

# Entre loi du cadre et élaboration du discours : l'exemple de l'image sigillée

Jean-Luc Liez

► **To cite this version:**

Jean-Luc Liez. Entre loi du cadre et élaboration du discours : l'exemple de l'image sigillée. Gil (Marc);Chassel (Jean-Luc). Pourquoi les sceaux ? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art, pp.497-516, 2011, 9-782905-637628. hal-01781058

**HAL Id: hal-01781058**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01781058>**

Submitted on 29 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Entre loi du cadre et élaboration du discours : l'exemple de l'image sigillée

On peut légitimement s'interroger sur le bien-fondé d'un titre qui laisse entrevoir des perspectives généralement réservées à l'étude d'œuvres contemporaines ou de grandes dimensions. En effet, l'image sigillée est un petit objet ingrat. Sa déformation, inhérente à l'emploi d'un matériau « plastique », la cire, confère une nature labile aux empreintes de sceaux. Ce caractère instable rend le travail de l'historien de l'art plus compliqué et rebute donc la majorité d'entre eux. Or, les représentations sigillées constituent, de par leur large diffusion, le premier exemple de diffusion d'images en nombre depuis l'Antiquité<sup>1</sup>, faisant du sceau, bien avant les albâtres de Nottingham ou la gravure, un vecteur de propagation de modèles dont le langage est bien plus riche et complexe que celui véhiculé par la monnaie.

L'image sigillée est trop souvent examinée du seul point de vue du signifiant tandis que l'étude de l'organisation interne des différents éléments constitutifs est passée sous silence. Or, si la « loi du cadre », magistralement définie par Henri Focillon, s'est imposée majoritairement aux artistes pour l'agencement des motifs, l'évolution esthétique ambiante les contraignit à s'adapter à de nouveaux champs d'expression. Dans certains cas, les graveurs surent habilement en tirer parti en fractionnant l'espace disponible, à l'instar du vitrail, ou en le dédoublant à la manière d'un diptyque. Concurrément à ces évolutions, la valeur même de la légende va connaître un véritable bouleversement. Perdant alors son rôle strictement informatif lié à l'identification du sigillant, elle devint un élément constitutif et structurel du récit à l'instar d'un phylactère.

Ces constatations d'ordre purement esthétique ou linguistique débouchent nécessairement sur une approche sociétale. Force est de constater que les élites accompagnent les transformations esthétiques du sceau. Celui-ci est devenu, peut-être davantage que les armoiries, un élément caractéristique d'une maîtrise des arcanes culturelles de l'époque en raison même de la valeur juridique de l'objet. Ainsi, les commanditaires se font-ils sans doute plus exigeants concernant la création d'objets qui portent au loin une caractéristique de leur personnalité. Plus schématiquement, il est possible de considérer que la création de certains sceaux a pu suivre le même processus intellectuel que celui qui a prévalu au développement des rébus et autres charades qui firent le bonheur des lettrés de la fin du Moyen Âge.

La raison d'être du sceau est l'authentification d'un acte. Cette fonction juridique semble *a priori* incompatible avec une recherche esthétique particulière. La légende, et nous renvoyons à l'article de M. Pastoreau consacré à ce sujet, accompagne une image conventionnelle traduisant l'identité et/ou la fonction du sigillant grâce à des symboles : *regalia* pour un souverain, crosse et mitre pour un évêque, éléments héraldiques pour un seigneur ou même outil pour un artisan. Au cours du XIII<sup>e</sup> siècle, sans qu'il soit possible de préciser une chronologie ou de généraliser le constat, on note un changement dans la conception du message émis, comme nous allons le voir à travers un choix d'empreintes essentiellement françaises. Cependant, les sceaux ecclésiastiques nous semblent les plus représentatifs de l'évolution du goût du XIII<sup>e</sup> au début du XVI<sup>e</sup> siècle et nous permettront de déterminer deux types de représentations s'organisant autour du sigillant.

---

<sup>1</sup> Pour cette période, on rappellera simplement pour exemple les masques carthaginois en verre coloré, les statuettes grecques de Tanagra ou les petites terre-cuites romaines estampées ou moulées.

## Décrypter l'image

À la suite des philosophes néoplatoniciens, Plotin et ses disciples, les auteurs du Moyen Âge se penchèrent sur la manière dont la connaissance pouvait être perçue et partant, comprise. Les écrits de Porphyre par exemple, influencèrent un saint Augustin qui théorisa dans deux ouvrages la perception de la connaissance à travers trois niveaux de sensation. Ce sont le *Contra adimantum* et le *De genesi ad litteram* qui influencèrent la pensée occidentale médiévale<sup>2</sup>. Pour l'auteur, la vision corporelle, régie par les yeux, constitue le premier stade, puis vient la vision spirituelle provoquée par l'imagination et enfin, la vision intellectuelle portée par l'intelligence. Ainsi, L'image est considérée comme un signe permettant d'en appréhender une autre<sup>3</sup>.

Plus tard, Guillaume d'Ockham (v.1285-9 avril 1347) explora d'autres voies en développant une méthode empirique, condamnée par l'Église. Il détermina deux conditions pour parvenir aux mêmes fins, exprimées dans cet ordre : l'appréhension, décomposée en deux principes, l'intuitif et l'abstractif, et le jugement<sup>4</sup>. Ainsi pourrait-on appliquer l'un ou l'autre de ces deux systèmes pour interpréter la lecture des sceaux, objets complexes qui associent image et texte, mais il faut cependant intégrer une dimension contemporaine venue de la linguistique, celle qui doit prendre en compte l'émetteur et le récepteur.

En effet, l'émetteur d'un message a besoin de la coopération - active ou passive - de son destinataire, c'est-à-dire qu'il doit s'assurer de la capacité cognitive de ce dernier notamment du point de vue encyclopédique, puisqu'il sera fait appel tout à la fois à la compréhension d'un texte et à l'interprétation d'une image. De quelle manière ce principe se manifeste-t-il durant ces trois siècles pour lire le sceau ?

