

PHILIPPE FAURE

LES CIEUX OUVERTS

LES ANGES ET LES HOMMES
AU MOYEN ÂGE

LES ÉDITIONS DU CERF



L'évolution de l'iconographie va dans le sens d'une exaltation de la puissance spirituelle de l'archange. Dans un premier temps, Michel a plutôt le caractère d'un héros solaire, d'un protecteur des lieux sacrés qui s'oppose aux ténèbres démoniaques, d'un prince céleste qui triomphe des forces souterraines : sur les fresques romaines du narthex de San Clemente et de la maison de Giovanni e Paolo, datées du IX^e siècle, il porte le costume impérial byzantin¹¹⁴. Cette représentation s'est développée en liaison avec le culte au mont Gargan et diffusée vers le nord. Le transfert des attributs impériaux à l'archange en Occident manifestait le pouvoir politique qui lui est dévolu, en tant que protecteur des nations, de leurs princes, et d'abord de l'empereur.

Au XII^e siècle, on retrouve cette image de saint Michel en Sicile, à Monreale, dans la chapelle palatine de Palerme, et dans le midi de la France, jusqu'au Puy-en-Velay¹¹⁵, dans la tribune nord de la cathédrale, où il dépasse les cinq mètres de hauteur ; il est alors le plus grand personnage jamais peint en France, et ce gigantisme montre l'importance qu'on lui accordait. Encore influencée par le modèle byzantin, cette peinture témoigne de l'évolution de ses attributs : s'il porte encore le *loros* orné de perles, il n'a plus le globe ni le sceptre, symboles de sa puissance, mais une lance très fine, qu'on ne saurait qualifier d'arme efficace ; la taille et le poids de l'archange, qui écrase le dragon sous ses pieds, suffisent à montrer sa victoire éclatante.

De manière générale, entre le X^e et le XII^e siècle, même quand il est armé de la lance et du bouclier, il est souvent simplement vêtu d'une longue tunique et ne combat pas ostensiblement, mais se borne à dominer un adversaire qui admet sa défaite. Dans les manuscrits de cette période conservés au Mont-Saint-Michel, il surmonte un dragon ou un démon anthropomorphique qui ouvre sa bouche pour mieux y introduire la lance de l'archange. À l'évidence, l'attitude, le vêtement et l'arme du prince céleste sont plus spirituels que matériels et manifestent l'assurance d'une victoire certaine, conformément au texte de l'Apocalypse. Dans le cartulaire du Mont, il apparaît comme le seigneur de l'abbaye, sous la forme d'une statue piétinant le dragon, tel un monarque qui accepte une donation et rétrocède à l'abbé les droits dont s'était emparé le duc Robert le Magnifique¹¹⁶.

Le thème de l'archange combattant a pris un certain essor, mais sa transformation complète en guerrier est encore peu fréquente au XII^e siècle¹¹⁷. L'iconographie de certains manuscrits du midi ou des pays germaniques le présente parfois casqué, revêtu du haubert, tenant le bouclier, maniant la lance ou l'épée¹¹⁸. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les nouvelles reliques de l'archange, l'épée et le bouclier, que décrit le *Roman du Mont-Saint-Michel* de Guillaume de Saint-Pair¹¹⁹. Les images mettent parfois autant l'accent sur la dureté du combat que sur la victoire de Michel : dans la Bible de Pampelune (1197), la lance crucifère de l'archange transperce le dragon, mais celui-ci est imposant et tenace ; d'une



Bible de Pampelune, 1197, Amiens.

taille supérieure, il n'hésite pas à s'agripper au bouclier et à le mordre. L'*incipit* de l'Apocalypse d'une Bible bourguignonne¹²⁰ montre l'archange en train d'entailler à l'épée le cou d'un dragon qui a la même taille que lui ; l'intensité du combat spirituel est ainsi bien mise en valeur.

