

XV

Le sceau, témoin du grand décor monumental : *(la Vierge de Reims, saint Didier de Langres et Saint-Étienne de Troyes)*

JEAN-LUC LIEZ

On considère souvent à juste titre que les liens tissés par l'historien pour relier formellement les gravures des sceaux et le grand décor architectural sont ténus ; la petite taille de ceux-là, qui rend peu lisibles les détails, explique sans doute cette réticence. Émile Mâle avait justement souligné le lien existant entre les représentations sculptées et la gravure des sceaux à propos de l'iconographie très populaire de *saint Michel terrassant le dragon* reprise sur le sceau de l'abbé Robert de Torigni au XII^e siècle, puis sur ceux des abbés du sanctuaire normand jusqu'au XIV^e siècle¹. Cette image se retrouve jusqu'en Norvège, sur le tympan du transept nord de la cathédrale de Nidaros² (XIII^e siècle). On note une utilisation identique du sceau comme outil de diffusion d'une image emblématique chez les Trinitaires du début du XIII^e jusqu'au XVII^e siècle³. L'exposition « Sceaux et usages de sceaux. Histoire de la Champagne médiévale » a contribué à mettre en évidence quelques rapprochements remarquables comme le superbe « portrait » réaliste de la cité médiévale de Joinville reproduit sur le sceau biface (connu entre 1263 et 1275) de Jean de Joinville. Les trois exemples que nous allons examiner se proposent de poursuivre sur cette voie en soulevant toutefois davantage de questions que de réponses. Néanmoins ces quelques exemples montrent bien qu'il faut considérer les sceaux comme la préhistoire de la diffusion des images en nombre que permettra plus tard l'invention de l'imprimerie. Mais aussi et surtout que ces témoignages ténus peuvent aider l'historien à mieux comprendre des monuments aujourd'hui perdus.

I. Reims. La Vierge à l'Enfant et les sceaux : la fortune d'un modèle

Le premier exemple que nous examinerons concerne les représentations de la Vierge à l'Enfant sur deux empreintes de sceaux utilisées à Reims, ce qui nous amènera à les comparer avec un relief de la cathédrale. Il pourrait paraître bien illusoire de consacrer une nouvelle étude à la cathédrale, édifice emblématique qui inspira quantité de travaux savants, à travers deux sceaux utilisés par les clercs. La dédicace de l'édifice à la Vierge peut expliquer *a priori* le choix des archevêques et des chanoines de représenter Marie sur leur sceau. Les deux sceaux que nous présentons offrent la particularité de refléter des différences stylistiques très sensibles qu'il nous faut tenter d'expliquer. Le plus ancien des deux surtout, nous permettra de déterminer l'influence d'un modèle byzantin particulier dont l'impact se perpétuera, nous semble-t-il, dans la sculpture monumentale de la cathédrale même, notamment dans la Vierge à l'Enfant de la Porte *Pretiosa*, sculpture dont le type ne semble guère avoir retenu l'attention des chercheurs du point de vue de son origine iconographique.

Le plus ancien des sceaux est une empreinte du sceau de Gervais de Château-du-Loir (1055-1067), image exceptionnelle en raison de son ancienneté mais surtout de la représentation qui le décore⁴ (*fig.XV.1*). La personnalité de cet archevêque peut vraisemblablement expliquer l'originalité de la gravure. Le couronnement du roi Philippe I^{er} (1052/1060-1108) auquel il procède

Nous remercions vivement M. Patrick Demouy, professeur d'histoire médiévale à l'université de Reims-Champagne-Ardenne, d'avoir bien voulu relire cet article.

1. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, 1^{re} éd. 1922, 1998, p. 259-260.

2. Trondheim (Norvège).

3. J.-L. Liez, « Les sceaux de l'ordre des Trinitaires. Approche iconographique et catalogue », *RFHS*, t. 62-63, 1992-1993, p. 67-91.

4. Ch 1489 (en 1067). Pour le corpus des sceaux des premiers archevêques de Reims, on se reportera utilement à l'article de P. Demouy, « Les sceaux des archevêques de Reims des origines à la fin du XIII^e siècle », *L'encadrement religieux des fidèles au Moyen Âge et jusqu'au concile de Trente. Actes du 109^e congrès national des sociétés savantes*, Dijon 1984, Paris, C.T.H.S., 1985, p. 687-720.

en 1060, affirme, après le sacre de Henri I^{er} en 1031, le choix définitif de la cathédrale pour accueillir cette cérémonie. Par ailleurs, Gervais fit constamment preuve d'un goût fastueux. L'acquisition d'objets en provenance de Byzance pouvait garantir le rayonnement incontestable qu'il souhaitait donner à sa métropole. Ce goût pour l'art byzantin se retrouve aussi sur son sceau.

Le sceau montre une Vierge à l'Enfant dont l'aspect étonne au XI^e siècle par son grand raffinement. Il donne à voir une très élégante gravure représentant, à mi-corps, la Vierge vêtue d'un manteau savamment plissé. Elle tient l'Enfant sur son bras gauche et le montre au spectateur. La position de l'Enfant surprend aussi : il est porté sur le bras et non pas sur les genoux, comme on s'attendrait à le voir à cette époque. En effet, il faut chercher une influence byzantine dans ce type et y reconnaître une Vierge *Hodegetria*, figurant généralement en pied, même si les représentations à mi-corps se trouvent chez certains artistes. La Vierge « conductrice du croyant », selon la traduction du mot *Hodegetria*, se caractérise par le geste d'intercession esquissé de la main droite qui montre au fidèle que seul Jésus est la voie à suivre. Largement diffusé dans l'empire byzantin, ce modèle ne fut cependant pas ignoré des artistes occidentaux.