### Du sceau « polyptyque » ...

Le sceau comporte un recto, un verso parfois perdu, dont les matrices pouvaient être conservées ensemble et souvent reliées par une chaînette. Dans la plupart des cas, les deux éléments possèdent une autonomie visuelle et textuelle ; chacune d'elles pouvant être comprise indépendamment. Pourtant, à ce stade de la réflexion, nous avons à nous interroger sur les rapprochements existant entre les sceaux et d'autres types d'œuvres et singulièrement les diptyques qui offrent la même organisation sémantique. Nous ne quittons d'ailleurs pas le domaine du langage car l'étymologie grecque signifie « deux plis », en référence aux tablettes à écrire composées de deux lames ou feuillets repliables. L'art contemporain reste toujours fasciné par ce concept si l'on se fie à des études récentes, soulignant que « par rapport à la matière, la fonction du langage est double : elle est d'une part, de déplier (comme ces papiers japonais qui émerveillèrent tant Proust, papiers chiffonnés qui une fois mis dans l'eau se développent), de manifester, de montrer et - inversement - de plier, de rabattre et de condenser le sens au sein de ce que l'on dénomme précisément « concept »<sup>5</sup>. Le mot peut donc parfaitement s'appliquer aux sceaux. Mais de quelle manière ?

---

<sup>2</sup> Cf. l'introduction de Ch. Heck in *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, actes du colloque du 13 décembre 2002, Lille, Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, coll. travaux et recherches, notamment p. 10.

<sup>3</sup> J. Wirth, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, les éditions du Cerf, Paris, 2008, p. 35.

<sup>4</sup> P. Alféri, *Guillaume d'Ockham le singulier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 152-155.

<sup>5</sup> Fl. de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas/Cultures, 1994, p. 359.

Le diptyque appartient à la « famille » des polyptyques. Les premiers tableaux à volets mobiles seraient apparus en Italie au milieu du XII<sup>e</sup> siècle et se répandirent au siècle suivant sous la double impulsion d'une modification liturgique imposant le changement de position du célébrant lors de la messe lié à l'élévation de l'hostie devenue de règle à partir de 1219 sous Honorius III<sup>6</sup> et du développement du culte de saint François (mort en 1226). Cette cause eut-elle une incidence sur la création des sceaux ? Mais le rapprochement avec les retables s'arrête ici.

Le sceau relève de l'intime. Son propriétaire le porte souvent sur lui ou il confie ce soin à un homme de confiance. Ses dimensions et la proximité avec le sigillant qui le caractérise rappellent celui des petits diptyques en ivoire, utilisés comme autel personnel et portatif. Paris, notamment aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles, abritait des ateliers d'ivoiriers réputés qui produisirent des pièces d'un très grand raffinement. L'extrême précision de la ciselure impose, tout comme l'espace limité, la même dextérité aux artistes exécutant ces petits objets. De plus, jusqu'au XV<sup>e</sup> siècle, l'encadrement des polyptyques était solidaire du fond, c'est-à-dire que le panneau était creusé dans sa partie centrale pour recevoir le sujet. Le même principe se retrouve sur le sceau dont le bord de la cuvette évoque un cadre ; dans les deux cas, il n'y a aucun ajout de matériau.

### *Le jeu subtil du texte et de l'image*

Le diptyque est composé de deux volets développant un récit plus ou moins riche dont les scènes représentent parfois des phases chronologiquement distinctes. La restitution de l'essentiel du récit, exprimée conformément au schéma mental du Moyen Âge privilégiant les fonctions mémorielles, est fondamentale et rend apparemment le texte, souvent limité à la présence d'un phylactère, secondaire. On retrouve le même parti sur quelques sceaux et ceci dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle, ce qui montre une grande précocité par rapport à d'autres modes d'expression artistique. L'un des plus anciens serait celui du prieuré de la Charité-sur-Loire<sup>7</sup>, apposé en juillet 1203<sup>8</sup> (figure 1). Le recto donne à voir une femme seule faisant face au spectateur, les bras écartés. Il s'agit de la Vierge en oraison. Hormis son nimbe, rien ne nous permet de l'identifier. En revanche, la légende remplit le rôle d'un phylactère : « ✠ SIGILLE SCĒ MARIAE DE CARITATE<sup>9</sup> ». A priori, l'association image/légende paraît jouer ici pleinement son rôle. Pourtant, à bien y regarder, le nimbe seul, attribut le plus courant de la sainteté, ne suffit pas pour reconnaître assurément le personnage. Il nous faut chercher un autre indice que l'on trouve sur le verso. Un ange, Gabriel, tourné vers la droite, y est représenté associé à la légende : « ✠ AVE MARIA GRA.P.<sup>10</sup> », correspondant aux premiers mots de la salutation angélique. Mais tout comme la Vierge seule est peu compréhensible sans un élément iconographique particulier, l'ange isolé n'est guère identifiable. C'est donc bien l'association des deux éléments qui nous permet de reconnaître une *Annonciation* traitée sous la forme d'un diptyque. Les deux éléments, réunifiés visuellement, sont nécessaires à une bonne compréhension du récit. En outre, le verso se conçoit bien comme un sceau du secret au sens où deux notions s'y trouvent concentrées tout en se justifiant l'une l'autre. Le rôle juridique de l'objet se trouve ipso facto renforcé par sa complémentarité iconographique.

---

<sup>6</sup> F. Joubert, *Le Jubé de Bourges*, cat. exp., musée du Louvre, Paris, 1994, p. 85.

<sup>7</sup> Département de la Nièvre, arrondissement de Cosne-Cours-sur-Loire.

<sup>8</sup> AN S 5162, moulage coll. des sceaux D 9390 et D 9390 bis.

<sup>9</sup> « Sceau de Sainte-Marie de La Charité ».

<sup>10</sup> « Salut à toi, Marie pleine de grâce ... ».

La matrice fut perdue ou détruite dans les années qui suivirent, car en 1209, on repère une nouvelle empreinte légèrement différente de la précédente mais fidèle dans le principe à la première. Le recto reprend le type de la Vierge à l'Enfant tandis que le verso montre l'ange tourné vers la gauche cette fois. La légende du recto est aussi légèrement modifiée : « SIGILLUM CONVENTUS ECCLSE DE KARITATE<sup>11</sup> » au contraire de celle du verso, plus développée : « ✠ AVE MARIA GRACIA PLENA »<sup>12</sup>. Enfin, en mars 1270, une troisième gravure fut créée dans laquelle on inclut une pierre gravée byzantine<sup>13</sup>.

