

LA STAUROTHÈQUE BYZANTINE D' ESZTERGOM

Dans le Trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom l'attention des visiteurs est attirée par des objets d'orfèvreries d'une grande valeur. Les objets les plus frappants de cette riche collection sont le Calvaire en or paré de pierres précieuses et d'émail polychrome ayant appartenu au Trésor du roi Mathais, la croix d'or, un travail médiéval hongrois avec laquelle les rois de Hongrie avaient autrefois prêté serment, les calices Suky, Szakolcai et Széchy, et non moins la "staurothèque" byzantine qui parmi tous ces trésors garde son éclat ancien. Ces oeuvres jouissent depuis des dizaines d'années d'une renommée mondiale, comme aussi nombreuses pièces du Trésor d'Esztergom sont connues au delà des frontières de la Hongrie.

C'est du milieu du siècle dernier que datent les premières études sur la staurothèque et les ouvrages traitant de l'art byzantin, hongrois ou étrangers, qui font pour ainsi dire tous mention de ce chef-d'oeuvre du Trésor Capitulaire d'Esztergom.

L'historien qui désire résumer l'ample littérature sur la staurothèque se trouve souvent dans une situation fort difficile. Les données contenues dans les divers ouvrages sont dans nombreux cas diamétralement opposées, il n'existe pas d'ouvrage qui permettrait aux lecteurs de se former une idée sur tous les problèmes que pose cet objet d'orfèvrerie byzantine. On doit consulter nombreux ouvrages pour, qu'en résumant les données éparses, on puisse retracer tant bien que mal les problèmes relatifs à cette oeuvre. Passant en revue les études jusqu'ici parues, on se rend compte aussitôt que les constatations relatives à la staurothèque ne sont pas en accord l'une avec l'autre. Les datations sont différentes et les opinions sur sa technique et sur son histoire sont elles aussi divergeantes. Même, son nom n'est pas toujours le même.

L'icône en émail cloisonné du Trésor de l'Église Métropolitaine qui, au propre, était le reliquaire de la sainte croix, figure dans la littérature d'art sous les noms: staurothèque, lipsanothèque, hiérothèque, xylothèque, tabula itineraria et tabula greca. Étant donné que dans les sources des archives de Hongrie on trouve souvent des descriptions qui semblent plus ou moins

proches de l'aspect de la staurothèque, les historiens hongrois ont volontiers identifié cette oeuvre avec les descriptions des sources médiévales.

Ainsi, par exemple, les données contenues dans les documents relatent qu'au XI^e siècle le Trésor de l'Abbaye de Pannonhalma avait conservé une "tabula" reliquaire ornée d'émail.¹ Parmi les trésors du Chapitre de Pozsony (Bratislava) se trouvait une grande plaque d'argent parée de reliques,² et les plaques d'argent figurant dans le relevé du XI^e siècle de l'Abbaye de Bokonbél étaient elles aussi considérées comme de tels reliquaires.³ Mais il est fort probable que celles-ci n'étaient que des plats de livres richement ornés. Dans l'inventaire de l'Abbaye de Pécsvárad figure parmi les "altaribus ad viam" une plaque reliquaire, un don du roi Saint Étienne.⁴ Dans le relevé de l'Abbaye de Bakonybél figure également une "tabula deaureata" qui, on le présume, était également un reliquaire en forme de plat,⁵ et dans le relevé du XV^e siècle des trésors du Chapitre de Veszprém on trouve encore trois plaques d'argent que l'annotation dit un travail grec.⁶ Probablement aucune de celles-ci n'avait atteint l'importance artistique de la staurothèque. Une oeuvre semblable à la staurothèque d'Esztergom comptait, même au moyen âge, pour une rareté.

Certains historiens prétendent que la staurothèque d'Esztergom était un plat de livre,⁷ ce qui est absolument faux, ainsi que l'attestent ses analogies, le plat de l'Abbaye de Nonantola, le diptyque de Limbourg an der Lahn et la staurothèque de Venise.

La staurothèque d'Esztergom est faite de plusieurs morceaux dont les dimensions et l'ornementation sont différentes, de même que la technique

1. A Pannonhalmi Apátság 1903, évi összeírása. (Le recensement de 1903 de l'Abbaye de Pannonhalma).

2. A pozsonyi káptalani egyház 1425 évi összeírása. Le recensement de 1425 de l'Église Capitulaire de Pozsony. (Una tabula magna cum reliquiis). Cité dans Arch.Közl. 1863, III, p. 120.

3. "Textus evangelii, unus aureus duo argentes", mentionne clairement qu'il est question d'un plat de livre. Cod. Arp. I, 36 Malgré cela Ipolyi le traite comme reliquaire (Magyar ereklyék. Arch. Közl.).

4. Wenzel, Gustáv: Arpádkori új okmánytár (Nouveaux documents de l'époque arpadienne). I, 36, I.

5. Karácsonyi, János: Szent István király oklevelei (Les chartes du roi Étienne). p. 83.

6. Le recensement des trésors du Chapitre de Veszprém datant des années 1429-1437, est publié par László Fejérpataky: Tört. Tár. 1886, p. 564. Item alie tres tabule lignee desuper deargentate et deaurate, greci operis.

7. Ses parties principales: l'icône centrale en émail cloisonné, les rubans du cadre, le plat enfoncé au milieu en forme de croix, le tissu recouvrant la partie dorsale et la croix lorraine faite de morceaux de cèdre.

selon laquelle ceux-ci sont exécutés (Pl. 1). La partie la plus précieuse est l'icône centrale en émail cloisonné rnée de représentations figurées et décoratives, et percée d'une croix de Lorraine.⁸ L'icône est compartimentée au-dessus de la croix et vers le milieu de sa tige inférieure, par des rubans en émail cloisonné d'un dessin géométrique qui entourent aussi la croix. Le dessin consiste des rubans au fond d'une rangée de croix grecques.⁹

Dans le champ supérieur de la plaque centrale de la staurothèque on voit deux anges aux bras tendus, tournés l'un vers l'autre. De telles représentations d'anges, ou plutôt d'une composition similaire, se rencontrent sur plusieurs staurothèques byzantines, ainsi sur la plaque du reliquaire de la croix de Nonantola citée ci-haut datant du XV^e siècle.

