacte (ou «des Patriarches») du trésor Saint-Marc de Venise, dont la monture date du X^e ou du début du XI^e siècle (Pl. X)³⁰⁷, ainsi que la plaque de la crucifixion de Munich (chapelle de la Résidence), du XI^e ou début du XII^e siècle (Pl. 49)³⁰⁸. La littérature reconnaît ces œuvres comme issues d'ateliers constantinopolitains. En ce qui concerne le calice, la saturation des tons laisse penser à la Géorgie, de même que la stylisation des ornements végétaux; quant à la plaque de Munich, quelques détails nous intéressent: le décor des deux boucliers

³⁰³ Paris, Musée du Louvre. — J. TARALON, *L'empire carolingien*, Paris 1973, p. 294.

³⁰⁴ SCHMEDDING 1978, Nr 236, pp. 250-251.

³⁰⁵ DEÉR 1966, Taf. 253, 335a; texte pp. 172-173 et 176.

³⁰⁶ Cat. exp. NEW YORK 1973/74, n°113; Pl. 23. — SCHILTZ 1994, pp. 16-17 et pp. 266-267.

³⁰⁷ Cat. exp. PARIS 1984, ill. pp. 210 et 212.

³⁰⁸ WESSEL 1967, n° 51, pp. 166-169; reproduction en couleur. — M. WEINBERGER, «Kirchliche Kunstschatze aus Bayern», dans *Zeitschrift für bildende Kunst* 64, 1930, p. 153.

(griffon et plante), le soleil marqué d'une fleur-étoile, ainsi que la forme du récipient qui récolte le sang du Christ. Klaus Wessel reconnaît cette pièce comme byzantine, mais évoque l'Arménie, pour un détail iconographique (le Graal), confirmant notre intuition d'une production hors de Byzance³⁰⁹.

• Dans le cadre de l'étude de la fibule de Dorestad, W. A. van Es établit des relations formelles et stylistiques entre ce bijou et l'aiguière (Pl. XIVa et c). L'auteur accepte la théorie d'Alföldi et postule que le vase liturgique a été fabriqué avec les émaux de l'ancien sceptre du roi vaincu des Avars, don de Charlemagne à l'Abbaye et en sa possession vers 800. Cette œuvre importée aurait eu un impact énorme, ayant servi de modèle à la fibule. *On s'imagine aisément qu'un atelier florissant dans la région de Saint-Maurice aurait adopté de bonne heure la technique de l'émaillerie, quand celle-ci quitta son berceau qui se trouvait dans le bassin oriental de la Méditerranée, pour pénétrer, vers le milieu du VIII^e siècle par la voie des cols italiens dans les pays situés au nord des Alpes. Il ne serait pas surprenant que le sceptre avar, parvenu à Saint-Maurice par les hasards de la guerre, y fut transformé en aiguière, ni que sa décoration émaillée, tombant dans ce milieu bien préparé, y donnât naissance à un style d'émaillerie assez particulier. Ce style continua à se développer, et on reconnaît ses traces dans les ornements du Paliotto, qui fut exécuté vers 840*³¹⁰. Cette solution, difficile à soutenir, se veut comme un fil d'Ariane permettant de suivre une évolution stylistique de l'émaillerie dans la région alpine.

Conclusion et perspectives de l'étude

Si l'on devait retenir l'hypothèse 1, le lieu de production approprié semble être, pour les VII^e-VIII^e siècles, la Syrie du nord (avec Apamée (fig. 16n) et Antioche comme grands centres), soit après son occupation par les Arabes en 636, soit durant l'époque omeyyade (661-750 après J.-C.), ou encore la Cilicie, réceptrice du flux migratoire persan et du monde sassanide déchu (fig. 1). Une iconographie apparemment simple, mais chargée d'une symbolique cosmique et paradisiaque déjà plus que séculaire, confirme des origines orientales – et plus précisément persanes –, non revisitées par un milieu occidental. Quelques détails nous ont fait pressentir une imagerie savante, mise au service d'un pouvoir politique en place: celle de la dynastie des Bagratides, régnant dans le Caucase, qui se veut héritière de Salomon (780-888). Les émaux faisaient donc certainement partie d'un *Regalia*, comme il en a existé dans les palais royaux géorgiens³¹¹. On peut

³⁰⁹ WESSEL 1967, p. 169: *Ikonographisch ist hervorzuheben, dass die Platte zu den wenigen byzantinischen Darstellung gehört, auf denen das Blut Christi von einem Kelch aufgegangen wird, eine Darstellungsweise, die uns aus der abendländischen wie der armenischen Ikonographie geläufig ist.*

³¹⁰ VAN ES 1976, p. 261.

³¹¹ LANG 1966, p. 141: *Regal insignia, gold plate and other seculars items also existed in abundance in the palaces of Georgia's kings and queens, but these were mostly looted and destroyed in the successive sackings of Georgian cities which occurred throughout the Middle Ages.*

songer à un tel insigne dès 787, avec l'avènement de la dynastie des Bagratides et la réunification du royaume aboli par les Perses et les Arabes au VI^e siècle. Vision du Paradis à travers des mythes païens, conjointement à des racines chrétiennes: cette ambiguïté reflète bien l'histoire médiévale de la Géorgie.

L'économie joue un rôle primordial dans l'histoire de l'émail. Pour la production de ces émaux, il faut envisager une période de prospérité, avec de nombreux échanges commerciaux. La Syrie était encore, au début du Moyen Age, un des pays les plus fertiles et les plus industriels du monde; on connaît aujourd'hui le faste de sa production artistique à travers les mosaïques de pavement, la verrerie, ainsi que les pièces d'orfèvrerie de l'école d'Antioche, largement diffusées en Occident³¹². Mais il faut relever un inconvénient majeur en ce qui concerne la Syrie: son sol, abondamment fouillé, n'a livré aucun ouvrage émaillé.

La Dalmatie et les Balkans, ainsi que les régions du Caucase, qui ont livré des produits de fouilles, montrent un héritage des peuples des steppes, lesquels doivent être en priorité considérés dans ce vaste débat. Les produits du littoral au nord de Constantinople ne semblent entachés d'influences byzantines qu'aux alentours du IX^e siècle. Il y a donc un lieu de conjonction où les échanges culturels ont été possibles entre des peuples pourtant en confrontation quasi continue. Joseph Philippe, dans le cadre de l'étude de la verrerie et de son expansion dans les zones connexes à l'Empire byzantin entre les VI^e et VIII^e siècles, a défini six courants commerciaux, de la Syrie en Egypte, en Asie Mineure et dans les régions frontières du Haut-Euphrate et de la Transcaucasie et, finalement, dans la Russie de Kiev³¹³. La Géorgie, dont le christianisme fut proclamé religion d'Etat dès le milieu du IV^e siècle, intensifia ses relations avec les pays les plus avancés de l'Orient chrétien – Syrie, Palestine, Cappadoce, Egypte copte – ainsi qu'avec Rome et Constantinople. Des monastères géorgiens furent fondés en Bulgarie (Petritsi, VIII^e siècle), en Syrie et en Palestine, puis en Grèce et dans le Sinaï³¹⁴. Cet Etat n'a pas souffert de l'iconoclasme et n'a jamais fait partie de l'Empire byzantin; il a d'ailleurs gardé une indépendance au niveau de la langue, avec un alphabet qui lui est propre (alphabet ecclésiastique dès le V^e siècle, et alphabet profane dès le XI^e siècle).

Avec les deux calottes de l'aiguière, nous avons affaire à la première grande surface conservée en émail entièrement cloisonné, qui a, de plus, la particularité d'être convexe. Nous ne savons rien des orfèvres qui les ont exécutées, mais l'on peut supposer, vu la richesse du matériau mis en œuvre et la puissance de la symbolique iconographique, qu'ils ont fréquenté des milieux à la fois aisés et cultivés. Malheureusement, les sources font défaut. S'il a certainement existé de grands

³¹² J.-M. DENTZER & W. ORTHMANN (éditeurs), *Archéologie et histoire de la Syrie*, T. II (*La Syrie de l'époque achéménide à l'avènement de l'Islam*), Saarbrücken 1989. — BRÉHIER 1903. — Idem, «Les trésors d'argenterie syrienne et l'école artistique d'Antioche», dans *Gazette des Beaux-Arts* I, 1920, pp. 173-196. — E. CRUIKSHANK DODD, *Byzantine Silver Stamps* (DOP Studies VII), Washington 1961. — DE FRANCOVICH 1974.

³¹³ PHILIPPE 1970, pp. 12-13. — Pour la Russie: G. K. VAGNER & al. *La Sainte Russie*, Paris, 1994.

³¹⁴ A. TSAGARELI, *Monuments relatifs à la Géorgie ancienne existant en Syrie, en Terre Sainte et au Sinaï*, Saint-Petersbourg 1904. — SALIA 1980, pp. 82-97.

centres de formation, les émailleurs ne semblent pas avoir été groupés sous forme de corporation, mais libres de leurs mouvements. La couronne votive de l'empereur Léon VI (après 886) conservée au trésor de Saint-Marc est une production du premier atelier d'émail constantinopolitain dont nous ayons retrouvé la trace (Pl. IV). A cette époque, dans l'empire, *les objets d'émail étaient réservés, sinon à la cour de Constantinople, du moins aux classes dirigeantes de l'Empire byzantin, ce qui se confirme encore à l'époque mésobyzantine*³¹⁵. Cette remarque ne signifie pas que les ateliers étaient tributaires de la cour.

Le plus ancien exemple conservé d'émail plein cloisonné sur or est bel et bien géorgien (voir nos remarques sous ADDENDA): il s'agit du quadrilobe de la crucifixion de Khakhouli (Pl. 50). *Tous les premiers émaux géorgiens — dont ceux de l'aiguière font pour nous partie — doivent être considérés non pas comme des monuments byzantins, mais comme un produit organique de l'art géorgien même. L'originalité des émaux géorgiens est à tel point essentielle qu'on peut les dissocier nettement de l'art byzantin. Ces distinctions peuvent s'expliquer par la différente attitude des maîtres géorgiens et byzantins, leur différente vue sur la religion, leurs différentes particularités caractérogiques. Les voies de développement des émaux cloisonnés géorgiens ne correspondent pas, elles non plus, à celles des émaux byzantins. Et si l'émaillerie byzantine manifeste une évolution progressive avec son épanouissement aux X^e-XI^e siècles, et une régression graduelle par la suite, le développement des émaux cloisonnés géorgiens était instable, avec des essors aux X^e et XI^e-XII^e siècles. L'esprit créateur des émailleurs géorgiens, à ces époques capitales pour les émaux géorgiens, permet de voir dans ce domaine de l'art géorgien un phénomène indépendant*³¹⁶. Cette production nationale géorgienne — de même que le travail de l'or et de l'argent ciselé et repoussé — s'est échelonnée de manière continue à travers les siècles, comme en témoignent les pièces conservées. Bien entendu, il est possible de distinguer des mains byzantines dans l'ensemble de cette production, tout comme on est en droit de supposer la présence de maîtres géorgiens à Constantinople (Pl. X).

Les émaux de l'aiguière ont dû parvenir en Occident dans un contexte diplomatique. Ce cadeau politique a certainement été remis à un dignitaire de la cour impériale, si ce n'est à l'empereur lui-même, lequel le remit, lors d'un passage en Valais, à l'Abbaye de Saint-Maurice. Rome comme étape transitoire de l'objet pourrait être prise en considération. Les scénarii d'une pièce originaire de Géorgie parvenue très rapidement en Occident restent difficiles à esquisser. Une possibilité serait la remise de ce vase en cadeau au pape, en signe d'obédience, mais il serait surprenant, dans ces conditions, que le souverain pontife ne l'ait pas conservé! La pièce a plus vraisemblablement quitté le pays dans le cadre d'un pillage, peu de temps après son exécution³¹⁷, la valeur symbolique de l'objet étant alors connue. Ce précieux butin de guerre aura alors été remis à qui de droit.

³¹⁵ K. WESSEL, dans cat. exp. BRUXELLES 1982, p.188.

³¹⁶ L. KHUSKIVADZÉ, *Emaux géorgiens*, Tbilissi 1981, pp. 186 et 187.

³¹⁷ W. E. D. ALLEN, *A History of the Georgian People*, London 1932, pp. 76-84; le début du IX^e siècle fut particulièrement trouble. On retrouve, parmi les protagonistes, le célèbre Aroun-al-Raschid.

L'orfèvrerie – que nous datons de la deuxième moitié du IX^e siècle – est possible au début de ce même siècle, mais cette perspective rend encore plus difficile la compréhension de la récupération des émaux, lesquels ne sauraient remonter trop haut dans le VIII^e siècle. Si l'on admet la réalisation du châssis orfèvré pour la récupération des émaux vers la fin du IX^e siècle, on est en droit de penser à une œuvre primitive, suffisamment détériorée – ou d'un goût démodé –, et donc plus ancienne au moins d'un siècle, pour justifier cette nouvelle mise en valeur. Remise à neuf pour offrir ce cadeau plus loin ? Cette hypothèse, conjointement à la non existence attestée d'émaux cloisonnés durant la période iconoclaste, permettrait de dater les émaux d'Agaune, pour la cour byzantine – s'il devait s'agir d'elle – du début du VIII^e siècle au plus tôt. Les villes commerciales les plus importantes ont peut-être amené à la capitale leur savoir-faire, tout comme elles ont en tout cas contribué à sa splendeur en lui transmettant des modèles décoratifs pour les soieries. La patrie des émaux, à notre sens, n'est, pour cette même raison, pas Byzance même, mais un lieu dans son orbite, où la technique de l'émaillerie était plus avancée. Il faut penser à un peuple sédentaire. On a trop sous-estimé l'importance, aux V^e-VII^e siècles, des centres provinciaux dans le développement des arts byzantins. La Syrie, puis la Palestine, ont certainement servi de relais à l'iconographie et aux éléments décoratifs. Dans diverses cités du Bosphore, des ateliers de joaillerie travaillaient les pierreries polychromes pour l'exportation. La branche gréco-orientale, plus raffinée, semble avoir préféré l'emploi de l'émail à celui des pierres colorées³¹⁸.

De fait, les données historiques ne sont qu'un reflet partiel d'une réalité; tout ne fut certainement pas aussi linéaire qu'on se l'imagine aujourd'hui. Certaines régions ont vu fleurir un art ou une technique avant d'autres et sont restées dans l'ombre, ou se sont éteintes avant même que leurs voisines n'aient pris le relais. Nous n'avons fait qu'entrevoir les diverses facettes du développement et de la diffusion d'une technique.

Constantinople, Jérusalem et Rome dessinent sur la carte géographique un triangle, lequel s'avère aussi une réalité sur le plan des échanges commerciaux et artistiques (fig. 1)³¹⁹. La péninsule italique, au cours du haut Moyen Age, devint une des principales voies d'importation des produits orientaux, de même que la péninsule ibérique, avec le rôle central du califat de Cordoue, en relation étroite avec Byzance³²⁰. Cet objet, qui n'a pu appartenir qu'à un milieu politique ou ecclésiastique du plus haut rang, pourrait tout à fait être issu en dernier lieu du milieu dyonisien (Saint-Denis), sous Charles le Chauve, qui était en relation avec Agaune.

³¹⁸ G. DUTHUIT, *Byzance et l'art du XII^e siècle*, Paris 1926, p. 111.

³¹⁹ GUILLOU 1992.

³²⁰ STIERLIN 1990. — SABBE 1935, p. 847: Les envoyés de Charles le Chauve reçurent, en 864, un accueil cordial à Cordoue (*Annales Bertiniani*, éd. Waitz, p. 80, anno 865). — GONZALEZ 1994, pp.76-78.

Les plaques du diadème de Preslav nous semblent être contemporaines des émaux d'Agaune, de même que le griffon Campana, bien que ces émaux cloisonnés soient en *Senkschmelz*. Si le IX^e siècle semble convenir à ces pièces de petite dimension, elles devraient ainsi suggérer une même datation pour les émaux de l'aiguière, auquel cas, ceux-ci seraient contemporains de l'aiguière (hypothèse 2) et issus d'ateliers islamiques. Il faut aussi — indépendamment des critères stylistiques — penser à une période où une telle iconographie est encore au goût du jour. L'analyse de pièces des VI^e-VII^e siècles contenant des motifs proches de ceux d'Agaune nous conforte dans une datation relativement haute. De nombreux archaïsmes excluent un pastiche. La présence d'une inscription ou d'un visage schématisé aurait peut-être permis une chronologie relative plus affinée.

Notre préférence allait, à mi parcours de cette recherche, à l'hypothèse 1, qui retient une datation entre le VII^e et le VIII^e siècles pour les émaux, étant conscient que l'objection majeure que l'on peut aisément formuler est le fait qu'il n'existe pas (ou plus) d'émaux cloisonnés de cette taille et de cette qualité si tôt³²¹. Cette datation haute peut s'expliquer par le rôle des modèles. La Géorgie, avec une production en *Vollschmelz* dès la fin du VIII^e siècle et le début du IX^e siècle, est nettement mieux indiquée et nous incline à adopter l'hypothèse 2. Cette région, riche en minerais aurifères, est un carrefour géographique et culturel depuis la haute Antiquité, où l'on retrouve diverses composantes importantes pour notre problématique: la technique et le coloris³²², l'iconographie, voire même la forme primitive du récipient, d'inspiration sassanide. Ces données semblent confirmées par les relations qu'entretenait cet Etat avec ceux du Proche-Orient. Le pays de la «Toison d'or»³²³ se présente comme un maillon entre l'Occident et l'Orient. Le sol de l'Arménie voisine, d'une très riche culture, n'a livré aucun émail. La diffusion de la technique s'est donc faite par la mer Noire, et il est simple de constater qu'il y a avant tout production là où il y a matière première. Les diverses périodes d'occupation et de guerre qu'a connues la Géorgie expliquent aisément la perte d'un patrimoine constitué de pièces d'orfèvrerie, et la survie de l'aiguière n'est sans doute due qu'à son exportation en Occident. Il s'agit là, bien entendu, d'une des solutions à envisager, la plus plausible à notre avis. Il convient cependant de rester prudent et de ne pas interpréter les résultats de cette étude comme étant LA solution définitive. Bien des questions restent encore ouvertes.

³²¹ E. SALIN, Vol. III, Paris 1957, p. 267 parle, pour l'aiguière, de *preuve de l'existence, en Iran au VIII^e siècle, d'un foyer artistique susceptible de s'imposer et de rayonner vers l'Occident, soit directement, soit par le canal de Byzance.*

³²² Quelques auteurs ont associé dans une liste des pièces géorgiennes et l'aiguière à cause du fond vert, sans pour autant aller dans le sens d'une origine commune (cf. essai bibliographique): ROSENBERG 1921. — O. M. DALTON, «Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection», dans *The Burlington Magazine* XXI, 1921. — Tschubinaschwili 1930. — MALLÉ [1967].

³²³ L. COQUET, *Les héritiers de la Toison d'Or*, Paris 1931. — Cat. exp. PARIS 1982 (Grand Palais), *Au Pays de la Toison d'Or*. — SALIA 1980, p. 37.

Nous espérons que cette étude, qui a parfois dû démêler les contradictions des spécialistes, permettra, par certaines mises au point, de faire progresser la recherche future. Les dossiers de l'histoire de cet objet, ainsi que de sa fortune critique, ont pour une fois été établis en regard des considérations stylistiques. Pour la genèse de l'émaillerie cloisonnée et la transmission de cette technique, nous avons opté pour une thèse inédite, tentant de démontrer que Byzance, victime de son passé historique glorieux, a certainement hérité son savoir en la matière de la Géorgie voisine. Quoi qu'il en soit de cette nouvelle perspective, l'aiguère d'Agaune se présentera toujours comme une pièce charnière dans le débat sur les origines de l'émaillerie cloisonnée.

L'aiguière dans l'historiographie et l'histoire des arts précieux: essai bibliographique

La bibliographie de base est tirée de Mehmet AGA-OGLU, 1946, p. 161, note 1, ainsi que de Andreas ALFÖLDI, 1948 et Géza DE FRANCOVICH, 1966; nous l'avons contrôlée et complétée; les imprécisions relatives aux dates ou pages ont été corrigées (il nous a été possible de vérifier le 95 % de l'ensemble des données). Un autre bilan, partiel, a été établi par Klaus WESSEL, en 1971. Géza DE FRANCOVICH propose une approche critique de cette bibliographie (1966, pp. 133-143) dont tout lecteur tirera profit, même si les citations d'auteurs ont malheureusement toutes été traduites en italien.

Une partie de ces publications étant difficile d'accès, il nous a semblé important d'en donner l'édition. La collection des textes a été réalisée à Rome, de janvier à avril 1994, dans diverses bibliothèques (Vaticana, Herziana, Deutsches archäologisches Institut, Ecole française de Rome, Institut suisse).

L'étoile * indique les textes de longueur moyenne; la double étoile ** des textes plus importants traitant de l'aiguière; la triple étoile *** ce que l'on pourrait appeler les «monographies».

Première publication	en français :	1843
	en allemand :	1864
	en anglais :	1911
	en espagnol :	1931
	en hongrois :	1937
	en italien :	1958

Constatation: il y a, sans aucun doute, l'avant et l'après ALFÖLDI. Fait surprenant, l'étude de DE FRANCOVICH a été quasiment ignorée de tous les chercheurs; de même, les remarques de GRABAR (lequel a changé d'avis sur l'origine des émaux depuis 1928) sont passées sous silence dans la plupart des études. Ces deux auteurs sont pourtant des orientalistes on ne peut plus avisés! HASELOFF, par exemple, semble ignorer totalement l'existence de ces articles. La datation du travail orfèvre à l'époque carolingienne semblait acquise, puisque le châssis orfèvre fut réalisé expressément pour réutiliser les deux plaques émaillées, ainsi que les émaux du col et du pourtour de la panse; elle a été indirectement remise en question avec une datation basse des émaux (BUCKTON 1988, X^e siècle).

L'historiographie de l'objet est proposée au lecteur dans un tableau regroupant les principaux auteurs et leur point de vue.

L'objet n'a jamais quitté l'Abbaye pour être exposé. En 1947, il a été confié au Musée national suisse à Zürich pour démontage et restauration. Lors des troubles politiques qui ébranlèrent le Valais au XIX^e siècle, il a été caché.

Remarques : Jean-Jacques MARQUET DE VASSELLOT a fait exécuter des dessins en couleur de l'aiguière (non publiés; conservés au Louvre, Département des objets d'art). Il faudra attendre 1974 pour avoir une véritable photographie en couleur de l'aiguière (dans l'ouvrage de Pierre BOUFFARD; photos Cyril KOBLEK, p. 49, 72 et 74); première reproduction en couleur, dans *Du*, 1943.

– L'aiguière figure dans tous les inventaires de l'Abbaye de Saint-Maurice, sans que les auteurs (AUBERT mis à part) y aient prêté une attention particulière: MILES (1550-1572): n° 21: *Cantharus argenteus miro decore ornatus, quem sanguine sanctæ Thebaicæ legionis plenum, idem sanctus Martinus reliquerat* (l'auteur a écrit argent au lieu d'or). — Inventaire de 1628: (vase de sardonxy: art. 12 (Anno Dni 380) *Vas quod Agatam vocant mirabile ac impense pretiosum S. Martino Turon. Episcopo divinitus traditum Thæborum Martyrum sanguine repletum, suoque majori signo obsignatum*; aiguière art. 13: *Item aliud Vas ex argento deaurato mirabili structuræ arte elaboratum quod etiam idem Beatus Episcopus cum dicta Agata, Thæbæo cruore reffectum reliquit*). — Jodoc DE QUARTÉRY, visite de 1695: *XX^a die augusti: Agata seu ampulla plena ejus sanguinis. Aqualis etiam plenus sanguine*. — Joseph DE L'ISLE (1730): article 4: *Vasa duo, repleta sanguine sanctorum martyrum Thæborum*.

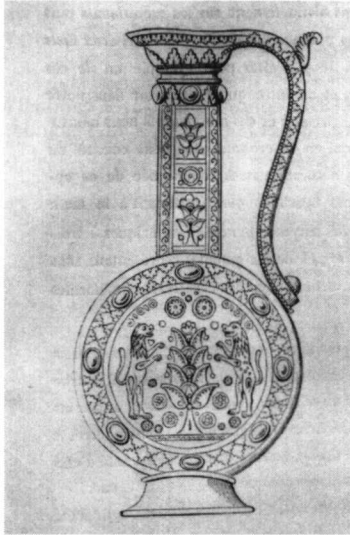
– Premier dessin connu: un crayon de Ludwig VOGEL de 1820, conservé au Musée national à Zurich, regroupant l'aiguière, le bras-reliquaire dit de "saint Bernard", et le buste de saint Candide. Il s'agit d'esquisses.



ill. 1. Dessin de Ludwig Vogel, 1820 (Zurich, Musée national suisse).

¹ – M. DE LATOUR DUPIN GOUVERNET 1843, «Mémoire sur l'Abbaye de Saint-Maurice en Valais et sur son trésor», dans *Bulletin Monumental* IX, Paris, pp. 150-151: "Le second morceau, dont j'adresse le dessin (resté non publié), est une aiguière, qui n'était pas destinée originellement à contenir des reliques; la tradition constante de l'abbaye est qu'elle lui a été donnée par Charlemagne (...). Les feuilles d'acanthé formant le bourrelet qui entoure la plaque d'émail du centre, sont d'un style purement antique, tandis que les émaux des deux côtés et de la bande circu-

laire rappellent les plus anciens pavés de mosaïques, qui se trouvent en Italie dans les basiliques” (l’auteur évoque certainement des parterres en *opus sectile*, comme on peut en voir par exemple à Santa Maria delle Trinità (XI^e siècle): cf. CLARA BARGELLINI, «The Trinità Mosaic and eleventh-Century Floor Decorations in Easter Italy», dans *DOP* 41, 1987, pp. 30-40 ; ill. 1-5 — Voir encore: Xavier BARRAL I ALTET, *Les mosaïques de pavement médiévales de Venise, Murano, Torcello*, Paris 1985).

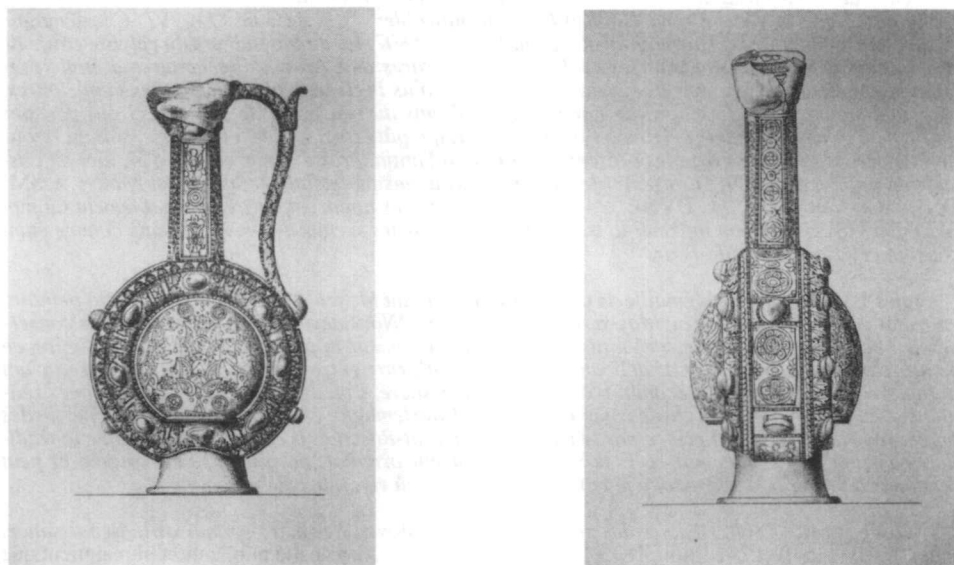


ill. 2. Dessin de l’abbé Arthur Martin, publié par Ch. Lenormant en 1851.

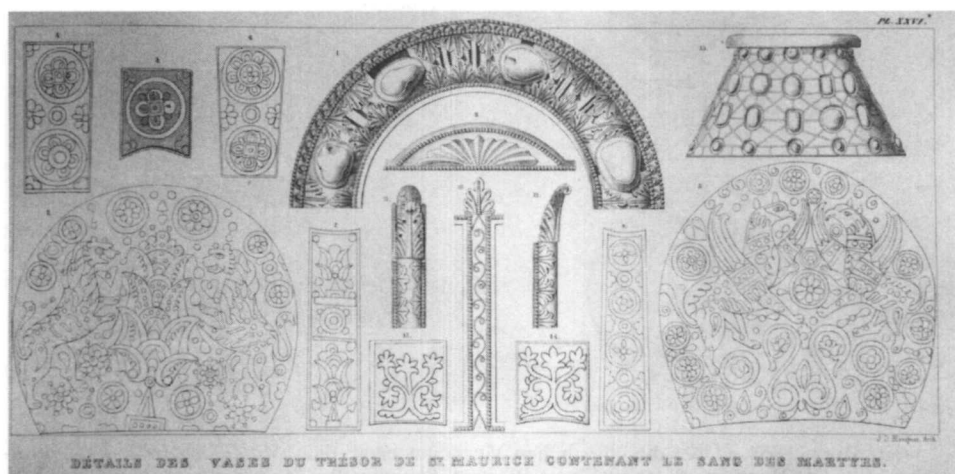
² – Ch. LENORMANT 1851 / 53, «Anciennes étoffes. De l’étoffe conservée à la Couture du Mans; de l’étoffe dite de S. Mesme à Chinon», dans *Mélanges d’archéologie, d’histoire et de littérature* (publiés par l’abbé Arthur MARTIN) Paris, Vol. 2, p. 126: “A côté de ces monuments d’origine orientale, dont les uns, c’est-à-dire les deux cylindres, remontent à l’époque où la religion des Chaldéens était encore florissante, et dont l’autre, c’est-à-dire le vase sassanide, n’a pas moins de quinze cents ans d’existence, le droit que le R. P. Martin nous a donné de puiser dans ses inépuisables cartons nous permet de placer un vase d’or, orné d’émaux cloisonnés très délicats, que ce religieux a dessiné dans le trésor de l’Abbaye de Saint-Maurice en Valais. Ce vase est regardé comme un don de Charlemagne et passe pour avoir fait partie des objets envoyés à cet empereur par le Khalife Haroun-al-Raschid. C’est encore le Hom entre deux lions debout qui fait le principal ornement de l’une et de l’autre face (!). Ou ce vase était persan d’origine, ou les Arabes y avaient imité, comme sur leurs étoffes de soie, les emblèmes religieux de la Perse; ou bien encore, ce qui est plus difficile à admettre, on avait copié en Occident des figures d’origine orientale. Ce qui me fait considérer cette dernière hypothèse comme la moins vraisemblable, c’est plutôt le style du monument (dont je n’ai d’ailleurs eu connaissance que par le dessin du R. P. Martin) que l’origine chaldéenne et mazdesnienne¹ des symboles qui y sont représentés; car nous retrouvons, avec une évidence qui me paraît incontestable, le Hom entre deux lions dans le tympan de l’église de Marigny (Calvados) et dont M. de Caumont a donné le dessin (*Rudiments d’Archéologie*, p. 128). Le Pyrée est beaucoup plus rare que le Hom sur les monuments assiriens”; note 1: “Les Mazdesniens sont ceux qui professent à un certain degré de pureté la religion de Zoroastre”. (Dessin de la main du Chanoine Arthur MARTIN, assez simpliste; on constatera que l’auteur a “ôté” le bouchon de cire et qu’il a complété la partie non visible par des feuilles d’acanthe).

³ – Adolphe JOANNE 1853, *Itinéraires de la Suisse*, Paris, p. 135: “On voit à l’abbaye de St-Maurice une belle et riche bibliothèque, une collection de reliques, un vase romain attribué à tort aux Sarrasins, présent de Charlemagne, une crosse d’or, un calice d’argent donné par la reine Berthe et diverses curiosités de ce genre”.