Les auteurs diffèrent sur l'ancienneté de cette iconographie. Pour André Grabar, elle découlerait d'un type apparaissant sur un sarcophage païen datant du III^e siècle, conservé dans la basilique Saint-Sébastien sur la Via Appia⁵. Pour d'autres, elle s'inspire d'un modèle apparu à Sainte-Marie-aux-Martyrs, remontant peut-être au VII^e siècle, prenant sa source dans un schéma très ancien d'icône de la Vierge provenant du Mont Sinaï et conservée aujourd'hui à Kiev⁶. Pour Daniel Russo enfin, elle découlerait d'un prototype peint par saint Luc et tirerait son nom d'un miracle ayant permis la guérison de deux aveugles. Le nom de « conductrice » découlerait de ce miracle⁷. Elle montre la Mère de Dieu portant son Enfant sur le bras gauche, protégé par le rebord du manteau. Le type de la Vierge *Hodegetria* connaîtra un grand développement dans l'empire byzantin après la crise iconoclaste (726-843). On le retrouve sur les fresques des églises, sur les panneaux des icônes et sur les reliefs en ivoire. Toutes ces effigies n'avaient pas valeur identique aux yeux du clergé orthodoxe. Certains auteurs considèrent qu'à Byzance les diptyques en ivoire étaient considérés à l'égal des icônes, bien qu'ils fussent destinés plutôt à une clientèle aisée⁸, ce qui laisse supposer un caractère moins sacré reconnu à ces reliefs. Ce constat explique la présence relativement nombreuse de ces objets en Occident⁹. Aujourd'hui conservés dans des bibliothèques ou des musées, ils ne seraient plus qu'au nombre de trente-cinq selon Anthony Cutler, sur un total qu'il estime avoir été dix fois supérieur¹⁰.

Le schéma de la figure représentée à mi-corps semble correspondre au type le plus largement présent en Occident. Le trésor de la cathédrale de Liège conserve un ivoire datant du X^e siècle représentant la Vierge *Hodegetria* qui formait le centre d'un triptyque aujourd'hui démembré¹¹. Celui de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle en fournit un autre exemple avec un plat de reliure offert au sanctuaire par l'empereur Henri II (1002-1024)¹² (fig. XV.2). Il faudrait mentionner aussi la reliure de l'évangélaire de Poussay, exécutée peu après 1036¹³. Ces triptyques comportaient le relief de la Vierge en partie centrale tandis que des portraits de saints ornaient les volets latéraux,

5. A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*, Paris 1979, p. 70, ill. 26.

6. É. Coche de La Ferté, *L'art de Byzance*, Paris, 1981, p. 71.

7. D. Russo (Daniel), « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 236-237, n. 189.

8. Grabar (cité n. 5), p. 77.

9. Des établissements de la région possédaient des reliefs en ivoire depuis un temps fort ancien. Le monastère de Montier-en-Der en possédait un qui avait été exécuté à Rome vers 400. Il s'agit d'un diptyque que saint Berchaire avait rapporté de Rome lors d'un de ses voyages. Les deux volets sont aujourd'hui conservés, l'un au Musée national du Moyen Âge et des Thermes de Cluny à Paris et l'autre au Musée de South Kensington à Londres. Cf. M. Rouche, « Berchaire et Adson, ou le refus eschatologique du pouvoir », *Les moines du Der (673-1790). Actes du colloque international d'histoire, 1^{er}-3 octobre 1998*, éd. P. Corbet, Langres, p. 25, planche I.

10. A. Cutler, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium*, Princeton university press, 1994, p. 175.

11. Cet ivoire est aujourd'hui daté du X^e plutôt que du XI^e siècle ; ses dimensions sont les suivantes : H. 18,2×10 cm. *Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune* [cat. exp., Hôtel Dieu-Hospices de Beaune-musée des Beaux-Arts-collégiale Notre-Dame, Beaune, 2005-2006], p. 86.

12. Abbé Coffinet, *Trésor de Saint-Étienne, collégiale de Troyes*, Paris, 1860, ill. du frontispice et p. 1-2.

13. *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)* [cat. expo. Paris, musée du Louvre, 10 mars-6 juin 2005], p. 174, n° 122. L'ouvrage est conservé à la BnF, ms lat. 10514.

comme en témoignent encore les exemples complets conservés à Aix-la-Chapelle ou à Harburg (collection Wallenstein-Oettingen)¹⁴. Une fois démembrés, les reliefs centraux des triptyques pouvaient être utilisés comme ornement de plats de reliure. Le musée du Louvre conserve un autre petit ivoire utilisé pour sertir un coffret (*fig. XV.3*). La gravure évoque celle du sceau de Gervais, hormis l'ajout de mentions épigraphiques identifiant les personnages sur le sceau¹⁵. Le lieu de production, la Géorgie, tout comme la datation, XI^e siècle, ne sont pas assurés¹⁶. Ces témoignages soulignent bien la connaissance de ce type iconographique en Occident dès le début du XI^e siècle et dans le cas qui nous occupe, de son imitation. Plus rares sont les reliefs montrant la Vierge *Hodegetria* en pied. Signalons celui qui orne le plat d'une reliure conservée au musée national du Moyen Âge vraisemblablement exécuté à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle d'après un modèle constantinopolitain¹⁷. Ces exemples prouvent qu'il n'est guère surprenant que les artistes se soient inspirés de ce modèle. Au début du XI^e siècle, le roi danois Sven Estridsen s'inspira d'un *miliarèsion* byzantin montrant la Vierge *Hodegetria* en pied pour frapper sa propre monnaie entre 1042 et 1047¹⁸. Ce type iconographique inspira aussi les peintres émailleurs. Au XII^e siècle, celui de la *Châsse de saint Calmin et de sainte Namadie*, conservée à l'abbaye royale de Mozac (Puy-de-Dôme), restituée très fidèlement une Vierge *Hodegetria* sur l'un des pignons. Voyons ce qu'il en est maintenant du graveur de la matrice du sceau de Gervais de Château-du-Loir.