Dans les champs médians de la staurothèque, de part et d'autre de la croix se tiennent debout deux personnages: à droite l'impératrice Hélène, (Pl. 2) et à gauche l'empereur Constantin (Pl. 3) qui se tournent vers la croix avec un geste de main hiératique. Les personnages vêtus d'habits impériaux richement ornés sont coiffés d'une couronne ceinte d'un nimbe. La tunique de Constantin descendant jusqu'aux chevilles est garnie de pierres précieuses rondes et cordiformes, il porte un loron et un maniakion richement ornés. Il est chaussé de sandales ornés de pierres précieuses. Hélène porte une robe impériale aux manches amples descendant jusqu'aux chevilles garnies également de pierres précieuses. Sa taille est moulée du thorakion décoré de la croix de Lorraine. Par son costume elle accuse beaucoup de parenté avec la plaque d'or en émail cloisonné de la collection Botkine qui représente la Vierge vêtue de l'habit impérial.¹⁰ La couronne de Constantin est un seul large cercle tandis que celle d'Hélène est composée de plaquettes semblables à la couronne de Monomaque conservée au Musée d'Histoire de Budapest.

Le champ inférieur est occupé de compositions à plusieurs personnages. Le champ de gauche représente le chemin de la croix. (Pl 4). Le Christ avance entre deux personnages: devant lui un pharisien montre vers la croix et regarde en arrière, et derrière lui un soldat pousse le Christ. Les gestes parlants, très expressifs des personnages, font de la composition une scène mouvementée.

Sur le champ de droite on voit la Descente de croix. Joseph debout sur l'échelle descend le corps inert du Christ et le met dans les bras de la Vierge. Devant le marchepied se tient agenouillé un personnage qui arrache le clou avec des tenailles. Saint Jean debout sous la croix essuye ses larmes avec son

8. Dimensions de la tabula centrale byzantine: 17,7 x 27,6 cm.

9. Dimensions des cadres byzantins : 4 cm.

10. Collection M. P. Botkine. Saint-Pétersbourg, 1911.

manteau. Avec son action vivante, c'est cette scène qui est la plus mouvementée parmi les représentations de la staurothèque.

La plaque en émail cloisonné de la staurothèque est entourée d'un cadre exécuté de minces bandes bosselées. Le cadre appliqué de la staurothèque est orné de champs oblongs alternant avec des cabochons décorés d'un motif continu d'arabesques et de représentations figurées, insérées dans ceux-ci. Les champs à arabesques sont exécutés avec la même technique aussi leur ornementation est-elle identique ou analogue. Sur la bande supérieure et inférieures du cadre on voit des figures en buste, alors que sur les bandes latérales les figures sont représentées debout. En haut les trois bustes constituent ensemble la Déesis,¹¹ au milieu le Pantocrator, à sa droite la Mère de Dieu faisant un geste de prière, et à gauche le Précurseur. En bas on voit les bustes affrontés de saints soldats armés de la lance: Saint Démétrios, Saint Théodore et Saint Georges. Au centre des bandes latérales se tiennent debout Saint Basil et Saint Nicolas, tournés vers la croix, vêtus d'un riche habit épiscopal et tenant un livre.

La plaque centrale et son cadre appliqué sont fixés sur le panneau par des clous. Autour de la croix la plaque est enfoncée, et c'est dans cet enfoncement que sont placés les morceaux de cèdre vénérés, par certaines traditions, comme reliques.¹²

Des inscriptions expliquent les scènes et les personnages. Les inscriptions furent analysées par M. le Professeur Gyula Moravcsik qui a constaté ce qui suit.

I. Inscriptions de la partie intérieure:

1. *Ο ΑΓΙΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ = ὁ ἄγιος Κωνσταντῖνος*
"Saint Constantin"
2. *Η ΑΓΙΑ ΕΛΕΝΗ = ἡ ἀγία Ἐλένη*
"Sainte Hélène"

11. La Déesis est fréquente parmi les représentations visibles sur les cadres, surtout dans l'art post-byzantin. Nombreux monuments de l'ancienne peinture d'icônes russe, serbe et bulgare ont conservé cette représentation disposée de cette façon, ce qui indique que le cadre est plus récent et qu'il fut exécuté dans un atelier slave.

12. La question de ces cèdres a été très contestée. Czobor a prétendu qu'ils ne sont pas les parties de la sainte croix, mais que la vraie relique était placée dans une petite capsule qu'il pensait découvrir sur l'un des morceaux de cèdre. Il les a estimés trop grands pour constituer les parties de la sainte croix. Par contre, Elemér Varju a essayé de prouver que les morceaux de cèdres étaient tous les parties de la sainte croix.

3. $\overline{EAKOMENOC} \overline{EPI} \overline{CTP\delta} . \overline{IC} \overline{XC'} = \text{ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ}$
 $\text{'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς}$

“Le chemin de croix”

4. $H \overline{AΠΟΚΑΘΗΛωCIC} = \eta \text{ ἀποκαθήλωσις}$
 “L’enlèvement des clous (la descente de croix)”

II. Inscriptions du cadre:

sur la partie supérieure

1. $\overline{MHP} \overline{\Theta Y} = M(\acute{\eta}\tau)\eta\rho \Theta(\epsilon\omicron)\bar{\upsilon}$
 “Mère de Dieu”
2. $\overline{IC} \overline{XC'} = \text{'I(ησοῦ)ς X(ριστό)ς}$
 “Jésus Christ”
3. Indéchiffrable.

au milieu à gauche

4. $(A)\Gamma' \overline{BACIAHOC} = \delta \check{\alpha}\gamma(\iota\omicron\varsigma) \overline{Bασίλεις}$
 “Saint Basil”
5. $(A)\Gamma' \overline{NHKOAAOC} = \delta \check{\alpha}\gamma(\iota\omicron\varsigma) \overline{Nικόλαος}$
 “Saint Nicolas”

sur la partie inférieure

6. $(A)\Gamma' \overline{\Delta HMHTPIOC} = \delta \check{\alpha}\gamma(\iota\omicron\varsigma) \overline{\Delta ημήτριος}$
 “Saint Démétrios”
7. $(A)\Gamma' \overline{\Theta EOA\omega POC} \overline{O THPON} = \delta \check{\alpha}\gamma(\iota\omicron\varsigma) \overline{\Theta εόδωρος \delta Τήρων}$
 “Saint Théodore le recru”
8. Indéchiffrable.