⁴ -** Jean-Daniel BLAVIGNAC 1853, *Histoire de l'architecture sacrée du IV^e au X^e siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 2 Vol. (texte & planches), Paris, Londres, Leipzig. Premiers dessins publiés, Pl. XXVI* (14 figures relatives à l'aiguière) (voir plus bas Daniel THURRE 1990). A la page 142 (note 182), Blavignac mentionne le fait que Charlemagne a en tout cas passé les Alpes en 773 (en fait 776); il rajoute encore 780, 786 et 800 comme dates durant lesquelles l'empe-



ill. 3. Dessins de Jean-Daniel Blavignac, 1853.



reur s'est rendu en Italie. En 804, attendant le pape Léon III pour fêter Noël avec lui, il envoya son fils Charles à Saint-Maurice pour le recevoir. L'aiguière est publiée aux pp. 156 à 158 (avec 2 planches supplémentaires montrant deux vues d'ensemble, Pl. XV et XVI); p. 156: "On peut remarquer, dans les émaux, la fréquence des décorations discoïdes et la présence du cyprès asiatique, qui a persévéré dans la décoration orientale jusqu'à nos jours"; pp. 157-158, il conclut:

“Ce vase fut, dit-on, un présent fait par un calife arabe à Charlemagne, qui, lui-même, en fit don à l'abbaye²⁰⁸. Quelle que soit la valeur de cette tradition, il est certain que cette pièce remarquable présente les caractères de l'art du IX^e siècle, et certains détails, rares dans les monuments d'Occident, sont d'origine orientale (...). Cette ouverture est, comme celle du vase de saint Martin, enveloppée d'une chape en cire blonde, portant le sceau en buste d'un personnage croisé et mitré; ce cachet, de forme circulaire, a 14 lignes de diamètre; il est environné d'une légende, mal venue dès l'origine, et que la vétusté rend aujourd'hui indéchiffrable²⁰⁹”. Note 208: “En 797, Charlemagne envoya une ambassade à Haround-al-Raschid. En 801 et 807, les ambassadeurs du célèbre calife de Bagdad arrivèrent en Occident; les parfums les plus rares de l'Arabie, des tentures d'étoffe précieuses, un éléphant, une horloge sonnante offrant le plus ingénieux mécanisme, des candélabres, etc., sont signalés par Eginhard au nombre des présents du souverain de la Perse. Nous pensons qu'on peut donner la même origine à l'ampoule d'or, qui pût être déposée à l'Abbaye, soit au retour de l'empereur, qui avait reçu les présents d'Haroun à Santia, près d'Ivrée, soit en 804, lors du passage du pape”; note 209: “Les seules lettres que nous ayons pu distinguer sont les suivantes: + SM⁷ DNI. C. VIRVS. DVNE ... Les quatre dernières appartenant très probablement au mot SEDVNENSIS, semblent infirmer la tradition qui regarde les sceaux des vases de sang comme étant ceux du célèbre évêque de Tours”.

⁵ – Jules LABARTE 1856, *L'émaillerie dans l'Antiquité et au Moyen Age. Recherches sur la peinture en émail dans l'Antiquité et au Moyen Age*, Paris, p. 119: “Nous devons encore citer un vase conservé à l'Abbaye de St-Maurice, en Valais. C'est une aiguière, sur la panse de laquelle on a figuré, en émaux cloisonnés d'une grande délicatesse, une sorte d'arbre entre deux lions debout. Notre savant antiquaire, M. Lenormant, reconnaît là le Hôlm, arbre sacré, l'un des emblèmes des anciennes religions d'Asie. Ce vase est regardé comme un don de Charlemagne et passe pour avoir fait partie des objets envoyés à ce grand prince par le calife Haround-al-Raschid. Il est fort probable que la tradition constate en cela un fait réel: le vase, évidemment oriental, paraît persan d'origine et peut remonter à une époque beaucoup plus reculée que celle où vivait le célèbre calife”.

⁶ – Jules LABARTE 1864, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, T. III, p. 540 et 2^e édition, 1875, T. III, p. 79 (p. 522 ?); dans cette publication, il maintient que les émaux sont orientaux.



ill. 4. Dessin publié par Franz Bock en 1864.

⁷ – Franz BOCK 1864, «Über die christlichen Messkännchen», dans *Mitteilung der k. k. Central-Commission IX*, Wien, p. 9 (sous Chap. II: *Vom Beginne des IX. bis zum Schluss des XIII. Jahrhunderts*): “So findet man in dem freilich sehr geleerte Schatz von St Maurice ein (...) Gefäss, welches möglicherweise ehemals als Ampulla liturgisch im Gebrauch gewesen sein dürfte (...). Abbé Martin nachweist, dass dieselbe mit dem Lebensbaum und zwei Löwen verziert ist und daher entweder ein echt arabisches Kunsthandwerk oder mindestens ein sehr alte Imitation eines solchen sei, welcher Karl der Grosse unter anderen Geschenken von dem Khalife Harund-al-Raschid erhalten hatte” (le dessin, fig. 4, reproduit presque fidèlement celui de l'abbé MARTIN, mais à l'envers).

⁸ –**Edouard AUBERT 1871, «Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune», dans: *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1871, pp. 78-83 (Mémoire lu les 13 mai 1868 et 17 février 1869); parle d'un calife arabe (le texte est exactement le même que dans l'ouvrage de 1872).

^{8'} –**Edouard AUBERT 1872, *Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris, pp. 157-160; longue et minutieuse description; p. 160: "Il n'existe aucun document qui permette de dire avec certitude dans quelles circonstances et par qui cette aiguière fut donnée à l'Abbaye de St-Maurice. La tradition rapporte cependant que c'était un cadeau fait à Charlemagne par un calife arabe, et que l'empereur en fit présent aux moines d'Agaune, en même temps qu'il leur donnait un magnifique devant d'autel en or incrusté de pierreries, acquis à peu de frais par un prince de la maison de Savoie. Quelle que soit la valeur de cette tradition, il est certain que les émaux de l'aiguière présentent tous les caractères de l'art oriental. Quant à leur monture, elle rappelle bien formellement, selon moi, le système de décoration antique, dans la composition et le dessin du bandeau de feuillage qui règne autour de la panse et dans la forme élégante de l'ensemble du vase. Ne pourrait-on pas admettre qu'un orfèvre byzantin, nourri des vieilles traditions, aura, du VI^e au VIII^e siècle, composé cette remarquable pièce avec des plaques émaillées venues d'Orient ?". Premiers dessins en couleur publiés (chromolithographies); Pl. XIX-XX et XXI-XXII; vue d'ensemble et détails.

⁹ – Johann-Rudolf RAHN 1876, *Geschichte der Bildenden Künste in der Schweiz*, Zürich, pp. 85 et 118: "Die Emails (...) tragen in der That einen fremdartigen, orientalischen Charakter (...). Die goldene Einfassung dagegen und der Henkel (...) dürfen eher für eine abendländische oder römisch-byzantinische Arbeit gelten".



Griffon de l'aiguière d'Agaune.

ill. 5. Dessins publiés par Charles de Linas en 1877.

¹⁰ – Charles DE LINAS 1877, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, Vol. I, Paris, pp. 249-252 (p. 249, l'auteur reprend la description d'E. AUBERT); p. 251: "Que les émaux aient été fabriqués en Perse à une époque encore voisine de la conquête musulmane, il n'y a guère de doute; c'est l'opinion émise par M. Ch. Lenormant et qu'acceptent les archéologues versés dans l'antiquité asiatique: mais que la monture ait été exécutée par un orfèvre byzantin ainsi qu'on l'a insinué, je me refuse à le croire. L'œuvre a été conçue d'un seul jet, tout y accuse une seule main; le galbe de l'aiguière est oriental, il n'est qu'une transformation de l'œnochoé sassanide en argent de notre Cabinet des médailles inspirée par un art nouveau (...) (comparaison avec le médaillon Campana)".

¹¹ – Georges PERROT & Charles CHIPIEZ 1880/1890, *Histoire de l'art dans l'Antiquité*, Tome VI (?) Paris, p. 248: ils considèrent l'aiguière comme faussement persane, c'est-à-dire sassanide. — Tome V, Paris 1890, pp. 577-578: "L'art sassanide est un art de décadence et de transition qui, malgré son apparence exotique (...) rappelle à bien des égards celui de la Rome des Antonins et des

Sévères, en même temps qu'il semble parfois laisser pressentir et annoncer celui du Moyen Age; mais il n'en est pas moins vrai que l'on y saisit la trace de plus d'un effort pour rattacher, au moins par le caractère de certains détails, le présent de la Perse à son passé¹².

¹² – Marcel Auguste DIEULAFOY 1885, *L'art antique de la Perse*, Vol. V (*Monuments Parthes et Sassanides*), Paris, p. 158 (illustration de l'ensemble de l'aiguière: fig. 113); p. 159 (texte + illustration d'une des calottes: fig. 114): "L'ensemble de ces faits est attesté par des textes et, mieux encore, par les rares échantillons de l'art oriental conservés dans les trésors des rois ou des églises. On voit encore au Cabinet des médailles une coupe sassanide (coupe de Kosroës), un fauteuil et un jeu d'échec de style oriental; l'église de Saint-Maurice en Valais¹ possède une aiguière iranienne du VII^e siècle (fig. 113 et 114), objets qui, tous, étaient en France ou en Suisse bien avant les croisades"; note ¹: "Cette aiguière est un monument sassanide fort remarquable. Le goulot, le col et la monture de la panse sont en or. Des émaux cloisonnés occupent chaque face. L'âge et la patrie de l'aiguière se déduisent du style de la monture et des cloisonnés. On ne reconnaîtra pas sans étonnement dans le dessin central une transformation maladroite des grandes plantes reproduites par l'émailleur achéménide sur les rampes des grands escaliers de Suse (fig. 83)"; puis mentionne E. AUBERT.

¹³ – Albert ILG 1886, « Goldschmiedekunst », dans *Geschichte der technischen Künste*, Vol. II, éd. B. BUCHER, Berlin und Stuttgart, p. 204: "Nicht unerwähnt lassen wollen wir ein schönes Gefäss im Schatz des Stiftes St. Maurice im Kanton Wallis, welchen es der Tradition zufolge Karl der Grosse überlassen hat, der selbst es von einem arabischen Khalifen zum Gechenk erhalten haben soll. Es ist eine goldene Kanne von 30 cm Höhe mit abgeplattetem Bauche, achteckigem Halse und dreitheiligem roh behandeltem Ausguss. Der jetzt ganz schmuckslose Fuss scheint früher mit Filigranwerk



ill. 6. Dessin publié par Albert Ilg en 1886; exécuté d'après Aubert.

geziert gewesen zu sein, da die Oberfläche noch aufgeraucht ist, und es überhaupt auffallen müsste, diesen einen Theil des sonst so reich ausgestatteten Gefässes ganz ungeziert zu sehen. Bauch und Hals zeigen Greifen und Löwen und stilisierte Pflanzen (das sogenannte Cypressenmuster) in Zellenschmelz, die Runde sind von Filigran, polierten Saphiren und getriebenen Akanthusblättern umgeben. Die Emailplatten mit translucidem Grün, Roth und Dunkelblau, opakem Lichtblau, Braunroth, Gelb und Weiss, sowie deren Fassung sind ohne Zweifel orientalischen Ursprungs, das Gefäss selbst und die Treibarbeit mag von einem byzantinischen Künstler berrühren (note 1: E. Aubert, 1872 + fig. 81, p. 205, gravure signée B)".

¹⁴ – Emile MOLINIER 1891, *L'émaillerie*, Paris, pp. 76-77: "L'aiguière d'or est-elle vraiment une œuvre occidentale ou bien faut-il en chercher l'origine en Orient, en Perse, ainsi que sembleraient l'indiquer les motifs de décoration qui la recouvrent ? C'est là une question fort difficile à décider.



ill. 7. Dessin publié par
Emile Molinier en 1891.

Si, d'une part, les lions dressés de chaque côté de l'arbre symbolique, du hôm, rappellent un motif familier aux décorateurs persans, si les griffons qui leur font pendant de l'autre côté de l'aiguière ont bien l'allure des animaux si souvent figurés sur les étoffes orientales, par contre le style fait plutôt songer à un monument exécuté en Europe. Les ouvriers qui ont fabriqué ces émaux cloisonnés avaient, à n'en pas douter, sous les yeux, des monuments sassanides; mais la chose n'est pas faite pour nous étonner; sans rappeler l'ambassade si souvent citée, envoyée par Haroun-al-Raschid à Charlemagne, les relations des princes carolingiens avec l'Orient étaient assez fréquentes pour qu'il n'y ait pas lieu de douter que les modèles de l'art oriental aient abondé en Occident au IX^e siècle. Les émaux employés, le vert émeraude, le blanc, le bleu de deux tons, le rouge, figurent tous sur la palette de l'orfèvre de cette époque. La seule difficulté consiste dans la forme des plaques, qui n'est pas absolument appropriée au galbe du vase, mais, d'autre part, certains émaux placés sur la tranche, en épousent si bien le contour circulaire, qu'il est difficile d'admettre qu'ils n'aient pas été faits expressément pour la pièce qu'ils décorent. Et cette monture est d'un travail occidental. L'ensemble aurait donc une même origine, et c'est d'ailleurs, à l'heure qu'il est, l'opinion généralement adoptée. On peut donc dire, sans qu'il soit nécessaire de penser que cette belle œuvre vient de Charlemagne, qu'elle est de travail carolingien”.

¹⁵ – Nikodim Pavlovic KONDAKOV 1892, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort-sur-le-Main, (ouvrage à tirage limité: 200 exemplaires) p. 212; il s'agit là du plus sévère jugement porté sur l'œuvre agaunoise: “L'aiguière d'or, garnie d'émaux cloisonnés, appartenant au trésor de l'abbaye de St-Maurice d'Agaune porte évidemment des traces du caractère oriental de ce genre d'ustensiles. La légende d'après laquelle ce vase aurait été donné à Charlemagne par un khalife est visiblement factice et ne saurait, par la suite, être prise en considération. Pour nous, ce monument n'est pas un travail byzantin, mais bien une copie faite en Occident (en Sicile ou à Venise) d'après un original byzantin. Quant à sa date, on ne peut l'attribuer ni au VII^e, ni au VIII^e siècle, mais plutôt au XI^e et même au XII^e siècle. Cette date est indiquée par l'ornementation de la bordure, par le caractère des filigranes et par les couleurs d'émail qui, dans leur bigarrure, manquent absolument d'harmonie; mais ce qui est un criterium encore plus certain, c'est cette sécheresse exagérée dans le dessin des animaux et des plantes qui caractérisent l'art de l'Europe à cette époque du Moyen Age. Sur une large zone d'émail de la panse du vase on voit deux griffons debout des deux côtés d'une rosette héraldique. Le fond d'émail vert, le maniérisme dans les figures d'animaux, une copie maladroite de formes archaïques, une ornementation surchargée de petits cercles, de losanges, de feuilles de lierre, de nœuds, etc. suffisent pour donner à cette pièce l'empreinte de l'imitation. La zone d'émail de l'autre côté avec ses deux lions debout près d'une sorte de palmier (arbre symbolique) est encore plus caractéristique. L'arbre des ouvrages byzantins, qui est réellement symbolique, parce qu'il est plein de style, est remplacé ici par un mélange de végétaux (acanthes, lys, palmes, etc.); les lions, qui ont perdu leur vrai caractère d'archaïsme, ne sont qu'une caricature de l'antique. Quoi qu'il en soit, cette aiguière nous donne une idée approximative, tout au moins, du luxe de ces ustensiles dont parle Constantin Porphyrogénète”.

16 – Alexandru Ionescu ODOBESCU 1896, *Le trésor de Pétroussa. Historique et description. Etude sur l'orfèvrerie antique* (Paris 1889-1900), Vol. 2, p. 26 (fig. 28b): “La décadence du goût pour les œuvres purement artistiques et l’abondance des métaux et des matières précieuses, donna, au temps des empereurs romains et byzantins, un grand essor à l’orfèvrerie proprement dite; des ouvriers plus ou moins habiles, fabriquèrent d’abord pour les temples païens, puis aussi pour les églises chrétiennes, tout en conservant avec plus ou moins de fidélité et d’adresse les traditions de l’art antique,



ill. 8. Dessin publié par Alexandru Odobescu en 1896.

des vases somptueux en or et en argent, enrichis souvent de pierres précieuses (fig. 28¹)”.– La note 1 correspond à la légende (à gauche se trouve le vase de sardonix): “Aiguière en or, décorée d’émaux cloisonnés en filigrane ou ciselés, et de pierres fines. La panse est de forme aplatie et les deux rondelles latérales portent des sujets de style oriental (deux lions dressés devant la plante sacrée des Persans, le Hôrn, et deux griffons affrontés); le tout est exécuté en émaux translucides et opaques, de couleurs variées. Comme l’orifice du vase précédent (sardonix), celui de l’aiguière orientale est empâté dans de la cire, pour préserver les reliques qu’elle contient. Ce vase a 0,303 m de haut et 0,1 m dans sa plus grande longueur. On prétend que c’est un don fait par Charlemagne”; mentionne ensuite E. AUBERT.

17 – Emile MOLINIER 1900, *Histoire générale des arts appliqués à l’industrie du V^e à la fin du XVIII^e siècle*, Vol. IV, Paris, pp. 79-80: “L’abbaye de St-Maurice d’Agaune possède une aiguière en or, en forme de disque aplati, munie d’un long col et d’une anse recourbée, que décorent des plaques d’émaux cloisonnés. On l’a considérée successivement comme un monument oriental puis comme un monument byzantin. Je n’ai rien, pour ma part, à changer au jugement que je portais il y a quelques années sur cette merveille (citation du texte de 1891, pp. 76-77). Les montures des pierres, de gros saphirs sertis dans des bates rabattues et filigranées à leur base, les feuillages d’or pseudo-antiques qui les accompagnent et dont les analogues se retrouvent sur les bronzes d’Aix-la-Chapelle, concourent à faire de cette aiguière un résultat de ce mélange d’art classique et oriental qu’on peut constater si fréquemment à l’époque carolingienne. L’orfèvre a eu sous les yeux des modèles persans ou byzantins inspirés de l’art persan, mais il a stylisé à sa manière les ornements dont quelques-uns se retrouvent au X^e siècle, puis à l’époque romane. En terminant cette rapide revue des monuments d’orfèvrerie attribuables sinon aux débuts de l’époque carolingienne, du moins aux débuts du IX^e siècle, on ne saurait passer sous silence un bijou qui, autrefois, était conservé au trésor de la cathédrale d’Aix-la-Chapelle. L’amulette de Charlemagne (...)

¹⁸ – Jean-Jacques MARQUET DE VASSELLOT 1905, «Les influences orientales», dans André MICHEL, *Histoire de l'art I*, Paris, p. 401: “*Les objets arabo-persans antérieurs au X^e siècle sont d'une rareté extrême. L'un de ceux que l'on cite habituellement – l'aiguière du trésor de St-Maurice d'Agaune – nous paraît plus moderne, et d'origine byzantine; et nous l'aurions passé sous silence, s'il ne reproduisait pas un type ancien de l'un des motifs les plus fréquents dans l'art décoratif persan et arabe: les animaux affrontés à l'arbre de vie*” (le Louvre conserve des dessins en couleur de l'aiguière, inédits, que l'auteur avait fait exécuter pour étude).

¹⁹ – Samuel GUYER 1907, *Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der Schweiz*, Leipzig, pp. 102-104: “*Die plastischen Zierglieder entstammen dem Hellenismus (Akanthus); die Emailmalerei ist rein asiatisch (...) und zwar vermute ich am ehesten einen persisch-arabischen Künstler, vielleicht in Mesopotamien; denn ich glaube, dass unser Künstler nach der Sassanidenherrschaft entstanden ist*”. Pour la date: il n'exclut pas qu'il s'agisse d'un don du calife Haroun-al-Raschid.

²⁰ – Eugène GROS 1907, *Le pèlerin à Saint-Maurice d'Agaune, en Vallais (sic)*, St-Maurice, p. 41: “*Une aiguière dite de Charlemagne. Ce vase est d'or fin, couvert d'ornements ciselés ou exécutés en filigranes, et décoré de plaques d'émaux cloisonnés d'une délicatesse infinie. Cette remarquable pièce, qui date des premiers siècles de notre ère, était un cadeau fait à Charlemagne par un calife arabe; le grand empereur en fit présent à l'abbaye d'Agaune, en même temps qu'il lui donnait le magnifique devant d'autel en or incrusté de pierreries, acquis à peu de frais pour la croisade, prêchée par S. Bernard, en 1147. Il renferme aussi le sang des martyrs*” (selon l'auteur, le vase de sardonx est également un cadeau de l'empereur).

²¹ – Georg SWARZENSKI 1907-1909, «Das byzantinische Kunstgewerbe des Mittelalters», dans *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Bd I, éd. G. LEHNERT, Berlin, p. 184: “*Die berühmte Emailkanne im Schatz von St. Maurice d'Agaune, die als einzigartiges Prachtgerät in Email hier noch zu nennen ist, ist vermutlich orientalisches und nicht byzantinisches*”.

²² – Max CREUTZ 1909, *Kunstgeschichte der edlen Metalle*, Bd II, Stuttgart, p. 180 (Frankreich im 12. und 13. Jahrhundert): “*Auch die Emailkanne im Schatz von St. Maurice d'Agaune mit arabischen umstilisierten sassanidischen Motiven bildet ein wichtiges Bindeglied dieser selbstverständlichen Beziehungen*”.

²³ – Ernst HERZFELD 1910, «Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem», dans *Der Islam*, Vol. I (Hrsg. C. H. BECKER), Strassburg, p. 32 note 1; texte: “*Kronen, Kolliers, Spangen, Agraffen in Gold, Juwelen und Perlen verwachsen hier mit den pflanzlichen Elementen, und daneben unmissverständliche Darstellungen von Email-cloisonné-Arbeiten. De Vogüé (Le temple de Jérusalem, Paris 1864) weist schon auf den Zusammenhang dieser Formen mit der Kronen und Juwelen der Westgoten und Merowinger hin; daneben drängt sich heute der Vergleich mit den sassanidischen und frühislamischen Goldschmiedearbeiten auf (note 1: besonders aber die Kanne Karls des Grossen von St. Maurice, das Geschenk Harun's)*”.

²⁴ – Marius BESSON 1910, *Antiquités du Valais*, Fribourg, pp. 23 et 31 (ouvrage limité à 300 exemplaires): “*L'aiguière conservée également à St-Maurice est un vase en or fin, couvert d'ornements ciselés ou exécutés en filigranes, et décoré de plaques d'émaux cloisonnés, d'une délicatesse merveilleuse. Elle se compose d'un pied cylindrique, d'une panse circulaire et aplatie, d'un col à huit pans, d'un bec trilobé et d'une anse. Parmi les émaux, les uns sont translucides, et empruntent à la plaque d'or sur laquelle ils sont appliqués, des reflets brillants qui doublent leur éclat; leurs couleurs sont: le vert, le rouge grenat, le bleu foncé. Les bleus clairs de diverses nuances, le bleu turquoise, le rouge vermillon, le jaune et le blanc sont opaques. Il y a, en outre, de gros cabochons de saphir. D'après la tradition, l'aiguière serait un don de Charlemagne. Rien n'empêche de le croire. Elle est un beau travail d'orfèvrerie carolingienne, probablement exécuté en Occident, d'après des modèles orientaux. Ce dernier fait, prouvé par l'examen des émaux, n'a d'ailleurs rien qui doive surprendre, étant donné les relations fréquentes des Francs avec l'Orient, surtout au temps de Charlemagne et d'Arroun-al-Raschid*” (premières reproductions photographiques de l'aiguière (noir-blanc), accompagnées d'une chromolithographie d'AUBERT).

²⁵ – A. BOINET 1911, «Compte-rendu de l'ouvrage de Mgr M. BESSON (1910)», dans *Revue de l'art chrétien* LXI, p. 86: “*L'aiguière, conservée aussi à Saint-Maurice qui, d'après la tradition, serait un*

don de Charlemagne, est une pièce capitale pour l'histoire de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. C'est un vase, d'un travail merveilleux, en or fin, recouvert d'ornements ciselés ou exécutés en filigranes et orné de plaques d'émaux cloisonnés – dont quelques-uns translucides – et de gros cabochons en saphir. Comme le pensait autrefois Emile MOLINIER, on doit le considérer comme une œuvre carolingienne exécutée en Occident, d'après les modèles orientaux”.

26 – Ormonde Maddock DALTON 1911, *Byzantine Art and Archeology*, Oxford, p. 496: “The real date of the ewer at St-Maurice (...) is uncertain, but no authorities place it earlier than the seventh century, too late to support a Persian claim in the face of the older cloisonné enamels made within the limits of the Byzantine Empire”; p. 513, note 1, à propos des médaillons de la Pala d'oro de Venise (dont un avec deux griffons): “These plaques should be remembered in any discussion of the ewer of St. Maurice d'Agaune”.

27 – Sir Arthur EVANS 1912, on the label of a little gold and enamel pendant in the Ashmolean Museum, refers to the S. Maurice ewer as *Persian*, and apparently attributes both it and the pendant to *Sassanian artists of about the sixth century* (cité par Sir W. Martin CONWAY 1912, p. 269).

28 – Sir W. Martin CONWAY 1912, «The Treasury of S. Maurice d'Agaune (Part. I)», dans *The Burlington Magazine* XXI, London, pp. 264 et 269 (Pl. III, avec le bouchon de cire; deux vues): “The treasury contains yet one more superb object ranking with the two already mentioned. It is the gold and enamelled ewer which tradition says was sent among other gifts by Harun-al-Rashid to Charlemagne and was by him dedicated to S. Maurice. Nowadays they think little of tradition at the Abbey, and they permit the provenance and date of this magnificent jug to be freely debated without offence. In the eleventh century it also was sealed up with an ugly lump of wax, which hides the form of the mouth and lid but keeps the relics safe within. They were introduced at the base, which was rudely opened and closed for that purpose. The sides of the body of the jug are two round bellying plates covered with the finest enamel, in which a wonderful translucent green predominates as background to winged beasts of oriental sort. Mesopotamian influence is also apparent in the enamels on the neck, so that those who claim oriental origin for the enamels have a stout enough leg to stand on. Sir Arthur Evans (...)”; (compare ensuite avec la “fibule” conservée à Oxford, Ashmolean Museum, datée – selon lui – du VI^e siècle et provenant de Dalmatie): “It is clear that the pendant is a work of the same school as the ewer, but both are more likely to have been Byzantine than Sassanian (...). In date it is more likely to be as early as or earlier than the eighth century than later. The best provisional assignment for it in time and space I conceive to be Byzantine in the iconoclastic age” (page 265, reproductions photographiques de l'aiguière face griffons et côté bec; mêmes que chez Marius BESSON).

29 – Sir W. Martin CONWAY 1913, «A Dangerous Archaeological Method», dans *The Burlington Magazine* XXIII, London, p. 347: “If anyone will go quickly from the Church of S. Ambrose, through the Simplon tunnel to S. Maurice d'Agaune, and, with the enamels of the golden altar fresh in his mind, will examine the splendid Carolingian golden ewer, of which photographs and a description were published in *The Burlington Magazine* in August 1912, the fact that the enamels mounted on it and those in the altar came from the same workshop at about the same date will leap to his eyes. In design, in colour, in feeling, the same spirit reigns over both. Needless to seek in Baghdad, or Persia, or Byzantium for the birthplace of this splendid ewer. The tradition that Charlemagne himself presented it to S. Maurice thus receives as much confirmation from the enamels as from the foliated gold work, whilst the propriety to assigning the form of the jug to a late 8th or early 9th-century date is confirmed by comparing it with the gold jug in Vienna Museum from Nagy Szent Miklos”.

30 – Henri LECLERCQ 1913, «Charlemagne», dans *DACL* III-1, col. 743, note 5: est de l'avis d'Edouard AUBERT (œuvre d'un artiste byzantin) et cite son texte de la page 160.

31 – Marcel Auguste DIEULAFOY 1913, *Histoire générale de l'art: Espagne et Portugal* (Ars Una: Species Mille. General History of Art), éd. anglaise: New York, p. 23; Paris, ill. 58, p. 20; p. 21: “Outre les diverses spécialités de verre, les Perses savaient fabriquer l'émail. On en a un témoignage magnifique dans une aiguière d'or, décorée d'émaux”.

32 – C. SCHLÄPFER et al., 1914, *Die Entwicklung der Kunst in der Schweiz*, St. Gallen p. 81: “Orientalische Kunst verrät die goldene Kanne im Klosterschatze zu St. Maurice, welche nach der Überlieferung ein Geschenk Karls des Grossen an jene Abtei sein soll”.

- 33 – Paul CLEMEN 1916, «Noch einmal Germigny-des-Prés», dans *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf pp. 716-717: “Da ist etwa im Schatz von St. Maurice ein Gefäss (...) das auf seinen emaillierten Flächen, die wohl sicher sassanidischer Herkunft sind, solche Lebensbäume zeigt”.
- 34 – Ernst Heinrich ZIMMERMANN 1916, *Vorkarolingische Miniaturen* (Denkmäler deutscher Kunst III. Sektion. Malerei), Berlin, p. 32: “Diese Kanne ist sicher byzantinischen Ursprungs”.
- 35 – Joseph STRZYGOWSKI 1917, *Altai-Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, p. 225, note 1: cite mot à mot E. H. Zimmermann, 1916.
- 35* – Joseph STRZYGOWSKI 1917, «Lücken im Aufbau der Kunstgeschichte», dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, pp. 159 et ss.
- 36 – Marius BESSON 1921, *Nos origines chrétiennes. Etude sur le commencement du christianisme en Suisse romande*, Fribourg, p. 101: “Si nous en croyons la tradition, Charlemagne, releva l'église ravagée par les Sarrasins et fit don de la merveilleuse aiguière orientale conservée au trésor” (reprend la planche d'AUBERT: Pl. XXVII: lion; Pl. XXVIII: 3 bandes émaillées du pourtour).
- 36* – Marius BESSON s. d. (en tout cas après 1923; vers 1930 ? éd. de l'Echo illustré), *Nos origines chrétiennes. Etude sur le commencement du christianisme en Suisse romande*, Genève, p. 27, illustration avec légende: “Aiguière dite de Charlemagne, exécutée en Occident, mais d'après des modèles orientaux” (même texte que publié à Fribourg en 1921, mais cahier de format différent). Photo en pleine page de Boissonas, Genève. Pour la première fois, le vase est publié sans le bouchon de cire).
- 37 – Ormonde Maddock DALTON 1921, «Byzantine Enamels in Mr. Pierpont Morgan's Collection», dans *The Burlington Magazine* XXI, p. 69 (à propos du reliquaire Fieschi Morgan): “In the first place the colour-scheme differs from that of the advanced art, not only in Constantinople, but in Mingrelia and Georgia, where local peculiarities might be expected. Compared with the production of the best period it is cold in effect, lacking the warmth of tenth-century work; the fine lapis and purple, which, once known were never abandoned, are absent; instead of them we have rather frigid blues or purple troubled like wine-lees; moreover the use of translucent green, as we see it here, is often an early feature in enamelling, since the colour is very easily obtained and in early cloisonné enamels, both Western and Eastern origin, it is frequently employed as a ground. It is so found on the large reliquary cross from the chapel known as the Sancta Sanctorum at the Lateran, now in the Vatican library, which is almost certainly pre-iconoclastic; it is seen on a plaque with the Crucifixion upon the triptych-ikon at Chachuli, and on the Beresford-Hope cross in the Victoria and Albert Museum, both of which are usually regarded as anterior to the tenth century. It occurs again, on the wonderful enamelled gold ewer of S. Maurice d'Agaune. In the Beresford-Hope cross and the Chachuli plaque we observe the same hesitant lathering and the same general suggestion of immaturity. The feeling of all these objects differs from that of such work as we next consider; it suggests that more than a single century must divide them from the golden age”.
- 38 – Marc ROSENBERG 1921, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, Frankfurt-am-Main, p. 61: “Das Grün greift, wie gesagt, erst an zweier Stelle in die Entwicklung ein (n.d.l.: selon lui, le bleu est plus ancien). Als älteste und wichtigste Denkmäler wären zu nennen: Die Staurothek Fieschi-Morgan, das Kreuz Sancta Sanctorum, die Kreuzigung Chachuli, das Kreuz Beresford Hope und die Kanne von St. Maurice, die alle schon Dalton aufgezählt hat”.
- 39 – Friedrich SARRE 1922: “Abassidische Reich”; cité par M. ROSENBERG, 1922, p. 23, note 5 (*Mündliche Mitteilung*).
- 40 – *** Marc ROSENBERG 1922, «Die Kanne von St. Maurice», dans *Zellenschmelz* III, *Die Frühdenkmäler*, Frankfurt-am-Main, pp. 22-28 (photographie inédite de l'aiguière de profil, p. 23).— Page 23: “Ausserdem kompliziert sich die Frage noch dadurch, dass die Kanne gar kein einheitliches Werk ist. Wie sie aber ursprünglich ausgesehen hat, ist schwer zu bestimmen, und mit Sicherheit erkennen wir nur, dass sie mit früh-arabischen Stücken zusammenhängt”; p. 24: “Wir dürfen aber diese Ähnlichkeiten nicht zu hoch anschlagen. Ein Blick auf die abgebildete Nagy-Kanne aus dem Funde von Nagy-Scent-Miklos lässt erkennen, dass auch andere als sassanidisch-arabische

Elemente bei der Entstehung unseres Gefässes mitgewirkt haben (...). Unter diesen Umständen können wir nur die Behauptung aufstellen, dass die Kanne von St. Maurice ursprünglich ein Gefäss sassanidischer Grundform war"; pp. 25-26, l'auteur monte ce qu'il appelle lui-même un véritable roman, pour tenter d'expliquer la composition de l'objet: "Wenn ist dem streublumenartigen Dekor, der mehr in textiler als in tektonischer Art über das ganze Gefäss in gleichmässiger Weise ausgegossen ist, sich dennoch ganz unorganisch ein Rundmedaillon abzeichnet, so muss das auf einen markanten Zug des Vorbildes zurückgehen (...). Emails und Fassung gehören verschiedenen Zeiten an (...). Ein byzantinischer Goldschmied hat in Anlehnung an arabisch-sassanidisches Elemente ein Giessgefäss von Gold gemacht und es mit verschiedenen geformten Emailplatten inkrustiert. Das Stück gelangte dann mutmasslich als Geschenk ins Abendland, traf aber offenbar in zerbrochenem Zustande ein. Hier wurde es unter Benutzung intakt gebliebener und neuhinzugekommener Teile wieder hergestellt". ROSENBERG prétend que les deux parties émaillées formant la calotte étaient à l'origine rondes: "Die beiden Emailschalen sind hier horizontal abgeschnitten, ursprünglich waren sie aber rund, denn sowohl auf gefässen wie auf textilien kommen solche Scheiben in voll durchgeführter Rundung vor" (p. 26, fig. 44, essai de reconstitution de la partie manquante; dessin de Fr. Stanger, Darmstadt)*; les autres reproductions utilisées sont tirées de AUBERT pp. 26-27: "Das Motiv der Fassung, durch die der Goldschmied die Schalen mit dem Gefässkörper verbindet, entlehnt er karolingischen Elfenbeinschnitzereien, wie etwa dem Diptychon Frankfurt-Cambridge (...)" ; p. 27: "Nun zur Hauptfrage. Wann und wo sind die Emails entstanden ? Die eine der beiden Schalen zeigt zwei gegenständige Löwen zu Seiten eines Palmettenbaumes, der aus einem rechteckigen Gerät hervorwächst, wie wir es auch auf dem byzantinischen Pantherstoff in Augsburg aus dem 8.-10. Jahrhundert sehen. Die andere Schale zeigt zwei zugewendete Greifen über einer Doppelvolute. Den Grund füllen auf beiden Seiten grössere und kleinere Ornamente, darunter eine Rosette, wie wir sie an der byzantinischen Risanokapsel kennen lernen werden, ferner Doppelherzen und Doppelräder, für die Belege aus der byzantinischen Kunst sicher noch beizubringen sein werden. Auch die Tiere sind in Zeichnung und Gruppierung viel zu matt, um sassanidisch sein zu können, wir sehen nur allgemein persisches, und zwar speziell in byzantinischer Faktur"; p. 28: "das ist für uns sehr wichtig, denn es hilft zwei andere Zellschmelze mit grösserer Sicherheit, als es bisher möglich war, im Byzantinischen zu lokalisieren: die Risanokapsel (von Dalmatien) im Ashmolean-Museum und die Campanafibel im Louvre, deren Besprechung hier folgt"; p. 29 (die Risanokapsel): "Da aber der Ort erst hundert Jahre später zerstört wurde, ist die Entstehung auch noch im Anfang des 7. Jahrhunderts möglich, und wir möchten wegen der Verwandtschaft mit der Kanne von St. Maurice das Datum soweit vorrücken als irgend möglich"; * voir notre Pl. 8).