Le sceau de Notre-Dame d'Issoudun (Indre), utilisé en 1225, montre la Vierge assise, les mains ouvertes, manifestant la surprise face à l'annonce du message divin<sup>14</sup> (figure 2). Le verso, un sceau du secret, est orné d'un lys fleuroné. Le végétal devint au fil du temps le symbole de l'*Annonciation* puis, par contamination, celui de l'ange Gabriel. Le lys figure parmi les emblèmes les plus utilisés sur les sceaux du secret, mais il est indéniable qu'il revêt ici le sens particulier d'abréviation, soulignant la conception sans tache du Christ.

En 1255, l'abbaye de Pontlevoy (Loir-et-Cher) qui conservait l'une des plus riches bibliothèques de France jusqu'à l'incendie qui ravagea l'établissement au XIII<sup>e</sup> siècle, retient l'image de Marie orante pour le recto complété par une Vierge à l'Enfant de type *Sedes Sapientiae* sur le verso (figure 3). Le style de la gravure du contre-sceau laisse entrevoir une exécution plus récente que celle du sceau. Il est permis d'imaginer que dans cas également, l'ange Gabriel devait orner le contre-sceau. Pour autant, les deux scènes se suivent chronologiquement et l'acceptation par Marie du sort réservé pour elle par Dieu, trouve son accomplissement dans la légende du contre-sceau : ✠ MARIA.S.ANCELLA<sup>15</sup>. Cette inscription, qui ne sert nullement à identifier le possesseur du contre-sceau, permet cependant de lier subtilement les deux scènes en contribuant à leur unité discursive. Les gravures sont manifestement très différentes, pour autant, le choix du thème retenu pour le contre-sceau reste dans une logique iconographique évidente permettant d'intituler le diptyque « *Le mystère de l'Incarnation du Seigneur* ».

Le sceau de l'abbaye de Fontgombaud, apposé en 1268, donne à voir la Vierge en buste, face au spectateur<sup>16</sup> (figure 4). Couronnée et nimbée, elle tient la tige de lys dans la main droite tandis que la gauche est ouverte devant sa poitrine. L'*Annonciation*, réduite ici au seul symbole iconographique, exprime la promesse de l'Incarnation, mais prend toute son ampleur sur le verso avec la présence d'une croix patriarcale placée entre l'Alpha et l'Oméga. Deux des dogmes les plus importants de l'Église, la naissance du Sauveur et l'accès à la Vie éternelle, se trouvent ici réunis, permettant ainsi de donner la même appellation que ci-dessus à ce diptyque.

Ce type de représentation, que nous appellerons « en suspens » puisque la présence des deux images est nécessaire à la compréhension de l'ensemble, connut un grand succès. Il faut cependant se tourner vers Byzance pour en trouver l'origine. Cette représentation mariale renvoie au modèle byzantin dont l'exemple initial ornait une abside de l'église de Panagia des Blachernes de Constantinople, haut lieu de la dévotion à la

---

<sup>11</sup> « Sceau du couvent [et] de l'église de La Charité ».

<sup>12</sup> AN, moulage coll. des sceaux D 9301. Pour la traduction : voir note 8.

<sup>13</sup> AN, moulage coll. des sceaux, D 9392 et D 9392 bis.

<sup>14</sup> AN, moulage coll. des sceaux D 8244 et D 8244 bis.

<sup>15</sup> Soit Maria (e)s(t) ancilla, c'est-à-dire Marie est la servante [de Dieu]. La légende du recto est incomplète : « ... LEVENSIS CENOBII ». A. N. moulage coll. des sceaux D 8337 et D 8337 bis.

<sup>16</sup> Les légendes ne peuvent ici éclairer les scènes : « ✠ SIGI ..... BAVDI .. » et « ✠ S. CONTRASIGILLVM ». A. N., moulage coll. des sceaux 8230 et 8230 bis.

Vierge<sup>17</sup>. Le type iconographique de Marie déomène, c'est-à-dire orante, fut vraisemblablement élaboré à la suite de la crise iconoclaste (730-845). Lié à l'idéologie impériale de la victoire, il constitue un sous-groupe des représentations de la Vierge théotokos (Mère de Dieu) dont le principe fut affirmé lors du concile d'Éphèse (431). De la représentation initiale, les commanditaires de sceaux occidentaux, comme à La Charité-sur-Loire, oublient la notion de victoire pour ne conserver que la dimension théologique.

Les artistes byzantins avaient pris l'habitude de représenter la Vierge seule, les mains ouvertes face au spectateur, dans un contexte pouvant être précis ou non. Le plat de reliure datant de la fin du X<sup>e</sup> ou du début du siècle suivant (Venise, bibliothèque nationale Marciana) comme le camée exécuté au XI<sup>e</sup> siècle, sans doute pour l'empereur Nicéphore Botaniate (Londres, Victoria and Albert Museum) (figure 5) montrent une *Vierge orante*. Il est séduisant de trouver l'influence de ces objets dans les deux mosaïques ornant les coupes de la basilique Saint-Marc de Venise, tout particulièrement celle du chœur (*Vierge entre les Prophètes*, première moitié du XII<sup>e</sup> s.) et surtout celle de l'*Ascension* (dernier quart du XII<sup>e</sup> s.). Il faut cependant remarquer que la Vierge est systématiquement identifiée par l'abréviation « ΜΑ ΘΥ » (Mater Theou : mère de Dieu), permettant au spectateur de vérifier son intuition<sup>18</sup>. En Occident, et tout spécialement sur les sceaux, l'absence de mentions imposait la présence d'un élément permettant l'identification de la Vierge avec certitude : le contre-sceau.

La légende joue un rôle plus important sur le sceau de Saint-Pierre-sur-Dives<sup>19</sup>, apposé en juillet 1280 (figure 6). La *Vierge à l'Enfant* occupe la surface du recto alors qu'une *Annonciation* orne le verso, ce qui n'est pas sans perturber le sens de lecture. Les propriétaires du sceau ont résolu le problème grâce aux légendes pratiquement identiques et qui pourraient être interchangeables<sup>20</sup>. La similitude des deux textes permet de rétablir la chronologie. Il faut dès lors restituer les deux faces sous l'aspect d'un diptyque pour le comprendre parfaitement et corriger l'apparente incohérence du récit.