Les deux groupes d’inscriptions, celui du cadre et celui de la plaque diffèrent sensiblement l’une de l’autre. Les inscriptions de la plaque consistent en belles lettres régulières et uniformes et leur orthographe est impeccable. Les ligatures du $\sigma\tau$ visibles dans les mots $\overline{\text{Κωνσταντίνος}}$ et $\overline{\text{σταυροῦ}}$ et l’abréviation des mots $\overline{\text{σταυροῦ}}$ et $\overline{\text{Ἰησοῦς Χριστός}}$ (dits *nomina sacra*) sont conformes aux règles. Les accents sont presque partout marqués. Par contre, les types des lettres de l’inscription du cadre sont tout autres. Les lettres sont irrégulières, elles ne sont pas uniformes et chancellent de droite à gauche. L’abréviation du mot $\overline{\text{ἅγιος}}$ est très habituelle. Nous trouvons à trois endroits, dans les mots $\overline{\text{μήτηρ}}$, $\overline{\text{Δημήτριος}}$ et $\overline{\text{Τήρων}}$ des ligatures (MH’, MH, TH) et dans trois mots $\overline{\text{Βασίλειος}}$, $\overline{\text{Νικόλαος}}$, $\overline{\text{Τήρων}}$ des fautes d’orthographe ($\epsilon\iota=\eta$, $\iota=\eta$, $\omicron=\omega$).

Bien qu'il soit difficile de dater les inscriptions byzantines d'après l'écriture, il semble évident que les inscriptions du cadre sont postérieures à celles de la partie intérieure et que les deux groupes d'inscriptions n'ont pas été exécutés dans le même atelier.

Il y a un siècle que le chanoine Franz Bock, dans son étude sur le Trésor d'Esztergom, a étudié pour la première fois cet objet d'orfèvrerie byzantine du point de vue de l'histoire de l'art.¹³ Dans son ouvrage il s'efforçait de donner une réponse à plusieurs questions, ainsi qu'aux questions relatives à la date et au lieu de l'exécution de cet objet d'orfèvrerie, et effleurait en outre quelques procédés fondamentaux de la technique de l'émail cloisonné byzantin, en faisant passer pour probables les procédés dans l'exécution de la staurothèque. Son étude qui a paru au milieu du siècle dernier fit une grosse impression sur les spécialistes contemporains des arts décoratifs, et dirigea l'attention des historiens hongrois et étrangers sur le Trésor d'Esztergom, et tout particulièrement sur sa staurothèque. Depuis, nombreuses opinions différentes se firent entendre surtout sur l'époque, la technique et le lieu d'exécution de cet objet byzantin, et principalement sur son histoire en Hongrie. Bientôt une considérable littérature naquit sur la question. Les historiens étrangers accentuèrent surtout son importance artistique et cela du point de vue de l'histoire universelle de l'émail cloisonné byzantin. L'abbé Martinov,¹⁴ Schlumberger,¹⁵ Labarte,¹⁶ et Molinière¹⁷ l'ont classé parmi les créations les plus somptueuses de l'art du cloisonné byzantin. Diehl,¹⁸ et Dalton¹⁹ prirent position dans la question de sa datation, en relevant que la staurothèque appartenait aux oeuvres les plus importantes de l'art de l'émail cloisonné byzantin. Alors que dans la littérature ce sont en général les opinions de Diehl et de Dalton qui ont trouvé de l'écho, l'illustre byzantinologue Kondakov²⁰ qui n'a connu la staurothèque que par les publications de Martinov et de Dankó

13. Bock, F.: Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Alex von Swenigorodskoj. Aachen, 1897, p. 268, et Bock, F.: Der Schatz der Metropolitankirche zu Gran in Ungarn, Vienne, 1859.

14. Martinov: Le trésor de Gran. *Révue de l'Art Chrétien*, 1881, pp. 160-172.

15. Schlumberger, G.: *L'épopée byzantine*. Paris, 1896, I. p. 81.

16. Labarte: *Histoire des arts industriels*. Paris, 1872.

17. Molinière: *Histoire générale des arts appliqués, et le reliquaire de la vraie croix au Trésor de Gran*. Paris, *Gazette Archéologique*, 1887.

18. Diehl, C.: *Manuel de l'art byzantin*. Paris, 1910, pp. 616-619.

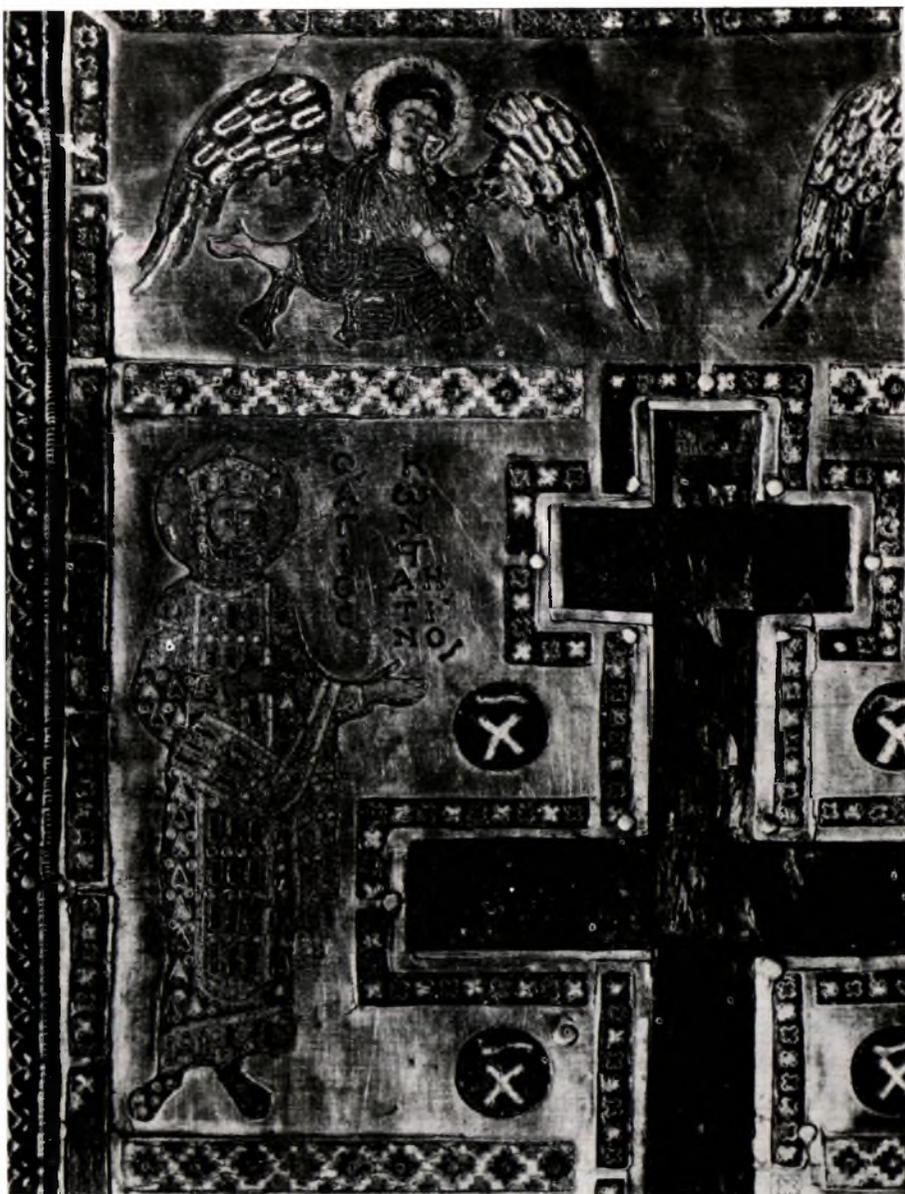
19. Dalton: *Byzantine Art and Archeology*. Oxford, 1911, p. 525.