41 – * Otto VON FALKE 1922, «Zellschmelz», dans *Belvedere I*, pp. 155-161 (compte-rendu de l'ouvrage de ROSENBERG; n'est pas de son avis concernant l'aiguère); p. 157: "In den Löwen und Palmetten der Schmelzplatten steckt allerdings sassanidischer Einfluss, aber nicht mehr und nicht anders als in den alexandrinischen, antiochenen und syrisch-byzantinischen Seidenstoffen des 6. Jahrhunderts (...). Sind also die Zellschmelzstücke auf dem Hals für die Kanne angefertigt, woran zu zweifeln kein Anlass ist, so muss das unweigerlich auch für die grossen Schmelzscheiben gelten. Diese Feststellung vorausgeschickt, kann man zu einer Herkunftsbestimmung der Kanne von St. Maurice gelangen, die eine nachdrückliche Bestätigung ergibt für den alexandrinisch-syrischen Ursprung der byzantinischen, dass heisst reichsbyzantinischen Zellschmelzkunst (...). Man kann demnach nicht umhin, auch die Kanne von St. Maurice und jedenfalls ihr Zellschmelzwerk als eine alexandrinische Arbeit des 6. Jahrhunderts anzusehen"; citation du résumé en anglais (p. 160): "The famous gold ewer of St Maurice fits into the period of the beginnings of byzantine cloisonné works; according to obvious homogeneities of the ornamentation with that of Alexandrian and Coptic silks, it must be regarded as an Alexandrian work of the sixth century" (reproduit l'émail complété par ROSENBERG).

42 – Charles DIEHL 1925, *Manuel d'art byzantin*, Paris, p. 307: "La Perse est à l'origine de l'orfèvrerie cloisonnée, technique dans laquelle les Byzantins devaient plus tard exceller" (cela laisse supposer qu'il pense à l'Iran pour lieu de production des émaux).

43 – Hayford PEIRCE & Royall TYLER 1926, *Byzantine Art*, London, p. 35 (+ Pl. 41-42): reproduction avec le bouchon de cire: "(...) The traditional origin of the ewer, its shape and the general character of the design have led writers to assume an Oriental manufacture. However, the enamelling technique is thoroughly Byzantine and we are satisfied that the ewer was made by Byzantine, though perhaps to an Oriental specification. The character of beasts is no more Oriental than is that of many reliefs and textiles known to the Byzantine, such as the so-called shroud of Charlemagne at Aix-la-

Chapelle, and may be said to be even less so than the monsters that abound in Greek manuscripts of the IXth century. The floral ornament closely resembles the well-known head-pieces of such manuscripts (...)"

44 – Gaston MIGEON 1927, *Manuel d'art musulman. Arts plastiques et industriels*, Vol. II (2^e édition), Paris, p. 20: "Quelques objets d'orfèvrerie à verroterie cloisonnée avaient déjà apporté leur témoignage: le bijou du Musée de Wiesbaden porte une inscription en caractères pehlvîs du III^e siècle de l'ère chrétienne, et la pratique de l'émaillerie cloisonnée s'affirme dans l'écritoire hexagonal si précieux entré au Louvre avec la collection Metsassoudis, et sur la magnifique aiguière du trésor de St-Maurice d'Agaune, dans le Valais (Aubert; Besson). Ce splendide vase d'or fin, avec ornements ciselés et filigranés, est formé de plaques d'émaux cloisonnés translucides, d'un étonnant éclat vert, rouge et bleu foncé, représentant deux lions dressés, affrontés de chaque côté d'un arbre (hom persan) incompris par l'artiste qui l'a si mal interprété. On est évidemment là devant une œuvre d'un atelier européen, peut-être balkanique, région si riche en orfèvreries barbares orientalisées que le sol a restituées".

45 – Jean EBERSOLT 1928, *Orient et Occident. Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades*, Paris, Bruxelles, p. 97, note 1: mentionne, de manière critique et avec scepticisme, l'aiguière parmi les dons supposés de Charlemagne à des abbayes.

46 – *** Jean EBERSOLT 1928, «L'aiguière de Saint-Maurice en Valais», dans *Syria IX*, Paris, pp. 32-39; p. 33: "L'œuvre paraît avoir été conçue et exécutée d'un seul jet"; p. 34: "Ainsi les artistes byzantins ont su appliquer l'émail à la décoration des reliefs; ils étaient passés maîtres dans la pratique délicate des émaux cloisonnés sur or"; p. 36: "Ces ornements floraux ressemblent, du reste, à ceux qui apparaissent en foule dans les manuscrits byzantins. L'influence des procédés de l'émaillerie est très sensible dans les miniatures byzantines des X^e-XII^e siècles, où le peintre semble avoir voulu rivaliser avec l'émailleur"; p. 37: "L'aiguière de St-Maurice n'est pas un monument isolé; elle fait partie d'une série d'émaux à sujets décoratifs et profanes, qui présentent un grand intérêt (note 4: parmi ces émaux à sujet profane, on citera encore un médaillon, fixé sur le cadre de la Pala d'oro à Saint-Marc de Venise)"; p. 39, conclusion: "Objet de grand luxe, qui a pu figurer autrefois dans le cadre de cette demeure princière (Constantin VII Porphyrogénète), la précieuse aiguière de St-Maurice, par suite de maladresses dans le dessin et du défaut d'harmonie dans les tons, doit être une œuvre du XII^e siècle, époque à laquelle les orfèvres byzantins possédaient encore la maîtrise dans cet art de l'émaillerie cloisonnée, qui a atteint, grâce à leur habileté, le plus haut degré de perfection" (Pl. XX-XXI: reproductions avec le bouchon de cire).

47 – André GRABAR 1928, *Recherche sur les influences orientales dans l'art balkanique* (publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Fasc. 43), Oxford, p. 36: "Ainsi, tous les éléments du troisième type des corniches de Patleina (IX^e-X^e s.) se relient étroitement à l'art tardif de la Perse. Toutefois, si l'on conservait encore quelques doutes sur l'origine de l'ornementation dans son ensemble, il suffit de considérer un autre monument sassanide, une aiguière en or du trésor de St-Maurice d'Agaune. Son décor représente, en émail cloisonné, une palmette composite qui correspond à quelques détails près à l'ornementation entière de Patleina; note (4): Le dessin de la palmette-acanthe sur l'aiguière est remarquable. Il peut servir d'intermédiaire entre les chapiteaux sassanides et Patleina: les zigzags y conservent encore la ligne sinueuse d'une feuille réelle, mais ils sont déjà réunis par un contour extérieur et une rangée de points apparaît exactement à la place où, à Patleina, on voit la série des cœurs".

48 – Willy BURGER 1930, *Abendländische Schmelzarbeiten*, Berlin, pp. 16-17: "Und die berühmte und schöne Kanne aus dem Schatze von St. Maurice d'Agaune im Kanton Wallis, die mit zu einem Hauptzeugen für orientalische Beeinflussung der byzantinischen Emailkünstler gemacht wird, ist, wenn auch ihr sassanidisch-arabischer Ursprung zu Unrecht angezweifelt wird, doch so umstritten in ihrer zeitlichen Festsetzung, die zwischen dem 6. und 12. Jahrhundert schwankt, dass auch sie nicht recht als Beweis herangezogen werden kann. Auch China kann nicht als Erfinder des Zellschmelzes in Betracht kommen, da die chinesischen frühen Schriftquellen selbst ihr Email als Arbeiten aus «Fo=lin», d. i. Byzanz, bezeichnen, seine Kenntnis also aus dem Westen bezogen haben".

49 – Georg TSCHUBINASCHWILI 1930, «Ein Goldschmiedetriptychon des VIII.-IX. Jahrhunderts aus Martvili», dans *Zeitschrift für bildende Kunst LXIV*, Leipzig 1930, pp. 84-85: "Wenn man die

Martvili-Deesis mit anderen frühen Denkmälern des Zellenschmelzes, etwa mit der neuerdings durch Marc ROSENBERG (Zellenschmelz III, 1922) für die Zeit bis rund 850 zusammengestellten Gruppe vergleicht, wird man eine Übereinstimmung in den wichtigsten Grundmonumenten wie auch in mancher Einzelheit feststellen können. Die fast ausschliesslich durch die Stege besorgte Zeichnung ist allen frühen Zellenschmelzarbeiten gemeinsam, – die geringe Anzahl der Stege – "Linien", ihre gewissermassen zufällige, unpräzise Führung und ihr häufig recht ungenauer Zusammenschluss. Die grösseren Denkmäler, wie das Kreuz der Laterankapelle Sancta Sanctorum, das Kreuz Beresford Hope und ein Kreuz aus Martvili, die Staurothek Fieschi-Morgan, die Kreuzigung an der Chachuli-Ikone in Gelati, die Kanne von St. Maurice, aber auch die kleinen Einzelstücke, wie verschiedene Medaillons aus dem Chachuli-Bilde (Theodoros und die Muttergottes als Orante) zeigen diese Eigenheiten".

⁵⁰ – Richard BERNHEIMER 1931, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, München, p. 46: "Orientalische, also hauptsächlich sassanidische und islamische Metallarbeiten müssen in den Kirchenschätzen des Abendlandes sehr verbreitet gewesen sein. Die sassanidische Goldkanne mit farbigem Zellenschmelz im Schatz von St. Maurice im Rhönetal und die sassanidischen Werke von St. Denis bieten uns Ersatz für das Viele, das uns verlorengegangen ist".

⁵¹ – José PÍLOAN 1931, *Summa Artis. Historia general del arte*, Madrid-Barcelona, Vol. II, p. 525.

⁵² – *** Erwin MARGUILES 1932, *Der Schatz von St. Maurice. Zelleneinlage und Zellenschmelz in einem Klosterschatz des frühen Mittelalters* (Inaugural Dissertation Wien; thèse dactylographiée n° D. 2.954.); étude de qualité moyenne (à la bibliographie très lacunaire), essentiellement descriptive et comparative – grand panorama des formes, de leur symbolique et de leur évolution; pp. 86-100 + 112-129 + 135-145 + 194-214 + 231-232 + 239 + 249-252; citation p. 232: "Nachdem wir hier versucht haben, Entwicklung des Zellenschmelzes vorzuführen, und gesehen haben, dass die Schmelzteile der Kanne ohne Zweifel in das Gebiet der iranischen Beharrung (sic) des Zellenschmelzes gehören, müssen wir feststellen, dass es daher wohl nicht denkbar sein kann, unserer Schmelzarbeit ein anderes Entstehen zuzuschreiben. Sicherlich vor 700 entstanden, haben sie kein einziges Vergleichsstück im Byzantinischen oder anderswo, das in der Zeit die Werkart auf solcher, auch später nicht erreichter Höhe zeigt".

⁵³ – KRSTO MIATEV 1936, *Die Keramik von Preslav*, Sofia, pp. 97-98 (+ ill. 76: disque complet avec lions): "In der Auffassung und Ausführung steht der Palmette von Preslav auch die komplizierte Palmettenkomposition der Emailverzierung der bekannten goldenen Kanne in der Kirche St. Maurice en Valais nahe. Sie gehört in das 8.-10. Jahrhundert und wird von einigen (Rosenberg, Swarzenski, Zimmermann, Kondakov, Ebersolt) für ein byzantinisches Werk gehalten, von anderen (Evans, Dieulafoy) für sassanidisch, und wieder von anderen (Linas und Molinier) für karolingisch, während Fr. Sarre glaubt, dass sie abassidischen Ursprungs sei (n.d.l.: grande liberté dans le classement des auteurs et des attributions!). Auf der einen Seite der Kanne ist die altorientalische Komposition mit zwei Löwen zu beiden Seiten des Lebensbaumes dargestellt, doch letzterer ist hier aus einer Reihe von Palmettenkelchen gebildet wie wir sie auf dem Latranstoff und dem Preslaver Rundstab n°3 finden. Die Form der Blätter ist die gleiche, ihre Oberfläche ist ebenfalls in Halbpalmetten, Konturstreifen und Kreise zergliedert, die die Herzen in Palleina ersetzen. Bei der Emailpalmette finden wir sogar die viereckige Basis und den Volutenstengel, der hier die Form eines schematischen Dreiecks erhalten hat".

⁵⁴ – Magda BARANY-OBERSCHALL 1937, «The Crown of the Emperor Constantine Monomachos», dans *Archaeologia Hungarica XXII*, Budapest (texte hongrois, p. 12), pp. 56-57: "The most problematic and perhaps the earliest of the examples is the St Maurice ewer (St-Maurice d'Agaune, Valais). In form it is very similar to the early Arabian ewers and to one of the ewers of the gold treasure from Nagyszentmiklos; the two lions and griffin figures of the enamel exhibit a likeness to the Sassanian-Byzantine silk tissues, but from the technical point it clearly belongs to Byzantium. Most probably it was made in the VIIIth century, but its date still needs going into thoroughly. Another objects belonging to this early period is a small arched plaque representing the crucifixion on the Khakhui Triptych. The emerald green background, the translucent red of Christ's colobion and the milk-white colour of the face date this to the VIIIth century".

⁵⁵ – ** Erwin MARGUILES 1938, «Cloisonné Enamel», dans *A Survey of Persian Art (International Congress of Iranian Art)*, London and New York, Vol. I (Arthur Uphem POPE & Phyllis ACKERMANN

éd.), pp. 779-783 (+ ill. Vol. IV, Pl. 247-248; aiguïère avec bouchon et détail des émaux; planches tirées d'E. AUBERT); texte p. 782: "Another much more important document is the ewer of St Maurice d'Againe in the Swiss Valais, which has the most perfect cloisonné enamel panels, showing a variety of Iranian ornamental motifs and symbols. The ornament consists chiefly of rosettes, which appear also on smaller enamelled panels covering the neck of the vase. The heart-shaped and pointed leaf forms, resembling those of the Risano clasp, appear, as well as the type of rosette which had already been used in Iran on many of the Achaemenid monuments (Pl. 248 M). The two center panels show pairs of animals, lions or griffins, confronted flanking a plant in the middle of an ornament-strewn field. On one panel the lions stand on each side of a plant which is easily recognized as the lotus tree, the Sun Tree, a most important Iranian religious symbol. A similar tree appears on the side-pillars of Taq-i-Bastan, on the capitals at Bisutum and Qual'a-i-Kuhna, and on the walls at Susa. Almost identical lions in somewhat simpler plates in the Ermitage Museum. The griffin in similar form appears on various Sasanian monuments. Comparaison of all these recognized Sasanian objects with the composition and ornament of the St. Maurice vase, executed in brilliant colours and with perfect design, makes it seem most likely that this piece of enamelling was produced within the Sasanian empire. An enamelled clasp in the Louvre, formerly in the Campana collection, shows another striking parallel to the St. Maurice and the other related Sasanian griffins. In the de Clercq collection, now owned by M. de Boisgelin, there is a médaillon in cloisonné enamel showing a branch in its beak, in the same style as those found on Sasanian silks. Additional, and perhaps the most conclusive evidence is to be found in necklaces worn by some of the attendants on the Taq-i-Bastan reliefs, which seem to have been overlooked. Thus the figure in the stern of the King's boat wear a tight collar composed of square units, each ornamented with a quatrefoil, similar to several of those on the small clasps. Again, one of the harpists wears a neck chain consisting of rosette links with a pair of square pendants carrying the same figure. And in both instances these tiny ornaments have been meticulously hollowed out, so that they create at once, on examination, the impression of cloisonné enamel. This group of cloisonné enamels (Campana, de Clercq) can all be accounted prior to the seventh century, since the ornamental motifs are clearly related to datable monuments of that period. It may, therefore, safely be assumed that at least in the later period of the Sassanian empire, cloisonné enamel was an established and technically perfected art, and that in all probability it originated in Iran. From Iran, this technique spread to the south of Russia, to the Scythian country, to Far East, and to Byzantium. While in Iran the most perfect examples of it were being produced, in Byzantium, it was still being executed in a very primitive fashion (witness the Museo Cristiano Cross)(...). The date of origin of cloisonné enamel cannot be hazarded, but that this special persian art was created in Iran can hardly be doubted. In the first place, it appeared there is a perfected style before cloisonné pieces of any importance are found in other parts of the world; second, the technical facilities for this work were common there; and finally, it was congenial to the spirit of the time".

⁵⁶ – Joseph BRAUN 1940, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg-im-Breisgau, p. 247: "Über die Form der Kannelreliquiare geben die Inventare bei ihrer allzu knappen Fassung keinen näheren Aufschluss (...). Mehr Auskunft gewähren die Beispiele, die sich erhalten haben, wenn auch ihre Zahl nicht gross ist. Zwei gibt es deren im Schatz von St. Maurice (...)".

⁵⁷ – N. MAVRODINOV 1943, «Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos», dans *Archaeologia Hungarica XXIX*, Budapest, p. 177: "La célèbre aiguïère de Saint-Maurice d'Againe qui date, d'après nous, de la fin du IX^e ou du début du X^e siècle, est la première dans la série des vases byzantins à ornements soudés sur le fond⁵⁷⁷. Sur cette aiguïère les bordures des champs décorés consistent en rangées de perles en or soudées sur le fond; certaines parties du col ont reçu un décor en filigrane et, ce qui est encore plus important, l'aiguïère est ornée d'émaux cloisonnés. La présence du filigrane et des émaux nous fait facilement expliquer ce changement. Il est tout à fait évident que le décor des vases en or subit une influence de la part de l'ornementation des objets de parure. Les rangées de perles et le filigrane se trouvent aussi sur l'aiguïère byzantine du Cabinet des médailles à la Bibliothèque Nationale de Paris, ainsi que sur les objets du trésor de Saint-Marc de Venise, où se trouve même une coupe entièrement émaillée. Ainsi les ornements soudés sur le fond ont été introduits dans le décor des vases en métaux précieux à Byzance au IX^e-X^e siècle"; note 577: "Nous établissons cette date assez exacte, et vers laquelle tend aussi Rosenberg, en nous basant sur le rapprochement que M. Miateff, pp. 97-98, a fait entre son décor et celui de la céramique peinte de Patleina en Bulgarie qui provient certainement de cette époque".

⁵⁸ – Willy ROTZLER 1943, «Die Abtei von St. Maurice», dans *Du n°3*, Zürich, p. 11 (reparle d'un don éventuel d'Haroun-al-Raschid); ill. p. 12: *Goldkanne. 8/9 Jh. mit Email und Edelsteine*. Première photo passée en couleur publiée (Firma Schwitler A. G., Basel und Zürich).

59 – *** Mehmet AGA-OGLU 1946, «Is the ewer of St-Maurice d'Agaune a Work of Sasanian Iran ?», dans *The Art Bulletin* XXVIII, New York, pp. 158-170; p. 162: “The best testimony to the fact that the St-Maurice ewer could not have been in the possession of Charlemagne, but was brought to the West long after the death of the illustrious emperor, is offered by the ewer itself (...). M. Rosenberg exaggerates the extent of the repair and, for reasons to be presented later, his view, as such, is not acceptable”; p. 164: “The enamel disks and plaques were executed separately and then applied to the body of the ewer. This technical method was universally employed in the Byzantine art of enameling”; p. 169: “The ornament placed beneath the confronted griffins is also of distinctly non-Sasanian origin”; p. 170: “Stylistically, they are of unmistakable Byzantine origine (...). The range of the material compared suggests that the ewer must be a product of the late tenth or the early eleventh century (...). Thus the ewer of St-Maurice d'Agaune, in my opinion, is beyond any doubt not a work of Sasanian Iran or of the Islamic Near East, but a product of Byzantine industrial art and was made during the late Macedonian period” (fig. 1 et 2: reproductions avec le bouchon de cire, plus de 20 ans après que celui-ci ait été enlevé!).

60 – Peter MEYER 1947, *L'art en Suisse*, Zürich; illustration en couleur entre les pp. 16 et 17 (sans le bouchon de cire): “Byzantinischer Zellschmelz (Email) des 7. Jahrhunderts, in einer Fassung aus karolingischer Zeit”.

61 – *** Andreas ALFÖLDI 1948, «Die Goldkanne von St-Maurice», dans *ZAK* 10, Basel, pp. 1-27, accompagné de 12 Planches (et une illustration couleur: Firma Schwitler A. G., Basel und Zürich; cf. Willy ROTZLER 1943. (Le vase n'a plus son bouchon de cire). — Publication faisant suite à un démontage de l'aiguière pour restauration; illustrations de la pièce démontée (Taf. 5, 6, 7, 10). Aux pages 2 à 5, ALFÖLDI dresse un bilan des études antérieures les plus importantes (il en dénombre 21); aux pages 5 à 7, il fait des remarques d'ordre technique, suite au démontage de l'objet; nous retiendrons celle-ci, p. 5: “Die sphärischen Emailkalotten sind zwar anlässlich ihrer Entfernung vom ursprünglichen Objekt, das sie verzierten, an ihrer Peripherie mehrfach beschädigt worden, aber sie zeigen auch heute noch ihre originale Form: ein unten abgeschnittenes Kugelsegment. Der Rand der Goldblechplatte nämlich, welche die Basis der Zellschmelzeinlage bildet, wurde bei ihrer Anfertigung rundherum senkrecht aufgebogen, um den grünen Glasfuss, der als Hintergrund der Zellenmuster dient, festhalten zu können”. Aux pages 7 à 10, il décrit le châssis orfèvré avec ses feuilles d'acanthos, cite le talisman de Charlemagne ainsi que la production en ivoire carolingienne; puis, pour les filigranes, il mentionne les objets de fouille carolingiens trouvés en Suède, et de conclure, p. 9: “Ein Grund mehr, die Kanne mit ihrer unbeholfenen technischen Herstellungsart in die Epoche des Neuanfangs der europäischen Kunst unter Karl dem Grossen zu setzen”. Suit l'étude iconographique et celle des motifs végétaux (nombreuses références à Taq-i-Bostan); p. 12: “Den auffallendsten Einzelzug der Blütenkelche des Lebensbaumes unserer Emailkalotte bilden die farbigen Schmelze im Innern jedes Blütenblattes. Diese sind ebenfalls ganz deutlich ein Produkt der sassanidischen Kunstentwicklung”. Après l'étude des reliefs à titre comparatif, il propose celle des tissus (pp. 13-16); aux pages 17 à 19, les animaux – lions et griffons – sont pris en considération. L'orientation nouvelle de l'auteur commence à la page 19: “Freilich darf man nicht vergessen, dass die durch die ungeheure arabische Expansionsbewegung neubelebte nachsassanidische Kunst Persiens nicht nur in das oströmische Reich ausstrahlte, sondern nach allen Windrichtungen in grundlegender Weise wirkte. Die kunst- und kulturhistorische Forschung hat sich z. B. noch nicht vergewöhnt, dass die eurasischen Reitervölker, vom heutigen Ungarn bis in die Mongolei, unter dem entscheidenden Einfluss der nachsassanidisch-früh-islamischen Kunstindustrie standen” (puis évoque les liens ornementaux-stylistiques entre la Hongrie et la Suède, puis la Bulgarie); p. 20: “Den engeren Zusammenhang der altungarischen und der bulgarischen Ornamentik illustriert die Zusammenstellung auf Taf. 12”; p. 22: “So ergibt sich aus dem Zusammenhang der emaillierten Teile die Gestalt einer rundköpfigen Keule aus Gold, die aber wegen ihrer Leichtigkeit und Empfindlichkeit keine Waffe, sondern nur ein Herrscherattribut gewesen sein konnte. Solche kugelköpfige Keulenzepher waren einst tatsächlich im Gebrauch, und zwar im alten Orient. Dass die orientalischen kugelköpfigen Zepher ursprünglich Prunkwaffen gewesen sind, ist schon längst erkannt worden” (puis, p. 23, développement de l'iconographie et de l'usage du sceptre); p. 23: “Auch die Steppenvölker des eurasischen Nordens, deren Hinterlassenschaft die sassanidische und nachsassanidische Zivilisation spiegelt, haben das Zepher mit kugeligem Keulenkopf als Würdezeichen benützt”; p. 26: “So ist es klar, dass die Bruchteile des emaillierten Goldzepters von St. Maurice nicht nur aus kunstgeschichtlichen und aus rechtsarchäologischen Gründen nicht byzantinisch sein können, sondern aus der Sphäre der postsassanidischen Zivilisation herkommen”; dernière conclusion, p. 27: “Wir sahen schon oben, dass das nordasiatische Reitervolk der Awaren, das

seit der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts im heutigen Ungarn sass, die in Rede stehende Zepterform gekannt und gebraucht hat. Auch erweist sich aus der Forschung immer klarer, dass die Kunstindustrie dieses Steppenvolkes in eine weitgehende Abhängigkeit von derjenigen des frühen Islams geriet; andererseits wissen wir von Masudi und andern, dass die Emailgegenstände in dem Schatze der fatimidischen Herrscher eine Rolle spielten”.

⁶² – Magda BARANY-OBERSCHALL 1949, «Localization of the Enamels of the Upper Hemisphere of the Holy Crown of Hungary», dans *The Art Bulletin* XXXI, pp. 121-122: “The earliest method, the so-called Vollschnelz technique, consisted of a gold plate base flanged at the four sides to form a shallow encasement. To this base thin gold wires were soldered to form the skeleton of cells to be filled with enamel pastes. These wires or cloisons, when filled with enamel, project only at the upper tips and serve to delineate the figures and separate the various colors of the design. The gold encasement of the base is thus entirely eliminated by the enamel. This method of preparation was the common technique in use from the eighth through the tenth centuries¹⁷”; note 17: “For example, the Maurizius jug in St. Maurice d’Agaune, the Sancta Sanctorum cross from the Lateran, and the Staurotheka Fieschi-Morgan in the Metropolitan Museum”.

⁶³ – Louis BRÉHIER 1950, *Le monde byzantin*, Vol. 3: *La civilisation byzantine*, Paris, p. 217: “Une technique très répandue depuis le V^e siècle était celle des plats, disques (missoria, clypei), patènes, etc..., en argent rehaussés d’or, traités au repoussé avec la reprise des détails à l’aide du burin. Un des premiers centres de fabrication de ces objets, revêtus de poinçons de contrôle, paraît avoir été Antioche, puis cette technique s’implanta à Constantinople, où les objets d’or et d’argent furent enrichis de pierres précieuses et d’émaux. L’industrie artistique qui évoque le mieux les splendeurs de Byzance est celle des émaux cloisonnés à fond d’or, dont l’origine iranienne est certaine et dont les plus anciens spécimens connus proviennent du butin des peuples barbares en contact avec Byzance⁶”; note 6, adhère à la position d’Alföldi: “Par exemple, l’aiguière de St-Maurice, fabriquée à l’époque carolingienne avec les débris d’un sceptre de prince barbare” (rééd. Poche Albin Michel, 1970, p. 191 et note 1094).

⁶⁴ – Kurt ERDMANN 1950, «Die universalgeschichtliche Stellung der sassanidischen Kunst», dans *Saeculum I*, p. 516: “Der springende Markslöwe des vorkarolingischen Evangeliiars aus Echternach in der Bibliothèque Nationale in Paris hat seine nächsten Verwandten in den steigenden Fabeltieren auf einem der eingangs erwähnten byzantinisch-sassanidischen Reiterstoffe und in den Löwen eines der Emails an der karolingischen Goldkanne im Schatz von St. Maurice, bei denen noch umstritten ist, ob sie sassanidische oder unter starken sassanidischem Einfluss stehende byzantinische Arbeit sind”; note 41.: “Auch der ausgezeichnete Aufsatz von A. Alföldi (...) der die meisten Probleme des Stückes in neuer und überzeugender Weise löst, hat nach meinem Empfinden diese Frage nicht endgültig geklärt”.

⁶⁵ – Helmut SCHLUNK 1950, «The Crosses of Oviedo», dans *The Art Bulletin* XXXII, p. 110: “Above all they lack the fabulous animals with coiled tails in decorative stylization which are reminiscent of Nordic patterns; instead the representations on our enamels clearly continue the late antique and early Christian heritage, as can still be seen in the Risano pendant, which Evans attempted to place in the sixth century, but which Rosenberg, because of its relation to the ewer of Saint-Maurice⁹⁵, wanted to «advance as far as possible» to place it provisionally in the early seventh century and which Aga-Oglu recently proposed to place in the tenth⁹⁶”; note 95: “The long standing date of the ewer of St-Maurice however, has recently been challenged, apparently on good grounds, by Aga-Oglu, who believes it to be Byzantine and would place it in the late Macedonian period. After completion of the paper, A. Alföldi put forward the very convincing theory that the enamels of the ewer are post-Sassanian and formed originally the globe of a scepter of the Treasure of the Avars”; note 96: “M. Aga-Oglu calls the Risano pendant a Byzantine work of the tenth century”.