Parfois, le sens de la légende peut être parfaitement étranger aux scènes représentées tout en unifiant cependant l'ensemble. Le sceau du prieur de Novy (Ardenne) (figure 7), apposé en 1303, respecte la chronologie des épisodes bibliques avec la *Salutation angélique* sur le recto et la *Vierge à l'Enfant* sur le verso<sup>21</sup>. Il faut

---

<sup>17</sup> Cf. B. V. Pentcheva, *Icons and power. The Mother of god in Byzantium*, The Pennsylvania State University, 2006, spécialement les pages 76-77. Nous remercions Mme Ruth Wolf de nous avoir communiqué cette référence.

<sup>18</sup> Au fil du XIII<sup>e</sup> siècle, les modèles s'affranchissent de l'influence byzantine pour adopter des caractères propres. Pourtant, Antonello de Messine (Messine, vers 1430-1479) semble encore impressionné par ces représentations dans ses deux versions de la Vierge de l'*Annonciation*, l'une conservée à Palerme (Galerie Régionale de Sicile - Palais Abatellis, inv. 47) et la seconde à Munich (Alte Pinakothek, inv. 8054), où il fournit une émouvante version de ce type. Plus originale, la version de Palerme, frontale, place le spectateur dans un rôle qu'affectionnerait tout artiste contemporain, consistant à lui faire jouer le rôle de l'ange Gabriel. Il est ainsi campé face à la Vierge dans une subtile disposition qui l'intègre à la scène par le geste tout en le repoussant par la présence du pupitre, exprimant la *devotio moderna*. Contrairement aux sceaux, il ne semble pas que l'artiste ait imaginé une composition en diptyque où l'ange aurait sa place pour cette *Annonciation*. On pourra se reporter au catalogue très complet de l'exposition récemment consacrée au maître sicilien : *Antonello da Messina, l'opera completa*, Scuderie del Quirinale, Rome, 18 mars-25 juin 2006, p. 65-73 et notices n°35, p. 232-235 et n°41, p. 254, ill. 255.

<sup>19</sup> Département du Calavados, arrondissement de Lisieux.

<sup>20</sup> Sceau : S' CONVENT BĒ MARIE D....CO PETR S...IVA (sigillum conventus beate Marie de sancto petro super divato) : sceau du couvent de Sainte-Marie de Saint-Pierre-sur-Dives. Contre-sceau : ✠ SIGILL SANCTE MARIE DIV (sigillum sancte Marie div(ato ?) : sceau [du couvent] de Sainte-Marie de [Saint-Pierre-sur] Dives. A. N. moulage coll. des sceaux, 8387 et 8387 bis.

<sup>21</sup> A. N. moulage coll. des sceaux 9553 et 9553 bis.

souligner que la Vierge porte ici l'Enfant sur le bras gauche, type déjà rencontré sur le sceau de l'archevêque Gervais de Château-du-Loir<sup>22</sup> (1055/1067) apposé en 1067<sup>23</sup>, mais qui évoque ici davantage les grandes Vierges à l'Enfant, représentées debout, popularisées par la statuaire du moment. La légende se développe sur les deux faces : « S' FRTS FLO.... DE NOVEYO » « ✠ REMENSIS DYOCESIS<sup>24</sup> ». Le déroulement du texte accompagne l'enchaînement des phrases du récit néo-testamentaire ; elle authentifie ainsi le sceau dans son intégralité.

L'association de l'ange de la *Salutation angélique* et de la *Vierge à l'Enfant* n'est pas une innovation. Le folio 9r° du *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (Pas-de-Calais), composé durant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, synthétise les deux représentations au sein d'une même image<sup>25</sup>. Il est possible de regrouper sous un vocable commun ces représentations théophaniques ou mariologiques dont le développement apparaît précisément durant ce siècle. De plus, l'association de deux épisodes liés à la naissance du Christ vise peut-être aussi à affirmer pleinement sa nature divine, caractère que contestaient certaines sectes. Le nom générique de « diptyque du mystère de l'Incarnation du Seigneur » pourrait leur être donné.

D'autres scènes tirées de la Bible peuvent aussi donner lieu à association. En 1301, le sceau de l'église du Saint-Sépulcre de Cambrai (Nord) joue sur la complémentarité des scènes illustrant la dédicace de l'édifice : Christ ressuscité sur le recto et ange vêtu et ailé (du dimanche de Pâques) sur le verso. Deux épisodes du dimanche de Pâques sont ici choisis au détriment d'une représentation statique d'un monument mémoriel que n'éclaire pas la légende réduite à l'état de vestige<sup>26</sup>.

Trois empreintes normandes illustrent plus parfaitement le fonctionnement « en polyptyque » des sceaux. L'hôtel-Dieu de Rouen (Seine-Maritime) diffuse sur son sceau utilisé le 12 mai 1366, une scène peu répandue puisqu'il s'agit du *Repas chez Simor*<sup>27</sup>, épisode relaté dans Luc (7 ; 30-50), reconnaissable au personnage agenouillé embrassant les pieds du Christ au recto, tandis qu'un *Agnus Dei*, symbole du rachat du péché, orne le verso. La légende du recto est pratiquement détruite<sup>28</sup>, tandis que celle du verso : « NOLI ME TANGERE<sup>29</sup> », apparaît comme énigmatique puisqu'elle ne peut être mise en rapport avec aucune des deux scènes. Elle prend cependant tout son sens si l'on considère qu'elle sert d'annonce au sceau du prieur, Nicolas, utilisé sur le même document. On y voit le Christ debout, tenant sa croix, séparé d'un personnage agenouillé par un arbre. Le contre-sceau constitue alors bien l'articulation centrale et logique d'un triptyque consacré à

---

<sup>22</sup> Département de la Sarthe, arrondissement de La Flèche.

<sup>23</sup> La représentation du sceau de Gervais de Château-du-Loir s'inspire des Vierges Hodegetria (conductrice du croyant) byzantines. Cf. J.-L. Liez, « Le sceau, témoin du grand décor monumental : La Vierge de Reims, saint Didier de Langres et Saint-Étienne de Troyes », *Les sceaux, sources de l'histoire médiévale en Champagne*, Paris, SFHS, 2007, p. 125-130.