Cette militarisation du combat spirituel a été mise en rapport avec les tensions apparues entre moines et clercs séculiers dans le courant du ^{xii}e siècle à propos du soin apporté aux âmes, la *cura animarum*. Ces tensions étaient particulièrement visibles en Bourgogne, où les abbés affiliés à Cluny revendiquaient leur indépendance par rapport à l'autorité épiscopale et leur droit à assurer la mission pastorale. Les nuances régionales de l'iconographie de saint Michel, dont la tenue et l'équipement varient, de même que son attitude envers l'âme, seraient le reflet des préoccupations des moines et des clercs au sujet de la cure des âmes, considérée comme lutte contre les forces du mal, et de la réflexion théologique sur les modalités d'évaluation des actions des défunts¹²¹.



Dans ces siècles du haut Moyen Âge, la tradition angéologique de l'Église latine s'est solidement établie, autour des œuvres de saint Augustin et de Grégoire le Grand, qui ont fixé durablement les fonctions, la place et le rôle des anges dans la théologie et dans la piété. Mais la compréhension du monde angélique et de ses relations avec les hommes a considérablement varié dans la société. On devine que la masse des fidèles a dû rester longtemps sensible aux pouvoirs attribués aux puissances célestes ; les clercs eux-mêmes ont partagé la conviction que les noms angéliques, gravés ou prononcés, possédaient une redoutable efficacité ou un pouvoir particulier. Si les condamnations conciliaires du ^{viii}e siècle ont assez rapidement conduit à une épuration de la dévotion officielle, il est bien difficile de dire jusqu'à quel point elle a été suivie d'effets dans les campagnes. La survie de l'archange Uriel dans la piété, y compris monastique, incite à la prudence.

La dévotion aux anges est caractérisée par un rapport entre une puissance céleste redoutable, voire terrifiante, et la collectivité rassemblée au nom du Christ. Le caractère théophanique des figures célestes est très nettement affirmé. Aussi la figure universaliste de Michel, ange gardien du nouvel Israël qu'est l'Église et guide du peuple chrétien sur le chemin du salut, s'est-elle aisément imposée, en bénéficiant de l'appui du pouvoir royal franc, du haut clergé et de la papauté. Central dans la vie monastique mais aussi dans le contexte historique de l'évangélisation des peuples barbares, le thème du combat spirituel a rencontré dans la figure de saint Michel un prototype d'une grande fécondité. Des apparitions théophaniques, relayées par une ferme volonté politique et religieuse, ont permis l'essor d'un culte de l'archange, puissamment servi par une impressionnante géographie sacrée de sanctuaires, où se mêlent lieux élevés, refuges isolés ou ermitages, voies de pèlerinage, anciens sanctuaires païens reconvertis. Dans les espaces voués au culte, le mariage de l'architecture et de la liturgie n'a peut-être jamais été aussi fort qu'à l'époque carolingienne, où l'actualisation de la cité céleste était

SÉRAPHINS, CHÉRUBINS ET ESPACE LITURGIQUE

Dès l'époque carolingienne, et plus encore à l'époque romane, la *Maiestas Domini* est assez souvent accompagnée des anges supérieurs, dans le cadre de théophanies complexes, installées dans l'abside des églises mais présentes également dans l'iconographie des manuscrits liturgiques. Il convient de s'y arrêter, car leur mise en relation avec le culte est déterminante pour mieux approcher le rôle et le sens de la représentation des anges. Les textes bibliques ne citent jamais ensemble séraphins et chérubins. Cependant, en Occident, ils ont été très tôt associés et même confondus. Traditionnellement, ce sont les chérubins qui supportent le trône divin ; présente dans le livre des Rois (2 R 19,15), chez l'auteur des Chroniques (1 Chr. 13,6), le psalmiste (Ps 17,11 ; Ps 79,2 et Ps 98,1), le second Isaïe (Is 37,16) et Daniel (Dn 3,55), cette idée familière au judaïsme ancien est passée dans la tradition chrétienne. Diffusée dans la liturgie latine, au moins dès le IV^e siècle, comme en témoignent les hymnes ambrosiens, elle est longuement commentée par saint Augustin⁶³. Mais dès cette période, on attribue la même fonction aux séraphins, en dépit de la critique de saint Jérôme qui s'en fait l'écho dans ses commentaires sur le livre d'Isaïe. Si ce n'est pas le cas dans le corpus biblique, en revanche, la littérature des apocryphes a précocement associé chérubins et séraphins à propos du trône du Christ ou de la liturgie apocalyptique⁶⁴. Les hymnes liturgiques ont pris le relais, en usant d'expressions puissamment évocatrices, telles que « les chérubins aériens et tout le chœur des séraphins à la chevelure de feu⁶⁵ ». Ces deux catégories de créatures sont donc étroitement liées au thème central de la manifestation de la gloire divine, du trône et de la liturgie céleste. Cette tradition textuelle a certainement joué un rôle majeur dans l'établissement des représentations figurées qui sont généralement l'expression de cette thématique.