20. Kondakov: *Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Emails*. Sammlung A. v. Swenigorodskoj. Francfort, 1892, pp. 217-218.





2. L'impératrice Hélène.



3. *L'empereur Constantin.*



4. Le chemin de la croix,

et par des photographies, prétendait que l'icône en émail cloisonné ne méritait pas son renom mondial.

Simultanément avec les chercheurs étrangers, les historiens hongrois s'occupèrent eux aussi des problèmes posés par la staurothèque, entre autres Arnold Ipolyi,²¹ Béla Czobor,²² József Dankó,²³ Károly Pulszky,²⁴ plus tard Hampel,²⁵ Ráth,²⁶ Sándor Mihalik,²⁷ Elemér Varju,²⁸ Antal Lepold²⁹ et Tibor Gerevich.³⁰ Les chercheurs hongrois s'efforcèrent surtout d'expliquer son arrivée et son histoire en Hongrie. Leur travail dénote avant tout une certaine tendance d'apporter des données qui en apparence étayaient son passé en Hongrie et la font remonter à l'époque arpadienne.

Les historiens n'ont pas jusqu'à présent formé une opinion uniforme

21. Ipolyi, A.: Magyar ereklyék (Reliques hongroises). Arch. Közl., III, 1863, p. 119.

22. Czobor, B.: Tanulmányok az esztergomi főegyház kincstárában (Études faites dans le trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom). Egyházművészeti Lap, II, 1881, pp. 118-122, 136-145. Czobor-Szalay: Magyarország történeti emlékei au 1896 évi ezredéves országos kiállításon (Les monuments historiques de la Hongrie à l'exposition millénaire). Czobor: Egyházi emlékek a történeti kiállításon (Les Monuments religieux à l'exposition historique). Budapest, 1898, fig. sur les p. 20-23.

23. Dankó, J.: Történelmi, műirodalmi és okmánytári részletek az esztergomi főegyház kincstárából (Détails historiques littéraires et documentaires du Trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom). Budapest, 1880, I.

24. Pulszky, K.: Az esztergomi főegyházi kincstár (Le Trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom). A. E. XIV, 1880, pp. 220-282; Pulszky-Radisich: Az ötvösség remekei (Les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie). II, Budapest, 1885, pp. 122-128; Pulszky-Radisich - Molinière: Chefs-d'oeuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'exposition de Budapest. Paris, s. d., II.

25. Hampel, J.: Egy fejezet hazai ötvösségünk történetéből (Un chapitre de l'histoire de l'orfèvrerie hongroise). A. E., 1887, p. 108.

26. Rath, Gy.: Az esztergomi staurothéka (La staurothèque d'Esztergom). A. E., XVIII, 1897, pp. 213-216.

27. Mihalik, J.: Tanulmányok a régi hazai ötvösség köréből (Études sur l'ancienne orfèvrerie hongroise). A. E., 1900; et Mihalik, J.: A zománc (L'émail). Pozsony, 1901, fig. sur pp. 89-90, p. 89.

28. Varju, E.: Az esztergomi staurothéka. Magyar Művészet, VII, 1931, pp. 433-439.

29. Leopold, A.: Esztergom egyházművészeti jelentősege (L'importance d'Esztergom dans l'art religieux). Magyar Iparművészet, XXIII, 1920, p. 58, et dans ses ouvrages suivants: Leopold, A.: Adatok az esztergomi főegyházi kincstár történetéhez (Données relatives à l'histoire du Trésor de l'Église Métropolitaine d'Esztergom). Esztergom, 1929. Leopold-Lippai: Esztergomi utikalauz (Guide d'Esztergom). Esztergom, s. d., p. 36. Leopold: Kincstári katalógus (Catalogue du Trésor).

30. Gerevich, T.: Esztergomi műkincsek (Trésors d'art d'Esztergom). Primási Album. Budapest, 1928, pp. 179-263, et Magyarország románkori emlékei (Les monuments de l'époque romane en Hongrie). Budapest, 1938, p. 237.

relativement à la datation et au lieu de l'exécution de la staurothèque. Les dates proposées s'échellonnent du X^e au XIII^e siècle, et quant à l'atelier auquel elle est sortie, ils l'ont cherché depuis la Sicile jusqu'en Grèce et dans les aires du Caucase et de la Géorgie. Ils n'ont pas non plus réussi à décider si le cadre appliqué était contemporain à la plaque byzantine ou s'il était postérieur à celle-ci, et ils n'ont pas trouvé une réponse uniforme à la question de savoir si le cadre était exécuté primitivement pour la staurothèque ou s'il était associé par hasard à celle-ci. Les spécialistes n'étaient pas d'accord sur la matière de base de l'icône en émail cloisonné non plus. Cette incertitude était due en premier lieu au fait que même les sources médiévales ont décrit l'émail cloisonné byzantin comme ayant un fond d'or. Fort peu étaient les historiens qui ont reconnu que la surface luisante était assurée par une dorure à feu et que la matière de base de l'icône était en argent. Dans la littérature la matière de base de la staurothèque figurait tantôt comme de l'or, tantôt comme argent. Aujourd'hui, nous savons déjà sûrement que la staurothèque est exécutée en argent.