⁶⁶ – Léon DUPONT LACHENAL 1951, «Le trésor», dans *Echos de Saint-Maurice*, numéro Spécial, pp. 142 et 143: “L’aiguière d’or que la tradition fait remonter à Charlemagne, étale sur ses flancs la splendeur orientale de ses émaux qui décoraient, selon une thèse récente, le sceptre d’un roi des Avars”.

67 – ** Franz ALTHEIM 1952, «Die Goldkanne von St. Maurice d' Agaune», dans *Nouvelle Clio IV (Türkstudien 5)*, pp. 49-57. L'ensemble de l'article tend à démontrer l'hypothèse d'ALFÖLDI; il s'agit de la première réaction négative. Pages 49-50, il cite les positions de ROSENBERG et d'ALFÖLDI; p. 50: "Alföldis geschichtliche Gesamtkonzeption gründet sich im vorliegenden Fall auf die noch unveröffentlichten Arbeiten seines Schwiegersohnes J. Deér (...). Aber gerade das, was die Verbindung zu den Awaren herstellen soll: – gemeint ist die Zusammenfügung der emailverzierten Bestandteile zu einem Kugelszepter – trägt nicht. Es besteht kein Zweifel daran, dass Rosenberg im Recht war, als er sie auch ihrerseits zu einer Kanne zusammenfügte. Alföldi hat selbst, ohne es zu wollen, einen Beweis dafür geliefert. Er hat gesehen, was Rosenberg nicht beobachtet hatte, dass nicht nur die emaillierten Teile, sondern auch das Mundstück der Goldkanne zum alten Bestand gehört. Diese Beobachtung allein widerlegt, dass es sich um ein Kugelszepter gehandelt hat"; p. 51, à propos du col: "Auf die einfache Lösung, dass die ursprüngliche Kanne, wie so oft, einen runden Halsfüß, aber einen eckigen Halskörper besaß, ist er nicht gekommen"; p. 53: "Damit bestätigt sich, dass die emaillierten Teile nicht einem Kugelszepter, sondern von Anfang an einer Kanne gehörten. Man kennt dergleichen Stücke aus dem Schatz von Nagy-Szent-Miklos sowie aus byzantinischem und frühislamischem Kunstgewerbe. Die Umarbeitung in frühkarolingischer Zeit gibt für das originale Stück den terminus ante quem. Es bleibt die alte Frage, ob diese byzantinischer oder frühislamischer Herkunft war (...). Ich bin bereit, dem von Alföldi angeführten Material soweit Bedeutung beizumessen, als er die frühislamische Herkunft als Möglichkeit herausgestellt hat (...). Die figurliche Darstellung macht bei einem frühabbassidischen Werk grössere Schwierigkeiten als bei einem der omayyadischen Zeit. Ein wichtiges, gerade dem 8. Jahrhunderts angehöriges und an Persisches gemahnendes Stück echten Zellenemails im Schatzhaus von Nara ist figurenlos".

68 – Jean-Marie THEURILLAT 1953, «Le trésor de Saint-Maurice», dans *Congrès archéologique de France, CX^e session tenue en Suisse romande en 1952*, p. 263: "Les émaux qui ornent la panse et le col ont fait longtemps considérer ce vase comme une œuvre orientale. Mais une étude plus attentive de l'orfèvrerie ne permet pas de conserver cette attribution. Ce travail est bien occidental et carolingien. Les émaux, par contre, sont de la plus pure tradition orientale; leur iconographie est empruntée par un motif de soierie à la mythologie persane. Mais le travail est-il sassanide ou byzantin ? De la réponse à cette question dépend l'accueil que l'on fera à l'étude qu'a consacrée tout récemment à cette pièce M. Andreas Alföldi (...) Il n'a pas, pensons-nous, fourni la preuve absolue de l'origine sassanide et non byzantine des émaux, et c'est là sans doute le point le plus délicat, ardemment, parfois même violemment discuté dans les congrès archéologiques de ces quatre dernières années. Quoi qu'il en soit, il semble que nous ayons dans ce somptueux reliquaire une marque de la munificence de Charlemagne envers l'abbaye".

69 – Jean-Marie THEURILLAT 1954, «Vase de sardonix, Coffret mérovingien, Aiguïère dite de Charlemagne», dans *Vallesia IX, L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, des origines à la réforme canoniale, 515-830 environ*, pp. 89-90 (même texte qu'en 1953); voir encore p. 119: "Dans une étude, très largement documentée, A. ALFÖLDI a cru voir dans l'«aiguïère de Charlemagne» du trésor de St-Maurice, les parties essentielles du roi des Avars remontées par des orfèvres carolingiens pour en faire un reliquaire en forme d'aiguïère et offert par Charlemagne à l'abbaye".

69 – Otto HOMBURGER 1954, «Früh- und Hochmittelalterliche Stücke im Schatz des Augustinerchorherrenstiftes von St. Maurice und in der Kathedrale zu Sitten», dans *Actes du III^e Congrès international pour l'étude du Haut Moyen Age, 9-14 septembre 1951, Lausanne, Olten*, p. 347; l'auteur résume quelques hypothèses (ROSENBERG, AGA-UGLU, ALFÖLDI et SCHRAMM): "In noch viel weiteren Grenzen bewegen sich die zeitlichen Ansätze und die stilistischen Ableitungen, die man für das dritte der hochbedeutenden Frühwerke angenommen hat; gemeint ist die Kanne, die nach der Tradition von Harun-al Raschid Karl dem Grossen geschenkt wurde. Einer der letzten Bearbeiter, Mehmet Aga-Oglu, der das Stück als byzantinisch anspricht und ins 11. Jahrhundert datiert, hat die überaus reiche Literatur 1946 zusammengestellt und über die verschiedenartigen Auffassungen referiert (*The Art Bulletin XXVIII*, p. 160). In ein neues Stadium trat die Forschung ein, als – erstmals durch Marc Rosenberg (1922, pp. 22-28) – erkannt wurde, dass Emails und Fassung verschiedenen Zeiten angehören. Auf dieser Bahn weiterschreitend hat Andreas Alföldi in einer durch die Kenntnis des osteuropäischen Ornamentgeschichte und den Scharfsinn der Kombination hervorragenden Untersuchung (*ZAK X*, 1948) die Emails als Produkte einer postsassanidisch-frühislamischen Werkstatt des Nahen Ostens angesprochen, während die Kanne selbst mitsamt den einzelnen Teilen der Metall-Montierung als Arbeit eines karolingischen Goldschmiedes überzeugend nachgewiesen wurde. Weiterhin legt Alföldi mit einleuchtenden Argumenten dar, die Emails hätten

zum Szepter eines Awarenfürsten gehört, das Karl d. Gr. erbeutet und in seinem Auftrag zu dem Geschenk für die ehrwürdige Abtei umgearbeitet worden sei (neuerdings mit ausdrücklicher Zustimmung angeführt durch Schramm, *Münchener Jahrbuch für bildende Kunst* 3 I, 1950, p. 47)".

70 – Percy Ernst SCHRAMM 1954, *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart, pp. 281-283: (cite ALFÖLDI par rapport au sceptre comme instrument du pouvoir) *Das awarische Kugelszepter (wohl 8. Jahrhundert): "Die Emails können nicht für die Kanne gearbeitet sein, vielmehr nimmt das Gefäß auf deren Form Rücksicht. Sie sind weder karolingisch noch byzantinisch, sondern stammen aus jener Kunst, die auf sassanidischer Grundlage beruht, durch den Islam weiterentwickelt und durch die Steppenvölker bis nach Bulgarien, Ungarn und Südrussland weitergetragen wurde. Auch bei dieser Zuweisung kann kein Zweifel mehr bestehen (...). Diese Kugel auf dem Stab kann nichts anderes gewesen sein als eines jener Kugelszepter, die bereits dem alten Orient und Ägypten bekannt waren und wohl aus einer keulenförmigen Waffe hervorgegangen sind"*.

71 – André DONNET 1954, *Guide artistique du Valais*, Sion, p. 14: "Aiguère dite de Charlemagne, d'or fin, ornée, sur la panse et le col, de plaques d'émaux, de filigranes et de ciselures; monture occidentale carolingienne avec émaux orientaux".

72 – K. DINKLAGE 1954, «Karolingischer Schmuck aus dem Speyer- und Wormsgau», dans *Pfälzer Heimat*: compare les émaux avec ceux de l'autel de Milan.

73 – Arnulf KOLLAUTZ 1954, «Die Awaren», dans *Saeculum* 5 Heft 2, p. 142: "In der Kanne der Abtei St. Maurice d'Agaune hat Alföldi ein solches umgearbeitetes Zeppter aus der Awarerbeute Karls des Grossen nachzuweisen versucht, wobei er seinen Beweis auf den Motivzyklus des Emails stützte, das er wie alle Vorgänger für sassanidisch anspricht. Es zeigt in herrlicher Farbenpracht auf der einen Schauseite zwei gegenständige Löwen als Sinnbilder königlicher Macht um einen Lebensbaum stehend, die gewöhnliche Andeutung der Paradieseslandschaft in der sassanidischen Kunst. In ihr steht der Lebensbaum auf einem heiligen Berg, von Sonne, Mond und Sternen umkreist. Das Gebirge, in dessen Mitte er sich erhebt, ist der Sitz der Genien und der Ursprungsort der Quelle Ardisura. Sie fließt von Norden herab in das Meer, an dem Yima, der sagenhafte Gott-König, «in seiner guten Zeit weilte». Die achtblättrigen Rosetten unseres Emails sind das Sinnbild für Sonne und Mond, wobei die Sonne die Verkörperung Ahura Mazdas darstellt. Das Herzblatt zwischen Löwe und Pflanze ist das Sinnbild der Amurtat, der Unsterblichkeit, ihr ist der Haomastrauch heilig. Voll des gleichen sinnbildlichen Gehalts ist auch die Greifenseite: das lyraförmige Zeichen zu Seiten der Greifen ist das Symbol des ewigen Wassers, dessen Wächter die Greifen sind. Alle genannten sinnbildlichen Zeichen sollten dem Träger ewiges Leben verbürgen, auf der einen Seite durch den Lebensbaum, auf der anderen durch das Symbol des ewigen Wassers versinnbildlicht, gegen alle Angriffe der bösen Mächte durch Löwen und Greifen geschützt. Über alles, Landschaft wie Tiere, ist die Herrlichkeit und der Glanz des guten, göttlichen Geistes, des Chvarnah, ausgegossen, von dem nach eranischer Vorstellung das lebenspendende Wasser und die leuchtenden Gestirne erfüllt sind. Die aufgezählten Motive sind gewiss geläufig sassanidisch, allein sie sind in der damaligen Zeit sehr verbreitet, und von wirklichen, in Eran in sassanidischer Zeit hergestellten Emails haben wir meines Wissens bis jetzt keine Beispiele. Dem Schmelz der Farben nach ordnen sie sich nach Dinklage, 1954, in die Emails der Mailänder Werkstätten ein. Mit mehr Recht könnte man zum Beispiel die Schlüssel von St. Denis als Stück der Awarerbeute Karls erklären, die allen Urkunden nach durch Karl den Kahlen der Abtei vermacht wurde, abgesehen von der Möglichkeit, dass das Stück als Geschenk irgendeiner islamischen Gesandtschaft in den Besitz Karls oder seines Enkels gekommen sein kann".

74 – Jean-Marie THEURILLAT 1955, *Le Trésor de Saint-Maurice* (brochure-guide, 32 p.), rééd. 1967; nouvelle série: 1974 et 1982. Edition de 1982, p. 7: "Le travail de l'or est bien occidental et carolingien. Les émaux, par contre, avec leurs verts et leurs grenats translucides, sont d'une technique éprouvée, inconnue chez les émailleurs occidentaux à l'époque carolingienne: ils doivent sans doute être attribués à un atelier byzantin".

75 – ** André GRABAR 1956, «L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir», dans *Journal des savants*, pp. 14-15: "Comme moi-même, M. Schramm témoigne d'une grande admiration pour la thèse d'A. Alföldi, selon laquelle les parties émaillées de la fameuse aiguère de St-Maurice seraient des membra disjecta d'un sceptre du dernier roi avar, vaincu par Charlemagne. Mais mon admiration pour cette hypothèse ne m'empêche pas de formuler certains doutes quant aux conclusions de

M. Alföldi. *Ma première objection concerne la forme du vase: comme M. Alföldi me semble l'avoir prouvé, il aurait été «composé» en Occident avec des pièces émaillées et des morceaux d'orfèvrerie carolingiens. Mais, ajoutons-le, celui qui tendait à créer un semblant de vase lui donna une forme typiquement sassanide. Il connaissait donc et avait des raisons de contrefaire une œuvre orientale. Laquelle et pourquoi? Quelle que soit la réponse, elle nous écarte de l'hypothèse d'un sceptre oriental. Seconde objection: les deux émaux en disque bombés sont coupés en bas par une ligne horizontale. Et certes, les maquettes proposées par M. Alföldi montrent qu'une forme de sceptre semblable est parfaitement possible; mais avant de penser à une forme de sceptre de ce type spécial, n'est-il pas raisonnable de se rappeler d'abord que cette forme de joues est typique et normale dans les aiguières de forme identique, sassanide ou d'inspiration sassanide. Ne s'agirait-il pas plutôt d'une imitation d'une œuvre orientale entière ou même d'une reconstruction d'une aiguière orientale, en partant d'éléments orientaux complétés? Il y a longtemps qu'est admis le caractère asiatico-iranien des ornements qui décorent les émaux de St-Maurice (...). Mais il n'est pas moins vrai que tous ces motifs et, en outre la technique de l'émail cloisonné de l'aiguière, trouvent les meilleures analogies parmi les pièces issues d'ateliers constantinopolitains (c'est de Constantinople aussi que viennent des ornements très semblables des céramiques et sculptures de la capitale bulgare de Preslav, IX^e-X^e siècle) (...). Mais les émaux de St-Maurice d'Againe me semblent trahir une origine constantino-politaine, d'abord à cause de la qualité de ses émaux sur surface sphérique (technique particulièrement difficile, et qu'on ne connaît que sur un petit nombre d'objets constantinopolitains, par exemple l'icône en émail de l'archange Michel, en buste, au Trésor de S. Marco), et ensuite à cause de la présence simultanée de deux lions et de deux griffons antithétiques: car ce sont ces deux paires de zodia – automates que l'on voyait précisément (ainsi que des oiseaux) de part et d'autre du «trône de Salomon» des basileis de Constantinople, au palais de la Magnaura (attestés pour le X^e et vraisemblablement pour le IX^e siècle). Tout compte fait, je pense que l'aiguière actuelle, refaite en Occident à l'époque carolingienne, remonte à un vase byzantin de style sassanide (mêmes «iranismes» à Byzance pour les soies et pour les décors du IX^e-X^e siècle, en marbre, en céramique, et sur les pages des manuscrits). Les Avars vaincus par Charlemagne ont pu être en possession d'un vase byzantin de type orientalisant, tout comme les Bulgares au IX^e-X^e siècle décoraient leurs premières églises d'ornements de goût constantinopolitain, dans sa nuance orientalisante. Ce que, pour ma part, je retiens comme essentiel dans l'étude de A. Alföldi, ce n'est pas l'hypothèse avare, mais la démonstration générale, qui tend à prouver l'existence, au VIII^e-X^e siècle en Iran, d'un foyer d'art important qui a rayonné dans bien des pays d'Europe et d'Asie (j'ajoute: Byzance a été de ces pays-là)”; p. 16, à propos du Talisman de Charlemagne: “Cependant, la parenté des deux objets s'affirme à nouveau dans ceci: si le pseudo-vase de St-Maurice imite une aiguière sassanide, le pseudo-vase du talisman imite une ampoule palestinienne”.*

76 – Evelyne SCHLUMBERGER 1956, «Le trésor de Saint-Maurice», dans *Connaissance des arts* 58, décembre, pp. 134 et 137: “L'orfèvrerie, typiquement occidentale et carolingienne est en contradiction flagrante avec les émaux, techniquement et iconographiquement orientaux et bien antérieurs à la monture. Nouvelle occasion de controverse pour les spécialistes: a-t-on affaire à un travail arabe, sassanide ou byzantin? Andreas Alföldi (...)”.



ill. 9. Dessin publié par Edouard Salin en 1957.

77 – * Edouard SALIN 1957 (rééd. 1988), *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes et le laboratoire*, Vol. III (Les techniques), Paris, pp. 262-267; p. 262, note 4: “C'est à Alföldi que j'emprunte presque intégralement ce qui va suivre, car je fais presque entièrement mienne ses

conclusions, après avoir observé attentivement l'aiguière"; p. 264 (émaux): "Il s'agit donc de matériaux de remploi provenant de monuments antérieurs"; p. 265: "Toutefois, si leur exécution est impeccable, leur dessin assez évolué témoigne qu'ils sont postérieurs à l'apogée de l'art sassanide; la stylisation florale partielle des membres des animaux est celle que l'on observe dans l'art persan de la fin du VII^e et au début du VIII^e siècle: nous avons donc affaire à des émaux exécutés peu après l'effondrement des Sassanides; note 1, cite André Grabar 1956: son argumentation n'est pas déterminante; il est néanmoins possible qu'il s'agisse de copies byzantines d'émaux d'origine sassanide"; p. 265: "On peut en conclure que l'aiguière fut exécutée vers l'an 800"; p. 267: "Ce qui importe en l'occurrence, ce n'est ni l'hypothèse avare, ni l'hypothèse byzantine, mais bien la preuve de l'existence, en Iran au VIII^e siècle, d'un foyer artistique susceptible de s'imposer et de rayonner vers l'Occident, soit directement, soit par le canal de Byzance".

78 – Etienne COCHE DE LA FERTÉ 1957, «Le décor en céramique byzantine au Musée du Louvre», dans *Cahiers Archéologiques IX*, pp. 200-202: p. 200, à propos des bouquets d'acanthes, cite A. GRABAR et, en note 2, A. ALFÖLDI; p. 202: "A vrai dire, Miatev avait sous-estimé les apports orientaux dans l'art byzantin du X^e siècle, erreur signalée dans le compte-rendu que M. Grabar a consacré à son ouvrage (*Byz. Zeit. XXXVII-2*, pp. 477-482): une étude de Mlle Frantz, consacrée aux miniatures, fait une fois de plus la démonstration du caractère sassanide du motif qui nous intéresse (démonstration que M. Alföldi devait brillamment reprendre concernant l'arbre de vie de l'aiguière de St-Maurice, variante de l'acanthé dénommée palmettes superposées par Miatev)".

79 – Percy Ernst SCHRAMM 1957, «Karl der Grosse im Lichte der Staatsymbolik», dans *Forschung zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie Bd II*, Wiesbaden, pp. 16-42.

80 – John Roger FOX 1957, *The Treasure at St. Maurice of Agaunum* (brochure-guide, 23 pages), rééd. 1966; ibidem: *Saint Maurice, the Martyr and his Abbey*, 3^e édition, 1981 (24 pages). cf. texte du Chanoine Jean-Marie THEURILLAT, 1955.

81 – Paul & Léo MÜLLER 1957, *Am Grabe der Blutzeugen* (brochure-guide, 40 pages), rééd. 1964; 1970; 1978; 1989; cf. texte du Chanoine Jean-Marie THEURILLAT, 1955.

82 – Jean-Marie THEURILLAT & Norbert VIATTE 1958, «Saint-Maurice», dans *Suisse romane*, La Pierre qui Vire, pp. 125: "Les relations de Charlemagne avec l'Orient lui ont fait attribuer le don d'une aiguière ou plutôt d'un vase de parfum. Le bâti est d'or fin, ciselé, filigrané, feuillu d'acanthes, serti de saphirs clairs. La panse circulaire est bombée comme un fruit, ainsi que les quatre grands pans du col octogonal sont d'émail cloisonné sur or. Les verts de l'émail et les grenats sont translucides, les blancs, les vermillons, les jaunes, les bleus clairs et foncés sont opaques. Leur iconographie, lointainement sumérienne, mais immédiatement perse, présente deux griffons ailés affrontés d'une part, et de l'autre, un stipe flanqué de deux lions, à chaque fois sur un pré semé de marguerites (ce dernier thème est archaïque dans la création de l'émail byzantin). Que ces émaux aient appartenu au sceptre du roi des Avars, qu'ils soient de Byzance même, il est certain que ce beau vase a été exécuté en Occident, probablement en Sicile. Mais rarement œuvre d'art aura exprimé avec autant de bonheur le mystère qu'évoque le parfum: l'émanation de la prière naît, en notre cœur, de la touche brûlante d'une présence indicible".

83 – Victor Heinrich ELBERN 1958, «Carolingio», dans *Enciclopedia universale dell'arte III*, Venezia-Roma, col. 185: "Di opere che si possono mettere sicuramente in rapporto con le officine di corte, unica forse è l'incastonatura degli smalti sasanidi sulla Caraffa di St-Maurice d'Agaune, nell'800 circa, con mirabili ornati di foglie d'acanto".

84 – Hélène DEMORIANE 1960, «Le trésor légendaire de Charlemagne», dans *Connaissance des arts* 98, avril, p. 92, ill. 12: "L'aiguière de Saint-Maurice d'Agaune. Ce serait également un don personnel de l'empereur pour honorer le saint vénéré au monastère suisse. Comme bien des objets carolingiens, c'est un assemblage d'orfèvrerie autour d'un élément précieux d'époque antérieure. Ici la monture d'or filigrané et incrusté de cabochons de couleurs enserme des émaux d'origine sassanide: la partie bombée aurait été prélevée sur la boule même du sceptre du roi des Avars, dans le trésor duquel Charlemagne vainqueur a largement puisé".

85 – Paul GANZ 1960, *Geschichte der Kunst in der Schweiz*, Basel, Stuttgart, pp. 77-78: cite l'hypothèse d'ALFÖLDI et parle d'influences byzantines pour le travail orfèvre (feuilles d'acanthes).

⁸⁶ – Bianca Maria ALFIERI 1961, «Email», dans *Encyclopedia of World Art* IV, New York, London, pp. 738-739 : “Enamel medallions decorating the ewer of St Maurice d’Agaune, Switzerland, have motifs related to reliefs on various Iranian monuments, though some few scholars still consider them Byzantine”.

⁸⁷ – André BEERLI 1962, «Les chefs-d’œuvre du trésor de Saint-Maurice d’Agaune», dans *Stytle* n°12, p. 40: “S’il est vrai que l’aiguière a été donnée à l’abbaye par Charlemagne, le sceptre pourrait provenir du butin du roi des Avars”.

⁸⁸ – Blaise DE MONTESQUIOU-FEZENSAC 1962, «Le Talisman de Charlemagne», dans *Arts de France* II, p. 73: “M. Alföldi, dans sa belle étude sur l’aiguière d’or de Saint-Maurice d’Agaune, a montré que beaucoup des éléments qui entrent dans la composition et l’ornement du corps de l’aiguière se retrouvent (bien qu’à une échelle différente) sur le Talisman”; p. 74: “M. Alföldi a signalé les points communs entre l’aiguière de Saint-Maurice d’Agaune et le Talisman de Charlemagne. Il faut citer tout entier le passage où il fait ce rapprochement: «l’insertion d’un ornement rond dans un disque plat d’or battu, muni d’un col rectangulaire; l’encadrement de cet ornement dans une couronne de feuilles d’or battu; le décor de ce disque d’or, sur ses deux faces, avec des pierres précieuses montées isolément et des feuilles d’or, ainsi que la garniture des bords intérieurs et extérieurs du disque, autour de l’ornement central, faite d’un fil perlé plus épais; l’emploi aussi de pierres précieuses sur la tranche plate du disque; la façon dont ces cabochons sont montés, à savoir l’enveloppement des pierres précieuses dans une gaine d’or battu entourée à sa base d’un fil perlé; toutes ces particularités sont communes à l’aiguière de Saint-Maurice et au Talisman de Charlemagne, que celui-ci a porté à son cou durant sa vie et qu’il a emporté avec lui dans sa tombe». Ces rapports signalés par M. Alföldi sont incontestables, mais à côté d’eux, il existe entre ces deux objets d’assez fortes différences, qui ne sauraient s’expliquer seulement par l’inégalité des échelles ou par le réemploi sur l’aiguière d’émaux de provenance orientale ou byzantine. Ces différences, si elles n’impliquent pas nécessairement un écart de date, suggèrent pour le moins des traditions d’ateliers distinctes. Les belles feuilles découpées et appliquées sur le pourtour de l’émail central de l’aiguière, sur les deux faces, ou encore les feuilles d’un dessin analogue ciselées sur l’anse ou sur le goulot, sont un motif que l’on rencontre à maintes reprises dans les bordures des miniatures et des ivoires carolingiens, mais qui ne figure nulle part dans l’ornementation du Talisman. Sur les deux objets, l’emploi du filigrane, ou plutôt du fil perlé, n’est pas toujours le même. Il compose une suite de petits arceaux à jour sur le pourtour du corps de l’aiguière, ou dessine, le long de son col, de part et d’autre des plaques d’émail rectangulaires, un long rinceau régulièrement ondulé, non sans sécheresse, contenu entre deux perlés plus épais. Sur le Talisman, le filigrane ne joue qu’un rôle discret, accompagnant chaque pierre du bandeau circulaire ou de l’appendice de petites crossettes irrégulières d’un tracé simple et peu adroit. Un trait caractéristique du Talisman, c’est la bande d’or découpée en une suite de palmettes jointives, proches de la fleur de lis, qui maintient sur chacune des faces, la grande pierre centrale. Rien de semblable sur l’aiguière de Saint-Maurice d’Agaune”.

⁸⁹ – Marvin Chauncey ROSS 1964, «Le travail de l’émail», dans cat. exp. *L’art byzantin, art européen*, Athènes, p. 390: “Le VIII^e siècle est une période obscure pour l’histoire de l’art byzantin, mais un très grand chef d’œuvre, l’aiguière décorée de médaillons d’émail, aujourd’hui au trésor de St-Maurice, nous donne une idée du niveau artistique atteint à cette époque. Le professeur Alföldi a démontré que l’aiguière avait été restaurée à l’époque carolingienne: il est donc évident qu’elle est au moins contemporaine de cette époque. Les motifs décoratifs sont d’inspiration sassanide, ce qui se comprend facilement, puisqu’elle a été exécutée à Byzance, au cours du VIII^e siècle, mais le travail à mon avis est purement byzantin”.

⁹⁰ – Hans BELTING 1964, «Byzantinische Kunst als europäische Kunst (Ausstellung des Europarates in Athen)», dans *Kunstchronik* 17, pp. 239-240: “Die Reihe der mittelalterlichen Metall- und Emailarbeiten eröffneten als Glanzstücke die neu entdeckten Armstulpe von Saloniki (Nr. 463), deren Emails in Motivik und Farbigkeit enge Beziehungen zur spätpersisch-frühislamischen Zierkunst aufweisen: die komplizierte Rosetteform hat ihre nächste Entsprechung auf den Emailkalotten der Kanne im St. Maurice d’Agaune”.

⁹¹ – Wolfgang Fritz VOLBACH 1965, *La Pala d’Oro*, Firenze 1965 (rééd. Venezia 1994), p. 66, n° 152 (à propos des deux griffons de l’Ascension d’Alexandre, de type islamique): “Raffigurazioni affini si trovano sugli smalti del boccale di Saint-Maurice-en-Agaune (Alföldi 1948), sulla coppa del Museo in Innsbruck et sul sudario di Saint-Chaffre a Monastier”.

⁹² – Victor Heinrich ELBERN 1965, dans *Cat. exp. Aachen, Karl der Grosse*, p. 375; reprend la comparaison établie par ALFÖLDI avec le talisman de Charlemagne.

⁹³ – Victor Heinrich ELBERN 1965, *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Bd III, Düsseldorf 1965, p. 166: “*Typ der Akanthusranke, Perldrahtfiligrane auf hochkant gestellten Goldstreifen sowie gravierte Pflanzornamente an Henkel und Ausguss sind eindeutig als karolingisch zu bezeichnen. Eine Datierung in die Zeit Karls des Grossen ist von da her allerdings nicht mit Sicherheit gegeben. Die plastischen Elemente in der Gliederung des Stückes, beispielsweise in der Durchbrechung des Akanthuskranzes um die grossen Emails, können lediglich allgemein in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts gesetzt werden. Dem entspricht die von Alföldi, dem Rosenberg darin vorausgegangen war, hervorgehobene Vergleichbarkeit der Akanthusmotive mit Arbeiten dieser Zeit (...). Die goldene Kanne von St Maurice wird als Reliquiar bezeichnet. Die entsprechende Tradition scheint aber erst aus dem 12. Jahrhundert zu stammen. Zwar wären frühe Reliquiare in Kannenform denkbar, aber im Falle der Aigüiere fehlt, wie gesagt, eine eindeutige Überlieferung. So erhebt sich die Frage, ob in ihr nicht ursprünglich ein Gerät mit liturgischer Funktion gegeben war*”.

⁹⁴ – Charles DELVOYE 1965, «Les ateliers d'arts somptuaires à Constantinople», dans *XII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, p. 189: “*Rares sont les émaux d'époque iconoclaste qui nous sont parvenus. Les connaisseurs attribuent maintenant à Constantinople plutôt qu'à la Perse les émaux que porte l'aigüiere en or conservée au trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice. Les lions, les griffons et l'arbre de vie qui s'inscrivent dans les médaillons sur les flancs de ce vase procéderaient des modèles sassanides de même que les motifs des tissus contemporains*”⁴⁹; note 49: A. Alföldi, dans ZAK 10, 1948.

⁹⁵ – André BEERLI s. d. [1966], «Saint-Maurice d'Agaune», dans *La Suisse inconnue*, Genève (éd. TCS), p. 19: illustration avec légende: “*Aigüiere dite de Charlemagne, or ciselé et gravé (fin du VIII^e siècle, probablement) avec des émaux d'origine orientale*”; texte p. 20: “*La tradition veut que Charlemagne ait fait don à l'abbaye d'Agaune d'une aigüiere d'Haroun al Rachid. Les critiques se sont penchés sur l'aigüiere. Ils ont découvert que la monture d'or à feuilles d'acanthé ciselées ou gravées, et à filigranes, répondait au style des ateliers carolingiens, alors que les émaux trahissaient une origine orientale. Le vieux thème persan des lions affrontés de part et d'autre de l'hôm, ou arbre de vie (ici réduit à une superposition de fleurs); les griffons à bec d'aigle; les déformations que subissent ces animaux par rapprochement avec des motifs végétaux; les nombreuses rosettes; le choix des couleurs des émaux – bleu, blanc, ocre rouge, sur fond vert – tout indiquerait, d'après le savant hongrois A. Alföldi, non pas Byzance, où l'on imitait servilement les techniques orientales, mais une sphère plus proche du grand foyer d'art persan, à l'époque où les souvenirs du brillant royaume sassanide (renversé par les envahisseurs arabes en 632) restaient vivaces. Écoutons donc l'histoire fantastique des émaux, telle que ce spécialiste croit pouvoir la reconstituer (...)*”.

⁹⁶ – Joseph DEÉR 1966, *Die Heilige Krone Ungarns*, Wien, p. 134 (+ note 206); p. 150 (+ note 284); p. 162 (+ note 347); Abb. 270; p. 134 (à propos de la corona latina): “*Nach der massgebenden Zeugenschaft M. Rosenbergs lässt sich diese Farbe weder an dem Beresford Hope-Kreuz noch an dem Kreuz des Schatzes der Sancta Sanctorum nachweisen, und auch an einem dritten Frühdenkmal, an den Emailkalotten der Goldkanne von St. Maurice d'Agaune, ist das Rot nach Alföldi (s. 10) – opak*”; p. 150: “*In Schmelz ausgeführt kommt das Muster sowohl auf dem Hals wie auch – als raumfüllendes Streuornament – auf den Kalotten der Goldkanne von St. Maurice vor. Der persisch-sassanidische Ursprung des Motivs wurde von A. Alföldi u. a. unter Hinweis auf sein Vorkommen als Gewandmuster des Ornat des Grosskönigs in Taq-i-Bostan überzeugend nachgewiesen*”; p. 162: “*Mit figürlichen Darstellungen kombiniert findet man Vierpässe und kleine Kreise um die affrontierten Greife und Löwen auf beiden Emailkalotten der Goldkanne von St. Maurice d'Agaune*”.