Transmis sans changement notable et adopté par l'iconographie occidentale, ce duo est omniprésent dans les fresques et dans les manuscrits liturgiques, contribuant à donner aux scènes représentées leur caractère de célébration de la gloire divine, de la période carolingienne à la période romane⁶⁶. L'hégémonie de la spiritualité monastique, en Occident comme en Orient byzantin, explique dans une large mesure la permanence et la stabilité iconographique de cette figure, dont la source biblique assurait l'incontestable légitimité.

Dès l'Antiquité tardive, certains textes mettent l'accent sur la fonction protectrice des anges supérieurs, étant entendu que la liturgie chrétienne ne peut se dérouler que dans un lieu purifié et protégé de toute influence extérieure. Les *Constitutions apostoliques*, une compilation de traditions réalisée à Antioche vers 380, mentionnent deux diacres à l'éventail chargés de disperser les volatiles autour de l'autel avant la consécration. Au V^e siècle, l'exégète Théodore de Mopsueste souligne que les diacres entourent l'autel et agitent des éventails « en souvenir de ces anges près du tombeau, qui pendant sa Passion et sa mort assistaient notre Seigneur », tissant ainsi un lien entre le corps du Christ enseveli et le corps eucharistique⁶⁷. Un lien symbolique entre les ailes des anges et les éventails

des diacres est fondé sur le rapport entre la partie souple de l'éventail (*flabellum*) et les ailes des séraphins adorateurs de Dieu de la vision d'Isaïe. Des exemples matériels confirment ce rapprochement, dans la mesure où l'image du séraphin peut orner l'objet lui-même⁶⁸. Au XIII^e siècle, le liturgiste Guillaume Durand met en relation l'éventail avec l'activation du souffle de l'Esprit-Saint au moment

Eglise Sainte Eulalie, abside centrale, Estahon.



de la consécration et avec la suavité du corps du Christ⁶⁹. Il ne s'agit donc pas seulement d'agiter des éventails pour éloigner les mouches, mais de purifier l'air des influences démoniaques et de créer l'espace-temps de la manifestation théophanique du corps du Christ consacré par le prêtre. Du reste, de nombreux textes montrent que les mouches ou insectes sont généralement des symboles des forces du mal⁷⁰. La signification théologique et sacramentelle s'impose.

À Rome même, le pape Léon III fit placer des chérubins d'argent doré dans la basilique Saint-Pierre, au sommet des colonnes du ciborium, ce dispositif architectural en forme de baldaquin placé au-dessus de l'autel. Il s'agissait probablement de sculptures en ronde-bosse, ce qui rappelle le décor du temple de Salomon⁷¹. La mise en place de théophanies au-dessus de l'autel majeur contribuait de manière décisive à rendre visible la présence divine dans le chœur de l'église. À Sainte-Marie-Antique, le Christ et la Vierge sont escortés par deux Tétramorphes à six ailes. On retrouve cette disposition dans de nombreux édifices de la période romane.