<sup>24</sup> Sceau du frère (prieur ?) Florimond (?) de Novy ✠ au diocèse de Reims.

<sup>25</sup> *Wolfenbütteler Cimelien. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen in der Herzog August Bibliothek*, cat. exp., Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, 14 avril-16 juillet 1989, p. 108-121.

<sup>26</sup> « .... ESIE SANCTI S ..... CENS .... » (SIGILLUM ECCLESIE SANCTI SEPULCRI CAMERACENSIS) : sceau de l'église du Saint-Sépulcre de Cambrai, pour le recto et « ... ETUM CAPIT ... » (SECRETUM CAPIT (ULI ?)) : [sceau] secret du chapitre, sur le verso. A. N. moulage coll. des sceaux D 8171 et D 8171 bis.

<sup>27</sup> L'identification des *Noces de Cana* proposée par Douët d'Arcq, ne peut être retenue en raison précisément de la présence du personnage agenouillé. N°D 9974.

<sup>28</sup> « .... ILL .... AN ..... ».

<sup>29</sup> « Ne me touche pas ».

des épisodes de la vie du Christ associant Marie-Madeleine, la figure assurant le lien avec le sceau de l'institution et la légende avec celui de Nicolas (figure 8). Cette disposition montre que la confusion entre deux des trois Marie mentionnées dans le Nouveau Testament, la pécheresse essuyant les pieds du Christ chez Simon le Pharisien et Marie de Magdala associée au Christ jardinier, était patente à l'époque, confirmant la popularité du personnage<sup>30</sup>.

Ici encore, la conception en diptyque des trois sceaux souligne bien que ni la taille, ni le style des sceaux ne constituaient un souci majeur aux yeux des utilisateurs. L'association d'images permettant de reconstituer un récit aux fins d'assurer l'inviolabilité du sceau primait assurément sur toute autre préoccupation. Pourtant, cette conception qui apparaît sans doute à la fin du XII<sup>e</sup> siècle et perdure jusqu'au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, laisse progressivement la place à un système plus simple limité aux seules légendes confinant au jeu de mot.

### *La légende unificatrice*

À côté des images unifiées par l'iconographie, nous trouvons des exemples qui jouent sur la légende. Celle-ci joue alors le rôle d'un phylactère contribuant à relier deux scènes d'un récit paraissant décousu. Ce type d'agencement se rencontre à la fois pour des scènes bibliques mais aussi profanes.

Le sceau du chapitre de Saint-Pierre de Gand<sup>31</sup>, apposé en 1254, arbore sur le recto la figure du saint patron de l'Église, présenté de face et assis, désignant de la main droite un livre tenu de l'autre main (figure 9). Le verso montre deux clés en sautoir, symbole de Pierre, entourées des mots : « ✠ CLAVIS SIGILLI ✠ »<sup>32</sup>. L'association de ces deux mots renvoie bien entendu au personnage principal, notamment à ses attributs iconographiques, tout en jouant sur la nature juridique du contre-sceau.

Nous trouvons une configuration quasiment identique sur le sceau de la collégiale Saint-Pierre-au-Marché de Laon (Aisne), validant un document daté du 27 novembre

---

<sup>30</sup> Le Nouveau Testament mentionne trois femmes pouvant être identifiées à ce personnage. La première est une pécheresse mentionnée dans Luc, VII, 36-50 : « Un pharisien pria Jésus de manger avec lui. Jésus entra dans la maison du pharisien, et se mit à table. Et voici, une femme pécheresse qui se trouvait dans la ville, ayant su qu'il était à table dans la maison du pharisien, apporta un vase d'albâtre plein de parfum, et se tint derrière, aux pieds de Jésus. Elle pleurait ; et bientôt elle les mouilla de ses larmes, puis les essuya avec ses cheveux, les baisa, et les oignit de parfum. ....Mais Jésus dit à la femme : ta Foi t'a sauvée, va en paix. » Jean relate la même scène en la situant à Béthanie, en présence de Lazare (Jean, XII, 1-8 et XI, 2) et Marc signale qu'elle oignit les cheveux de Jésus (Marc, XIV, 3-9). On trouve la seconde, Marie de Béthanie, dans le chapitre XI de l'Évangile de Jean : « Il y avait un homme malade, Lazare, de Béthanie, village de Marie et de Marthe, sa sœur. - C'était cette Marie qui oignit de parfum le Seigneur et qui lui essuya les pieds avec ses cheveux, et c'était son frère Lazare qui était malade. Jésus exorcisa la dernière, Marie de Magdala, de sept démons qui la possédaient (Luc, VIII, 2-3). On la place au pied de la Croix (Matthieu, XXVII, 56 ; Marc, XV, 40 et Jean, XIX, 26). Seul Jean la signale le matin de la Résurrection du Christ, devant le tombeau vide (Jean, XX, 1). Matthieu précise que l'ange s'adresse à elle et à l'autre Marie qui l'avait accompagné (Matthieu, XXVIII, 1-7). Marc ajoute la présence de Salomé (Marie-Salomé) (Marc, XVI, 1-2). Jésus leur apparaît (Matthieu, XXVIII, 9 et Marc, XVI, 9-10). L'épisode du *Noli me tangere* intéressant Marie de Magdala, est mentionné par Jean (XX, 11-18).

<sup>31</sup> Belgique, région flamande, province de Flandre-Orientale.

<sup>32</sup> La légende de l'avvers est la suivante : « SIGILLV PETRI APLI GANDENSIS AECLE » (SIGILLUM PETRI APOSTOLI GANDENSIS AECCLIESIE) : sceau de l'église de Pierre apôtre de Gand. A. N. moulage coll. des sceaux D 10771. La légende du contre-sceau se traduit par : les clés du sceau.



1371<sup>33</sup> (figure 10). La légende du recto est malheureusement détruite alors que celle du verso « ✠ CLAVES-BEATI-PETRI » entourant une main serrant deux clefs, fonctionne comme une abréviation iconographique de la scène principale, hormis la présence d'une étoile. Saint Pierre y est figuré assis sur une cathédre tenant ses clés dans la main droite et dans la main gauche un livre posé debout sur son genou.