Contrairement aux controverses des spécialistes, les documents les plus anciens, ainsi la lettre parlant du legs du primat Kutassy, mentionnent la staurothèque comme étant en vermeil.³¹ Dans les listes des trésors elle a figuré pendant des siècles comme une oeuvre en vermeil.³² C'est Bock qui fut le premier à prétendre que la plaque centrale de la staurothèque était en or et que seules les parties du cadre appliqué étaient en vermeil. Cette constatation fut adoptée par la littérature. József Dankó, le premier chercheur du Trésor d'Esztergom, qui s'efforçait de résoudre les problèmes de la staurothèque en dépouillant tous les documents des archives relatifs à cet objet, a bien connu le legs de Kutassy ainsi que la liste du Trésor, il a donc su que la staurothèque y était qualifiée comme un objet en vermeil. Malgré cela, en s'opposant à la description des listes du Trésor, il a accepté l'opinion de Bock, et a insisté sur la matière d'or de la partie centrale de la staurothèque.³³ Molinière Pulszky et Radisich,³⁴ Schweinfurth³⁵ et nombreux historiens hongrois et étrangers prirent position en faveur de la matière de base en or de la stauro-

31. Esztergom, Káptalani levéltár. Kincstári lajstromok. Una tabula quadrangularis Linea (?) ad formam grecorum ex una parte in superficie cum argento inaurato et veris simulacris tecta in medio Lignum vitae continens. Publié: Történelmi Műirodalmi és Okmánytári Részletek az Esztergomi Főegyház Kincstárából. Édité par József Dankó. Esztergom, 1880.

32. Esztergomi Káptalani levéltár. Kincstári lajstromok. Publié par Dankó: op. cit.

33. Dankó, J.: op. cit.

34. Pulszky-Radisich: op. cit.

35. Schweinfurth Philippe: Die byzantinische Form. Berlin, 1943.

thèque qui, dans la littérature d'un siècle a figuré pour la plupart comme un objet d'or, et ce n'est que dans quelques cas qu'on rencontre des opinions selon lesquelles elle serait en argent. Aujourd'hui cette question est déjà définitivement tranchée. Nous signalerons en tant qu'antécédant que dans la seconde moitié du siècle passé, Béla Czobor soupçonnait que l'icône de la staurothèque n'était pas en or mais en argent doré.³⁶ Cette opinion restait pendant un demi siècle isolée. Après lui, ce n'est que Elemér Varju qui a risqué de s'opposer à l'opinion générale et a considéré l'icône en émail cloisonné de la staurothèque byzantine d'Esztergom comme un travail exécuté en argent.³⁷

En 1955, l'icône fut démontée du panneau sur lequel elle était appliquée ce qui nous permettait de voir son revers. Il est ressorti que la staurothèque n'était pas un émail cloisonné à fond d'or, ainsi qu'elle figurait dans la littérature hongroise, et surtout dans la littérature étrangère, mais qu'elle était en argent. Restait à éclaircir la question de savoir si elle était exécutée d'un argent fortement souillé ou bien d'un argent plus fin. Cette question semblait d'autant plus importante que les objets d'un argent presque pur furent fabriqués surtout à Byzance, tandis que l'utilisation d'un argent de mauvaise qualité indiquait les Balkans. Il ne peut donc nullement être indifférent au point de vue de l'histoire de notre objet de connaître la qualité de l'argent duquel la staurothèque a été exécutée.

A notre demande, l'Institut de Physique de l'Université Eötvös Lóránd a examiné la staurothèque et son cadre appliqué au point de vue de la finesse de l'argent. Une analyse chimique spectrale à émission a permis de constater que la matière de base de la staurothèque était un argent d'une finesse de 968/1000, tandis que l'argent du cadre était d'une finesse de 967/1000. Les résultats des examens nous ont convaincus qu'à Byzance on avait utilisé pour la fabrication de l'émail cloisonné à côté de l'or de l'argent presque pur. Bien qu'à l'opposé du grand nombre d'objets byzantins en émail cloisonné à fond d'or les objets en argent soient fort rares, on peut tenir pour certain que l'argent pur y avait joué dans ce genre un rôle important. L'exemple de la staurothèque atteste que les ouvrages en émail cloisonnés à fond d'argent furent exécutés avec le même souci artistique que ceux à fond d'or. Les monuments de l'art de l'émail cloisonné byzantin n'étant de loin pas dénichés et rassemblés, il n'est pas encore clair dans quelle époque on a commencé à les fabriquer et quand cette technique a été le plus souvent employée. Cette question reste ouverte pour la byzantinologie universelle, et des connaissances

36. Czobor: Mo. tört. eml. op. cit.

37. Varju E.: op. cit.

plus détaillées sont susceptibles de nous fournir des données relatives à la datation de la staurothèque. Toujours est-il que dans les périodes difficiles de l'état byzantin, lorsque même la cour impériale s'était appauvrie, l'argent put suppléer l'or dans l'émail cloisonné. On sait que dans les péripéties de l'histoire de Byzance, il y avait de moments où le Basileus n'obtint qu'une couronne de cuivre doré, et qu'aux festins royaux on avait mangé et bu dans des plats et des vases d'argile. Dans de telles conditions l'emploi de l'argent dans la fabrication des objets en émail cloisonné ne dut pas être rare.