Le nombre de ces ivoires ayant circulé en Occident peut laisser supposer qu'un tel objet ait pu trouver place dans la cathédrale rémoise au XI^e siècle, à l'instar de ce que l'on pouvait observer dans de nombreuses églises latines. On peut en effet admettre que le goût affirmé pour l'art byzantin dont faisait preuve Gervais de Château-du-Loir a pu l'amener à acquérir ou à recevoir en don un relief orné d'une Vierge *Hodegetria*. Nous n'avons cependant retrouvé aucune mention de la présence d'un tel objet dans le trésor de la cathédrale¹⁹. La qualité de cet objet jugé exceptionnel a vraisemblablement décidé l'ecclésiastique à choisir de le reproduire sur son sceau. On comprendrait difficilement qu'il eût été le premier archevêque à faire reproduire l'image de la Vierge à l'Enfant ornant la table d'autel donnée par Hincmar au IX^e siècle²⁰. L'acquisition d'un tel objet par Gervais semble trouver un début d'explication avec l'effigie du sceau de son prédécesseur, Gui I^{er} de Soissons (1053). Celui-ci choisit pour son sceau l'effigie très courante de l'évêque à mi-corps bénissant, tandis qu'il semble qu'un successeur de Gervais, Manassès I^{er} de Gournay (1070-1081) ait repris le type de la Vierge *Hodegetria* à mi-corps pour son sceau²¹ (*fig. XV.4*). La présence d'un ivoire byzantin aussi somptueux contribua vraisemblablement à renforcer le prestige de la métropole au sein du royaume. Il marqua aussi les esprits pour longtemps puisqu'il nous semble avoir influencé le sculpteur de la Vierge à l'Enfant ornant aujourd'hui la Porte *Pretiosa*. La sculpture date des années 1160-1170 et constitue le seul vestige de la cathédrale antérieure à celle que nous pouvons admirer aujourd'hui²². Consacrée notamment

14. *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises* [cat. expo, Paris, musée du Louvre, 1992-1993], p. 249-250.

15. Un autre exemple peut être cité ; il s'agit d'une plaque d'ivoire montrant une Vierge *Hodegetria* en pied, conservée au Musée archiépiscopal d'Utrecht : cf. Grabar (cité n. 5), ill. 100. Ce relief est également cité par Henri Stern qui le datait du milieu ou de la seconde moitié du X^e siècle : *L'art byzantin*, 2^e éd., Paris, 1982, p. 131. Outre le trésor de la cathédrale de Liège déjà cité, le Metropolitan Museum de New York possède une statuette reprenant le même schéma : Cutler (cité n. 12), ill. 243, p. 238, et ill. 244, p. 239.

16. Musée du Louvre, Objets d'art, inv. OA 4071.

17. Musée national du Moyen Âge, fonds du Sommerard, Cl. 1399. Cf. *L'Antiquité classique, le haut Moyen Âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris, RMN, 1985, notice 61, p. 136-137.

18. *Byzance. L'art byzantin* (cité n. 14), p. 404-405, n° 316.

19. Le catalogue des dessins conservés à la médiathèque de Reims n'en conserve aucune trace. La date récente du corpus explique sans doute l'absence de mention. Cf. *Catalogue iconographique. Dessins originaux, gravures, lithographies, photographies et autres documents concernant Reims des origines à 1930 conservés à la bibliothèque*, Reims, Bibliothèque municipale, 1982, t. 1.

20. *Catalogue iconographique...Reims* (cité n. 19), p. 77-78.

21. Cette hypothèse s'appuie uniquement sur la représentation figurée figurant dans le fonds de dessins de la médiathèque de Reims (ci-dessus, n. 21). Les autres archevêques reviendront à l'effigie plus courante de l'évêque bénissant, assis ou debout.

22. P. Kurmann date cette façade des années 1150 : *La façade de la cathédrale de Reims*, 2 vol., éd. Paris-Lausanne, 1987, t. 1, notamment la conclusion p. 287.

à la liturgie des morts, cette porte donnait initialement sur une petite pièce bordant l'aile occidentale du préau dévolu au chapitre, dans laquelle se faisait la lecture du martyrologe.

À première vue, la Vierge à l'Enfant de la Porte *Pretiosa* semble correspondre au type *Sedes Sapientiae*, largement diffusée en Occident notamment par la sculpture pendant une grande partie du Moyen Âge²³. La Vierge est assise sur un trône, portant l'Enfant assis sur ses genoux, les deux personnages figurés frontalement. Pourtant des détails différencient ces représentations du type de Reims. Ce constat avait déjà étonné Hans Reinhardt qui remarquait qu'elle différait des types de Chartres, de Paris ou de Bourges sans pour autant repérer l'origine du type²⁴. À Reims, la Vierge ne porte pas l'Enfant sur ses genoux mais sur son bras, tout comme sur le sceau de Gervais de Château-du-Loir, et le drapé des vêtements est en tout point semblable sur les deux scènes. L'influence stylistique de ce groupe fut remarqué sur certaines statues-colonnes du cloître de Notre-Dame-en-Vaux datant des années 1170-1180, notamment dans le drapé du vêtement d'un évêque²⁵. Il est aussi tentant de retrouver l'influence du manteau aux plis serrés enveloppant étroitement le corps sur plusieurs groupes sculptés par l'atelier « antique », notamment la célèbre *Visitation*, exécutés avant 1225 selon Jean Wirth²⁶. A contrario, la structure de ces plis n'est pas non plus sans rappeler certaines productions d'enluminures de la région rémoise du IX^e siècle. Il faut aussi souligner la présence de reliefs byzantins représentant la Vierge assise portant l'Enfant sur le bras dans quelques églises d'Occident, sinon au Moyen Âge, du moins au XVIII^e siècle comme en témoigne la description du relief des *Évangiles de Saint-Lupicien* donnée par Dom Martène en 1717²⁷. Outre ce relief, on peut également citer celui ornant la reliure de l'*Évangélaire de Saint-Andoche* dit « de Charlemagne » (seconde moitié du VI^e siècle, peut-être retravaillé au XII^e siècle) (fig. XV.5), conservé dans l'église Saint-Andoche de Saulieu jusqu'à la Révolution²⁸. L'iconographie s'inspire des modèles constantinopolitains mais ce relief aurait pu être gravé dans des ateliers situés en Méditerranée orientale²⁹.