⁹⁷ – *** Géza DE FRANCOVICH 1966, «La brocca d'oro del tesoro della chiesa di Saint-Maurice d'Agaune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico», dans *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan I*, Milano 1966, pp. 133-175 (réédition dans *Persia, Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo* – Liguori editore, Napoli 1984, pp. 139-189). L'auteur attaque à plusieurs reprises les jugements de valeur posés par ALFÖLDI et va même jusqu'à dénoncer une certaine incompétence de ce dernier (p. 139, 142: le talisman de Charlemagne existe toujours, p. 144, note 69). Il propose un travail de critique; sa datation et ses observations se basent essentiellement sur les tissus. De cette longue et méticuleuse étude qu'il est impossible de résumer ou de fragmenter, nous ne citerons que la conclusion, p. 167: “*Per l'affinità con gli smalti*

delle calotte emisferiche della brocca altre oreficerie possono essere assegnate alla scuola costantinopolitana del periodo iconoclastico, come, ad esempio, lo stupendo medaglione decorato con un grifo al Louvre, già accostato alla brocca di St-Maurice dal Rosenberg”.

98 – Jasminka DE LUIGI-POMORISAC 1967, *Les émaux byzantins de la Pala d'oro de l'église de Saint-Marc à Venise*, Zurich (Thèse de doctorat), p. 59: “Deux griffons grimpent le long du bord du cercle et tournent la tête pour se regarder (...). On a souvent tenté d'éclaircir la signification de ce médaillon. D'après Rosenberg III 1992, p. 27 et à propos des griffons de l'aiguère (n.d.l. écrit “aiguillère”) de Saint-Maurice, le motif serait d'origine perse (en note: Alföldi). G. Supka pense que le motif provient de l'ascension d'Alexandre dans son char tiré par des griffons, comme le bas-relief sur le mur nord de Saint-Marc, tandis que Kondakov voit en eux les gardiens de l'Arbre de Vie et dans la tête du milieu, la femme de l'Apocalypse”.

99 – Erich STEINGRÄBER 1967, «Email», dans *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* V, Stuttgart, col. 14: “Lokalisierung und Datierung der berühmten Goldzellenschmelzplatten an der Kanne von St. Maurice d'Agaune, deren Löwen- und Greifendekor dem Motivschatz der sassanidischen Kunst entstammen, sind viel zu umstritten, als dass sie orientalische Abkunft des Zellenschmelzes erweisen könnten. Die heutige Denkmälerkenntnis lässt keinen anderen Schluss zu, als den Goldzellenschmelz mit polierter Oberfläche der schöpferischen Leistung byzantinischer Goldschmiede zuzuschreiben”.

100 – Dietrich Walo Hermann SCHWARZ 1967, *Die Kultur der Schweiz*, Frankfurt-am-Main, p. 51 (+ Taf. I: seule illustration couleur de l'ouvrage; reprise d'ALFÖLDI): “Besonders berühmt ist die Kanne Karls des Grossen, nicht für liturgischen Gebrauch als Giessgefäss, sondern als Reliquiar verwendet. Nach den Thesen A. Alföldis soll es sich bei den daran angebrachten sassanidischen Goldemails um Stücke vom Szepter des Awaren-Kahns handeln, das Karl der Grosse nach Besiegung dieses Volkes als Weihegeschenk dem heiligen Mauritius übergeben und zu der Kanne umgearbeitet wurde”.

101 – Klaus WESSEL 1967, *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen, p. 20: “Stellen wir nämlich neben diese Staurothek (Fieschi Morgan) die Emails auf der sogenannten Kanne Karls des Grossen – oder auch Kanne des heiligen Mauritius in St. Maurice d'Agaune (Schweiz), die nicht viel jünger sein können, so wird der grosse künstlerische Abstand in der Behandlung phantastischer Tierbilder orientalischen Charakters und pflanzlicher Formen auf den Kannen-Emails einerseits von der wenig gelungenen Menschendarstellung auf der Staurothek andererseits nachdrücklich vor Augen geführt. Freilich konnte sich der Emaillieur der Heute auf der Kanne befestigten Emails, die ursprünglich unzweifelhaft anderen Zwecken dienten, auf eine gerade im Kunstgewerbe ausserordentlich verbreitete und alte Überlieferung stützen, auch ist in der Forschung durchaus keine Einigkeit darüber erreicht, ob diese Emails byzantinisch sind oder aus dem iranisch beeinflussten südosteuropäischen Raum stammen, dennoch sind die hervorragend gearbeiteten Stücke ein geradezu klassisches Gegenbeispiel zur Staurothek in New York”; note 37: choix bibliographique, suivi de cette remarque (ROSS et ROSENBERG sont pour un art byzantin): “Ich halte die letztgenannte Ansicht für die wahrscheinlichste. Die Emails dürften ehestens der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zugehören”.

102 – Adolf REINLE & Joseph GANTNER 1968, *Kunstgeschichte der Schweiz*, T. I, édition augmentée (de l'ouvrage de 1941), pp. 241 + ill. p. 243 (bref bilan des recherches de Marc ROSENBERG et d'Andreas ALFÖLDI; adhérent à l'hypothèse de ce dernier).

103 – Isa BELLI BARSALI 1968, «Gli smalti della capitale d'Oriente», dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna, p. 43: “Va infine ricordato l'acquamanile d'oro del Tesoro dell'abbazia di Saint-Maurice d'Agaune, decorato a smalti con albero della vita, leoni e grifi sui due fianchi del vaso; è uno degli oggetti più controversi, ed è ritenuto da vari studiosi sasanide, da altri islamico, da altri ancora – e forse a maggior ragione – bizantino di periodo macedone”. Note 18: “È anche attraverso opere come l'acquamanile di Saint-Maurice d'Agaune che si diffondono nello smalto europeo il motivo del grifo e quei motivi a rosette entro cerchi che incontreranno tanta fortuna nella scuola limosina, sia come unico motivo decorativo nelle pissidi, sia disseminate sul fondo della placche figurate di reliquiari, cibori, coperture di libri”.



Pl. 34
Pilastre du VII^e siècle,
décoré de griffons;
atelier de Lisbonne.

(P. DE PALOL, *Regard sur l'art wisigoth*,
Paris 1979, p. 50)



Pl. 35
Fresque du sol du château du désert
de Qasr-el-Heir el-Gharbi, en Syrie,
VII^e-VIII^e siècles.
(Cat. exp. Bruxelles 1993, p. 139)



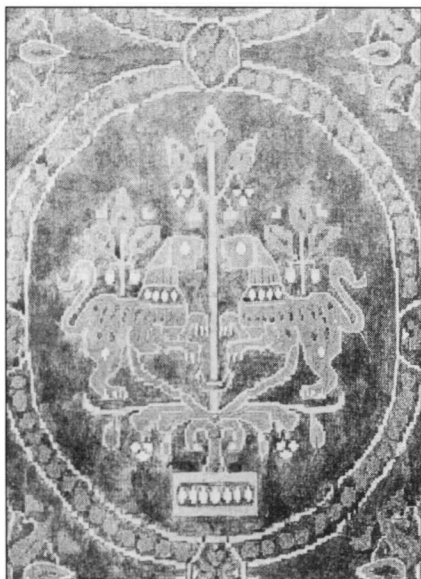
Pl. 36 “Daniel dans la fosse aux lions” d’Eichstatt, VIII^e-IX^e siècles.

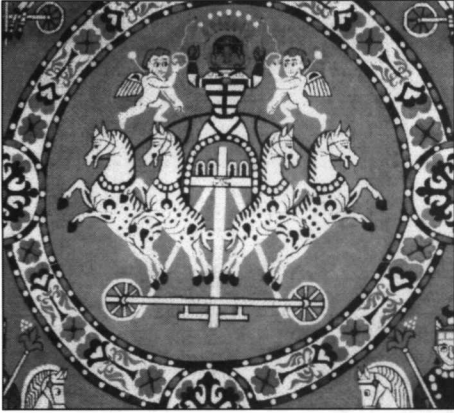
(FALKE 1921)

Pl. 38 Chasse au lion du Vatican, entre le VI^e et le début du IX^e siècle.

(Bibliotheca Apostolica Vaticana)

Pl. 37 Soierie aux panthères d’Augsbourg.
(FALKE 1921)



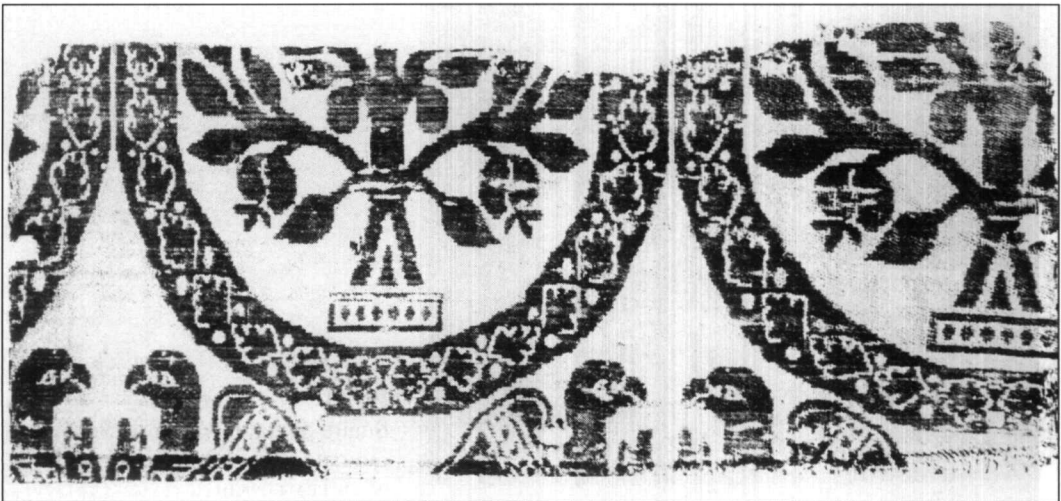


Pl. 39 Quadriges de Bruxelles, VII^e siècle.
Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire.
(Cathédrale de Liège, aquarelle de la fin du XIX^e siècle,
par Jules HELBIG)

Pl. 40 Chasse au lion de Mozac,
VIII^e siècle. Lyon.
(G. DE FRANCOVICH)

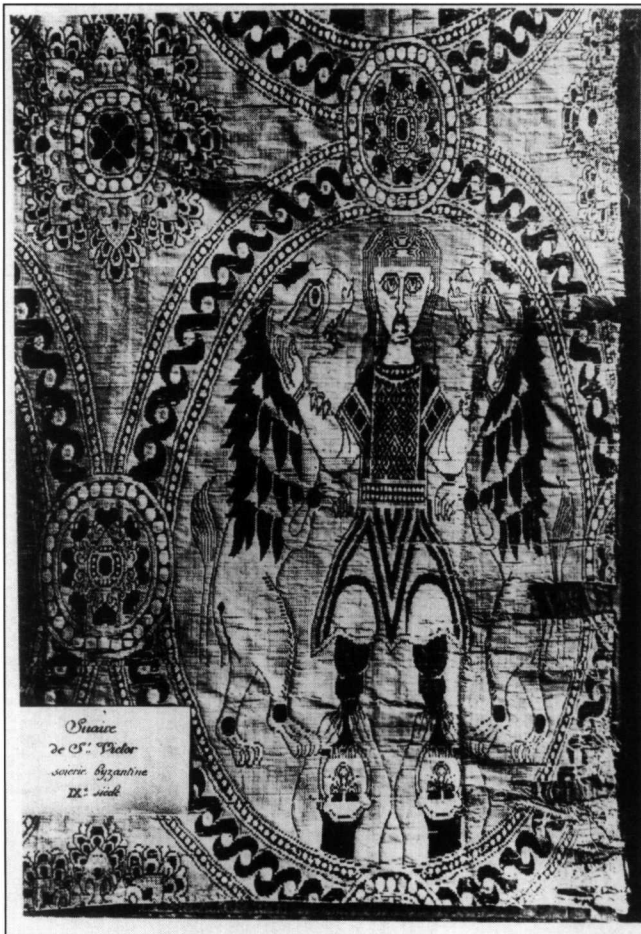


Pl. 41 Samit vert et rouge conservé à Halberstadt (VIII^e-IX^e siècles?).
(*Artes Minores*, Dank an W. Abegg, Bern 1973, ill. 10)





Pl. 42 Nativité du Vatican, travail syrien (?), début du VIII^e siècle. (Bibliotheca Apostolica Vaticana)



Pl. 43 Suaire de Saint-Victor de Sens, ouvrage byzantin du VIII^e siècle. (G. DE FRANCOVICH)



Pl. 44 Bracelets de Thessalonique, vraisemblablement de la fin du VIII^e siècle. (HASELOFF 1990)





Pl. 46
Médaille «Campana»,
Musée du Louvre,
VIII^e-IX^e siècles.

(Louvre)



Pl. 45

▲
Éléments d'un diadème féminin provenant du
trésor de Preslav, mis au jour en 1978.
Les cinq plaquettes en or, de forme cintrée
(5,4 x 4,4 cm), datent des IX^e-X^e siècles.
Au centre, Alexandre le Grand emporté au ciel
dans un char tiré par des griffons.
Sur les autres plaquettes sont représentés
deux griffons et deux simurghs.
Couleurs utilisées: vert bouteille translucide,
blanc, rouge brique.

(Louvre)



Pl. 47 Médaillon «Risano», Oxford, Ashmolean Museum.

(HASELOFF 1990)

Pl. 48 Fresque romane d'Esztergom (Grap) / Hongrie.

(DEÉR 1966, Taf. 253)





Pl. 49
 Plaque de la crucifixion de Munich,
 XI^e- début XII^e siècle.
 (Schatzkammer der Residenz)



Pl. 50
 Quadrilobe rapporté sur le
 triptyque de Khakhouli,
 VIII^e siècle; Ø: environ 5 cm.
 (KHUSKIVADZÉ, 1984)

104 – André GRABAR 1968, dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. II (recueil des cours), Paris, p. 1172: (conclusion concernant des recherches sur les reliefs de l'église de la Vierge construite par Constantin Lips, en 908, à Constantinople; point n° 7) “*même décor sur les tissus (soie avec cavalier à Bamberg, celle de Saint-Eusèbe à Auxerre etc.) et les émaux (aiguère de St-Maurice, dont les émaux nous semblent être byzantins-iranisants, et non pas persans, comme le voudrait M. A. Alföldi)*”.

105 – Wolfgang BRAUNFELS 1968, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, ill. 242-243; texte p. 386: “*Sogenannte Kanne Karls des Grossen, erste Hälfte 9. Jahrhundert; St. Maurice d'Agaune (Wallis), Stiftungsschatz. — Die sogenannte «Aiguère de Charlemagne» des Klosterschatzes von St. Maurice hat ursprünglich wahrscheinlich als Gefäss für den eucharistischen Wein gedient. Die Kanne ist aus massivem Gold gefertigt. Der Vasenkörper wird von fast runden Emailkalotten umschlossen. A. Alföldi nahm an, dass sie von einem Kugelzepter stammen, das mit der Awarenbeute in Karls Besitz kam. Dargestellt sind zwei Greife, die den Lebensbaum flankieren. Am Hals der Vase sind andere Emails mit pflanzlichen Motiven angebracht, die von orientalischen Vorbildern abhängig sind*”.

106 – Luigi MALLÉ s. d. [1970], *Cloisonnés bizantini, con una introduzione all'arte smalto medioevale*, Torino, p. 90: “*Altra opera che diede luogo a contrasti d'opinione d'assoluta inconciliabilità è la così detta «brocca di Carlo Magno» al tesoro dell'abbazia alpina svizzera di Saint-Maurice d'Agaune. Il caso è complicato dal fatto che solo gli smalti sono originali, la brocca in cui vennero inseriti potrebbe esser carolingia (e però di foggia dedotta da esemplare orientale). Smalti, quelli di volta in volta assegnati a origine avara nell'ambito dei popoli delle steppe venuti a stanziarsi tra Russia meridionale, Ungheria, Bulgaria e sotto l'influenza sasanide-islamica; o a origine diretta dall'Iran sasanide; o a laboratorio bizantino (Rosenberg e poi Ross) puro; o a cultura carolingia nella sua specificazione milanese. Il Wessel (Reallex.) osserva che la provenienza avara non basta a determinar l'origine, in quanto i Khan avari rientravano fra i personaggi onorati di doni da imperatori bizantini; né sarebbero possibili, salvo per livello qualitativo, confronti con smalti presso che coevi di Georgia mentre smalti milanesi, oltre che legati a prototipi bizantini, appaiono più modesti. Di più: i motivi sasanidi potrebbero spiegarsi in quegli smalti di Agaune allo stesso modo di analoghi motivi su stoffe bizantine seriche, facilmente confondibili con originali sasanidi di cui sono vere e proprie copie. In verità, quest'ultima osservazione non ci pare portante, in quanto in tal caso, anche se tali smalti fossero bizantini, non potrebbero considerarsi creazione originale. Ma che il pezzo rimanga interrogativo la dimostra l'aver il Wessel spezzata una lancia per l'origine bizantina degli smalti della brocca in «Real. d. byz. Kunst 9» mentre nella monografia dello stesso anno non discute l'opera a se stante ma le dedica solo poche righe nell'introduzione, a scopo comparativo e lasciando in sospeso in piena evidenza un interrogativo sulla origine, forse anche «europea di sud est». La datazione, con prima dell'VII secolo, è comunque ragionevole, causa l'eccellente qualità (e il Wessel l'assunse in relazione al carattere decorativo-profano che s'accorderebbe con le preferenze tematiche del periodo iconoclastico)*”.

107 – Walter DE SAGER 1970, «Treasuries of the Abbey of St-Maurice d'Agaune», dans *The Connoisseur* 704, New York, p. 79: “*Golden ewer, believed to have formed the scepter of the King of the Avars and presented by Charlemagne to the Abbey of St-Maurice. The seventh-century enamel is said to represent motifs related to Persian mythology; the elaborate gold mounting set with precious stones added a century later was probably made in the Emperor's workshops*”.

108 – ** André GRABAR 1971, «Le rayonnement de l'art sassanide dans l'art chrétien», dans *Atti del Convegno Internazionale sul Tema: La Persia nel Medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1971, pp. 679-707; p. 693: “*Tandis que dans le Nord, l'art du métal reprenait les thèmes sassanides dans les versions altérées par des apports d'autres arts d'Asie, les pays méditerranéens puisaient à des versions posthumes du sassanide qui étaient issues d'ateliers musulmans et non pas nécessairement persans. Voici mes exemples dans cette série: n°4) La fameuse aiguère de St-Maurice-en-Valais est une œuvre composite⁴³. La monture en or est carolingienne, tandis que les émaux (les deux joues et les bandes verticales du goulot) ont dû être confectionnés à Byzance à la même époque, c'est-à-dire au IX^e siècle. Cette attribution à Byzance - et non pas à l'Iran, comme l'avaient voulu plusieurs excellents archéologues - repose sur des rapprochements très étroits avec des émaux et des peintures byzantines des IX^e et X^e siècles (par exemple le Ms Bibliothèque Vaticane Cod. reg. sv grec 1) - (tandis que l'on ne dispose pas de pièces de comparaison valables parmi les œuvres persanes de la même époque). 5-6) On relèvera surtout des traits caractéristiques de la gran-*

de palmette de l'une des joues de ce vase, palmette qui a ses pendants exacts dans les enluminures constantinopolitaines du IX^e-X^e siècle (à nouveau le Ms Bibliothèque Vaticane Cod. reg. sv grec 1) et aussi sur les émaux d'une paire de manchettes récemment retrouvées à Thessalonique. Tous ces objets ont sûrement été fabriqués à Byzance. Mais les palmettes en question, les fleurons-étoiles et d'autres motifs qu'on y trouve, s'inspirent de motifs sassanides, très à la mode à Constantinople, sous les empereurs Macédoniens"; note 43: "Très riche bibliographie. Attributions à la Perse, à l'Orient, à Byzance, aux Carolingiens. Selon moi, les émaux de l'aiguière n'ont pu être exécutés qu'à Byzance. En effet, toutes les pièces de comparaison valables – nous en citons quelques-unes ici même – nous invitent à adopter cette solution. Inversement, nous ne disposons d'aucun exemple d'émaux, comparables à ceux de St-Maurice, quant à la technique et aux motifs, parmi les pièces qu'il serait permis d'attribuer à des ateliers de Perse".

¹⁰⁹ – Klaus WESSEL 1971, «Email», dans *Real Lexikon zur byzantinischen Kunst*, Bd, II, Stuttgart, Col. 1103-1104 (proposé un bref bilan bibliographique avec les positions de divers auteurs): "Vielleicht noch dem 7. Jahrhundert, spätestens aber dem 8. Jahrhundert gehört der E.-Schmuck der sog. Kanne Karls des Grossen an (...). Als Datum dürfte ehestens das 8. Jh. in Betracht kommen, schon der profan-ornamentalen Motivik wegen, für deren Bevorzugung sich die Zeit des Ikonoklasmus anbietet"; col. 1110: "Vielleicht darf man ihnen ein Medaillon mit einem Greifen im Louvre anschliessen, das bereits Rosenberg zeitlich hinter die Kanne von St. Maurice einordnete; Technik und Farbigekeit sind sehr verwandt".

¹¹⁰ – ** Peter LASKO 1972, *Ars Sacra, 800-1200*, Baltimore, Harmondsworth, pp. 23-24: "According to this theory (sceptre avar), the enamels were the products of one of the great artistic centers of the early islamic period in the Near East (cloisonné enamel may possibly have decorated some of the gold vessels of the Nagy-Szent-Miklos treasure) (...). Perhaps the strongest piece of evidence that the ewer in its present form cannot be later than the ninth century is the fact that the two gold panels decorated with plant motifs inlaid in niello that replace lost enamels on each side nearest the foot, cannot be other than carolingian. They can be compared in the most convincing way with the back of the ninth century strap end from Alsen in Denmark. The technical information gathered in the full examination of the ewer also demonstrates that almost certainly the enamels were not designed to decorate the ewer as it stands, but were re-used – so much in its assembly of parts looks like improvisation (...). Considering the quality of the goldsmith's work, it is surprising to find this kind of clumsy makeshift in the assembly. And yet it is difficult to understand why such fragments should have been assembled in Northern Europe to look so much like a Middle Eastern ewer (...). The broad acanthus frame does of course resemble the acanthus borders of Carolingian ivories, but never are these set against the curious pierced half-round frame found on the ewer. This kind of illusionistic effects is not found in the north, but does resemble the decorative treatment found in the Middle-Eastern stucco-work, especially that executed at Khirbat-al-Maffar in 724-43. In the end, it must remain a possibility that the whole ewer as it stands today, even if made up of disparate pieces, was part of the Avar treasure". Réédition 1994 (même texte, pp. 16-17; illustration en couleur, p. 16; légende: eighth century (?).

¹¹¹ – Walter DE SAGER 1973, «Le trésor de Saint-Maurice d'Agaune», dans *Plaisir de France* 406, 1973, pp. 3-4: "La troisième pièce à citer dans ce trésor: l'Aiguière d'Or, considérée comme un don de Charlemagne. De chaque côté, des plaques d'émail cloisonné sur fond d'or sont serties dans un encadrement d'or finement orné de palmettes, de ciselures et incrusté de cabochons. La facture laisse supposer que cette aiguière d'or est d'origine orientale. Mais une étude plus poussée, particulièrement du montage en or, tend à infirmer cette thèse, le traitement du métal étant nettement carolingien. La technique de l'émaillage est néanmoins reconnaissable, bien qu'elle fût inconnue des artisans occidentaux de la période carolingienne: composée de bleu, de blanc et d'ocre rouge sur fond vert, elle est logiquement attribuée à un atelier oriental et non, comme on pourrait le croire, à des artisans byzantins, imitateurs serviles des objets d'art exécutés dans les grands centres d'art persan. Il y a eu des interprétations diverses de l'origine et de l'usage de l'Aiguière d'or. Dans la RSAA (ZAK), Andreas Alföldi a soutenu la thèse selon laquelle les émaux provenaient à l'origine du sceptre du Roi des Avars, tribu nomade de cavaliers qui, au VI^e siècle, occupèrent les plaines de Hongrie, tout en conservant leurs liens séculaires avec la Perse islamique. Les fabuleux trésors des Rois des Avars vaincus par Charlemagne, contribuèrent à remplir les coffres impériaux dans lesquels l'Empereur puisa ses dons généreux aux églises et aux abbayes. On suppose que le sceptre avait la forme d'un globe fixé à une hampe, ce qui expliquerait les faces arrondies du col étroit (sic !)".

112 – Erich KUBACH & Victor H. ELBERN 1973, *L'art de l'Empire au début du Moyen Age. Les arts carolingiens et ottoniens* (éd. A. MICHEL, collection *L'art dans le monde*; 1^{re} éd. 1968; *Das frühmittelalterliche Imperium*, Baden-Baden 1968), p. 164: “La deuxième œuvre rapportée à Charlemagne est une aiguière luxueuse du trésor de St-Maurice. Elle présente deux calottes bombées en émail cloisonné, qui figurent des griffons auprès de l'Arbre de vie, et des bandes émaillées sur le bec. Ces émaux sont réputés provenir d'un sceptre muni d'un globe faisant partie du butin conquis par l'empereur lors de sa victoire sur les Avars (Alföldi). Le caractère carolingien serait conféré par les motifs d'acanthe en relief, encadrant les émaux et l'anse, et les ornements gravés du bec de cette aiguière, qui servait peut-être à des fins liturgiques (comme «amula»). Si l'attribution du talisman et de l'aiguière à l'époque de Charlemagne est exacte, l'essor rapide de l'art de l'orfèvrerie est véritablement admirable. Toutefois, la thèse a été avancée récemment que l'aiguière était l'œuvre d'artistes byzantins de la fin du VIII^e siècle (G. de Francovich)”. — légende ill. 44, p. 240: «aiguière de Charlemagne». Byzantin (?), VIII^e siècle tardif.

113 – Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1973, «Die Goldschmiedearbeiten der Trier Egbertwerkstatt», dans *Trier Zeitschrift* 4, pp. 55-56: “Die Emails des Pariser Buchdeckels (Codex lat. 9383) liegen zwar stilistisch früher als die Egbertwerkstatt; interessant für uns ist aber der Zusammenhang, in dem F. Steenbock die Ornamente sieht. Sie nennt die Kanne von St. Maurice d'Agaune, das Tafelreliquiar und einzelne Plättchen am Theophanokreuz zu Essen und im Zusammenhang mit einem weiteren Buchdeckel, London, Victoria & Albert (évangélique de Sion)” (n.d.l. F. Steenbock ne parle pas de l'aiguière).

114 – Jean-Pierre GAUME 1973, *Orfèvrerie*, (coll. *L'art ancien de l'humanité*, éd. Nagel), Genève, p. 26, illustration; p. 27: “En face de cette œuvre sassanide du VI^e siècle après J.-C. (aiguière au Senmurv), l'aiguière qui appartient au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, présente, sous son vêtement carolingien une forme comparable; les émaux cloisonnés sont d'origine orientale”.

115 – * Pierre BOUFFARD 1974, *Saint-Maurice d'Agaune, Trésor de l'Abbaye*, Genève, pp. 72-76; p. 76: “La somptuosité de cette pièce et son unité apparente font d'abord oublier qu'elle est composée de deux éléments distincts, mais tous deux difficiles à dater et à situer. Aux théories séduisantes de ceux qui rattachent émaux et monture à l'art du bassin oriental de la Méditerranée ou tout simplement à l'art byzantin s'opposent ceux qui, suivant Alföldi, admettent sa thèse fort séduisante d'une monture avar (n.d.l.: il ne s'agit bien sûr pas de la monture actuelle, comme on pourrait le comprendre !). L'orientalisme d'esprit et même d'exécution de cette remarquable pièce reste incontestable, même si l'on admet la théorie d'Alföldi, mais il n'en reste pas moins vrai qu'il est difficile de dire si cette aiguière date du VIII^e ou du IX^e siècle”. — Premières véritables photographies en couleur de l'aiguière; photos Cyril KOBLER, pp. 49, 72 et 74.

116 – Willy ROTZLER 1975, «Kleinodien im Besitz von Schweizer Kirchen und Klöstern», dans *Du* (Aufnahmen von Franco CIANETTI), p. 11 (reprend l'hypothèse d'Haroun-al-Raschid); légende p. 12: “Goldkanne, VIII.–IX. Jahrhundert”.

117 – ** W. A. VAN ES 1976, «La grande fibule de Dorestad», dans *Festoen, opgedr. aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta*, Groningen-Bussum, pp. 249-266; p. 261: “Si l'on peut accepter notre hypothèse, que l'ornement émaillé de Dorestad, ainsi que celui de Adelhausen, dérivent directement de l'aiguière de Charlemagne, il serait même possible de fixer le lieu de provenance de notre broche de plus près, à savoir aux environs de Saint-Maurice. Une telle supposition se trouve en heureux accord avec les résultats d'une recherche menée par Günther Haseloff. Celui-ci a démontré la présence d'un atelier d'orfèvrerie dans la vallée de l'Aar, situé entre les cloîtres de Moutier-Grandval et Saint-Maurice, pendant la seconde moitié du VII^e siècle (...) on se trouve là dans une zone frontière, où les territoires germaniques et burgondes se touchaient. Cet atelier aurait continué sa production durant tout le VIII^e siècle (...). Quoi qu'il en soit de cette question, on s'imagine aisément qu'un atelier florissant dans la région de Saint-Maurice aurait adopté de bonne heure la technique de l'émaillerie, quand celle-ci quitta son berceau qui se trouvait dans le bassin oriental de la Méditerranée, pour pénétrer, vers le milieu du VIII^e siècle par la voie des cols italiens dans les pays situés au nord des Alpes. Il ne serait pas surprenant que le sceptre avar, parvenu à Saint-Maurice par les hasards de la guerre, y fut transformé en aiguière, ni que sa décoration émaillée, tombant dans ce milieu bien préparé, y donnât naissance à un style d'émaillerie assez particulier. Ce style continua à se développer, et on reconnaît ses traces dans les ornements du Paliotto, qui fut exécuté vers 840”.

118 – Bernhard ANDERES 1976, *Kunstführer durch die Schweiz* Bd 2 (Wallis), Bern, 5. Auflage, 1976, p. 397: “Goldkanne, angeblich Geschenk Karls des Grossen. An der Wandung und am schlanken Hals bunte Emailbilder, die in dekorativer Abstraktion Löwen- und Greifenpaare zeigen, vielleicht sassanidischen Ursprungs; Filigran und Ziselierung sowie cabochons sind karolingisch”.

119 – Max MARTIN s. d., vers 1976, *La Suisse du Haut Moyen Age, de la fin de l'époque romaine à Charlemagne*, Berne, p. 35 (légende fig. 25): “Channe en or (...) début du IX^e siècle. Ce récipient en or (...) est évidemment une production carolingienne, et non arabe. En revanche, les plaques d'émail, d'un art très poussé, sont d'origine étrangère et proviennent d'un centre islamique du Proche-Orient (...). D'après leurs formes, ces calottes d'émail ont dû orner l'extrémité supérieure d'un sceptre à pommeau. De tels insignes du pouvoir n'existaient, pendant le Haut Moyen Age, ni dans l'Empire de Byzance, ni dans l'Empire arabe, mais étaient usuels chez les peuplades de cavaliers dans le sud de la Russie et en Hongrie. Il est donc très probable que ces émaux sont les restes d'un sceptre que Charlemagne rafla en Hongrie lors de sa victoire sur les Avars”.

120 – Maria Margaretha WERDER 1977, *Das Nachleben Karls des Grossen im Wallis*, Brig, pp. 397-399; p. 397: “Das berühmteste Geschenk ist die sog. Kanne Karls des Grossen, eine mit Edelsteinen und Emailteilen verzierte Goldkanne. Ob allerdings die Kanne tatsächlich von Karl dem Kloster geschenkt wurde ist zu bezweifeln. Eigenartigerweise wird nämlich die Kanne bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein nicht als Geschenk Karls bezeichnet (...). Dies alles ändert jedoch nicht an der Tatsache, dass die Kanne selbst als ganzes karolingischen und in Teilen sogar orientalischen Ursprungs ist”.

121 – Marie-Madeleine GAUTHIER 1978, «L'art de l'émaillerie des origines à la fin de l'époque romane», dans *Métiers d'Art* n°4-5, Juillet 1978, Paris, p. 16: “Une émaillerie raffinée, sur or cloisonné, se développait à Constantinople et en des cités d'Asie Mineure. Là, l'émail va prendre dans l'orfèvrerie une place prépondérante; il ornera, avec une richesse de coloris jusqu'ici inconnue, les objets du culte religieux et impérial. Les pièces antérieures à la crise iconoclaste (VIII^e-IX^e siècles) sont conservées en nombre infime: elles ont subsisté loin de la capitale, en Gaule (reliquaire de sainte Radegonde à Poitiers), en Italie, en Syrie. Des bijoux, tels les bracelets de Salonique, susciteront l'émulation des orfèvres carolingiens qui les sertirent en remploi sur l'aiguière de Saint-Maurice d'Agaune, puis les imitèrent en Gaule franque (reliure de l'évangélaire de Metz), en Aquitaine (reliquaire de Pépin à Conques), dans les Asturies (croix de la Victoire à Oviedo, détruite en 1977), en Lombardie (palioतो de Sant'Ambrogio à Milan), à Rome avec des scènes animées, de goût latin (croix du pape Pascal, Vatican)”.