En écrivant sur le procédé technique de la staurothèque, Bock a prétendu que les alvéoles nécessaire pour l'exécution des figures furent épargnées dans la plaque sous forme de cuvettes creusées au moyen d'une échoppe.³⁸ Dans les cuvettes ainsi obtenues, écrit-il, on aménageait par rivetage de petites murailles verticales. On introduisait ensuite par détails dans les cellules ainsi produites l'émail fondu. Au moment de cette opération la plaque d'argent servant de fond était déjà dorée. Cette description était la plus grande erreur de Bock, et les spécialistes ne l'ont pas encore définitivement réfutée. Seul Elemér Varju s'est opposé à cette constatation, mais il a donné lui aussi seulement une nouvelle explication erronée. Selon lui les figures furent d'abord incisées sur la plaque, puis les parties correspondantes de la plaque furent découpées le long des contours. Sur les lamelles de l'argent de formes variées furent soudées d'abord les contours constitués de bandelettes d'argent épaisses de 0,5 mm, puis dans les cloisons ainsi créés on a tracé les lignes intérieures du dessin faites de bandelettes d'argent plus minces, et les divers morceaux furent émaillés un à un. Pour terminer, les détails cuits et polis furent emboîtés dans les ouvertures correspondantes de la plaque de fond. La surface de l'émail fut nivelée et tous les détails furent soudés sur la plaque. Seules les lettres de l'inscription — écrit-il — furent exécutées directement immédiatement sur la plaque principale. Les lettres furent simplement gravées dans la plaque et les contours furent remplis d'un émail noir. Selon Varju, lorsque l'image était encore neuve et la dorure fraîche et homogène, cette technique spécifique était à peine reconnaissable. Aujourd'hui, lorsque la soudure des diverses petites boîtes — on peut à juste titre appeler ainsi les émaux encastrés — s'est détachée de la plaque, l'arête des bandelettes formant les contours s'est émoussée et la dorure est apparue sous l'émail, il n'est plus malaisé de la distinguer. "On ne saurait être assez étonné de voir — accentue-t-il — que ceux qui s'occupaient de la staurothèque ne s'en soient aperçus depuis long-

38. V. l'article de Bock sur le Trésor.

temps." Cette description erronée fut plus tard adoptée par la littérature, et même Talbot Rice s'appuyait sur celle-ci.

La plaque centrale d'origine byzantine de la staurothèque n'est pas exécutée partout avec la technique de l'émail cloisonné. Quelques détails sont faits selon la technique champlevée, tels le bois de la croix de la Déposition et quelques menus détails, ainsi les nimbes de Saint Jean et de Saint Constantin. L'émail remplissant la plus grande unité des cuvettes n'est à ces endroits, pas compartimenté dans des cloisons, mais il est emboîté dans des alvéoles, c'est pourquoi on ne peut le nommer émail cloisonné. Ce type constitue une transition entre l'émail cloisonné byzantin et l'émail champlevé de l'époque romane. Ce procédé unit la technique cloisonné d'une part et d'autre part les propriétés de l'émail champlevé roman. Sa parenté avec l'émail cloisonné se manifeste dans le fait que les cuvettes furent, tout comme les alvéoles de l'émail cloisonné, creusées dans le métal, donc en le martelant ou en utilisant le fer façonné. Les cuvettes ainsi produites sont, en dehors des cuvettes des inscriptions, toutes de la même profondeur que les alvéoles de l'émail cloisonné. Le fait que les alvéoles ne sont absolument pas compartimentées annonce déjà la technique de l'émail champlevé.

Alors qu'au point de vue de la technique la plaque centrale de la staurothèque présente des traits qui sont identiques à ceux de la couronne de Monomaque, le travail artistique de l'émail montre des différences essentielles. Sur les lames de la couronne de Monomaque, par exemple, les murailles sont plus minces, plus fines et plus riches en dessins. Elles ne sont pas aussi serrées que dans certaines représentations de la staurothèque. Les lignes trop encombrées du drapé des robes,— ce qui nous frappe dans plusieurs détails de la staurothèque,— n'existent pas sur la couronne. Les deux compositions de la staurothèque, les scènes du "chemin de croix" et de l'"Arrachement des clous" sont caractérisées justement par les murailles épaisses et grossières des vêtements des personnages qui sont dessinés avec des lignes extrinsèques et arrangés comme au hasard dans des lignes agitées, différant essentiellement de la homogénéité de la couronne. Le tracé et la draperie de la robe de la danseuse ne paraissent de loin aussi improvisés que sur la staurothèque. Aussi le coloris de la couronne de Monomaque est-il, plus équilibré, les trois lamelles médianes sont homogènes quant à la couleur, le dessin et les proportions. Sur la couronne de Monomaque domine la couleur bleue qui crée l'effet de base. Les pierreries jaunes et bleues des robes lui assurent une polychromie harmonieuse. Quelques couleurs de la couronne se retrouvent aussi sur la staurothèque, par exemple, la couleur des lorons de Zoé et de l'impératrice Hélène. La couleur fondamentale de l'une et de l'autre loron est le jaune, avec la seule différence que

celui de l'impératrice est d'un jaune opalin. Cette couleur opaline est le propre d'une époque de transition postérieure. Sur la couronne de Monomaque les visages sont plus clairs et sont plus proches de la couleur de chair naturelle. Par contre, sur la staurothèque on voit des couleurs qui sur la couronne de Monomaque ne sont pas présentes, tels le noir, plusieurs variantes du violet et le blanc.

Les historiens n'ont découvert sur la couronne de Monomaque et sur la staurothèque que des identités, et n'ont pas accentué les différences qui, pour la datation, sont bien plus importantes. Pour pouvoir situer la staurothèque dans l'histoire de l'émail cloisonné byzantin et fixer sa place dans les rang des oeuvres d'orfèvrerie, il nous faut démontrer les traits qui marquent ces différences.

Outre les différences artistiques et techniques existant entre la couronne de Monomaque et la staurothèque d'Esztregom, il nous faut prendre en considération l'évolution de l'art de l'émail cloisonné byzantin. L'art de l'émail cloisonné connu des périodes de gloire, puis arrivé à son apogée, il prit le chemin de la décadence.

Nous choisirons sur le long trajet de son évolution deux étapes qui nous permettront de déterminer l'endroit et le temps où fut exécutée la staurothèque byzantine d'Esztregom. Nous rattacherons une étape à l'année 1062 en tant que terme postquem, comme date ultime de l'exécution de la couronne de Monomaque, par contre pour l'autre étape nous fixerons comme terme antequem le milieu du XII^e siècle. C'est alors que dans l'art de l'émail cloisonné byzantin est né le style linéaire qui marque la décadence et qui n'a rien à faire avec notre monument. Sa composition et sa technique reflètent un niveau artistique qui diffère sensiblement des monuments de la période de décadence. Nous devons donc placer le temps de l'exécution de la staurothèque dans de larges limites sur une longueur d'ondes de presque un siècle entier. Étant partis de l'année 1062, nous devons analyser la couronne de Monomaque et la staurothèque par un examen comparatif pour pouvoir déterminer les identités et les différences existant entre elles. C'est avec l'aide de celles-ci que nous réussirons à fixer la date.