Le patron des enfants, saint Nicolas, est naturellement choisi par les religieux du couvent du Val-des-Écoliers de Laon pour décorer leur sceau utilisé le 30 juillet 1359. Les trois enfants de la légende deviennent, pour les besoins du propos, des écoliers. Le patriarche les bénit sur le recto et les ressuscite sur le verso. La légende du contre-sceau explicite la scène : « S' NICHOLAS [RE]SVSCITANS CLICOS »<sup>34</sup>. Le mot « clericos » souligne le lien avec l'enseignement dispensé par les religieux éveillant les élèves à la parole de Dieu qui trouve ici une parfaite illustration.

La bulle du gardien du couvent des hospitaliers de Jérusalem, Geoffroy du Donjon, est utilisée en janvier 1193 (figure 11) ; les deux faces déploient le texte de la légende et un récit iconique. Le recto montre le sigillant en prière devant une croix patriarcale entourée de l'Alpha et de l'Oméga. Le signe  $\omega$  (un oméga inversé ?) figure sous la croix ; son interprétation reste mystérieuse. Le verso figure, dans une architecture gothique éclairée d'une lampe, un tombeau sur lequel repose le corps du Christ au pied duquel est installé un encensoir. Les scènes reproduisent le Saint-Sépulcre de Jérusalem à deux moments différents : sur l'avvers celui du Christ mort reposant sur le tombeau, et le recueillement du fidèle sur le revers. Comme dans les cas précédents, la légende unifie les deux faces mais en faisant débiter la lecture par le revers : « ✠ BVLLA MAGISTRI ET CONVENTVS » « ✠ hospitalis Iherusalem »<sup>35</sup>.

Plus de cent ans après on retrouve une configuration similaire sur la bulle de Foulques de Villaret, grand maître de l'ordre de 1307 à 1314. Ce personnage organisa le transfert du siège de l'ordre de Chypre, où les religieux s'étaient installés depuis 1291, vers Rhodes en 1310. L'illustration de l'avvers ne change pas et la légende renvoie au titulaire : « ✠ : FRATER : FULCO : CUSTOS : ». Le verso est identique en tout point au précédent. La bulle du ministre et du couvent de l'ordre, apposée en 1356, reprend la même disposition (figure 12). L'avvers montre plusieurs chevaliers en lieu et place de Geoffroy du Donjon. Ici, seule la légende du recto a changé, explicitant le choix de l'illustration : « ✠ BVLLA MAGISTRI ET CONVENTVS ». La légende du revers est également identique à celle de l'exemple précédent.

L'ordre des Trinitaires utilise très souvent les deux faces du sceau pour exposer sa mission : le rachat des captifs<sup>36</sup>. En 1256, le ministre général reprend la représentation de la mosaïque du couvent romain de l'ordre sur le recto et le visage d'un captif sur le verso<sup>37</sup> (figure 13). La légende entourant cette image « VISITANTI  $\curvearrowright$  LIBERANTI ME » semble s'expliquer aisément : un captif supplie les religieux de venir le libérer. Il faut pourtant

<sup>33</sup> A. N. D 1150. La légende du contre-sceau se lit : les clés de saint Pierre.

<sup>34</sup> La légende du recto est la suivante : « S'CONVENTV;SCI-NICHOLA...ORDIS:VALE:SCOŁ » (SIGILLUM CONVENTUS SANCTI NICHOLA ORDINIS VALLIS SCOLARUM) : sceau du couvent de Saint-Nicolas de l'ordre du Val-des-Écoliers. Celle du verso se traduit : saint Nicolas ressuscitant les écoliers.

<sup>35</sup> La traduction de la légende dans son ensemble se lie : bulle du maître et du couvent des Hospitaliers de Jérusalem.

<sup>36</sup> Liez (Jean-Luc), « Les sceaux de l'ordre des Trinitaires. Approche iconographique et catalogue », *Revue française d'héraldique et de sigillographie*, 1992-1993, n°62-63, p. 67-91.

<sup>37</sup> L'établissement porte la dédicace de Saint-Thomas-in-Formis.

considérer qu'elle s'adresse au Christ figurant sur le recto, car il faut sans doute comprendre l'exhortation du captif du point de vue spirituel. Le fondateur de l'ordre, Jean de Matha (vers 1150/60-1213) avait suivi l'enseignement de Saint-Victor de Paris. Cette dimension renvoie en effet à la notion de « signum » développée par Hugues de Saint-Victor dans son enseignement et sur laquelle doit s'entendre la mission de l'ordre. Pour Hugues, le « signum » représente un « lieu » où Dieu se manifeste au croyant<sup>38</sup>. Précisément, ce mot est utilisé sur la mosaïque ornant l'établissement romain de l'ordre, Saint-Thomas-in-Formis, exécutée du vivant du fondateur, vers 1210. Sur le sceau celui de « sigillum » se substitue au premier terme tout en jouant sur la synonymie. La prééminence du rachat des âmes prioritairement aux corps est ici fortement affirmée. Ici aussi, les deux faces fonctionnent bien comme un diptyque. Il faudra attendre le XVI<sup>e</sup> siècle pour voir évoquer la dimension physique, une sortie de geôle, figurant sur les versos du sceau du chapitre général (1530).

Les sceaux de seigneurs révèlent aussi des exemples intéressants. Thibaud V de Champagne, roi de Navarre, utilise en 1257 un sceau composé d'un avers et d'un revers. Sur le premier, il apparaît à cheval, portant une cotte de mailles et une couronne ; les armoiries du royaume figurent, seules, sur le bouclier et le caparaçon de la monture. La légende « SIGI/LLVM : THEO/BALDI : DEI : GR(ac)A : /R/EGIS : NAVARRE · / » explicite l'image et les deux se renvoient l'une à l'autre. Le deuxième montre le blason orné des armes de Champagne accostées de deux léopards et d'une légende « ✠ CAMPANIE : ET : BRIE : : COMITIS : PALATINI \* : »<sup>39</sup>. Un constat identique s'applique à la complémentarité de l'image et du texte. Là aussi, pour comprendre le message dans sa totalité, il faut regarder les deux faces unies par les légendes, bien que chaque élément puisse se lire séparément.