Dans plusieurs églises de Catalogne, les deux catégories d'anges, séraphins et chérubins, ne sont pas confondues, bien qu'elles aient le même nombre d'ailes, c'est-à-dire six. Mais quatre seulement sont couvertes d'yeux. On observe donc une fusion entre la référence à la vision d'Ezéchiel, qui mentionne les chérubins à quatre ailes ocellées (Ez 10,1-3) et la vision d'Isaïe, qui évoque les séraphins aux six ailes (Is 6,2-4). Le plus souvent, cette composition picturale est placée dans le cul-de-four de l'abside ; comme à Sainte-Eulalie d'Estahón, où la mandorle du Christ sauveur, flanquée des quatre Vivants, est entourée d'un chérubin à sa droite, d'un séraphin à sa gauche et de deux archanges intercesseurs, Michel et Gabriel. Surgissant de l'arrière de la gloire divine, les Vivants semblent impulser un mouvement suggérant qu'ils transportent le Christ⁷². À Saint-Clément de Taüll, vers 1123, un chérubin, un séraphin et deux anges s'ajoutent aux évangélistes et à leurs symboles pour escorter la mandorle du Christ-Logos, qui porte l'inscription *Ego sum lux mundi*, « Je suis la lumière du monde » (Jn 8,12), introduction johannique à la contemplation de cette vision de gloire⁷³. D'origine orientale, comme on l'a vu à propos de l'Évangile de Rabbula et des peintures de Baouit en Égypte, la thématique du char divin, dont les Vivants sont en quelque sorte l'attelage, s'est donc bien implantée en Occident, dans le cadre de théophanies anhistoriques, à tonalité liturgique.

Tous les anges sont brûlants d'amour et pleins de sagesse comme les séraphins et les chérubins ; en effet, dit Grégoire le Grand, ils portent les noms des offices qu'ils accomplissent, et en même temps chacun d'eux possède les qualités des autres⁷⁴. C'est l'unité dans la diversité et la diversité dans l'unité qui caractérise le monde angélique et retient l'attention. Dans la poésie liturgique, les ordres angéliques ne suivent pas une stricte disposition ; les créatures célestes officient à l'autel de Dieu, et leurs diverses fonctions sont rappelées avec une certaine recherche de vocabulaire. Serviteurs de Dieu, exécuteurs de ses commandements, faiseurs de miracles, messagers, ils sont aussi appelés psychopompes, quand, dans l'office de la Saint-Michel, ils sont associés à l'archange à qui Dieu confie les âmes pour qu'il les conduise au Paradis. L'intercession de Michel et de tous les élus est demandée durant la messe pour la bénédiction de l'encens à droite de l'autel.

L'UNION DANS LA JOIE PAR LA LITURGIE

Le chant est le moyen privilégié de s'élever jusqu'aux sphères célestes et de se joindre au chœur des anges. Les textes des chants liturgiques témoignent non seulement d'un dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Testament, mais aussi entre les anges et les hommes. Composition poétique et musicale qui forme une unité séparée, la « séquence » ou « prose » comprend une présentation de la fête du jour, une description plus longue du thème, et les prières des fidèles. Elle prend place entre le verset de l'Alléluia, qui suit la lecture de l'épître, et la lecture de l'Évangile. Ainsi, l'Alléluia, le verset qui l'accompagne et la séquence ont pour fonction de préparer l'âme à recevoir le message évangélique⁷⁵. Les séquences sont chantées par deux demi-chœurs en alternance, ce qui signifie bien le désir de chanter avec les chœurs célestes. Elles expriment par des mots la joie indicible qui suit la fin de l'Alléluia.

Il faut s'arrêter un instant sur le terme de jubilation. En effet, la *jubilatio* a une densité particulière; il s'agit d'un état de l'âme qui exprime sa joie non par des paroles articulées, mais par un transport de pure allégresse. Commentant le psaume 99 de la Vulgate, Augustin le définit ainsi: « Jubiler, ce n'est point parler, c'est exhaler sans paroles un cri de joie⁷⁶. » La louange la plus profonde, qui rapproche les hommes des anges, est inexprimable. La voix sans mot ni son est pure connaissance du divin et devient angélique; aussi le silence apparaît comme le vecteur et la source de la prière ou de la louange⁷⁷.