Arrêtons-nous encore un peu sur le groupe de la Vierge à l'Enfant pour souligner la disposition singulière montrant Marie portant l'Enfant sur son bras droit, c'est-à-dire comme sur la matrice du sceau, et non pas sur le bras gauche comme on le voit sur l'épreuve en cire ou sur un ivoire byzantin. Comment expliquer cette « inversion » ? Il est en effet difficile d'imaginer le sculpteur s'inspirer du relief byzantin original et le reproduire inversé, ce qui laisse supposer qu'il avait peut-être disparu à l'époque. En revanche, il est séduisant de penser qu'il ait pu davantage s'inspirer de l'une des deux matrices de sceau, vraisemblablement celle de Manassès I^{er}. Cet archevêque refusa la réforme prescrite par Grégoire VII (1073-1085). Ce dernier prononça l'interdit à son encontre en 1077 au concile d'Autun, puis l'excommunia en 1080 à celui de Lyon. Manassès quitta son siège l'année suivante et trouva refuge auprès de l'empereur germanique Henri IV (1056-1106), ennemi

23. La représentation du type *Sedes Sapientiae* semble être apparue à l'occasion de l'exécution d'une statue reliquaire de la Vierge à l'Enfant destinée à orner la crypte de la nouvelle cathédrale que l'évêque Etienne II de Clermont projetait de faire construire. Il est toutefois difficile de préciser si les modèles ultérieurs s'inspirent ou s'écartent du modèle auvergnat. Cf. *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale* [cat. Expo., Berne-Strasbourg, Musée d'histoire-Musée de l'Œuvre Notre-Dame, 2001], p. 145. Le dessin de la Vierge reliquaire d'Alemaume est connue par un dessin figurant sur un manuscrit du X^e s. conservé à la BM de Clermont-Ferrand : M. Vloberg, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, 2 vol., Grenoble, [1934], t. 1, p. 101-102.

24. Hans Reinhardt s'intéresse cependant à l'influence du type « rémois ». Il émet l'idée selon laquelle la Vierge rémoise a pu influencer l'orfèvre qui termina vers 1175 la châsse de saint Héribert, conservée dans l'église de Deutz, ville voisine de Cologne. L'existence de liens entre Champagne et Lotharingie pourrait expliquer cette influence. Il nuance cependant sa remarque en indiquant que, si copie il y avait, la sculpture rémoise était « beaucoup plus ample, plus vivante et infiniment plus gracieuse que celle de Deutz » : H. Reinhardt, *La cathédrale de Reims. Son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris, 1963, p. 62-63. Ajoutons que ce type se retrouve ailleurs en France : citons par exemple la statue de la *Vierge à l'Enfant* (début XIII^e s.), conservée dans la basilique Notre-Dame de l'Épine d'Évron (Mayenne).

25. G. Duby, X. Barral i Altet, S. Guillot de Suduiraut, *La sculpture. Le grand art du Moyen Âge du V^e au XV^e siècle*, Genève, 1989, p. 116.

26. Dans un récent ouvrage, l'auteur se propose de réexaminer la datation d'édifices et de groupes sculptés médiévaux, notamment la cathédrale de Reims et ses sculptures : J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004, p. 163. Pour l'étude de la statue-colonne du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne, on pourra se reporter à *La sculpture. Le grand art du Moyen Âge du V^e au XV^e siècle*, Genève, 1989, p. 114.

27. *Byzance. L'art byzantin* (cité n. 14), p. 74-75, n° 27.

28. J. Taralon, *Les trésors des églises de France* [cat. exp., 2^{me} éd. corrigée, musée des Arts décoratifs], Paris, 1965, p. 430, n° 809, pl. I.

29. *Byzance. L'art byzantin* (cité n. 14), p. 73, n° 26.

du pape³⁰. La matrice aurait pu rester, dans la confusion générale, à Reims, conservée dans le trésor de la cathédrale comme seul souvenir de l'ivoire byzantin³¹. L'artiste aurait pu alors s'inspirer de la matrice pour la partie supérieure et du trône du type *Sedes Sapientiae* pour la partie inférieure.

Comment expliquer l'invention de ce type mixte associant *Sedes Sapientiae* et Vierge *Hodegetria* ? La circulation des modèles est toujours difficile à établir sur ces périodes. À côté de la circulation des artistes, la présence d'ivoires byzantins dans les églises occidentales est vraisemblablement à prendre en compte dans « l'invention » de formes nouvelles, notamment dans la seconde moitié du XII^e siècle. La synthèse des deux modèles a été repérée par Daniel Russo dans son article cité plus haut³². Il a montré que le type de l'*Hodegetria* a généré des schémas nouveaux en Occident dont les statues en pied de la Vierge à l'Enfant seraient l'ultime traduction (fig. XV.6). Selon l'auteur, l'Italie fut peut-être la première à avoir très tôt associé les deux modèles en les synthétisant, comme à Crémone ou à Reggio Emilia³³.

La Vierge à l'Enfant de la Porte *Pretiosa* (fig. XV.7) constitue donc bien un témoignage important de cette synthèse des esthétiques latine et grecque en France à un moment où d'autres sculpteurs transcrivent plus volontiers le type *Sedes Sapientiae* sur les tympanes des grandes cathédrales. Les fouilles de 1977 ont permis de confirmer la datation de la Vierge à l'Enfant du Portail Sainte-Anne (vers 1150), ce qui place ce groupe chronologiquement entre l'achèvement de la façade de Saint-Denis (1140) et le Portail Royal de Chartres situé entre 1145 et 1155³⁴.