Moins complexe que le jeu des images, l'usage de la légende-phylactère souligne la perte d'intérêt que peut représenter le sceau comme vecteur intellectuel. L'évolution se poursuit encore jusqu'à ne servir que le désir d'ostentation.

### ... au polyptyque dans le sceau

Le Moyen Âge finissant fut moins inventif. Dès la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les graveurs semblent, peut-être sous l'influence des commanditaires, moins inspirés. Le savant agencement du texte et de l'image se contracte, laissant progressivement place à la simple reproduction ostentatoire d'un polyptyque parfois accompagné de l'effigie du sigillant. Le système, très proche de la mise en abîme utilisée par les artistes ou les illustrateurs contemporains, trouve ici une expression très précoce.

Cette évolution s'accompagne d'un changement d'attitude notable de la part du sigillant. Celui-ci occupait, comme le destinataire, une place extérieure au sceau. Dès lors, et progressivement, il se fait représenter « à l'intérieur », en oraison, parfois agenouillé, tel qu'on le voit dans d'autres œuvres créées à l'époque. Cette transformation importante nous force à nous interroger. Le sigillant se fait-il représenter sous l'aspect d'un donateur ou d'un orant ? Les deux notions peuvent-elles se superposer ? L'ostentation est évidente par la répétition : mention du nom du titulaire et représentation physique là où ailleurs la

---

<sup>38</sup> Le mot « signum » figure dans la légende de la mosaïque ornant le tympan de l'hôpital Saint-Thomas-in-Formis.

<sup>39</sup> La légende des deux faces se lie : sceau de Thibaud par la grâce de Dieu roi de Navarre et comte palatin de Brie et de Champagne. A. D. Marne 2 G 988/1 et Ch 6-6 bis.

présence des armoiries jouent un rôle similaire<sup>40</sup>. La destruction de nombreuses œuvres d'art ne permettra sans doute jamais de répondre affirmativement à cette dernière question.

Parfois, des sous-espaces délimitent les scènes indépendamment les unes des autres à l'instar de ce que l'on observe dans le vitrail. Le sceau de Léger, sous-prieur de l'abbaye de Vézelay, apposé en 1267 est révélateur de cette influence (figure 14). Deux épisodes du Nouveau Testament se succédant chronologiquement sont répartis en registres : la *Visitation* en partie supérieure, la *Vierge à l'Enfant* encensée par deux anges, au centre. En partie inférieure, le sigillant s'est fait représenter en donateur en oraison. Ce parti s'observe sur le sceau de Simon de Montona, archevêque d'Antivari résidant en cour de Rome, apposé en septembre 1470<sup>41</sup>.

D'autres sceaux restituent l'image parfaite d'un retable au pied duquel le sigillant se fait représenter, parfois agenouillé en prière. Les sceaux de Jean Juvénal des Ursins, archevêque-duc de Reims, apposé en 1451<sup>42</sup>, de l'évêque de Troyes, Jean Leguisé, apposé en 1448<sup>43</sup> ou de Pierre de Virey, abbé de Clairvaux et utilisé en 1476 illustrent cette évolution. Faut-il voir dans ces représentations de retables l'illustration de l'activité de mécènes commanditant des œuvres destinées à décorer des édifices reconstruits après la guerre de Cent Ans ?

Avec le temps, les sceaux vont suivre l'évolution des autres expressions artistiques en meublant le champ du recto. Le sigillant fait alors partie intégrante de la scène religieuse à laquelle il participe par ses prières. On voit alors des scènes complexes envahir toute la surface comme sur le sceau de l'archevêque Georges d'Amboise (1460-1510), archevêque de Rouen et ambassadeur de Louis XII, apposé en 1505<sup>44</sup>.

L'exemple le plus emblématique de l'ostentation est sans doute celui donné par Pierre de Virey, abbé de Clairvaux (figure 16). Il ordonna le réaménagement des bâtiments de l'abbaye dont il assumait la direction et fit dresser le catalogue de la bibliothèque qui

---

<sup>40</sup> On peut songer à la sculpture et à la peinture, mais les témoignages sont plus tardifs si l'on songe aux livres d'Heures qui comportent souvent des armoiries.

<sup>41</sup> AD Calvados, N 2172. Le champ de ce sceau en cuvette n'est pas uni : un guilloché complexe sur les deux tiers inférieurs, un simple sur le tiers supérieur. Trois scènes sont superposées : saint Georges terrassant le dragon dans la partie centrale, encadré par le sigillant, à droite et à gauche un ange tenant une hampe surmontée d'une croix ; le registre inférieur accueille un *Agnus Dei* inscrit dans une mandorle ; la partie supérieure donne à voir une Pietà assise au pied de la croix, encadrée par deux saints difficilement identifiables.

<sup>42</sup> AD Nord, F 5927. Au centre du retable figure une Vierge à l'Enfant, rappelant le vocable sous lequel est placée la cathédrale, entourée de saint Nicaise à sa gauche et très probablement de saint Remi à sa droite. De part et d'autre du sigillant, on remarque ses armoiries (à gauche), celle de la ville à droite. *Sceaux et usages de sceaux. Images de la Champagne médiévale*, Somogy/Conseil général de la Marne, 2003, p. 62, n°56.

<sup>43</sup> AD Aube, Ch 1654. On voit saint Pierre, le patron de la cathédrale, avec saint Paul entouré de saint Loup à sa droite et de sainte Mathie à sa gauche. Idem, p. 97, n°98.

<sup>44</sup> Le titre de cardinal est également donné à Georges d'Amboise. L'empreinte est conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen mais un moulage est visible aux Archives Nationales sous la référence N 2156. On distingue, sur un fond de fleur de lys surmonté d'un dais d'architecture, à gauche une Pietà au pied de laquelle figurent les armoiries de la Normandie et à droite le sigillant présenté par son saint patron, Jean Baptiste (il porte l'*Agnus Dei* de sa main droite et sa jambe gauche est dénudée), à leurs pieds figurent les armoiries du prélat. Voir J.-L. Liez, « Les Vierges de Pitié après le concile de Trente », *Pietà de Lorraine, autour de Georges de La Tour : les Vierges de pitié du XV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle*, cat. exp., Église des Carmes, Vic-sur-Seille, 15 juin-15 août 1996, p. 47-48.

avec 2318 ouvrages était l'une des plus célèbres de la chrétienté<sup>45</sup>. Le sceau fut utilisé en 1476. Une structure gothique en triptyque abrite, dans des niches, les effigies d'un évêque et de Bernard de Clairvaux surmontées d'une représentation de la Vierge à l'Enfant. Au centre, un évêque tenant un livre, sans doute le sigillant lui-même comme le laisse supposer la légende<sup>46</sup>.