Comparons les figures de Constantin et d'Hélène avec les personnages impériaux représentés sur la couronne de Monomaque. Les murailles emprisonnant les cloisons de la couronne présentent tant dans leur arrangement que dans leur exécution plus de finesse, ce qui témoigne, de bonne traditions. La minceur et le tracé des murailles sont les mêmes que dans les meilleures oeuvres en émail cloisonné. Mais on retrouve ces mêmes finesses dans l'exécution des deux figures impériaux de la staurothèque, dans le modelé des cloisons et dans le dessin de Constantin et d'Hélène. Par contre le dessin des

figures des deux scènes, les contours durs et épais, les lignes nerveuses des cloisons de séparation, les drapés tordus en spirale et en forme de V ont plus de valeurs linéaires. Les murailles grossières étant au milieu du XII^e siècle générales, on peut situer la staurothèque entre la date de l'exécution de la couronne de Monomaque et celle de la pénétration du style linéaire, donc décidément au tournant des XI^e et XII^e siècles. Les identités permettent d'établir que la staurothèque a été exécutée dans une période de l'art du cloisonné byzantin où celui-ci était encore en contact avec l'art de l'époque de Monomaque, donc avec le milieu du XI^e siècle. Par contre les divergeances indiquent qu'au moment où cette oeuvre fut terminée cet art s'était déjà éloigné de la dite période. Donc la staurothèque byzantine d'Esztergom a été créée dans une phase de l'évolution de l'art de l'émail cloisonné byzantin, qui, s'éloignant de l'époque de Monomaque, s'acheminait vers la décadence. Cependant, la staurothèque n'appartient pas absolument à la période de décadence, ainsi que le suppose aussi Mme Magda Oberschall. L'analyse du style prouve qu'elle ne peut être postérieure à la fin du XI^e siècle ou du début du XII^e siècle. Elle est le produit d'une époque de transition ou le bon style de l'époque de Monomaque et la tendance linéaire font leur apparence ensemble, époque que nous fixerons au tournant des XI^e et XII^e siècles. C'est à la couronne de Monomaque que la rattachent les solutions techniques des figures de Constantin et d'Hélène.

La question se pose ensuite de savoir sur quel point de la vaste aire de l'art byzantin il nous faut chercher l'atelier ou fut exécutée la staurothèque. Du fait que l'évolution de l'orfèvrerie byzantine, donc aussi celle de l'art de l'émail cloisonné, eut lieu à Constantinople, il s'ensuit que les oeuvres entrant dans les périodes de l'évolution artistique constantinopolitaine ne peuvent aucunement provenir d'autres territoires. Nous avons vu que la staurothèque se rattachait absolument à l'évolution à Byzance de l'art de l'émail cloisonné. Mais il existe en outre d'autres données qui plaident en faveur de son origine constantinopolitaine. Par exemple, les figures de Constantin et d'Hélène sont des représentations traditionnelles byzantines. Les costumes des personnages vêtus du gala impérial indiquent Constantinople, au point de vue de l'histoire du costume également. On avait fabriqué à Constantinople sur commande directe des empereurs byzantins, nombreuses oeuvres d'orfèvrerie qui figurent Constantin et Hélène vêtus des costumes bien connus par les miniatures-enluminures byzantines, présents aussi sur la staurothèque. En examinant la staurothèque au point de vue de l'histoire du costume, nous constaterons qu'elle peut être classée parmi les oeuvres sorties des ateliers de Constantinople. A cet égard ces oeuvres appartiennent à un groupe fermé et, on le sait, elles

furent exécutées sur la commande directe des empereurs byzantins. Les ornements dont sont garnis les costumes de Constantin et d'Hélène sont fort caractéristiques. Des figures vêtues de costumes d'un décor similaire de pierres précieuses cordiformes se rencontrent sur plusieurs objets en émail cloisonné byzantins des XI^e et XII^e siècles. Tels sont les icônes en émail cloisonné du XI^e siècle conservées au Schloss-Museum de Berlin, qui figurent Saint Démétrios³⁹ couronnant Michel Dukas et son épouse Marie.⁴⁰ Mais on les retrouve également par exemple, sur le double portrait de Nikephoros Botaniatè et de sa femme, dans les Homélie de Chrysostome. Labarte considère les vêtements de Constantin et d'Hélène comme identiques aux costumes de Romanos IV et d'Eudochie que ceux-ci portent sur le portrait en ivoire conservé à la Bibliothèque Nationale.⁴¹ Le fait que la staurothèque présente des attaches techniques et stylistiques avec nombreux monuments authentiques de l'art de la cour de Byzance, qu'elle entre dans la période de l'évolution de l'art de l'émail cloisonné constantinopolitaine, ainsi que le fait qu'elle accuse une parenté avec le costume visible sur les oeuvres provenant des ateliers de Constantinople, prouvent que la staurothèque a été exécutée à Constantinople. Vu, en outre, que nous possédons des données plus amples sur l'atelier d'orfèvrerie installé dans le palais de Zeuxippos travaillant pour les empereurs byzantins, il n'est pas douteux que la staurothèque est-elle aussi sortie de l'un de ces ateliers.

Outre les attaches démontrables par les costumes, on retrouve sur la staurothèque des marques utilisables pour l'identification qui attestent qu'elle provient d'un atelier impérial byzantin. Une telle marque est le motif géométrique divisant horizontalement la staurothèque en champs, dessin qui, dans l'essentiel, symbolise une rangée de croix.