Le type *Sedes Sapientiae* est également souvent utilisé sur les sceaux, on en trouve un exemple sur la seconde empreinte que nous étudierons. Plus récente que celle des archevêques Gervais ou Manassès, elle appartient au chapitre cathédral et fut utilisée en 1192 (fig. XV.8). Il est d'ailleurs possible de rapprocher ce sceau des sculptures figurées sur les tympanes. Si l'absence du ciborium ne constitue pas un élément important à prendre en compte, le positionnement des personnages est à examiner avec attention. Si l'on compare notre sceau aux effigies de la Vierge à l'Enfant de Paris (fig. XV.9) et de Chartres, de Senlis (vers 1170) ou encore de Laon (autour de 1200), force est de constater qu'il est très proche esthétiquement de la première. Les gestes de la Vierge (le sceptre est inversé par rapport au sceau) et de l'Enfant bénissant se retrouvent, tout comme la présence du livre que ce dernier tient dans la main gauche. À la fin du XII^e siècle, la présence et le rayonnement de l'ivoire semblent bien oubliés. Les chanoines préfèrent choisir un modèle « à la mode » pour la matrice de leur sceau. Quelques dizaines d'années plus tard, à la fin du XIII^e ou au début du XIV^e siècle, les commanditaires du sceau de la métropole de Reims conserveront le type *Sedes Sapientiae* où Marie regarde avec tendresse l'enfant Jésus, debout sur le genou gauche. Ce sceau semble uniquement connu par une lithographie exécutée au XIX^e siècle³⁵ (fig. XV.10).

Redécouvert grâce à l'exposition *Sceaux et histoire de sceaux*, l'empreinte du sceau de Gervais de Château-du-Loir nous permet de proposer l'hypothèse d'une influence directe d'un ivoire byzantin sur le travail du graveur. L'impact de ce relief fut considérable, à telle enseigne que le sculpteur du groupe de la Vierge à l'Enfant ornant aujourd'hui la Porte *Pretiosa* continuera de s'en inspirer, sans doute par l'intermédiaire de la matrice du sceau de Manassès.

II. Langres. La décapitation de saint Didier, troisième évêque de la cité

Le deuxième exemple que nous avons retenu illustre une scène de la vie de saint Didier (V^e siècle), troisième évêque de Langres, qui donna son nom d'une manière déformée à la ville de

30. L. Maxe-Werly, *Essai sur la numismatique rémoise*, Paris, 1862, p. 53.

31. Le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, connu notamment par l'ouvrage de Bernard de Montfaucon, *Les Monumens de la Monarchie française [...]*, publié entre 1729 et 1739, conservait par exemple l'anneau sigillaire dit « de saint Louis ». *Trésors des cathédrales d'Europe* (cité n. 13), p. 29.

32. Russo (cité n. 9), notamment p. 236-237.

33. On trouve des exemples dans les œuvres de Duccio di Buoninsegna (? 1255-1318/19) comme la *Maestà* (Sienne, Musée de l'Œuvre du dôme) ou sa *Marie présentant l'Enfant* (Pérouse, Galeries nationales de l'Ombrie).

34. A. Erlande-Brandenburg, *Les sculptures de Notre-Dame de Paris au musée de Cluny*, Paris, RMN, 1982, p. 15. Signalons qu'antérieurement on plaçait généralement l'exécution du relief parisien au début de l'abbatiale de Maurice de Sully, ce qui en faisait une adaptation du tympan chartrain.

35. *Catalogue iconographique...Reims* (cité n. 19), t. 1, p. 70.

Saint-Dizier, également située en Haute-Marne. Il s'agit du sceau aux causes du prieur de Saint-Didier, utilisé en 1321 (*fig. XV.11*). Le prieuré Saint-Didier dépendait de l'abbaye bénédictine de Molesmes. Malgré la grande diffusion du prénom Didier et de ses variantes germaniques, Dieter, Diedrich, Dietrich – la forme Dié, liée à une ville du département des Vosges, constitue peut-être une contraction de Didier –, ou italienne, Desiderio, l'iconographie du saint patron ne semble pas avoir connu de grands développements, en raison sans doute du caractère local du culte d'origine.

Le père Cahier identifie deux personnages du nom de Didier, l'un abbé à Bourges, peut-être invoqué pour provoquer la pluie, et le second originaire de Vienne, dans le Dauphiné, mais l'auteur semble ignorer l'évêque de Langres³⁶. Louis Réau s'étend peu sur l'iconographie du saint, ne retenant que sa représentation en céphalophore³⁷. D'autres auteurs ne lui reconnaissent que la palme comme symbole iconographique³⁸. Le peu d'œuvres illustrant le personnage dans la région ne permet pas de compléter ce catalogue assez mince³⁹. Pourtant, le martyr de Didier, la décapitation, fit de lui un saint guérisseur invoqué lors de fracture du crâne ou plus couramment de migraine. On sait aussi que le culte du saint avait dû connaître une éclipse à Langres, qui prit fin en 1315, lorsque le prieur Guy des Noyers transféra ses reliques dans une nouvelle châsse en vermeil qu'il venait de faire exécuter⁴⁰. Ce renouveau explique sans doute la tradition littéraire qui donna notamment naissance à un mystère joué à Langres sous le règne de Louis XI en 1482⁴¹. En 1541, le *Registre de la confrérie de saint Didier* relate la vie du saint⁴².

Le récit, tardif, relaté dans le manuscrit de Chaumont met en scène la vie édifiante de Didier. Il se trouve confronté au chef des Vandales, Croscus. Ce dernier, loin d'apprécier les qualités pastorales de son contradicteur, le condamne à mort et confie au bourreau Godifer le soin d'appliquer la sinistre sentence. Lors du coup fatal, Didier reçoit sa propre tête dans ses mains et s'en retourne dans son église. La scène représentée sur le sceau ne montre pas le saint en céphalophore mais, au contraire, l'instant où le sanguinaire Godifer va décapiter Didier d'« un coup honneste »⁴³. On retrouve précisément l'illustration de cette scène sur le sceau qui nous occupe et sur un monument aujourd'hui disparu : le tombeau de saint Didier.

Un dessin exécuté au XVII^e siècle, conservé au Musée municipal de Langres, montre le tombeau du saint. Si l'on se fie à ce témoignage, les costumes et boucliers des soldats évoquent l'art du XII^e siècle⁴⁴ (*fig. XV.12*). On remarque une scène très intéressante, celle de la décapitation qui pourrait avoir inspiré le graveur du sceau. Quelques différences sont toutefois à signaler

36. C. Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Saint-Julien, 1982, fasc. 7, p. 612.

37. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, I, p. 384.