122 – Danielle GABORIT-CHOPIN 1978, «Les arts précieux au IX^e siècle», dans *Dossiers de l'archéologie* 30, sept./oct., Evry, pp. 62-63: “Aiguière dite de Charlemagne. Emaux cloisonnés byzantins (?) dans une monture orfèvrée probablement carolingienne”.

123 – Klaus SPEICH & Hans-R. SCHLÄPFER 1979, *Eglises et Monastères suisses*, Zurich, pp. 52 et 53 (ill.): “L'aiguière de Charlemagne, cadeau du calife Haround-al-Rachid à l'empereur d'après la tradition, est une pièce de butin refondue. Les émaux orientaux proviennent de la massue de parade d'un prince des Avars et furent réutilisés par un orfèvre carolingien vers 800 pour une aiguière de forme byzantine”.

124 – Victor Heinrich ELBERN 1980, «Fibel und Krone. Ein neuer Beitrag zur Eisernen Krone von Monza», dans *Festschrift für Wilhelm Messerer*, Köln 1980, pp. 52-53 (cite A. van Es 1976, «La grande fibule de Dorestad»): “Es fragt sich freilich, ob angesichts der zeitlichen Stellung der Aiguière eine unmittelbare Ableitung der Fibel von ihr überhaupt möglich ist. Mag die Annahme von Alföldi zutreffen, dass es sich bei der Kanne um ein Stück aus dem Avarenschatz handelt, oder die Vermutung von Francovich Geltung beanspruchen, dass sie einen byzantinischen Import- bzw. Geschenkartikel darstellt, in beiden Fällen möchte man annehmen, dass die Fibel eher älter als jünger sei als die Kanne von Saint-Maurice (...). Dass ferner die Kanne Karls des Grossen keineswegs mit Notwendigkeit vorbildhaft den frühen Denkmälern des Zellenschmelzes in Mitteleuropa voranzustellen ist, mag doch aus Arbeiten wie der «Placa franca» in der Camera Santa zu Oviedo, einem goldenen Kreuzchen im Bayerischen Nationalmuseum München und einer Gürtelschnalle in Amsterdam erhellen”.

125 – Claude LAPAIRE & Martin R. SCHÄRER 1980, *Guide des musées suisses*, Berne, n° 357: “aiguière dite de Charlemagne”.

126 – Louis CARLEN 1981, *Kultur des Wallis im Mittelalter*, Teil I, Brig, pp. 34-35 (cites les diverses polémiques et les conclusions d'ALFÖLDI), p. 35: “Die aus Gold gearbeiteten Teile, Hals, Griff und Bauch der Kanne, weisen frühkarolingische Akanthus- und Filigranverzierungen auf. Die Emails sollen aus jener Kunst stammen, die auf sassanidischer Grundlage beruhend, durch den Islam weiterentwickelt und durch die Steppenvölker bis nach Bulgarien, Ungarn und Südrußland verpflanzt wurde, sie kommen wohl aus dem vordern Orient”.

127 – Flavio BOZZOLI et al. 1981, *L'histoire de la Suisse en Bandes dessinées*, Vol. I, Neuchâtel (éd. Niestlé), p. 49, dessin de l'aiguière, avec cette légende: “Aiguière d'or et d'émaux cloisonnés offerte par Charlemagne à l'Abbaye de St-Maurice à son retour de Rome”. — Autre dessin dans *Les voyageurs de l'histoire, Charlemagne* (Pierre Bordas et fils éd.; dessins de Pierre DECOMBLE, 1987), on trouve représentés, aux pages 28 et 29 de nombreuses pièces d'orfèvrerie, dont l'aiguière de Saint-Maurice.

128 – COLLECTIF 1982, *Guide culturel de la Suisse*, Zurich, p. 318: “l'aiguière, don de Charlemagne”.

129 – Percy Ernst SCHRAMM & Florentine MÜTHERICH 1983, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser (Vol. I): Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II, 768-1250*, München 1962; édition augmentée, *Die deutschen Kaiser und Könige in Bildern ihrer Zeit, 751-1190*, München 1983, p. 81: “Andreas Alföldi verdanken wir nämlich den Nachweis, dass die Emails auf der frühkarolingischen Kanne von St. Maurice im Wallis aus der Steppenkunst stammen und - wieder zusammengesetzt - ein awarisches Keulenszepter ergeben”.

130 – Marcel DURLIAT 1985, *Des barbares à l'an Mil*, Paris, p. 231: “Le talisman présente en revanche des analogies avec la monture d'une pièce énigmatique, l'aiguière d'or, dite également de Charlemagne, à Saint-Maurice d'Agaune. Dans cette dernière œuvre, seule la monture aurait été le principal ornement ayant été produit à Constantinople sous l'influence iranienne, ou même directement en Perse”.

131 – Dieter MAIER 1985, *Schatzkammer Alpen*, München, p. 87, Abb. 6: “Karl der Grosse schenkte die emallierte Goldkanne dem Kloster St. Maurice”; texte pp. 90-92: “Hintergrund fast für eine Kriminalstory könnte dagegen die Entstehungsgeschichte der angeblich vom Kalifen Harund al Raschid an Karl den Grossen geschenkten Goldkanne sein. Erst 1922 war erkannt worden, dass – ähnlich wie bei der Sardonyxvase – auch bei der Kanne Teile aus verschiedenen Zeiten stammen und an verschiedenen Orten gefertigt worden waren. Heute kann als sicher gelten, dass die Emailteile aus einer postsassanidisch-frühislamischen Werkstatt des nahen Ostens stammen. Die Kanne selbst samt den einzelnen Teilen der Metallmontierung ist das Werk eines karolingischen Goldschmiedes, der im Auftrag von Karl dem Grossen arbeitete. Sehr viel wahrscheinlicher ist es denn auch, dass die Emailstücke nicht als Kalifengeschenk, sondern als Beutestücke des Kaisers ins Reich kamen und ursprünglich zum Prunkzepter eines Awarenfürsten gehörten. In der byzantinischen Form der Kanne fand der karolingische Meister den idealen Träger für die runden wie für die eckigen Emailplatten. Sie zeigen in farbenfroher, dekorativer Abstraktion Löwen- und Greifenpaare. Filigran, Ziselierung und Cabochon unterstreichen das Formgefühl und die Kunstfertigkeit des Meisters”.

132 – A. M. KOLDEWEIJ, 1985, *Der gude Sente Servas*, Assen-Maastricht 1985, pp. 80-82 (p. 81 : photo de l'aiguière). Le texte traite de la clef de Saint Servais de Maastricht, conservée au trésor de l'église Saint-Servais. Cette clef a été fabriquée à Aix-la-Chapelle et fait, selon l'auteur, partie du même groupe issu de l'atelier carolingien qui a exécuté les grilles de bronze de la chapelle palatine (grilles IV et VIII), l'aiguière de Charlemagne, ainsi que le calice en ivoire dit de «Lebunus». Le dénominateur commun de toutes ces œuvres est le motif de feuille d'acanthé: “De samenhang van het werk uit de (brons-) gieterij die de Akense hekken goot, en edelmeedwerk ook onmiskenbaar uit details als de vating van de grote steen in de «talisman» van Karel de Grote en de verschillende bladvormige versieringen van de «aiguière» (waterkan) van Karel de Grote te Saint Maurice d'Agaune. Met name de gelobde bladeren op de rand om de buik van de schenkan en vooral de uit soortgelijke acanthusachtige bladeren samengestelde, eveneens gegoten, gouden duim op het handvat van de kan, vertoont een duidelijke verwantschap met het gietwerk van de Akense werkplaats en met de zogenaamde Servatiussleutel. De gegraveerde bladvormen rond de tuit van de kan zijn in

zekere mate te vergelijken met de ornamentiek van de genoemde Karolingische stukken edelmeed- en bronsgieterswerk. Nog aannemelijker wordt de these dat de Akense werkplaats ook op kleinere schaal en in kostbare metalen werkte, door de grote overeenkomst van de bovenste sokkel op de Einhardaboog met de Ankenheke hekken”.

133 – SAMIVEL 1986, *Monastères de montagne*, Paris, pp. 24-25, reproductions; légende ill. 14, p. 24: “Aiguière de Charlemagne. Détail d’une panse montrant deux griffons ailés affrontés, motif emprunté à la mythologie persane. Ces superbes émaux proviennent peut-être d’un atelier byzantin”.

134 – Elsanne GILOMEN-SCHENKEL 1986, «Premiers monastères – Saint-Maurice», dans *Helvetica Sacra* Bd III /1, Berne 1986, p. 309: “(...) et le vase d’or, prétendument don de Charlemagne. Si plus de détails concernant leur acquisition et leur donation manquent, la qualité et la valeur de ces pièces permettent de conclure au rang important des donateurs et du bénéficiaire”.

135 – Helmut ROTH 1986, *Kunst und Handwerk im frühen Mittelalter. Archäologische Zeugnisse von Childerich I. bis zu Karl dem Grossen*, Stuttgart, p. 263 (Taf. 9): “Kannen-Reliquiar. Frühes 9. Jh. Im späten 12. Jh. als Reliquiar benutzte scheibenförmige, gehenkelte Prunkkanne, Goldblech mit byzantinischen Emailplatten, darauf heraldisches Greifenmotiv und florale Muster. Rahmen mit umlaufenden Palmetten; in Kastenfassung acht kugelige Saphire. Die Datierung in das 9. Jh. ist durch die karolingische Form der Goldblechpalmetten gesichert. Östliche (jedoch wohl kaum awarische) Einflüsse zeigen sich in den Motive der Emails. Gelegentlich als Kanne Karls des Grossen bezeichnet”.

136 – Klaus WESSEL 1986, «Email», dans *Lexikon des Mittelalters* III, München, col. 1869: “Beispiele für ikonoklast. Es sind wohl die der «Kanne Karls d. Gr.» im Schatz von St-Maurice d’Agaune, rein sassanidisch in der Ikonographie, technisch sehr gut, und einige kleine verwandte Stücke. Der vermutete Iran. Ursprung ist unbeweisbar”.

137 – Daniel THURRE 1987, *Richesses des «parents pauvres»*. — *Remarques bibliographiques à propos du Trésor de Saint-Maurice*, dans *Nos monuments d’art et d’histoire* n°3, p. 415 et pp. 423-424 (dessins de Bavignac). Utilise l’objet à titre illustratif.

138 – Dario GAMBONI 1987, *La géographie artistique* (Ars Helvetica Vol. I), Disentis, p. 58: “Ces objets meubles voient leur circulation encouragée par la valeur même qui en fait souvent des instruments de haute politique pour leurs commanditaires, donateurs et propriétaires. Ils véhiculent par la même occasion matières, techniques et formes sur des distances parfois très longues. Le trésor de Saint-Maurice conserve par exemple une aiguière d’or qui aurait été, selon la tradition, donnée par le calife Haroun Al-Rachid à Charlemagne et par Charlemagne à l’abbaye. Ses émaux paraissent provenir d’un atelier islamique et avoir été montés par un artisan carolingien dans un récipient inspiré de modèles byzantins et proche-orientaux” (photo couleur, ill. 46, p. 60; Gérard ZIMMERMANN).

139 – ** David BUCKTON 1988, «Byzantine Enamel and the West», dans *Byzantinische Forschungen* 13, Amsterdam, pp. 240-242: “Another cloisonné enamel object which has been dated to the early Byzantine period is a ewer at St-Maurice, in Canton Valais. In fact, over the past 150 years the ewer has been dated to every century between the sixth and the twelfth and described as Alexandrian, Iranian, Sasanian, Islamic, Balkan, Avar, Carolingian, Milanese and either Venitian or Sicilian, as well as Byzantine. It has never been published as Ottonian, and yet the colours of the translucent enamel on the ewer - emerald green, purple-blue and reddish purple - occur together pre-eminently on Ottonian objects, and an attempt to show that it started life the other way up as an Avar sceptre was illustrated by an Ottonian miniature of an ottonian ruler with a - presumably - Ottonian sceptre. The inspiration behind the principal enamels on the ewer may well have come from sixth-century Byzantine silks, but these were hardly rare in Ottonian Germany. Close parallels in enamel however, occur only in Senkschmelz, a development widely regarded as tenth-century, whether in Byzantium or the West, in which figures or motifs are silhouetted against metal instead of having backgrounds of enamel. A fragmentary tenth-century crown from Preslav, Bulgaria, provides just such an instance, as does a tenth or eleventh-century brooch from Campana, now in the Musée de Cluny (en fait: Louvre). The closest parallels, though, despite a difference in scale, occur in Senkschmelz plaques on the terminals of the cross of Theophanu, abbey of Essen from 1039 until 1058. Besides general characteristics and their pose, griffins on the ewer and the cross share tell-tale details: wing-bars of roundels between bands, vegetal fronds (half-palmettes) within the line of back and rump, S-shaped

rib-markings, and teardrop-shapes on the upper limbs. Lions on both ewer and cross have the half-palmettes on back and rump, the S-shape rib-markings, the teardrops on the limbs, and small roundels on body and limbs; in the tuft of each tail is a further round cell (...)

140 – Carlo BERTELLI 1988, «Sant' Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo», dans *Il Millenio ambrosiano* Vol. II, *La città del vescovo dai carolingi al Barbarossa*, Milano, pp. 48-49 (à propos de la *Coronna ferrea* du trésor de Monza): “Gli smalti della croce di Pasquale I nel Sancta Sanctorum, gli orecchi di Senise e la fibula di Comacchio sono assai lontani da tanta finezza. Anche nella scelta dei colori gli smalti di Milano possono essere accostati alla legatura dell’evangelario Cl. I n. 101 della Biblioteca Marciana di Venezia, a una coppia di «brachiola» nel Museo di Salonicco, all’aiguère de Charlemagne a St-Maurice-en-Agaune, infine a una placca di corona con la raffigurazione del volo di Alessandro Magno ritrovata recentemente a Preslav, in Bulgaria. Una placchetta con una figura mostruosa, acquisita dal Metropolitan Museum, rientra forse in questa stessa categoria d’oggetti”.

141 – ** Victor Heinrich ELBERN 1988, *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, pp. 36-37: “Das besondere Kennzeichen der Kanne Karls des Grossen besteht in den gewölbten Kalotten aus Zellenschmelz, die den Hauptseiten des Gefässes aufgelegt sind. Weitere Zellenschmelzplättchen sind auf Rand und Hals der Kanne montiert. Es handelt sich um Arbeiten feinsten Technik in reichster formaler und farbiger Differenzierung. Ihr orientalischer Charakter in den vorwiegend vegetabilischen, auf den Lebensbaum zurückzuführenden Hauptmotiven ist stets gesehen worden. Dem entspricht die Klostertradition, welche die Zimelie auf ein Geschenk des Kalifen an Kaiser Karl zurückführen wollte. Die orientalische Herkunft kann sich jedoch nur auf die Zellenschmelzplatten beziehen, in besonderer Weise auf die beiden grossen Kalotten, die am unteren Teil ab (...) geplattet sind (...) [cite Alföldi]. Zuletzt ist im Vergleich zu Werken der persisch beeinflussten byzantinischen Textilkunst des 8.-9. Jahrhunderts in enger Zusammenhang mit der Kunst in Konstantinopel herausgearbeitet worden (G. de Francovich). Die raffinierte Technik der Schmelze würde ebenso in diese Richtung weisen, wie auch bestimmte pflanzliche Motive (...). Für die karolingische Goldschmiedekunst ist vor allem die Fassung der Kanne von Interesse. Die gegenständigen, frei gearbeiteten Palmettenblätter von fein gezacktem Umriss, die zur plastisch gestuften Erscheinung des Gefässkörpers wie des Henkels beitragen, sind sorgfältiger gearbeitet als die immerhin vergleichbaren Palmettenfassungen am Talisman. Auch das Filigran, teils als Ranken, teils als Folgen schlichter Halbkreisbögen gewirkt, sowie die Verwendung geperlter Golddrähte als einfassende und begrenzende Elemente erscheinen an der Kanne weit kräftiger als dort. Wenn man weiter nach vorne blickt in der Entwicklung, dann wird man sogar noch gewisse Parallelen zu diesem Gebrauch des Filigrans an den Steinfassungen des Goldaltars von S. Ambrogio in Mailand finden, der im mittleren 9. Jahrhundert entstanden ist. Andererseits stehen die schlichten Kastenfassungen der Edelsteine mit Perldrahtumrandung dem Talisman näher. Die aufs feinste gravierten Blütenmotive am Schnabel der Kanne von St-Maurice schliesslich lassen erkennen, wie sicher der karolingische Goldschmied sich der Motivwelt der «orientalischen» Emails anzupassen wusste. Zwei Niello-Täfelchen mit Pflanzenmustern am Fuss der Kanne, die wohl verlorene Emailplättchen ersetzen sollen, mögen noch frühmittelalterliche Arbeit sein, verraten aber eine spätere und schwächere Hand. Talisman und Kanne sind Zeugnisse der hohen Kultur, die sich auf dem Felde der Kunst edler Metalle schon in der Zeit Karls des Grossen am Kaiserhof bzw. in seinem Umkreis und unter seinem Einfluss entfaltete. Die kostbaren und seltenen Emails and der Aiguère mögen nur eben andeuten, welche Fülle an Vorbildern den Künstlern zur Verfügung stehen konnte. Man wird zu ihrem Kreis auch das sog. Schwert Karls des Grossen im Schatz der Reichskleinodien in Wien zählen dürfen, einer vermutlich altungarischen Arbeit des 9. Jahrhunderts in Perfekter Niello-Technik”.

142 – Hanspeter SPYCHER & Marc ZAUGG 1988, *La Suisse médiévale. Des romains aux carolingiens: le Haut Moyen Age*, Lausanne, p. 146, légende ill.: “L’aiguère en or est communément considérée comme un cadeau du calife Haroun-Al-Rachid à Charlemagne. Il s’agit en réalité d’une pièce de butin retravaillée. Les plaques d’émail sortirent effectivement d’un atelier islamique, mais à l’origine, elles décoraient un sceptre sphérique tels que les façonnaient les peuples de cavaliers orientaux, notamment les Avars. Le sceptre en question aboutit vraisemblablement dans les coffres de Charlemagne, avec le reste du butin. Un orfèvre transforma les plaques d’émail en aiguère”.

143 – Marie-Madeleine GAUTHIER 1989, «Emaux», dans *Encyclopaedia Universalis* Vol. 8, Paris, p. 192 (avec illustration de l’aiguère): “Les pièces antérieures à la crise iconoclaste (VIII^e-IX^e siècles) sont conservées en nombre infime: elles ont subsisté loin de la capitale, en Gaule

(reliquaire de sainte Radegonde à Poitiers), en Italie, en Syrie. Des bijoux, tels les bracelets de Salonique ou des plaques de vase précieux, susciterent l'émulation des orfèvres carolingiens qui les sertirent en remploi (aiguière de Saint-Maurice d'Agaune) puis les imitèrent en Gaule franque (reliquaire de l'évangéliste de Metz, Paris, B.N.), en Aquitaine (reliquaire de Pépin à Conques), dans les Asturies (croix de la Victoire à Oviedo), en Lombardie (paliotto de Sant'Ambrogio à Milan), à Rome avec un programme historié de style latin (croix du pape Pascal, Vatican)”.

144 – *** Günther HASELOFF 1990, *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg, pp. 25-31; page 25: “*Einer mündlichen Überlieferung zufolge soll es sich bei der Kanne um ein Geschenk Karls des Grossen handeln, das dieser von dem Kalifen Harun-al-Raschid erhalten haben soll. Historisch belegbare Zeugnisse für diese Überlieferung sind nicht vorhanden, wenn auch, wie die Untersuchung der Kanne zeigen wird, in der Zusammensetzung der einzelnen Stilkomponenten der Kanne gewisse Beziehungen zwischen dem Fränkischen Reich und dem Osten vorhanden sind (...). Bei der Beurteilung des Gefässes ist zwischen der eigentlichen Kanne, also der Goldschmiedearbeit, und den auf ihr angebrachten Emailarbeiten zu unterscheiden. Beide gehören nicht unmittelbar zusammen (...). Man hat lange Zeit angenommen, dass die seitlichen Wandungen der Kanne konvex gearbeitet seien, wie es stark gewölbten Emailplatten anzudeuten schienen. Als jedoch durch die Initiative A. Alföldis die beiden Emailkalotten durch E. Vogt abgenommen wurden, stellte sich heraus, dass die seitlichen Kannenwände den gewölbten Emailkalotten und der flachen Kannenwand mit Wachs ausgefüllt war”*; p. 26: “*Die Entstehungszeit des Talismans wird von einigen Forschern in die Zeit Karls des Grossen (um 800), von anderen in die Mitte des 9. Jahrhunderts gesetzt. Jedenfalls macht dieses Objekt deutlich, dass die Form der Kanne von St. Maurice nicht einmalig ist (...). Die Verwendung von plastischen Akanthusblättern nimmt in der karolingischen Goldschmiedekunst eine besondere Stellung ein. Die besten Parallelen finden sich am jüngeren Lindauer Buchdeckel sowie am Einband des Codex Aureus aus St. Emmeram in Regensburg (...). Die beiden Buchbände gehören stilistisch zur Hofschule Karls des Kahlen und können damit in das dritte Viertel des 9. Jahrhunderts datiert werden (...). Schliesslich sind sehr ähnliche Blattformen an der Kleeblattfibel aus dem Schatzfund von Hon in Norwegen zu beobachten wie auch an dem Seeheimer Schmuckstück. Diese beiden in Gold ausgeführten Arbeiten stehen den Akanthusblättern der Kanne von St. Maurice gleichfalls sehr nahe”*; p. 27: “*Bei den Plastisch gearbeiteten Akanthusblättern, die den ringförmigen Teil um die Emailkalotten schmücken, konnten wir bereits auf die Parallelen in der karolingischen Hofkunst hinweisen, die eine Entstehung der Kanne in der Zeit Karls des Kahlen wahrscheinlich machen (...). Aufgrund aller dieser Vergleiche kann kein Zweifel bestehen, dass die goldene Kanne mit ihrer Goldschmiedearbeit eine karolingische Arbeit ist, wahrscheinlich aus der Zeit Karls des Kahlen, wenn auch manche Parallelen in die erste Hälfte des 9. Jahrhunderts entstanden sein müssen”*; p. 28: “*Eine weitere sehr wichtige Beobachtung, auf die schon M. Rosenberg hingewiesen hat, liegt darin, dass der Krümmungsradius der an der Peripherie der Kanne angebrachten Emailobjekte kleiner ist als der Krümmungsradius der Goldkanne selbst. Um die Emailplättchen trotz dieser technischen Differenzen an der Peripherie anbringen zu können, musste man sie unterfüttern, so dass sie zwar an den Schmalseiten an der peripherie der Kanne anliegen, in ihrem mittleren Teil dagegen über die Kannenperipherie herausstehen. Diese beiden Beobachtungen, das Verjüngen der Platten sowie deren anderer Krümmungsradius, machen deutlich, dass die Emailplättchen nicht für die Goldkanne gearbeitet worden sind, sondern ursprünglich eine andere Verwendung gehabt haben müssen. Die beiden bekanntesten Email am Bauch der Kanne sind stark gewölbt und hatten im ursprünglichen Zustand eine kreisrunde Form (...). Wie die Abbildungen der Kanne deutlich machen, ist die konvexe Wölbung der Emailarbeit sehr erheblich. Es besteht kein Zweifel, dass die beiden von Anfang an mit einer derartigen Wölbung beabsichtigt waren. Von Gesichtspunkt der Emailherstellung bedeutet dies, dass der Künstler in der Emailverarbeitung sehr erfahren gewesen sein muss, weil die Herstellung von Zellschmelzemail bei so stark gewölbten Flächen mit besonderen Schwierigkeiten verbunden ist. Diese Umstände sprechen dafür, dass die Emailplatten an einem bedeutenden Zentrum entstanden sein dürften”*; p. 31: “*Der These A. Alföldis, die Emailarbeiten seien im Nahen Osten entstanden, kommt entgegen, dass sie ursprünglich nicht zu dieser Goldkanne gehört haben können. Doch bleibt seine Annahme letztlich nicht beweisbar. Dass die Emailstücke zu einem kugelförmigen Szepter gehört haben sollen, erscheint gezwungen. Wahrscheinlich dürfte es sein, dass sie auch ursprünglich zu einer Kanne gehört haben, wie es bereits von M. Rosenberg dargelegt worden ist. Für eine solche Annahme spricht der Umstand, dass Kannen dieser Art und Form weit verbreitet waren. Es dürfte naheliegender sein, die Entstehung der Emailarbeiten im byzantinischen Kunstkreis zu vermuten. Als Zeitraum, der hierfür in Frage käme, ist das 8. Jahrhundert anzunehmen. Da die qualitätsvolle Ausführung der Stücke – insbesondere der nahezu halbkugelförmigen Kalotten – eine vorzügliche*

Beherrschung der Technik des Emailierens voraussetzt, kann nur ein bedeutendes künstlerisches Zentrum, wie Byzanz selbst, in Frage kommen” (voir nos fig. 2, 4b, 8 et 15b).

145 – Daniel THURRE 1990, «Le regard de Jean-Daniel Blavignac sur les objets précieux: le cas du trésor de Saint-Maurice», dans *cat. exp. Jean-Daniel Blavignac, 1817-1876*, Carouge / Genève 1990, pp. 120-128: “Le second objet dont il parle est l’aiguière de Charlemagne, brièvement abordée, tant sur le plan technique qu’iconographique (au cours de la séance, il a présenté un dessin de l’aiguière, qui n’a, semble-t-il, pas été repris lors de la publication). Sa documentation est présentée de manière chronologique: il étudie successivement le vase de sardonix, l’aiguière de Charlemagne, le bras-reliquaire de saint Bernard de Menthon, le buste-reliquaire de saint Candide. Pour chacune de ces œuvres, il donne une brève description accompagnée des dimensions respectives, et propose un contexte historique, ou du moins la légende se rapportant à l’objet, tout en faisant preuve d’un esprit critique: par exemple, pour la légende de saint Martin, il souligne qu’il s’agit d’une tradition «plus pieuse qu’éclairée». — L’intérêt de l’architecte genevois semble plus grand pour l’aiguière de Charlemagne, à laquelle il consacre deux planches (Pl. XV et XVI) montrant l’objet de face et de profil, ainsi qu’une multitude de détails -soit 14 dessins- à la Planche XXVI*, sur laquelle il juxtapose des plaques émaillées cloisonnées, les émaux de la panse, ainsi que divers supports orfèvres. Aussi se plaît-il à “ciseler” sur son papier le bâti d’or fin ciselé, filigrané, feuillu d’acanthes et serti de saphirs; ces dessins «grandeur d’exécution» donnent l’impression qu’il a eu l’occasion de démonter le reliquaire pièce par pièce, et qu’il en connaît le mécanisme. Les émaux de la panse représentant des lions et des griffons affrontés méritent à eux seuls la présence de la couleur, ce que l’auteur n’a pas pu se permettre, vraisemblablement pour des raisons financières: il est regrettable qu’il n’ait pas pu restituer le jeu des émaux verts et grenats translucides et des blancs, vermillons, jaunes et bleus opaques”.

146 – Eva-MARIA PREISWERK-LÖSEL 1991, *Arts précieux, arts appliqués* (Ars Helvetica Vol. VIII), Disentis, p. 226: “Selon la tradition, une aiguière d’apparat en or du trésor de St-Maurice servant de reliquaire aurait été donnée par Charlemagne. Il est fort probable qu’à l’origine, elle ait servi de pot à vin pour les grandes occasions, fonction analogue à celle du broc en or, orné de pierres précieuses qui, d’après Ekkehard, appartenait à l’abbé saint-gallois Salomon (décédé en 919). Deux plaques d’émail sphériques, placées de part et d’autre de la panse, sont tout à fait énigmatiques. La première représente deux griffons qui se font face, la seconde, un arbre de vie flanqué de deux lions. Toutes deux correspondent à des motifs orientaux antiques qui, liés à une technique consommée du cloisonné or, sont entrés dans le répertoire ornemental byzantin” (ill. chez Dario GAMBONI 1987, p. 60).

147 – Heinrich ELBERN 1992, «Compte-rendu de l’ouvrage de Günther Haseloff, *Email im frühen Mittelalter*», dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55. Bd, Heft 2, 1992, p. 303: “Besonders ausführlich ist die Aiguière im Schatz von St. Maurice erörtert, dankenswerterweise hier mit Berücksichtigung der karolingischen Goldfassung. Die Emails der Kanne, Höhepunkt der östlichen Emailkunst im 8. Jh., werden zutreffend und im Einklang mit älterer Literatur technisch mit Arbeiten des 7. - 8. Jh., motivisch nicht zuletzt mit persisch-sassanidischen bzw. byzantinischen Textilien in Beziehung gesetzt. Die Skepsis gegenüber der These von A. Alföldi (avarisches Kugelzepter) ist berechtigt, erstaunlicherweise ist dem Verfasser jedoch der wichtige Beitrag von G. de Francovich zu diesem Problem unbekannt geblieben (*Festschrift E. Arslan 1966*)”.

148 – Annemarie STAUFFER 1992, *Spätantike und koptische Wirkereien. Untersuchungen zur ikonographischen Tradition in spätantiken und frühmittelalterlichen Textilwerkstätten*, Bern, New York (Peter Lang Verlag), p. 127 (à propos de l’étoffe Kat. 83, Taf. 44-45; représentation d’un lion: “Interessant sind in diesem Zusammenhang die Löwendarstellungen Zellschmelzkalotten der Goldkanne in St. Maurice, deren Entstehung Alföldi im 7. Jahrhundert sieht¹³². Man entdeckt bei diesen Emails eine ähnlich ornamentale Musterung der Tierkörper wie bei den Löwen auf dem gewirkten Streifen: dem Rückgrat entlang zieht sich eine blattförmige, gelappte Linie, auf der Seite eine Reihe heller Punkte, die Bauchlinie begrenzt ein gezackter Rand. Alföldi hat bereits auf sassanidische und syrische Seiden als Vorlagen für die Emailkünstler aufmerksam gemacht. Die auffällige Nähe des vorliegenden gewirkten Streifens zu persischen oder persisch beeinflussten Erzeugnissen wie den Emailkalotten der Goldkanne von St. Maurice beruht nicht zuletzt auf einer nahezu gleichen Farbgebung. Hervorstechendstes Merkmal der Wirkerei ist die Verwendung eines klaren leuchtenden Blaus, das bei den Zellschmelz wiedekehrt. Neben Rot und Blau verleihen ein leuchtendes Grün und wenig Gelb und Rosa der Wirkerei ihre teppichhafte, leuchtende Farbigkeit.– note 132: Alföldi 1948, p. 15 (Datierung). Entgegen Alföldis Ansicht, dass die Zellschmelze als original sas-

sanidische Erzeugnisse zu betrachten sind, können diese m. E. auch einer byzantinischen Werkstatt zugeschrieben werden, die nach persischen Vorlagen arbeitet"; p. 265 (Kat. 83; Inv. 1062; 7.-9. Jahrhundert): "Die ornamentale Gestaltung der Tierleiber findet eine Entsprechung in den Emails der Goldkanne von St. Maurice d'Agaune".

149 – Daniel THURRE, 1992, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'Abbaye de Saint-Maurice*, Sierre, p. 24 (bref bilan, suivi de ces réflexions): "Le travail orfèvré est en tous cas occidental et carolingien (...) cette iconographie est de tradition sassanide (...). David Buckton, comparant ces émaux avec ceux de la croix de l'impératrice Theophano à Essen, propose une datation de la fin du X^e siècle. Même si la comparaison est judicieuse, celle-ci ne permet pas d'en déduire que les émaux soient contemporains"; p. 263: l'aiguière est regroupée (en fonction de la qualité technique des émaux) avec l'autel d'or de Milan et la couronne de fer de Monza. La date retenue était alors le IX^e siècle pour les émaux.