L'origine byzantine de ce motif de rangée de croix est attestée par des analogies,⁴² car on le retrouve sur nombreuses oeuvres de haute époque, ainsi que dans le cadre de l'icône du Christ au couvent de Kozcherli de Migrélie, datant du XI^e siècle, ou dans les ornements des bandelettes d'or en émail cloisonné de la collection Svenigorodskoj. Kondakov date ces dernières du X^e siècle, et leur dessin est parfaitement identique aux bandes de séparation de

39. Cyril G. E. Bunt: An important group of Byzantine Enamels. *The connoisseur*, 1953, No. d'Oct., p. 104.

40. Bárány-Oberschall, Magda: *Konstantinos Monomachos császár koronája* (La couronne de l'empereur Constantin Monomaque). Budapest, 1937, pp. 14 et 59.

41. Labarte: *Histoire des arts industriels*. Paris, 1878, p. 330.

42. Ce motif apparaît dans les ornements de cadres aux XIII^e et XIV^e siècles également. V. l'icône du Pantocrator. Florence, Opera del Duomo. Myslivec, *Ikona*. Prague, 1947.

la staurothèque d'Esztergom dont elles ne diffèrent que dans leurs couleurs. Une ornementation identique consistant en une rangée de croix se trouve sur la staurothèque de Limburg an der Lahn,⁴³ sur le côté extérieur du triptyque de Stavelot Walz⁴⁴ et sur la plaque en émail cloisonné du XI^e siècle de la collection Botkine, représentant la Déesis.

L'importance artistique de la staurothèque est évidente même sans un examen approfondi et ne nécessite point une explication substantielle. Toutefois, il faut faire droit à cette question, vu que l'opinion de Kondakov, l'un des grands spécialistes de la culture byzantine, demande à être modifiée. Kondakov, en appréciant la staurothèque de Limburg an der Lahn, s'étale sur l'analyse de celle d'Esztergom et dit que bien qu'elle ne soit pas moins réputée que la staurothèque de Limburg, elle ne mérite pas sa renommée. Il prétend qu'on voit sur celle-ci un dessin maladroit, d'un caractère artisanal et exécuté selon un schéma. Le dessin schématique, écrit-il, est à cause des arabesques artificiels des bandelettes constituant les contours des robes surtout desillusionnant sur les genoux et dénote la plus complète décadence, ce qui caractérise aussi les enluminures de la seconde moitié du XII^e et du XIII^e siècle. Puis, il dit que les émaux de la staurothèque d'Esztergom sont des émaux cloisonnés absolument banals. Il prétend que les six plaques à fond gravé exécutées en émail qui présentent un caractère et une technique byzantine et qui constituent le cadre, méritent bien plus d'attention.

L'opinion de Kondakov ne tient pas debout même si nous apprécions la staurothèque purement au point de vue artistique et si nous négligeons les particularités du procédé technique. C'est avant tout la qualité du dessin qui nous intéresse, et nous devons constater que, bien qu'on y voit une certaine dualité, c'est un travail de haut niveau. Au point de vue de dessin les figures de Constantin et d'Hélène doivent être autrement appréciées que les deux compositions inférieures. Aussi le dessin des contours et le dessin intérieur jouent-ils au point de vue artistique un rôle spécial. La représentation des deux personnages impériaux est, tant pour les lignes de contour que pour le dessin intérieur, homogène. Les proportions de la figure de Constantin sont bonnes, et son geste est, dans l'attitude un peu défaillante, expressif. On observe derrière la robe le rendu de l'anatomie du corps, surtout sur le côté droit. La figure d'Hélène est-elle aussi heureusement résolue. La représentation est hiératique telle qu'elle est définie dans l'iconographie byzantine. La série des exemples justifie que ce mode de la représentation était obligatoire pour les figures des inventeurs de la croix.

43. Bossert: *Geschichte des Kunstgewerbes*. Berlin, 1932. p. 135.

44. V. The Connoisseur, *An important Group of Byzantine Enamels*. Oct. 1953, p. 104.

En appréciant la composition du Chemin de croix, nous relèverons comme trait positif, marquant un haut niveau artistique, les bonnes proportions des figures, leurs mouvements vivants, le dessin des contours par lequel l'artiste s'est efforcé de rendre les détails anatomiques du corps. Même, la psychologie des personnages y est exprimée, ainsi la fatuité du jeune soldat autoritaire qui pousse le Christ en avant; le Christ, accablé, marchant entre les deux personnages, la tête inclinée, les mains liées et la figure un peu fléchie, trahit lui aussi son état d'âme. Le pharisien avançant, montrant de la main vers la croix et regardant en arrière, ainsi que le soldat semblent être les maîtres du champ. Ces figures expriment par leurs gestes et leur comportement une personnalité intérieure. Et tout le groupe est composé de façon à faire ressortir l'atmosphère dramatique de la scène. C'est le même dramatique qui se manifeste dans la composition de la descente de croix. Le corps inert du Christ soutenu par Saint Joseph debout sur l'échelle exprime parfaitement l'impuissance, la raideur de l'homme mort. Ces compositions sont les parties les plus mouvementées de la staurothèques. Tous les personnages sont actifs et leur comportement et leurs gestes correspondent à l'action. Ces critères font de l'objet une oeuvre artistique grandiose.

Ce monument de Hongrie de l'art de l'émail cloisonné byzantin occupe une place distinguée parmi les oeuvres d'orfèvrerie de l'époque. La couronne du roi Étienne, la couronne d'or de l'empereur Constantin Monomaque trouvée à Nyitraivánka et passée au Musée National, la staurothèque d'Esztergom, l'encolpium de Béla III, ainsi que les exemplaires inédits des plaques d'or de Veszprém constituent un riche ensemble des oeuvres d'orfèvrerie byzantine conservées en Hongrie. Les historiens hongrois nous sont encore redevables de la révélation des attaches hungaro-byzantines dans l'art de l'orfèvrerie. Arrivées dans le pays, ces oeuvres d'orfèvrerie ont exercé une influence sur les orfèvres hongrois qui s'efforcèrent d'assimiler la technique de l'art de l'émail cloisonné. Une preuve éloquent en est la bague royale en or conservée au Musée d'Histoire qui fut exécutée par un maître hongrois selon la technique de l'émail cloisonné byzantin.

L'histoire de l'art universelle demande aux chercheurs modernes d'enregistrer et de cataloguer les monuments de l'art de l'émail cloisonné byzantin dispersés partout dans le monde. Bien que l'organisation de ce travail important manque encore d'initiative, l'exemple du corpus des émaux limousins permet d'espérer que l'inventaire des objets de l'art de l'émail cloisonné byzantin prendra bientôt son commencement.