38. W. Braunfels, *Lexicon der Christlicher Ikonographie*, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1974, t. I, p. 384.

39. Citons deux représentations auboises de Didier comme saint patron de donateurs de vitraux, le premier dans l'église Saint-Pierre de Dosnon et le second dans celle de Rancé (commune de Brienne-le-Château). Cf. *Corpus vitrearum. Les vitraux de Champagne-Ardenne*, Paris, 1992, respectivement p. 98 et 173. Par ailleurs, la bibliothèque de la Société historique et archéologique de Langres possède également quelques manuscrits illustrés d'une représentation de Didier : *Horæ*, fin du XV^e siècle, M 164, fol. 118v et le *Registre de la confrérie de saint Didier*, XVI^e siècle, M 169 qui comporte des enluminures illustrant la vie du saint, notamment une peinture le montrant en céphalophore (fol. 13r) et une autre représentant son martyre (fol. 14r). « Catalogue des manuscrits enluminés », *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres*, t. 22, 1^{er} trim. 1997, n° 326, p. 178 et 188-191. Le musée municipal de Langres conserve un relief représentant saint Didier portant sa tête, datant sans doute du XIV^e siècle (inv. cat. 1931-499), et provenant d'une maison située sur l'actuelle place du cimetière. Enfin, il faut mentionner l'existence d'une statue du XVI^e siècle, conservée dans l'église paroissiale de la commune de Spoy, dans l'Aube.

40. Réau (cité n. 37), VI, p. 165.

41. Cf. le ms 159 (114) J 54 conservé à la BM de Chaumont (Haute-Marne), intitulé : *C'y s'ensuit la vie et passion de Mons^r saint Didier, martir et evesque de Lengres, faite par personnages à la requeste de Mss^{rs} les confrères de la confrérie dudit saint audict Lengres, composée par vénérable et scientifique personne maistre Guillaume Flammand, chanoine dudit Lengres, jouée en ladict cité par lesd. confrères, l'an mil CCCC IIII** et dix*, XV^e siècle, papier, 300 feuillets. Ce manuscrit a fait l'objet d'une étude de J.-G. Gigot, « Le théâtre religieux à Langres. Essai de critique littéraire et historique du mystère de saint Didier », *Les Cahiers haut-marnais*, VI, p. 161-175, et VII, p. 229-240.

42. Cf. note 37.

43. Cf. note 41.

44. Le dessin est extrait du *Recueil des inscriptions et autres monuments anciens de la ville de Langres et lieux circonvoisins* rédigé vers 1670 par le R. P. Vignier. Voir *La Haute-Marne sur la trace des troubadours et son patrimoine au XIX^e siècle*, Archives de la Haute-Marne-musée de Langres-musée de Chaumont, 2002, p. 120. Le musée municipal de Langres conserve un fragment de décor polychrome en pierre, supposé provenir du tombeau du saint et daté de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle. Une étude en laboratoire a dernièrement confirmé cette datation. Il s'agit d'un fragment d'arcade polylobée, ne correspondant pas à ce que nous restitue le dessin conservé.

comme la position de l'évêque, l'absence de bouclier aux pieds du bourreau et un costume différent. Pour autant, le geste est rigoureusement identique : main droite brandissant l'épée tandis que la gauche maintient la mitre. En l'absence de descriptions de la châsse, il est toutefois possible d'imaginer que cet objet ait pu servir de source d'inspiration aux artistes du début du XIV^e siècle.

Ce constat ne résout cependant pas toutes les questions qui se posent à nous. Pourquoi avoir choisi une scène du récit hagiographique se déroulant sur le sarcophage plutôt que de représenter un céphalophore ? Est-ce pour distinguer ici Didier de Denis ? La question la plus importante qui reste à encore éluder concerne la date de création de la matrice. Peut-on admettre qu'elle soit postérieure à l'achèvement de la châsse en vermeil ? La date de l'empreinte est de six années postérieure à la translation. Il est impensable d'imaginer que l'impact d'un objet tel que cette châsse, qui devait bénéficier d'un décor remarquable, n'ait guère séduit le graveur. En revanche, le style du dessin du sceau renvoie sans équivoque au décor du sarcophage ; on n'y décèle aucune nouveauté graphique. En conséquence, la matrice pourrait donc avoir été exécutée antérieurement à la fabrication de la châsse. Ainsi, l'empreinte du sceau agit bien comme « une estampe » destinée à perpétuer un fragment de décor que l'on souhaitait faire voir bien au-delà des limites du diocèse.

L'exemple du sceau aux causes du prieur de Saint-Didier confirme bien qu'une empreinte ou une matrice peuvent constituer un élément à prendre en compte dans la connaissance que nous pouvons avoir d'un monument. En outre, cette courte étude montre que le sceau pouvait contribuer à diffuser une iconographie originale.

III. Troyes. Henri I^{er} le Libéral dédicace la collégiale Saint-Étienne

Le sceau du chapitre de la collégiale Saint-Étienne, deuxième édifice religieux en importance après la cathédrale, nous permet d'évoquer une troisième cité de Champagne, Troyes. Nous avons eu la grande chance de retrouver un superbe ensemble dans le fond sigillographique des Musées d'art et d'histoire de cette ville⁴⁵ : les matrices du sceau et du contre-sceau en excellent état et parfaitement authentiques (fig. XV.13-14). Nous avons également retrouvé une empreinte originale, malheureusement détachée, et plusieurs surmoulages en cuivre doré ou moulages en plâtre datant du XIX^e siècle. Tous ces documents éclairent la physionomie de ce monument aujourd'hui disparu.