150 – Heiko STEUER 1992, «Da Teodorico il Grande a Carlomagno», dans *I Barbari e l'Italia* (ouvrage collectif), Milano (?) Fratelli Melita Editori; ill. 69, p. 112; légende: "Saint-Maurice, Svizzera. Tesoro dell'abbazia. Acquamanile detto di Carlomagno" (superbe photo couleur inédite, sans source: Abbaye ?). Nous n'avons pas trouvé de mention de l'aiguière dans le texte ("Spoliazioni e riutilizzo di oggetti e ornamenti"); celle-ci est utilisée uniquement à titre illustratif. — Réédition française: H. PIRENNE; B. LYON; A. GUILLOU; H. STEUER, *Haut Moyen Age. Byzance, Islam, Occident*, Paris 1995, ill. p. 304.

151 – Jannic DURAND 1992-1993, «Orfèvrerie», dans cat. exp. *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, pp. 185-186; p. 185: "Le thème du griffon (du médaillon Campana, VIII^e-IX^e s.), la technique de l'émail cloisonné et la stylisation du dessin ont été rapprochés de ceux des émaux de la panse de l'aiguière du trésor de St-Maurice avec des lions et des griffons affrontés, qui passe pour un don de Charlemagne à l'abbaye, pièce par ailleurs contestée entre Orient et Occident et pour laquelle les datations proposées varient du VI^e au XII^e siècle. Cependant la monture de l'aiguière d'Agaune étant sans doute attribuable à des ateliers carolingiens, la fin du IX^e siècle constitue un terminus vraisemblable pour les émaux d'Agaune"; p. 186, cite l'hypothèse ottonienne de David Buckton, soulignant que les émaux de la croix d'Essen dont il est question ont certainement été rapportés.

152 – Daniel THURRE 1993, «Le reliquaire d'Althée, évêque de Sion et abbé de Saint-Maurice», dans *Helvetica Archaeologica* 95/96: p. 149: "L'aiguière, dont les émaux relèvent d'une iconographie orientale, avec un style héritier de l'art sassanide, est considérée comme un butin de guerre transformé en reliquaire, dont la monture orfèvrée aurait été réalisée dans les ateliers impériaux d'Aix-la-Chapelle. Si cette aiguière est bien un cadeau de Charlemagne, on peut supposer qu'elle fut remise entre les mains d'Althée en personne !"; pp. 152-153: considérations techniques; p. 153: "Il faut cependant se garder de créer des familles en fonction de la palette utilisée, celle-ci étant avant tout du ressort du savoir-faire de l'époque. L'aiguière de Charlemagne, par exemple, comporte des émaux identiques à ceux des émaux de Sion, sans pour autant que leur origine soit commune"; p. 159: citation du texte de W. A. van Es. – datation retenue pour les émaux (légende 35, p. 153): chronologie large, soit "VII^e-début du IX^e siècle" (photographie couleur d'un détail; par l'auteur).

153 – Valérie GONZALEZ 1994, *Emaux d'al-Andalus et du Maghreb*, Aix-en-Provence 1994, p. 66: "Finalement, c'est au VIII^e siècle que la lumière se fait sur l'émaillerie de ce pays (la Gaule) à l'époque mérovingienne. Le reliquaire du trésor de l'église Saint-Maurice d'Agaune, à la crête maladroitement émaillée, témoigne des tâtonnements d'un art à sa naissance. Ensuite, le IX^e siècle entame une période de maturation de l'émaillerie, guidée et soutenue, comme le reste de l'Europe, par les arts byzantins et orientaux. Cette phase aboutit à la renaissance carolingienne du IX^e siècle. La volonté d'imiter, de surpasser ou de s'approprier les grandeurs de l'Orient transparait à travers le décor de l'aiguière de Saint-Maurice d'Agaune, dite «de Charlemagne»: sur la monture probablement carolingienne, les émaux peut-être byzantins reproduisent des motifs perses. L'émaillerie carolingienne ne cessera de progresser et fournira des ouvrages dignes de rivaliser avec les plus belles productions étrangères"; p. 86: "Durant les premiers temps de l'islam, on ne sait pas vraiment dans quelle mesure l'émaillerie fut adoptée ou, au contraire, dédaignée par certains pays du monde arabo-musulman. Ainsi les Abassides s'octroyèrent une réputation peut-être plus légendaire que réelle, symbolisée par la fameuse aiguière émaillée cloisonnée de Saint-Maurice d'Agaune que l'on prétendit longtemps avoir été offerte à Charlemagne par le calife Haroun-al-Raschid. Le matériel archéologique existant jettera peut-être quelque lumière sur ce mystère".

154 – * Daniel THURRE 1994, “*Les trésors ecclésiastiques et leur constitution. Eclairage à travers deux exemples helvétiques: Saint-Maurice et Sion*”, dans *Trésors et routes de pèlerinages dans l’Europe médiévale* (Actes de la table ronde des 25-28 mai 1993). Publication du Centre Européen d’Art et de Civilisation Médiévale de Conques, Conques 1994, pp. 83-84: “*La prestigieuse aiguière est, aujourd’hui encore, considérée comme un cadeau de l’empereur Charlemagne (haut.: 303 mm; diamètre: 163 mm). La tradition locale, qui se fonde sur un écrit du XVII^e siècle, attribue également à la munificence de Charlemagne une tabula aurea estimée à 66 marcs d’or fin en 1150 et ornée de pierres précieuses; celle-ci, mentionnée dans un manuscrit, fut cédée au début du XII^e siècle au comte Amédée III de Savoie pour financer sa participation à la deuxième croisade. Parmi les dons impériaux reconnus, mentionnons la célèbre bourse d’Enger (conservée au Kunstgewerbemuseum de Berlin), que Charlemagne aurait offerte en 785 à Widukind, à l’occasion de son baptême à Attigny. L’aiguière est ornée, sur la panse et sur les faces du col, de plaques d’émaux cloisonnés dont les propositions de datation varient, selon les auteurs, entre les VI^e et XII^e siècles ! Dans le jeu des émaux verts et grenats translucides et des blancs, vermillons, jaunes et bleus opaques se dessinent, d’un côté, un arbre de vie flanqué de deux lions s’affrontant et, de l’autre, deux griffons ailés à bec d’aigle: cette iconographie est orientale, dans un style héritier de l’art sassanide. Ils auraient été, d’après Andreas Alföldi, prélevés sur le sceptre du roi des Avars; Charlemagne aurait alors confié à un orfèvre du palais d’Aix-la-Chapelle le soin de les monter sur une aiguière. Cette hypothèse a suscité de vives polémiques, essentiellement de la part d’André Grabar et de Géza de Francovich, qui reconnaissent dans cette aiguière un vase byzantin, d’inspiration sassanide. Nous nous rallions à ce point de vue; l’étude en cours nous amène à proposer une datation haute (VII^e siècle) pour la partie émaillée. David Buckton, en comparant ces émaux avec ceux de la croix de l’impératrice Théophano à Essen, propose une datation de la fin du X^e siècle. Même si la comparaison est judicieuse, celle-ci ne permet pas d’en déduire que les émaux soient contemporains. Le travail orfèvre est en tout cas occidental et carolingien. Le bâti est d’or fin ciselé, filigrané, décoré d’acanthes et serti de saphirs clairs; il rappelle, dans sa structure, le talisman de Charlemagne, conservé à Reims. Les palmettes ornementales trouvent des correspondances dans la décoration de quelques ivoires carolingiens (par exemple, le plat de l’évangélaire de Lorsch, de l’école d’Aix, au Victoria & Albert Museum). Si l’on admet que la monture est bien carolingienne, la fin du IX^e siècle constitue un terminus ad quem pour les émaux d’Agaune”.*

154’ – Daniel THURRE 1995, une étude plus poussée portant pratiquement le même titre (“*Les trésors ecclésiastiques du haut Moyen Age et leur constitution. Eclairage à travers deux exemples helvétiques: Saint-Maurice et Sion*”) est également à paraître dans les «Cahiers de Nanterre» (quelques-unes des conclusions publiées dans *Vallesia* y figurent déjà). Nous évoquons déjà la Géorgie comme foyer à l’origine de la production des émaux.

155 – *** Daniel THURRE 1994 (paru en 1995), «L’aiguière de Charles le Chauve du trésor de l’abbaye de Saint-Maurice», dans *Helvetia Archaeologica* 100, pp. 121-152 (résumé de la présente étude de *Vallesia*). Hypothèse géorgienne pour les émaux.

156 – Cyril MANGO 1995 (correspondance du 27.03.95; commentaire de mes conclusions provisoires, alors que l’hypothèse géorgienne n’était pas encore formulée): “*N’étant pas spécialiste des émaux comme M. Buckton, je ne peux que vous communiquer mon impression, à savoir que l’aiguière de Charlemagne est un produit constantinopolitain (IX^e-X^e s.). Cette impression se fonde sur le répertoire décoratif pseudo-sassanide, qui correspond parfaitement à celui des reliefs de Constantin Lips (daté de 907), des manuscrits enluminés de la même époque et des carreaux vernissés qu’on a trouvés à Constantinople et en Bulgarie. Il s’agit d’une mode très caractéristique qui n’a pas duré longtemps. Par contre, je ne connais aucune œuvre apparentée issue de Syrie ou de Cilicie”.*

157 – Catherine JOLIVET-LÉVY 1995, *L’art du Moyen Age (Byzance)*, sous la direction de Jean-Pierre CAILLET, Paris 1995, p. 281: “*La production d’arts somptuaires, destinée surtout à la cour, dont les textes font mention – pièces d’orfèvrerie, automates et bijoux divers – ne nous est pas non plus parvenue. On pourrait cependant attribuer à cette époque (VIII^e-IX^e siècle) une aiguière en or conservée à Saint-Maurice d’Agaune (Suisse), décorée d’émaux d’inspiration sassanide (griffons, arbre de vie), bien que l’on ait récemment proposé de la placer au XI^e siècle et d’y voir une réalisation occidentale”.*

158 – Gunther G. WOLF 1995, *Die Wiener Reichskrone*, Wien, p. 74, note 21 (à propos de l’avis de D. BUCKTON sur la date de la couronne): “*Interessant ist auch, dass z. B. die Aiguière Karls d. Gr. in St. Maurice d’Agaune Zellschmelze aufweist, deren genaue Herkunft bis heute umstritten ist”.*

On aurait pu s'attendre à des mentions de l'aiguière dans les ouvrages et articles suivants:

- Ferdinand DE MELY 1890, «Visite aux trésors de Saint-Maurice d'Agaune et de Sion», dans *Bulletin archéologique de la Commission des Travaux Historiques*, Paris, pp. 375-392 (s'attarde sur le coffret de Teuderic, mais ne fait aucune remarque sur l'aiguière).
- Hans LEHMANN 1937, *Die Schweiz im Spiegel der Jahrhunderte*, Zürich (cite d'autres objets, mais pas l'aiguière).
- Joseph GANTNER 1941, *Histoire de l'art en Suisse*, T. I, Neuchâtel, pp. 341-343; texte allemand: Frauenfeld 1936, pp. 284-289.
- Rudolf SCHNYDER 1979, «Kunst und Kunsthandwerk», dans *Ur- und Frühgeschichtliche Archäologie der Schweiz*, Bd VI: *Das Frühmittelalter*, 1979, pp. 165-184 (s'arrête à la période mérovingienne).

Auteurs mentionnés à tort dans la littérature comme faisant référence à l'aiguière:

- John BECKWITH 1961, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330-1453*, London, p. 87 (?); mentionné par un auteur; pp. 85-92: il est bien question d'émaux, mais pas de Saint-Maurice.
- Frauke STEENBOCK 1965, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter- von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, est censée en parler pp. 140-141 (Plat de l'évangélaire de Sion au V & A, Londres) ou pp. 147-149 (Codex Uta), d'après Hiltrud WESTERMANN-ANGERHAUSEN 1973, p. 56 (vérification faite, ce n'est pas le cas).

* * * *

ADDENDA

Suite à la publication du résumé de cette étude, parue en juillet 1995 dans *Helvetica Archaeologica*, j'ai eu une correspondance avec des personnes faisant autorité en matière d'orfèvrerie et d'émaillerie : David BUCKTON, Jean-Pierre CAILLET, Victor-Heinrich ELBERN, Marie-Madeleine GAUTHIER, Valérie GONZALEZ, Paul HETHERINGTON, Leïla KHUSKIVADZÉ, Nicolas OIKONOMIDES et Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM, pour les plus importantes. Si le rejet de l'hypothèse d'ALFÖLDI et l'attribution du châssis orfèvré à l'époque de Charles le Chauve fait l'unanimité, il y a par contre plus de réticences à admettre que la Géorgie ait pu être à l'origine de la production d'émaux d'une telle qualité.

Je citerai à titre d'exemple Paul HETHERINGTON (lettre du 9. X. 95) : *"You have certainly chosen one of the most enigmatic and controversial works in the whole field of enamel ! (...). There is virtually no evidence that the enamels might have originated in Constantinople, but again, absence of proof does not mean that the proposition is an impossibility. On the same basis (as you say) there is no evidence of Syria or Cilicia being a locale where enamel was ever produced. Nevertheless, you give persuasive arguments in support of this area as being a possible source for the enamels in question. (...). As for the question of Georgia, my own opinion at present is that the ability to produce good cloisonné enamel certainly existed there later, but that there are difficulties with seeing it as having been current as early as the 9th century – the period with which you are concerned"*.

Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM (lettre du 28. IX. 95) m'a également soumis un long texte avec des remarques intéressantes : *"Ihre Argumente für die These, dass die Emails der Golkanne von St. Maurice nicht in Byzanz, sondern in Georgien entstanden seien, haben mich leider nicht überzeugt. Ich kann nämlich nicht glauben, dass das Verbot der religiösen Bilderverehrung während des Ikonoklasmus*

die Herstellung von ganz profanen Emailarbeiten mit Pflanzen- und Tierornamenten verhindert haben soll. Gegen eine Herkunft der Zellschmelze aus Georgien spricht meiner Meinung nach ihre überaus stark gewölbte Oberfläche, die ich bisher nur bei typisch byzantinischen Arbeiten gesehen habe". Elle m'a également signalé un ouvrage de référence dont je n'avais pas connaissance : Csanad BALINT, *Archäologie der Steppe*, Berlin 1989 (illustrations intéressantes aux pp. 123 et 206 — reproduites ci-dessous).



a



b

- a) Boucle de ceinture en argent provenant de Zarajsk (entre Dniepr et Dnestr); IX^e-X^e siècle.
 b) Bracelet en bronze trouvé en Hongrie; matériel funéraire entre 895 et 972.

La découverte récente de l'article de Miroslav LAZOVIC, «Nouvelles contributions à la recherche sur les émaux géorgiens», dans *IV^e Symposium international sur l'Art Géorgien* (Académie des sciences de la R. S. S. de Géorgie), Tbilissi 1983, pp. 1-9 (de même que la poursuite de recherches sur les émaux géorgiens — publication prévue dans *Bollettino d'arte* 1996) me conforte dans l'idée de la primauté d'une production émaillée en Géorgie, peu avant Byzance. Le médaillon quadrilobé du VIII^e siècle rapporté sur le triptyque de Khakhouli représentant la crucifixion (notre Pl. 50) peut-être attribué sans conteste à cette région pour deux raisons précises : la présence de la main droite au-dessus du crucifix est un exemple unique dans l'iconographie chrétienne (comme l'avait relevé WESSEL 1967, p. 56), un exemple qui se trouve être géorgien (LAZOVIC 1983, p. 1); d'autre part, la forme quatre-feuilles de ce médaillon se retrouve à plusieurs reprises dans l'émaillerie géorgienne (ainsi l'encolpion avec l'Anastasis et la crucifixion, qui porte une inscription géorgienne), et, curieusement, cette forme rappelle le plan tétramorphe des églises géorgiennes construites au VI^e siècle déjà (Dzvéli Gavazi; Djavi; Dzvéli Chouamta; Ateni; Bana : LAZOVIC 1983, p. 6).

Cette pièce, considérée comme le plus ancien émail géorgien, est donc bien un produit local, et non pas une pièce importée.

L'histoire de l'art ne se fait certes pas à partir d'anecdotes. Nous tenons cependant à en rapporter une qui mérite d'être retenue dans notre contexte: Miroslav Lazovic, alors qu'il organisait l'exposition de 1979 sur l'orfèvrerie géorgienne pour le Musée d'art et d'histoire de Genève, a eu l'occasion d'accompagner deux historiens de l'art géorgiens au trésor de l'abbaye de Saint-Maurice. Un chanoine leur a présenté l'aiguère comme une œuvre persane. Les deux personnes n'ont pas osé intervenir. A la sortie, de concert, ils se sont exclamés: «Mais, cette œuvre est un produit géorgien!»

Abréviations et ouvrages cités

<i>AaKb</i>	<i>Aachener Kunstblätter</i> (Düsseldorf, dès 1906)
CA	Cahiers Archéologiques (Paris, depuis 1944)
cat. exp.	catalogue d'exposition
CCARB	<i>Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina</i> (Ravenna, dès 1955)
CCM	<i>Cahiers de civilisation médiévale</i> (Poitiers, dès 1958)
DACL	<i>Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie</i> , 15 Vol. doubles, Paris 1924-1953; par Dom F. CABROL & H. LECLERCQ
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i> (Havard, dès 1941)
MDR	<i>Mémoires et Documents publiés par la Société d'Histoire de la Suisse Romande</i> (Lausanne, dès 1837)
MGH	<i>Monumenta Germaniae Historica</i> (Bruno KRUSCH éditeur)
MGHSS	<i>MGH Scriptores</i>
RDK	<i>Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte</i> (Stuttgart, dès 1937)
Settimane...	<i>Settimane di studio del centro italiano di studi sull'alto medioevo</i> (Spoleto, dès 1954)
<i>Trésors et routes</i>	<i>Trésors et routes de pèlerinages dans l'Europe médiévale</i> (Actes de la table ronde des 25-28 mai 1993). Publication du Centre Européen d'Art et de Civilisation Médiévale de Conques, Conques 1994
ZAK	<i>Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte</i> (Basel, dès 1939) (Revue Suisse d'Art et d'Archéologie).

La présente liste bibliographique ne regroupe que les ouvrages fréquemment cités dans les notes, de manière abrégée. Les autres références figurent de manière complète dans l'appareil critique. Pour l'ensemble des études relatives à l'aiguière, consulter la liste en annexe: essai bibliographique.

Sources manuscrites: Archives de l'Abbaye de Saint-Maurice

Sources historiques: EGINHARD, *Vie de Charlemagne* (cf. HALPHEN)

Historia Francorum, de Grégoire de Tours (cf. LATOUCHE); MGH *Scriptores Rerum Merovingicarum* II, t. 16, Hanovre 1885

Liber Pontificalis (cf. DUCHESNE)

MGH SS I, Hanover 1826

Fredegarii Chronicorum Liber Quartus cum Continuationibus (cf. WALLACE-HADRILL); texte qui reprend chronologiquement la suite de l'*Historia*

Francorum de Grégoire de Tours; *MGH Scriptores Rerum Merovingicarum* II, t. 17, Hanovre 1888
voir encore sous: EBERSOLT; MANGO; MORAVCSIK;
RICHTER

Source scientifique: Analyse du nielle de l'aiguière par le laboratoire du Musée d'art et d'histoire de Genève; François SCHWEIZER (rapport d'examen de deux pages, décembre 1994 et février 1995).

- ÅBERG 1945: Nils ÅBERG, *The Occident and the Orient in the Art of the Seventh Century*, Part. II (*Lombard Italy*), Stockholm 1945.
- ABRAMICHVILI 1986: Gouram ABRAMICHVILI & Alexandre DJAVAKHICHVILI, *L'or et les émaux de Géorgie*, Paris 1986.
- ALFÖLDI 1948: Andreas ALFÖLDI, «Die Goldkanne von St-Maurice», dans *ZAK* 10, 1948, pp. 1-27.
- AMIRANACHVILI 1962: Schalva (Chalva) AMIRANACHVILI, *Les émaux de Géorgie*, Paris 1962 (il existe une édition en italien: *Smalti della Georgia*, Milano 1963).
- ARBMANN 1937: Holger ARBMANN, «Schweden und das karolingische Reich», dans *Akademie Handlingar* n° 38, Stockholm 1937, pp. 146-214.
- AUBERT 1872: Edouard AUBERT, *Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice*, Paris 1872.
- BANK 1982: Alice BANK, «Byzance et les civilisations avoisinantes: arts mineurs», dans *XVI Internationaler Byzantinistenkongress*, 1981, Akten, II-5, Wien 1982, pp. 113-120.
- BABELON 1924: Ernest BABELON, «Le tombeau du roi Childéric et les origines de l'orfèvrerie cloisonnée», dans *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France* LXXVI, 1924, pp. 1-112.
- BALTRUSAÏTIS 1929: Jurgis BALTRUSAÏTIS, *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris 1929.
- BECKWITH 1974: John G. BECKWITH, «Byzantine Tissues», dans *Actes du XIV^e congrès international des études byzantines*, 6-12 sept. 1971, Bucarest 1974, Vol. II, pp. 343-353.
- BERTELLI 1988: Carlo BERTELLI, «Sant' Ambrogio da Angilberto II a Gotofredo», dans *Il Millenio ambrosiano* Vol. II (*La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*), Milano 1988, pp. 22-123.
- BLAVIGNAC 1853: Jean-Daniel BLAVIGNAC, *Histoire de l'architecture sacrée du IV^e au X^e siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*, 2 Vol. (texte et planches), Paris, Leipzig et Londres 1853.
- BRAUNFELS 1968: Wolfgang BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München 1968.
- BRÉHIER 1903: Louis BRÉHIER, «Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age (V^e-VIII^e siècles)», dans *Byzantinische Zeitschrift* XII, 1903, pp. 1-39.

- BRÉHIER 1930: Louis BRÉHIER, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris 1930.
- BRÉHIER 1936: Louis BRÉHIER, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris 1936.
- BRÉHIER 1950: Louis BRÉHIER, *Le monde byzantin*, Vol. 3: *La civilisation byzantine*, Paris 1950 (pagination: réédition 1970).
- BUCKTON 1982: David BUCKTON, «Enamelling on Gold. A Historical perspective», dans *Gold Bulletin* 15, 1982, pp. 101-109.
- BUCKTON 1988: David BUCKTON, «Byzantine Enamel and the West», dans *Byzantinische Forschungen* 13, 1988, pp. 235-244.
- BUCKTON 1994: David BUCKTON, «Theophilus and Enamel», dans *Studies in Medieval Art and Architecture presented to Peter Lasko*, London 1994, pp. 1-13.
- CANARD 1964: Marius CANARD, «Les relations politiques et sociales entre Byzance et les Arabes», dans *DOP* 18, 1964, pp. 35-56.
- CARILE 1992: Antonio CARILE et al., *Storia di Ravenna II-2 (dall'età bizantina all'età ottoniana)*, Venezia 1992.
- COCHE DE LA FERTÉ 1957: Etienne COCHE DE LA FERTÉ, «Le décor en céramique byzantine au Musée du Louvre», dans *Cahiers Archéologiques* IX, 1957, pp. 187-217.
- CONWAY 1912: Sir Martin CONWAY, «The Treasury of S. Maurice d'Agaune (Part. I)», dans *The Burlington Magazine* XXI, London, pp. 258-269.
- DALTROP 1969: Georg DALTROP, Adriano PRANDI & Leonard von MATT, *Art Treasure of the Vatican Library*, New York 1969.
- DEÉR 1966: Josef DEÉR, *Die Heilige Krone Ungarns*, Wien, Köln 1966.
- DEMORIANE 1960, Hélène DEMORIANE, «Le trésor légendaire de Charlemagne», dans *Connaissance des arts* 98, avril 1960, pp. 87-95.
- DIEHL & MARÇAIS 1944: Charles DIEHL & GEORGES MARÇAIS, *Le monde oriental de 395 à 1081* (Histoire générale PUF; Histoire du Moyen Age III), Paris 1944.
- DOEHAERD 1971: Renée DOEHAERD, *Le haut Moyen Age occidental. Economies et sociétés*, Paris 1971.
- DUBUIS & LUGON 1992: François-Olivier DUBUIS & Antoine LUGON, «Les premiers siècles d'un diocèse alpin: recherches, acquis et questions sur l'évêché du Valais», dans *Vallesia* XLVII, 1992, pp. 1-61.
- DUCHESNE 1955 (LIBER): Louis DUCHESNE, *Liber Pontificalis. Texte, introduction et commentaire*, 3 Vol. Paris 1890-1955 (mise à jour de la première édition).
- EBERSOLT 1921: Jean EBERSOLT, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921.
- EBERSOLT 1928: Jean EBERSOLT, *Recherches sur les influences byzantines et orientales en France avant les croisades*, Paris, Bruxelles 1928.
- ELBERN 1988: Victor Heinrich ELBERN, *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt 1988.

- ELUÈRE 1990: Christiane ELUÈRE, *Les secrets de l'or antique*, Paris 1990.
- ERDMANN 1950: Kurt ERDMANN, «Die universalgeschichtliche Stellung der sassanidischen Kunst», dans *Saeculum I*, 1950, pp. 508-534.
- FALKE 1921: Otto VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin 1921 (1^{ère} éd. 1913).
- FARIOLI CAMPANATI 1982: Raffaella FARIOLI CAMPANATI, «Le arti suntarie. Smalti, orficeria, lavorazione dei metalli (VII-IX secolo)», dans *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 333-426.
- FRAENKEL-SCHOORL 1978: Neeke FRAENKEL-SCHOORL, «Carolingian Jewellery with Plant Ornament», dans *Berichten van de Rijkdienst voor het Oudheidkundig Bodemonderzoek* 28, 1978, pp. 345-397.
- DE FRANCOVICH 1961: Géza DE FRANCOVICH, «Osservazioni sull'altare di Ratchis a Cividale e sui rapporti fra Occidente e Oriente nei secoli VII e VIII d. C.», dans *Scritti in onore di Mario Salmi* Vol. I, Roma 1961, pp. 173-236.
- DE FRANCOVICH 1966: Géza DE FRANCOVICH, «La brocca d'oro del tesoro della chiesa di Saint-Maurice d'Agaune nel Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico», dans *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan I*, Milano 1966, pp. 133-175.
- DE FRANCOVICH 1974: Géza DE FRANCOVICH, «La problematica dell'arte Siriaca», dans *CCARB XXI*, Ravenna 1974, pp. 137-150.
- FRAZER 1984: Margret FRAZER, «Emaux et orfèvrerie byzantins», dans *Cat. exp. Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Paris 1984, pp. 109-114.
- FRAZER 1989: Margret FRAZER, *Il Duomo di Monza, I Tesori*, Milano 1989.
- GABORIT-CHOPIN 1978: Danielle GABORIT-CHOPIN, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg 1978.
- GABORIT-CHOPIN 1980 / 81: Danielle GABORIT-CHOPIN, «L'orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne», dans *Cahiers Archéologiques* 29, 1980/ 81, pp. 5-26.
- GABORIT-CHOPIN 1989: Danielle GABORIT-CHOPIN, «Les trésors de Neustrie du VII^e au IX^e siècles d'après les sources écrites: orfèvrerie et sculpture sur ivoire», dans *La Neustrie* (T. II), Colloque international 1985, Rouen, Sigmaringen 1989, pp. 259-293.
- GALBREATH 1927: Donald Lindsay GALBREATH, *Sigilla Agaunensia. Les sceaux des archives de l'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune en Valais antérieurs à 1500*, Lausanne 1927.
- GAUTHIER 1972: Marie-Madeleine GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age occidental*, Fribourg 1972.
- GHIRSHMAN 1962: Roman GHIRSHMAN, *Iran. Parthes et Sassanides*, Paris 1962 (L'univers des formes).
- GOLDSCHMIDT 1914: Adolf GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Bd I, Berlin 1914.
- GONOSOVA 1978: Anna GONOSOVA, «A Study of an Enamel Fragment in the Dumbarton Oaks Collection», dans *DOP* 32, 1978, pp. 327-333.

- GONZALEZ 1994: Valérie GONZALEZ, *Emaux d'al-Andalus et du Maghreb (Corpus Arabicum)*, Aix-en-Provence 1994.
- GRABAR 1928: André GRABAR, *Recherche sur les influences orientales dans l'art balkanique* (publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, Fasc. 43), Oxford 1928.
- GRABAR 1951: André GRABAR, «Le succès des arts orientaux à la cour byzantine sous les macédoniens», dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* II, 1951, pp. 32-59.
- GRABAR 1956: André GRABAR, «L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir», dans *Journal des Savants* 1956, pp. 5-19; 77-92 (suite de l'article en 1957, pp. 25-31).
- GRABAR 1962: André GRABAR, «Deux manchettes émaillées byzantines», dans *Cahiers Archéologiques* XIII, 1962, pp. 293-296 (compte-rendu de l'ouvrage de M. PÉLÉKANIDIS, en grec).
- GRABAR 1968: André GRABAR, «“L'esthétisme” d'un théologien byzantin du IX^e siècle», dans *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Vol. I, Paris 1968, pp. 63-69.
- GRABAR 1971: André GRABAR, «Le rayonnement de l'art sassanide dans l'art chrétien», dans *Atti del convegno internazionale sul tema: la Persia nel Medioevo*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1971, pp. 679-707.
- GUILLOU 1992: André GUILLOU, «Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto Medioevo», dans *Settimane...XXXIX*, T. I (4-10 aprile 1991), Spoleto 1992, pp. 921-943.
- HALPHEN 1947 (EGINHARD): Louis HALPHEN, *Eginhard, Vie de Charlemagne* (éditée et traduite), Paris 1947.
- HASELOFF 1990: Günther HASELOFF, *Email im frühen Mittelalter. Frühchristliche Kunst von der Spätantike bis zu den Karolingern*, Marburg 1990.
- HETHERINGTON 1988: PAUL HETHERINGTON, «Enamels in the Byzantine World: Ownership and Distribution», dans *Byzantinische Zeitschrift* 81, 1988, pp. 29-38.
- HUMANN 1928: Georg HUMANN, «Zur Beurteilung mittelalterlicher Kunstwerke. Inbezug auf ihre zeitliche und örtliche Entstehung», dans *Studien zur deutschen Kunstgeschichte* Heft 26, Strassburg 1928 (51 pages).
- KARTSONIS 1986: Anna D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton 1986.
- KELLEHER 1951, Patrick J. KELLEHER, *The Holy Crown of Hungary*, Roma 1951.
- KHUSKIVADZÉ 1984: Leïla KHUSKIVADZÉ, *Medieval Cloisonné Enamels at Georgian State Museum of Fine Arts*, Tbilissi 1984.
- KITZINGER 1958: Ernst KITZINGER, «Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm», dans *Berichte zum XI. Internationaler Byzantinistenkongress*, München 1958, pp. 1-50.
- KOLLAUTZ 1954: Arnulf KOLLAUTZ, «Die Awaren», dans *Saeculum* Bd 5, Heft 2, 1954, pp. 129-178.

- KONDAKOV 1892: Nikodim P. KONDAKOV, *Histoire et monuments des émaux byzantins*, Francfort-sur-le-Main 1892.
- KRÖGER 1982: Jens KRÖGER, *Sassanidischer Stukdekor (Ktesiphon, Iraq)*, Mainz 1982.
- LANG 1966: David Marshall LANG, *The Georgians*, London 1966.
- LASKO 1972: Peter LASKO, *Ars Sacra, 800-1200*, Baltimore, Harmondsworth 1972 (rééd. 1994).
- LASZLO & RACZ 1977: Gyula LASZLO & Istvan RACZ, *Der Goldschatz von Nagyszentmiklos*, Budapest 1977.
- LASTEYRIE 1877: Ferdinand DE LASTEYRIE, *Histoire de l'orfèvrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Paris 1877.
- LATOUCHE 1965 (G. de TOURS): Robert LATOUCHE, *Historia Francorum de Grégoire de Tours*, Paris 1963-1965, 2 Vol.
- LAZOVIC 1983: Miroslav LAZOVIC, «Nouvelles contributions à la recherche sur les émaux géorgiens», dans *IVe Symposium international sur l'Art Géorgien* (Académie des sciences de la R. S. S. de Géorgie), Tbilissi 1983, pp. 1-9.
- LECHLER 1937: Georges LECHLER «The Tree of Life in Indo-European and Islamic Cultures», dans *Ars Islamica* IV 1937, pp. 369-416.
- LINAS 1877: Charles DE LINAS, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, Paris 1877-1887, 3 Vol.
- LIPINSKY 1974: Angelo LIPINSKY, «Oreficerie e gioielli dell'ambiente orientale e della Siria», dans *CCARB XXI*, Ravenna 1974, pp. 161-178.
- MALLÉ [1970], Luigi MALLÉ, *Cloisonnés byzantini, con una introduzione all'arte smalto medioevale*, Torino, s. d., vers 1970.
- MANGO 1972: Cyril MANGO, *The art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972.
- MANGO 1977: Cyril MANGO, «La civiltà bizantina dal IV al IX secolo. Aspetti e problemi (Storia dell'arte)», dans *Centro di studi Bizantini, corsi di Studi I*, 1976 (Università degli Studi di Bari), Bari 1977, pp. 241-350.
- MARGUILES 1938: Erwin MARGUILES, «Cloisonné Enamel», dans *A Survey of Persian Art (International Congress of Iranian Art)*, London and New York, Vol. I, 1938 (Arthur Upham POPE & Phyllis ACKERMANN éd.), pp. 779-783.
- MIGEON 1927: Gaston MIGEON, *Manuel d'art musulman. Arts plastiques et industriels*, Vol. II (2^e édition), Paris 1927.
- MOLINIER 1891: Emile MOLINIER, *L'émaillerie*, Paris 1891.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC 1949: Blaise DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, «L'arc d'Einhard», dans *Cahiers Archéologiques* IV, 1949, p. 83-84.
- MONTESQUIOU-FEZENSAC 1962: Blaise DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, «Le talisman de Charlemagne», dans *Arts de France* II, 1962, pp. 66-76.
- MORAVCSIK 1958: Gyula MORAVCSIK, «Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker», dans *Byzantinoturcica* I, 1958, pp. 70-145.