## Conclusion

Peut-on dire que la composition de certains sceaux et contre-sceaux s'inspirent des polyptyques ? Assurément, le principe procédant à leur création se révèle très inventif durant tout le XIII<sup>e</sup> siècle (mais déjà dès la fin du XII<sup>e</sup> siècle ?). Le discours, visuel tout autant que textuel, se développe ainsi sur le recto et le verso, permettant ainsi la mise en place d'un savant jeu intellectuel donnant au sceau toute sa place dans le contexte artistique de l'époque. L'émetteur, le sigillant, compte ainsi sur les connaissances du destinataire, le récepteur, qui permettront à celui-ci d'imaginer le verso du sceau à partir du recto, et ainsi de s'assurer de l'authenticité de l'empreinte. Mais ce grand raffinement s'estompera, faisant place, durant les deux derniers siècles du Moyen Âge, à des œuvres plus conventionnelles propres à satisfaire le goût de l'ostentation des grands commanditaires.

Jean-Luc Liez  
Docteur en histoire de l'art

## Bibliographie

Chastel (André), *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris, Liana Levi, 2005.

Eco (Umberto), *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Le Livre de Poche, Biblio/essais, 1985, 315 p.

Pastoreau (Michel), « Un texte-image : l'écriture circulaire », *Couleurs, images, symboles*, Paris, Le Léopard d'Or, s. d., p. 125-138.

*Polyptyques. Le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle*, cat. exp., musée du Louvre, Paris, 27 mars-23 juillet 1990.

*Les primitifs flamands. Les plus beaux diptyques*, cat.exp., National Gallery of Art/ Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Washington/Anvers, 12/11/2006-4/02/2007 ; 3/03/2007-27/05/2007, 112 p.

*Sceaux et usages de sceaux. Images de la Champagne médiévale*, cat. exp., 2003-2004, 165 p.

Wirth (Jean), *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Les éditions du Cerf, Paris, 2008, 425 p.

---

<sup>45</sup> Pacaut (Marcel), *Les moines blancs. Histoire de l'ordre de Cîteaux*, Fayard, 1993, p. 301.

<sup>46</sup> La légende précise : « S:FRATRIS PET [RI AB] BATIS: / CLAREVALLIS TRICENSIS NONI ». En partie inférieure, on remarque deux anges tenant les armoiries de l'abbaye et celles de la famille du sigillant.

Liste des illustrations (© J.-L. Liez/2008) :

Figure 1. *Diptyque de la Salutation angélique ou de l'Annonciation*, sceau du prieuré Sainte-Marie de La Charité-sur-Loire, apposé en 1203, moulage AN, sc/D 9390 et D 9390 bis

Figure 2. *Diptyque de L Annonciation*, sceau et contre-sceau de Notre-Dame d'Issoudun, apposé en 1225, moulage AN, sc/D 8244

Figure 3. *Diptyque du mystère de l'Incarnation du Seigneur*, sceau et contre-sceau de l'abbaye de Pontlevoy, apposé en 1255, moulages AN, sc/D 8337 et D 8337 bis

Figure 4. *Diptyque du mystère de l'Incarnation du Seigneur*, sceau et contre-sceau de l'abbaye de Fontgombaut, apposé en 1268, moulages AN, sc/ D 8230 et D 8230 bis

Figure 5. *Vierge orante*, camée de l'empereur Nicéphore Botaniate, XI<sup>e</sup> s. , Londres, Victoria and Albert museum, inv. A. I - 1927

Figure 6. *Diptyque du mystère de l'Incarnation du Seigneur*, contre-sceau et sceau du couvent Sainte-Marie de Saint-Pierre-sur-Dives, apposé en juillet 1280, moulages AN, sc/ D 8387 bis et D 8387

Figure 7. *Diptyque du mystère de l'Incarnation du Seigneur*, sceau et contre-sceau du prieur de Novy (Ardennes), apposé en 1303, moulages AN, sc/ D 9553 et D 9553 bis

Figure 8. *Scènes de la vie de Marie-Madeleine*, sceau et contre-sceau de l'hôtel-Dieu de Rouen et de Nicolas, prieur de l'institution, apposés le 12 mai 1366, moulages AN, sc/ D 9974, D 9974 bis et D 9975

Figure 9. *Saint Pierre et les clefs du Paradis*, sceau et contre-sceau du chapitre de Saint-Pierre de Gand, apposé en 1254, moulages A. N., sc/ D10771 et D 10771 bis

Figure 10. *Saint Pierre et les clefs du Paradis*, sceau et contre-sceau de la collégiale Saint-Pierre-au-Marché de Laon, apposé le 27 novembre 1371, moulage AN, sc/ D 1150 et D 1151

Figure 11. Geoffroi du Donjon, grand-maître (gardien) des Hospitaliers de Jérusalem, avers et revers de la bulle apposée en janvier 1193, moulages AN, sc/ D 9880

Figure 12. *Les chevaliers hospitaliers en oraison devant le Saint-Sépulcre*, avers et revers de la bulle du maître et du couvent de Jérusalem, apposé en 1356, moulages AN, sc/ D 9878

Figure 13. *Le miracle de l'ordre des Trinitaires*, contre-sceau et sceau du ministre général, apposé en 1256, moulages AN, sc/ D 9801 bis et D 9801

Figure 14. *Léger, sous-prieur de l'abbaye de Vézelay en oraison devant une représentation de la Visitation et de la Vierge à l'Enfant*, sceau apposé en 1267, moulage AN, sc/ D 9352

Figure 15. *Le cardinal Georges d'Amboise, présenté par saint Jean Baptiste, en prière devant la Pietà*, vers 1505, moulage AN, sc/ N 2156

Figure 16. *Retable de la Vierge à l'Enfant accompagnée de saints cisterciens*, sceau de Pierre de Virey, abbé de Clairvaux, apposé en 1476, moulage AN, sc/ F 6991