Il est naturel que des représentations du saint protecteur figurent dans l'édifice et également sur les sceaux. Sur ceux que nous avons évoqués plus haut, Étienne est représenté deux fois, sur le sceau et sur le contre-sceau. Arrêtons-nous sur la gravure du contre-sceau illustrant le martyre d'Étienne : la lapidation. On remarque la présence d'un phylactère portant l'inscription : ECCE VIDEO CELOS APERTOS, c'est-à-dire « voici, je vois les cieux ouverts », paroles prononcées par Étienne avant de subir son martyre selon ce que relatent les *Actes des Apôtres* (VII-56)⁴⁶.

L'authenticité des matrices ne semble pas contestable car on note la présence d'une fracture au-dessus de la tête de saint Étienne que nous ne retrouvons pas sur l'empreinte médiévale, alors qu'elle figure sur tous les surmoulages du XIX^e siècle. À l'examen, on déduit que cette fracture a résulté d'un choc violent porté sur la face postérieure de la matrice du sceau, ce que confirme par la légère torsion du métal. L'accident est donc postérieur à la création de l'empreinte. Les deux matrices et l'empreinte originale ont été léguées au musée en 1882 par le chanoine Jean-Baptiste Coffinet (1810-1882), grand collectionneur et érudit troyen. Mais dans l'article qu'il consacre à ces objets, le chanoine reste muet sur les circonstances qui lui ont permis de les acquérir⁴⁷. Les deux matrices étaient connues dès la première moitié du XIX^e siècle, puisque Anne-François Arnaud

45. Le fonds sigillographique du musée avait donné lieu à deux éditions. La seconde (L. Le Clert, *Catalogue de la collection sigillographique*, 2^e éd., Troyes, 1910), plus complète, nous a servi pour préparer l'exposition « Sceaux et usages de sceaux. Images de la Champagne médiévale ». Les n^o 13 et 15 renvoient respectivement à la matrice du sceau et à celle du contre-sceau, les numéros 14 et 16 à des surmoulages en cuivre. L'empreinte est décrite sous le n^o 216.

46. J.-B. Coffinet, « Grand sceau du chapitre de la collégiale de Saint-Étienne à Troyes (XIV^e siècle) », *Société de sphragistique*, t. 1, 1851-1852, p. 113-135. Nous nous inspirons de la description très précise donnée par l'auteur. La phrase d'Étienne citée dans les *Actes* se poursuit par les mots suivants : « et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu ».

47. Coffinet, *passim*.

(1787-1847) mentionne le sceau du chapitre dans son *Voyage archéologique et pittoresque* ...⁴⁸. Louis-Claude Douët d'Arcq en a retrouvé une empreinte originale⁴⁹. Les grandes qualités esthétiques de la matrice du sceau lui valurent d'être retenue par le père Cahier pour illustrer l'article consacré à l'iconographie de saint Étienne⁵⁰. Enfin, Germain Demay mentionne aussi, brièvement, le sceau en reprenant le même critère que celui retenu par le père Cahier, à savoir qu'il identifie un épisode lié à l'iconographie du saint. En revanche, l'auteur révèle la date d'utilisation du sceau (1470), ce qui signifie qu'il a peut-être vu un document daté sur lequel une empreinte était encore apposée⁵¹.

La scène représentée sur le sceau n'illustre pas l'iconographie de saint Étienne mais les circonstances de la fondation de l'édifice (*fig. en tête de l'ouvrage*). Nous voyons, placé dans deux arcades symbolisant une église, le saint debout face à un personnage agenouillé qui lui tend la maquette d'une église. Un ange assiste le personnage agenouillé ; Étienne porte le manipule et désigne, figuré dans un polylobe, le Christ plutôt que Dieu le Père qui surmonte la scène. En effet, l'église précédente était consacrée à Jésus crucifié sous l'invocation de saint André⁵². On note la présence d'un phylactère gravé de l'inscription suivante : HE(n)RIC(us)COM(es)CAMPA(nie). En partie inférieure, figurent les armoiries des comtes dans un trilobe. Nous sommes donc bien en présence d'une scène de dédicace montrant Henri I^{er} le Libéral (1127-1152/1181) offrant la collégiale à son saint patron. Le choix d'Étienne comme patronyme de la collégiale-nécropole souligne le caractère dynastique du lieu. Michel Bur a magistralement étudié l'emploi et la fréquence du prénom chez les Thibaudiens⁵³. À partir du début du XI^e siècle, chaque génération le donne à l'un de ses enfants.

Revenons à la collégiale Saint-Étienne. Son histoire est bien connue par de nombreux articles⁵⁴. Rappelons-en quelques étapes : 1157, fondation de la collégiale par Henri I^{er} le Libéral pour servir de chapelle au palais des comtes et de nécropole à sa dynastie ; 1173, achèvement de l'église ; 1188, incendie d'une partie de la ville qui atteint peut-être la toiture de l'édifice ; élévation des tombeaux d'Henri I^{er} le Libéral et de Thibaut III (†1201) placés dans le chœur ; 1370, construction de la chapelle Saint-Martin ; de 1478 à 1546, plusieurs campagnes de réparation des vitraux⁵⁵ ; entre 1550 et 1555, érection du jubé par Domenico del Barbieri, dit Dominique le Florentin (1501/06-1570/71)⁵⁶ ; entre 1806 et 1812, destruction de l'édifice.

Quelques documents graphiques à notre disposition nous permettent de connaître l'aspect d'ensemble des bâtiments, telle la *Vue du palais des comtes, de la collégiale Saint-Étienne et de Notre-Dame aux Nonnains* à la fin du XVIII^e siècle, conservée aux Musées d'art et d'histoire de Troyes. Ce dessin, anonyme, peut être considéré comme fidèle à l'architecture des ensembles architecturaux, bien que son auteur place les bâtiments dans un environnement bucolique annonciateur du Romantisme.

Le troyen Anne-François Arnaud reçut une formation de peintre puis devint professeur adjoint à l'école de dessin de sa ville natale avant d'en devenir directeur. En 1829, il est reçu au sein de la

48. A.-F. Arnaud, *Voyage archéologique et pittoresque dans le département de l'Aube et dans l'ancien diocèse de Troyes*, s.l., s. éd., 1837, p. 26.