- MUTAFIAN 1988: Claude MUTAFIAN, *La Cilicie au carrefour des empires*, 2 Vol., Paris 1988.
- OBERLI & TREVER 1935: J. OBERLI & C. TREVER, *Orfèvrerie sassanide. Objets en or, argent et bronze*, Moscou, Léningrad 1935.
- PETRASSI 1982: Mario PETRASSI, *Gli Smalti in Italia*, Roma 1982.
- PHILIPPE 1970: Joseph PHILIPPE, *Le Monde byzantin dans l'histoire de la verrerie, V^e-XVI^e siècle*, Bologne 1970.
- PIRENNE 1937: Henri PIRENNE, *Mahomet et Charlemagne*, Paris, Bruxelles 1937 (2^e éd.).
- LUIGI-POMORISAC 1966: Jasminka DE LUIGI-POMORISAC, *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise*, Zurich 1966.
- PYCKE 1994: J. PYCKE, «Hubert, abbé de St-Maurice d'Agaune, de St-Martin de Tours et de Lobbes», dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique* fasc. 144, 1994, col. 1-7.
- RICHTER 1897: Jean-Paul RICHTER, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, Wien 1897.
- ROSENBERG 1921: Marc ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, Frankfurt-am-Main 1921.
- ROSENBERG 1922: Marc ROSENBERG, *Zellenschmelz*, Bd III: *Die Frühdenkmäler*, Frankfurt-am-Main 1922.
- ROSS 1964: Marvin Chauncey ROSS, «Le travail de l'or» et «Le travail de l'émail», dans cat. exp. *L'art byzantin, art européen*, Athènes 1964, pp. 357-406.
- ROTH 1986: Helmut ROTH, *Kunst und Handwerk im frühen Mittelalter. Archäologische Zeugnisse von Childerich I. bis zu Karl dem Grossen*, Stuttgart 1986.
- SABBE 1935: Eugène SABBE, «L'importation des tissus orientaux en Europe occidentale au haut Moyen Age (IX^e et X^e siècles)», dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 14-2, 1935, pp. 811-848.
- SALIA 1980: Kalistrat SALIA, *Histoire de la nation Géorgienne*, Paris 1980.
- SALIN 1957: Edouard SALIN, *La civilisation mérovingienne d'après les sépultures, les textes, les laboratoires*, Vol. III (Les techniques), Paris 1957.
- SCHILTZ 1994: Véronique SCHILTZ, *Les Scythes et les nomades des steppes, VIII^e siècle avant Jésus-Christ – 1^{er} siècle après Jésus-Christ*, Paris 1994 (L'univers des formes).
- SCHLUNK 1950: Helmut SCHLUNK, «The Crosses of Oviedo», dans *The Art Bulletin* XXXII 1950, pp. 93-114.
- SCHMEDDING 1978: Brigitta SCHMEDDING, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern 1978.
- SCHRAMM 1954: Percy Ernst SCHRAMM, *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*, Stuttgart 1954.

- SCHRAMM 1957: Percy Ernst SCHRAMM, «Karl der Grosse im Lichte der Staatsymbolik», dans *Forschung zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie* Bd III, Wiesbaden 1957, pp. 16-42.
- SCHWEIZER 1993: François SCHWEIZER, «Nielle byzantin: étude de son évolution», dans *Genava* XLI, 1993, pp. 67-82.
- SCHWEIZER 1994: François SCHWEIZER, «Etude de l'orfèvrerie antique: une approche scientifique nouvelle par la caractérisation du nielle», dans *L'œuvre d'art sous le regard des sciences*, Genève 1994, pp. 211-226.
- SELIGMANN 1928: Jacqueline SELIGMANN, «L'orfèvrerie carolingienne: son évolution. Recherches sur les gemmes – leurs montures – et leurs groupements», dans *Travaux des étudiants du groupe d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de Paris*, Paris 1928, pp. 137-169.
- SCHULZE-DÖRRLAMM 1991: Mechthild SCHULZE-DÖRRLAMM, *Die Kaiserkrone Konrads II. (1024-1039)*, Sigmaringen 1991.
- SKUBISZEWSKI 1992: Piotr SKUBISZEWSKI, «Le trumeau et le linteau de Moissac: un cas de symbolisme médiéval», dans *Cahiers Archéologiques* 40, 1992, pp. 51-90.
- STIERLIN 1990: Henri STIERLIN, *L'essor de l'Espagne*, Paris 1990.
- STEENBOCK 1965: Frauke STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter*, Berlin 1965.
- STÜCKELBERG 1924: Ernst Alfred STÜCKELBERG, «Unveröffentlichte Walliser Gewebefunde», dans *Anzeiger für schweizerische Altertumskunde*, Bd. XXVI 2-3, 1924, pp. 95-115.
- TARALON 1966: Jean TARALON, «Note technique sur le “Talisman de Charlemagne”», dans *Les monuments historiques de la France* XII, 1-2, 1966, pp. 24-43.
- THEURILLAT 1954: Jean-Marie THEURILLAT, «L'Abbaye de Saint-Maurice d'Agaune, des origines à la réforme canoniale, 515-830 environ», dans *Vallesia* IX, 1954, pp. 1-128.
- THIERRY 1976: Nicole THIERRY, «Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie», dans *Journal des Savants*, Paris avril-juin 1976, pp. 81-119.
- THURRE 1992: Daniel THURRE, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'Abbaye de Saint-Maurice*, Sierre 1992.
- THURRE 1993: Daniel THURRE, «Le reliquaire d'Althée, évêque de Sion et abbé de Saint-Maurice», dans *Helvetica Archaeologica* 95/96, 1993, pp. 126-177.
- THURRE 1994: Daniel THURRE, «L'aiguillère de Charles le Chauve du trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice», dans *Helvetica Archaeologica* 100, 1994, pp. 121-152.
- TOTEV 1987: Totju TOTEV, «L'atelier de céramique peinte du monastère royal de Preslav» dans *Cahiers Archéologiques* XXXV, 1987, pp. 65-80.
- TSCHUBINASCHWILI 1930: Georg TSCHUBINASCHWILI, «Ein Goldschmiedetriptychon des VIII.-IX. Jahrhunderts aus Martvili», dans *Zeitschrift für bildende Kunst* LXIV, Leipzig 1930, pp. 81-87.

- VAN BERCHEM 1932: Marguerite VAN BERCHEM, «The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem», dans K. A. C. CRESWELL, *Early Muslim Architecture*, Oxford 1932, pp. 207-209.
- VAN ES 1976: W. A. VAN ES, «La grande fibule de Dorestad», dans *Festoen, opgedr. aan A. N. Zadoks-Josephus Jitta*, Groningen-Bussum 1976, pp. 249-266.
- VOLBACH 1942: Wolfgang Fritz VOLBACH, *I tessuti del Museo Sacro Vaticano*, Città del Vaticano 1942.
- VOLBACH 1965: Wolfgang Fritz VOLBACH, «Gli smalti della Pala d'Oro», dans Hans Rudolf HAHNLOSER & al., *La Pala d'Oro*, Firenze 1965 (éd. mise à jour, 1994).
- VOLBACH 1966: Wolfgang Fritz VOLBACH, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano 1966.
- VOLBACH 1967: Wolfgang Fritz VOLBACH; Jean HUBERT; Jean PORCHER, *L'Europe des invasions*, Paris 1967 (L'univers des formes).
- VOLBACH 1968: Wolfgang Fritz VOLBACH; Jean HUBERT; Jean PORCHER, *L'empire carolingien*, Paris 1968 (L'univers des formes).
- VOLBACH & GRABAR 1971: Wolfgang Fritz VOLBACH, Hans Rudolf HAHNLOSER & André GRABAR, *Il Tesoro di San Marco*, Firenze 1971.
- WALLACE-HADRILL 1960 (FRÉDÉGAIRE): J.-M. WALLACE-HADRILL, *The Fourth Book of the Chronicle of Fredegar with its continuations (translated from the Latin)*, Toronto, Paris, New York 1960.
- WEITZMANN 1935: Kurt WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts*, Berlin 1935.
- WERDER 1977: Maria Margaretha WERDER, *Das Nachleben Karls des Grossen im Wallis*, Brig 1977.
- WESSEL 1967: Klaus WESSEL, *Die Byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert*, Recklinghausen 1967.
- ZASTROW 1977: Oleg ZASTROW, «"Provincialismo" dello smalto Georgiano medioevale, nel contesto della coeva produzione bizantina ?» dans *Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana* (Bergamo, 28-30 giugno 1974), Milano 1977, pp. 311-322.

Catalogues d'exposition:

- ATHÈNES 1964: *L'art byzantin, art européen* (Palais du Zappeion); ROSS, Marvin C., & al.
- PARIS 1965: *Les trésors des églises de France* (Musée des Arts décoratifs); TARALON, Jean.
- AACHEN 1965: *Karl der Grosse- Werk und Wirkung* (Rathaus und Kreuzgang des Domes); COLLECTIF.
- NEW YORK 1973/74: *From the lands of the Scythians* (publié dans *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 5, 1973 /74); COLLECTIF.

- PARIS 1976: *L'or des Avars dans le bassin des Carpates, VI^e-VIII^e siècles* (Pavillon des Arts); COLLECTIF.
- NEW YORK 1977/1978: *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979 (MMA); édité par WEITZMANN, Kurt.
- GENÈVE 1979: *L'orfèvrerie géorgienne du VII^e au XIX^e siècles* (Musée d'Art et d'Histoire); LAZOVIC, Miroslav, & al.
- PARIS 1980: *La Bulgarie médiévale. Art et civilisation* (Grand Palais); COLLECTIF.
- BRUXELLES 1982: *Splendeur de Byzance* (Musées Royaux d'Art et d'Histoire); WESSEL, Klaus, BECKWITH, John, & al.
- PARIS 1982: *Au pays de la toison d'or* (Grand Palais); ABRAMICHVILI, G., & al.
- PARIS 1984: *Le trésor de Saint-Marc de Venise* (Galeries nationales du Grand Palais); COLLECTIF.
- NÜRENBERG 1987: *Germanen, Hunnen und Awaren. Schätze der Völkerwanderungszeit* (Germanisches Nationalmuseum); COLLECTIF.
- GENÈVE 1988: *Trésors d'art médiéval Bulgare, VII^e-XVI^e siècles* (Musée d'Art et d'Histoire); COLLECTIF.
- CIVIDALE DEL FRIULI 1990: *I Longobardi*, (2^e éd. corrigée, Milano 1992); COLLECTIF.
- RAVENNA 1990: *Splendori di Bisanzio. Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*; COLLECTIF.
- PARIS 1991: *Le trésor de Saint-Denis* (Musée du Louvre); GABORIT-CHOPIN, Danielle, & al.
- PARIS 1992: *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* (Musée du Louvre); DURAND, Jannic, & al.
- BRUXELLES 1993: *Splendeur des Sassanides* (Musées Royaux d'Art et d'Histoire); COLLECTIF.
- MILANO 1994: *I Goti* (Palazzo reale); COLLECTIF.
- ROMA 1994: *La Seta e la sua via* (Palazzo delle Esposizioni); COLLECTIF.
- LONDON 1995: *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture* (British Museum); BUCKTON, David.

შარლ მულოფის ნახეჭარი, იქონს ლაქი, რომელიც
ინახება სსფ-მონისთის მუზეუმის სკანდინავი (შვეიცარიის)

ქალაქ სსფ-მონისთის სკანდინავი ინახება იქონს ლაქი
იგი იქონიჭვიას რა ყნობილია, რომელიც „შარლას ლაქის“
სახელობით სარეკლამო ჟურნალი. ეს ლაქი მუცხელებს
ლორ ყურადღებებს იქვეს თქმული ციხელი მონაქანის შიდა-
ლია შეხსენებებს ღონის. ამ მონაქანის სერუონამ და ნახამუ-
და ლაქი ხანა რისკების სავსე ნახამაგვეს. იქონს
ნახილი ლაქისა აარჩობება IX ს. შიდა ნახეჭარია. ამ მხე-
ზია მკვლევარი მის „შარლ მულოფის“ ლაქს უნობებს.

IX სუკუნებთან დასრული ციხელი მონაქანის ვარაოდ გამო-
ყვება, სასკვლი სხვაგვარი ნიშნა IX ს. სასკვლ ნახეჭარს
სეიჭრის.

სახეობებს ორი მონაქანს ლაქის მონაქანის აარჩობას
ლაქმონებია. სასკვლი ვერხია ჟუჟელის ის ნახილი, რომე-
ლიც ციხელი მონაქანისაა დასკული სუკუნე ნახეჭარია
შვილი ქველ, ვიდრე ლაქის მუქურილი ნახილი. მამხედა
ჟუჟელის მონაქანი VII სუკუნისა.

შვილი მონაქანის, რომელიც (ქუშმარეობდას უვლით
ახლის უნდა იყოს) მონაქანი იმავე ღონისა მუცხელებელი,
ის რისკიც ავირან ლაქი.

ციხელი მონაქანის ნახამაშობის თე. შიდაქება ყოვილიყო, ის
მხილად მონაქანის იმხილის ყველხი, იგი მონაქანისადას
ველი მამხილებია განახის მხილებში შიდაქება ყოვილიყო
სასკვლად გამოყენებელი. ხონის და ვილითა გამოხეხება, ის-
ღებ იქ არ არის აღმხივლილი ციხელი მონაქანის ნიშნებში.

სამხედა IX სუკუნებთან სუკუნეში ციხელი მონაქანის
ნიშნებში შიდასხედას ბუტარეაში (სახელ-ვი) და სსხედას
(სახელი), რომელიც არის მუცხელებელი განხედასხედას
ციხელით და გამოხეხება შიდა მხედასხედას.

საქარაველად მუცხელებად ნახილით სსხედას იმხი-
ლის ხედას სსხედას ახლის, სუკუნე შივი ხედას
მის ვაქშია ქებას ვინხედას ციხელით. ლაქის ციხელი
მონაქანის მხედას ვინამ გამო, ხედას მკვლევარმა. მონაქანის
შიდასხედას ქახელი ციხელი მონაქანის ნიშნებთან, მუცხამ არ
მოხედასხედას ის, რომ ეს ნიშნებები ქახელი ნახამაშობის
ყო.

მკვლევარის ვინაქითა სსხედას სსხედას ციხელი
მონაქანისა და სსხედას, მხილად მუცხელებია მისადას
მოილო მონაქანის ციხელით და მუცხელებს ციხელით.

ი. მონაქანის მუცხელი

T. Zachariasvili

Crédits photographiques et sources des illustrations

Nous remercions Mgr Henri Salina et la Communauté des Chanoines de l'Abbaye de Saint-Maurice. Grâce à leur aide financière, nous n'avons pas eu besoin de nous limiter dans le choix des illustrations et avons pu vous présenter un certain nombre de reproductions en couleur.

Abbaye de Saint-Maurice: Pl. I; Pl. II. – N. ABERG 1945: fig. 4c; fig. 15c. – Auteur: Pl. III; Pl. XIVc; fig. 1; fig. 4d; fig. 14g et 14l; fig. 15a et fig. 15d-e; fig. 16b-h et 16 k-o; fig. 17b-e; fig. 18a-c; fig. 19. – J. BALTU: fig. 16n. – C. BERTELLI 1988: Pl. 32. – BOISSONNAS, Genève: Pl. 1. – Caisse nationale des monuments historiques et des sites: Pl. 6. – Cat. exp. BRUXELLES 1993: fig. 3; Pl. 35. – Cat. exp. PARIS 1984 (Venise): Pl. IV; Pl. X. – Cat. exp. RAVENNA 1990: Pl. 26. – J. DEER 1966: Pl. 48. – G. DE FRANCOVICH, archives (Rome): Pl. 9; Pl. 10; Pl. 14; Pl. 40; Pl. 43. – P. DE PALOI 1979: Pl. 34. – Essen, trésor de la cathédrale: Pl. XII. – D.-J. GALBREATH 1927: fig. 5; fig. 6. – A. GOLDSCHMIDT 1914: Pl. 20; Pl. 21; Pl. 22. – A. GRABAR 1928: fig. 14h-j et fig. 14k; fig. 16a. – A. GRABAR 1971: Pl. 18. – G. HASELOFF 1990: Pl. XIVa-b; fig. 2a-b; fig. 4b; fig. 8; fig. 15b; fig. 16i-j; fig. 17a et 17i; fig. 18d; Pl. 44; Pl. 47. – K. ERDMANN 1950: fig. 17g-h. – J. KOLDEWEL: Pl. 19. – Kopenhague, Nationalmuseum: Pl. 12. – G. LECHLER 1937: fig. 11. – Liège, trésor de la cathédrale: Pl. 39. – Londres, Victoria & Albert Museum: fig. 12. – Marburg, Bildarchiv Foto: Pl. 24; Pl. 25. – Monza, trésor: Pl. 13. – München, Schatzkammer der Residenz: Pl. 49. – S. MÜLLER, dans *Artes Minores, Dank an W. Abegg*, Bern 1973: Pl. 41. – New York, The Metropolitan Museum of Art: Pl. VIII; Pl. 11 (M. AGA-OGU 1946). – Paris, Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale: Pl. 7. – Paris, Musée du Louvre: Pl. XIII; Pl. 45; Pl. 46. – A. RIEGL 1893: fig. 13. – M. ROSENBERG 1922: fig. 10; Pl. 8. – H. STIERLIN 1990: Pl. 33. – J. STRZYGOWSKI, *Jahrb. der Kön. Preuz. Kunst. XXV*, 1904: fig. 14a. – E. STÜCKELBERG 1924: fig. 4a. – *Syria XV*, 1934: Pl. 15; Pl. 16; Pl. 17. – Tbilissi, Musée des Beaux-Arts (ABRAMICHVILI, 1962): Pl. V; Pl. VI; Pl. VII; Pl. XI. – O. TSCHUMI, *Burgunder, Alamannen und Langobarden in der Schweiz*, Bern 1945: fig. 4e; fig. 17f. – M. VAN BERCHEM 1932: fig. 14b-f. – O. FALKE 1921: Pl. 36; Pl. 37. – Vatican, Bibliotheca Apostolica Vaticana: Pl. 23; Pl. 27; Pl. 28; Pl. 38; Pl. 42. – Venise, Bibliothèque Marciana: Pl. IX. – K. WEITZMANN 1935: Pl. 29; Pl. 30; Pl. 31. – O. K. WERCKMEISTER, *Der Deckel des Codex Aureus von St. Emmeram*, Berlin 1963: fig. 9a-b. – G. & A. ZIMMERMANN, Genève: Pl. 2; Pl. 3; Pl. 4; Pl. 5. – Zurich, Musée national suisse: ill. 1 (essai bibliographique).

L'aiguière «de Charlemagne» au trésor de l'Abbaye de St-Maurice: de l'art à l'idée du pouvoir, dossier critique

Daniel THURRE

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Du mythe aux écrits.....	p. 197
Description de l'aiguière	p. 199

HISTORIOGRAPHIE

Un présent de luxe: butins et dons aux monastères d'après les sources écrites.....	p. 201
Naissance de la tradition carolingienne: le reliquaire dans les inventaires et son contenu	p. 205
Esquisse historique et définition des entités politiques en jeu	p. 210

L'OUVRAGE

Observations techniques sur le châssis orfèvré. Essai sur la fonction décorative originale des émaux	p. 214
Orientations sur la date d'exécution de la pièce d'orfèvrerie	p. 219
Etude des émaux: le débat sur les origines de l'émaillerie cloisonnée	p. 226
Analyse iconographique a) les arbres et le décor.....	p. 240
b) les animaux	p. 246

LES OPÉRATIONS DE L'ART

Examen des ornements émaillés et comparaisons stylistiques	p. 253
Les jeux de chronologie relative des émaux	p. 257

CONCLUSION ET PERSPECTIVES DE L'ÉTUDE

Bibliographie générale.....	p. 306
Liste des illustrations et crédits photographiques.....	p. 318

ANNEXE:

L'aiguière dans l'historiographie et l'histoire des arts précieux: essai bibliographique	p. 268
Addenda	p. 304



Pl. I Aiguière dite «de Charlemagne»,
face représentant des griffons.

(Photo Abbaye de Saint-Maurice)



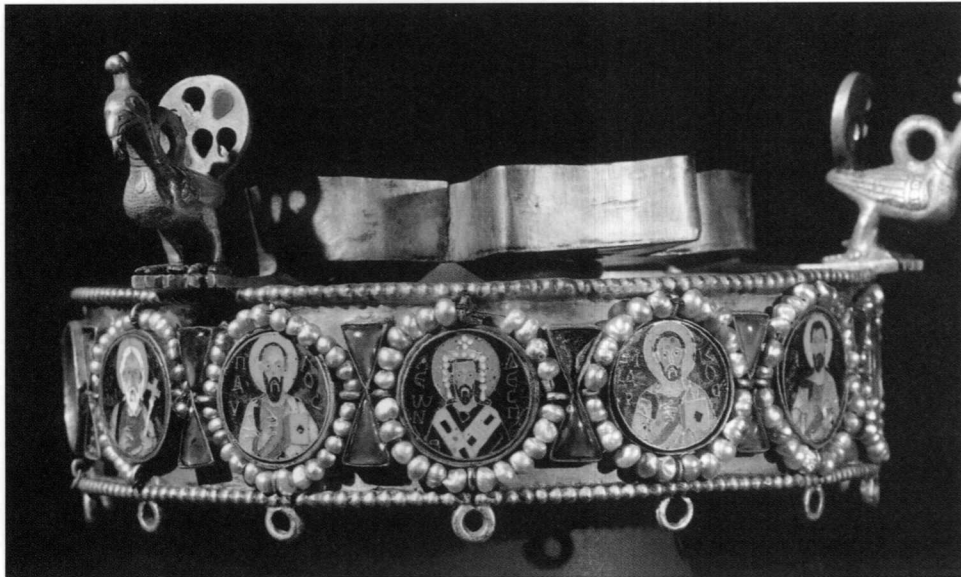
Pl. II Aiguière dite «de Charlemagne»,
face représentant des lions.

(Photo Abbaye de Saint-Maurice)



Pl. III Aiguère dite
«de Charlemagne»,
détail de l'arbre de vie.

(Auteur)



Pl. IV Couronne votive de Léon VI le Sage (886-912).
Venise, trésor de Saint-Marc.

(Cat. exp. Paris 1984)



**Pl. V Médaillon
rapporté
sur le triptyque
Khakhouli**
(saint Théodore),
début du IX^e siècle.
Musée des
Beaux-Arts
de Tbilissi.

(Abramichvili)



**Pl. VI Médaillon
rapporté
sur le triptyque
Khakhouli**
(Vierge orante),
début du
IX^e siècle.
Musée des
Beaux-Arts
de Tbilissi.

(Abramichvili)



Pl. VII Vierge de la Déèsis du triptyque de Martvili,
fin du VIII^e siècle – début du IX^e siècle.
Musée des Beaux-Arts de Tbilissi.

(Abramichvili)



Pl. VIII **Stauròthèque Fieschi-Morgan,**
IX^e siècle (New York, The Metropolitan Museum of Art).

(Haseloff 1990)



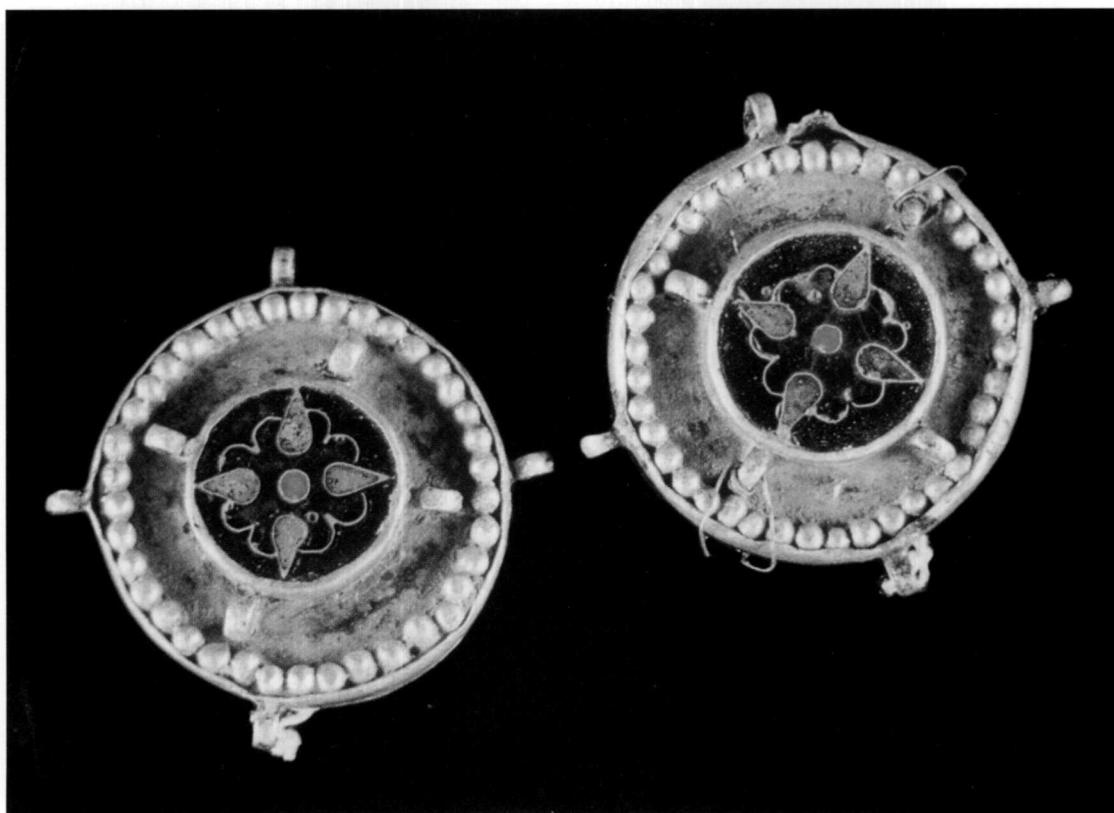
Pl. IX Plat de l'évangélaire conservé à la Bibliothèque Marciana, à Venise;
émaux de la fin du IX^e – début du X^e siècle; détail de la crucifixion.

(Bibliothèque Marciana)



Pl. X Calice dit «des Patriarches» ou «de Théophylacte»,
monture du X^e – début du XI^e siècle. Venise, trésor de Saint-Marc.

(Cat. exp. Paris 1984)



Pl. XI Médaillons décorant l'icône de la Vierge orante de Khobi,
X^e siècle; travail géorgien (ø 3-4 cm). Musée des Beaux-Arts de Tbilissi.

(Abramichvili)



Pl. XII Croix de l'Abbesse Theophano (1039-56)
Lions, simurgh et plantes aux extrémités:
remplois antérieurs à la fin du X^e siècle.

(Trésor Essen)



Pl. XIII Plaque émaillée sur un plat d'évangélaire de Maastricht, première moitié du XI^e siècle. Musée du Louvre.

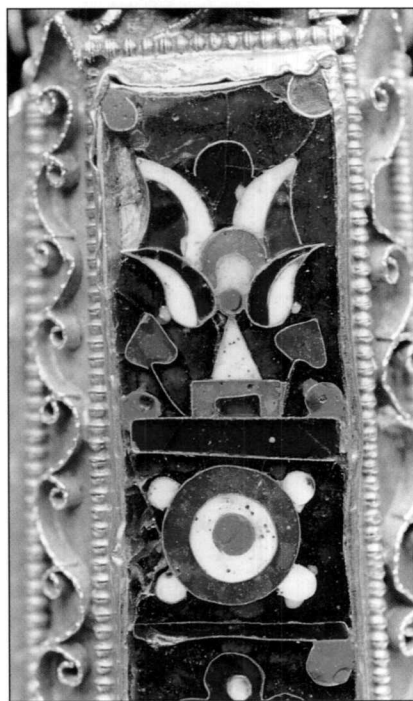
(Louvre)



a



b



c

Pl. XIVa-c Ornaments végétaux émaillés,
détails: fibule de Dorestad (a), autel de Milan (b),
et aiguière de Saint-Maurice (c).

(Haseloff 1990 et Auteur)

ÉMAUX DE L'AIGUIÈRE: ESSAIS DE LOCALISATION ET DE DATATION

	ALEXANDRIE	ARABIE/ISLAM	ORIENT/PERSE IRAN, SASSANIDE	BYZANCE	STEPPE PROCHE-ORIENT POST-SASSANIDE	GÉORGIE	BALKANS	«OCCIDENT» (d'après modèles orientaux)	ITALIE	MILIEU GERMANIQUE	BILAN OU QUESTIONS
Sans date		F. Bock 1864 S. Guyer 1907 G. Swarzenski 1907 P. Lasko 1972 M. Martin [1976] D. Maier 1985	Ch. Lenormant 1851/53 C. de Linas 1877 E. Herzfeld 1910 O. M. Dalton 1911 M. Conway 1912 E. Schläpfer 1914 P. Clemen 1916 Ch. Diehl 1925 R. Bernheimer 1931 E. Coche de la Ferté 1957 H. Demorlane 1960 L. Carlen 1981	J.-R. Rahn 1876 A. Ilg 1886 E. H. Zimmermann 1916 J. Strzygowski 1917 H. Peirce & R. Tyler 1926 W. Burger 1930 K. Erdmann 1950 C. Delvoye 1965 E. Steingraber 1967 J. Belli Barsali 1968 L. Mallé s.d. [1970] M. Durliat 1985 Samivel 1986 E.-M. Preiswerk- Lösel 1991			G. Migeon 1927		M. de Latour Dupin Gouvernet 1843		J.-M. Theurillat 1953 O. Homburger 1954 D. Gaborit-Chopin 1978
VI ^e siècle	O. von Falke 1922		J. Labarte 1856 A. Evans 1912 E. Marguiles 1932 et 1938								
VII ^e siècle		F. Althelm 1952	G. Perrot & C. Chipiez 1880/90 M. A. Dieulafoy 1885 M. Rosenberg 1922 W. de Sager 1970 et 1973	F. Aubert 1872 H. Leclercq 1913 M. Barani- Oberschall 1937 P. Meyer 1947 J.-M. Theurillat 1955	A. Alföldi 1948 J. Bréhier 1950 H. Schlunk 1950 L. Dupont Lachenal 1951 P. E. Schramm 1954 et 1983 A. Kollautz 1954 E. Salin 1957 A. Beerli 1966 A. Reinle & J. Gantner 1968 P. Bouffard 1974			W. A. Van Es 1976			
VIII ^e siècle				M. C. Ross 1964 K. Wessel 1967							
VIII ^e /IX ^e siècle Charlemagne 771-814 Période icono- claste: 726-842			A. I. Odobescu 1896	V. H. Elbern 1958 G. de Francovich 1966 V. H. Elbern 1988 J. Durand 1992/93		D. Thurre 1995		M. Besson 1910 H. Roth 1986	K. Dinklage 1954		
IX ^e siècle			J.-D. Blavignac 1853 A. Grabar 1928	A. Grabar dès 1956 G. Haselhoff 1990			K. Miatev 1936				
X ^e siècle				J.-J. Marquet de Vasselot 1905 N. Mavrodinov 1943				E. Molinier 1891		D. Buckton 1988	
XI ^e siècle				M. Aga-Oglu 1946					N. P. Kondakov 1892		
XII ^e siècle				J. Ebersolt 1928				M. Creutz 1909			