49. D 7348.

50. C. Cahier, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1867, p. 334. Signalons que la brisure n'est pas présente sur la reproduction, ce qui laisse supposer que l'auteur n'aurait vu qu'une empreinte.

51. G. Demay, *Le costume du moyen Âge d'après les sceaux*, Paris, 1880, p. 423.

52. Coffinet (cité n. 46), *passim*.

53. M. Bur, « À propos du nom d'Étienne. Le mariage aquitain de Louis V et la dévolution des comtés champenois », *La Champagne médiévale. Recueils d'articles*, Langres, 2005, p. 47-57.

54. Citons par exemple : A.-F. Arnaud (cité n. 48), p. 21-s. ; A. Roserot, *Dictionnaire historique de la Champagne méridionale*, t. 3, 1^{re} éd. 1945-1946, p. 1597-s. ; P. Corbet, « Les collégiales comtales de Champagne (v. 1150-v. 1230) », *Annales de l'Est*, t. 3, 1977, p. 195-241 ; A. Prache, « La collégiale Saint-Étienne », *Splendeurs de la cour de Champagne au temps de Chrétien de Troyes* [cat. expo.], *La Vie en Champagne*, hors série, juin 1999, p. 19-21 ; X. Dectot, « Les tombeaux des comtes de Champagne (1151-1284). Un manifeste politique », *Bulletin monumental*, t. 162-1, 2004.

55. D. Minois, *Le vitrail à Troyes : les chantiers et les hommes (1480-1560)*, Paris, 2005, p. 195-198.

56. Aujourd'hui détruit. Certaines statues ont échappées à la destruction et sont visible au musée de Vauluisant, à Troyes : S. Galletti, « L'architecture de Domenico del Barbieri : Troyes, 1548-1552 », *Revue de l'art*, n° 136, 2002-2, p. 45-47 ; H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris, 1996, p. 307 : ou encore *Le Primatice. Maître de Fontainebleau* [cat. expo., Paris, musée du Louvre, 2004-2005], p. 31-32.

XV. LE SCEAU, TÉMOIN DU GRAND DÉCOR MONUMENTAL

Société académique de l'Aube au moment où ses dirigeants décident de créer un musée⁵⁷. Ses nombreuses études de monuments troyens sont publiées avec l'aide de ses élèves en 1837 dans son fameux ouvrage déjà cité. Cet important ouvrage lui permit d'accéder à la fonction d'inspecteur des Monuments historiques. L'une des planches publiées nous restitue l'élévation nord de la nef de la collégiale et de la façade est du palais des comtes (*fig. XV.15*). Le plan des deux édifices figure sur une autre planche (*fig. XV.16*). Très précise dans les détails, l'estampe montre la présence, sur le mur nord de la nef, d'un porche orné d'un tympan et protégé par une structure en bois. Il s'agit, si l'on se réfère au plan, du porche ouvert sur la ville, permettant aux fidèles de pénétrer dans la collégiale. Arnaud a pu dessiner cet élément *de visu* puisqu'il était âgé de dix-neuf ans au début de sa destruction. Ce détail est perceptible également sur le dessin anonyme. Le porche peut être daté approximativement, et autant qu'une gravure puisse le permettre, du XV^e siècle si l'on tient compte de l'architecture typique en anse de panier. Les petits anges figurant sur les toits en bâtières surmontant les culées laissent supposer une campagne de restauration effectuée au XV^e siècle.

Si l'on s'attache à examiner la reproduction du tympan, on remarque d'étranges similitudes avec le sceau du chapitre de la collégiale. Toutefois, le relief montre la présence de personnages ne figurant pas sur le sceau, ce qui s'explique tout simplement par l'espace limité dont dispose son graveur. Reprenant la disposition de l'empreinte et non pas de la matrice, le graveur place saint Étienne à notre droite ; le comte, au centre de la composition, est agenouillé. Derrière Henri, on remarque deux autres personnages agenouillés, la comtesse et sans doute un enfant, disposition des donateurs courante au XV^e siècle. Une telle scène placée en regard du palais des comtes de Champagne agit comme *memoria*. C'est, à travers les siècles, à l'acte du fondateur que l'on fait référence de préférence au martyr du saint patron : on l'inscrit dans la continuité historique alors même que la dynastie bienfaitrice n'existe plus⁵⁸. *Memoria* aussi puisque la collégiale, « Saint-Denis avorté » selon les termes de Patrick Corbet, abrite tout de même deux tombeaux comtaux. En outre, la décision de poursuivre l'achèvement de la cathédrale, et singulièrement sa façade, à partir de 1455, a peut-être décidé les chanoines de réaffirmer l'attachement à la mémoire de Henri le Libéral⁵⁹. Que peut-on dire au sujet de la similitude existant entre le tympan et le sceau ? Peut-on déterminer une influence entre ces deux reliefs ? Il n'est pas exclu que le sceau ait pu inspirer le sculpteur du tympan, mais la volonté des chanoines de rappeler les circonstances de la fondation de leur église laissa sans doute peu de possibilité au sculpteur pour imaginer une représentation plus originale. Quoiqu'il en soit, la matrice du sceau et les empreintes conservées permettent de relier le sceau au décor architectural de la collégiale et d'en maintenir ainsi le souvenir.

57. C. Rouquet, « La Société académique de l'Aube et le Musée », *Mémoires de la Société académique de l'Aube*, t. 122, 1998, p. 75-78.

58. P. Corbet dans son article mentionné plus haut (n. 54) a bien montré les vaines tentatives de Henri le Libéral de lier le sort de Saint-Étienne au pouvoir comtal. La forte opposition du personnel ecclésiastique lui fit renoncer à son projet en 1177, après que le roi de France Louis VII eut confirmé par un diplôme royal l'autorité de l'évêque.

59. Les travaux ont été confiés à l'architecte Florent Bleuet : A. Erlande-Brandenburg, « Les édifices religieux et le décor architectural à l'époque flamboyante », *Art et société en France au XV^e siècle*, Paris, 1998, p. 158.