Issu de l'annonce de la naissance du Christ aux bergers dans l'Évangile de Luc (Lc 2,13-14), le *Gloria* est qualifié d'hymne angélique. Privilège de l'évêque ou du prêtre, entonner le *Gloria* assimile le célébrant à l'ange envoyé auprès des bergers, tandis que le chœur qui poursuit le chant représente l'armée céleste et les bergers, et plus généralement l'union des anges et des hommes⁷⁸. Le chœur scelle la réconciliation entre les anges et les hommes, que la chute avait séparés et que la Nativité, promesse de Rédemption, réunit à nouveau. L'iconographie des manuscrits liturgiques ottoniens distingue bien les deux facettes de l'angélophanie. Dans la peinture ottonienne, l'image décompose en deux espaces distincts les deux temps de la manifestation angélique: en bas, l'ange marche sur la terre, le bâton de voyageur à la main; il annonce aux bergers la naissance du Sauveur (Lc 2,9-12); en haut, dans le ciel, d'autres anges apparaissent pour rendre gloire à Dieu. Placé au-dessus de la crèche, ce chœur illustre la venue de l'armée céleste, qui chante le *Gloria* (Lc 2,13-14). Cette mise en scène souligne qu'avec la Nativité les cieux se sont ouverts et sont descendus sur la terre en la personne de Jésus, servi et honoré par les anges. Aussi, les bergers sont associés à cette tonalité liturgique, leur geste de la main reproduisant celui des anges⁷⁹. Les paroles du *Gloria* ne sont pas empruntées à la Vulgate mais plutôt à la forme liturgique qu'elle a inspirée. La charge symbolique du récit permet de comprendre qu'il soit traité de plus en plus souvent de manière autonome par rapport à la scène de la Nativité, conformément au récit de saint Luc. L'ange annonciateur fait toujours l'objet d'un traitement de faveur, sa taille est souvent supérieure à celle des bergers, comme en témoignent de nombreux manuscrits anglais ou germaniques; il foule le sol de ses pieds nus ou semble l'effleurer, quand il est représenté en vol descendant. Le choix de placer le messager sur la terre s'accompagne du souci de représenter l'assemblée angélique dans le ciel, alors que le texte évangélique

autorisait une autre formule iconographique. Il s'agissait de réunir les deux moments de l'annonce aux bergers sur la même représentation et de les relier l'un à l'autre.

Compositions ornementales qui accompagnent le chant, les tropes du *Gloria* exhortent le prêtre à s'avancer et à faire entendre l'hymne des anges, particulièrement lors de la fête de Pâques, où les textes insistent sur la restauration du chœur céleste. C'est pourquoi le dialogue entre les anges et les hommes est sollicité, aussi bien à propos de la naissance du Christ que de la Résurrection. Le questionnement de l'ange au sépulcre « qui cherchez-vous ? » s'adresse aux bergers pour introduire la messe de Noël. Le dialogue de l'ange et des saintes femmes au tombeau est fréquent dans les tropaires, ces pièces poétiques introduites dans les textes liturgiques ; l'ange répond sobrement à leur recherche, proclame la Résurrection et exhorte à l'annoncer⁸⁰. Cette dramaturgie intervient donc à un moment clé dans la liturgie pascale.

Le canon de la messe, qui débute par la préface et s'achève par le Notre Père, sollicite à plusieurs reprises la médiation angélique. En effet, les anges sont réellement présents à partir de la préface. Prononcée juste avant le *Sanctus* et la récitation du canon de la messe, cette oraison s'adresse aux différentes catégories d'anges, Puissances, Dominations, Vertus, Séraphins, qui chantent la louange de Dieu⁸¹. Fondée sur les catégories pauliniennes (Col 1,16 ; Ep 1,21), la plus ancienne tradition liturgique, née au IV^e siècle, énumère les chœurs célestes dans l'ordre suivant : Anges, Archanges, Trônes, Dominations, Vertus, Principautés, Puissances, Chérubins et Séraphins⁸². Variante d'un type primitif, cette liste originale, transmise par Grégoire le Grand et Isidore de Séville, se trouve encore dans le grand traité de liturgie de Guillaume Durand, évêque de Mende, à la fin du XIII^e siècle⁸³.

Issue des passages bien connus des visions de la gloire de Dieu dans le livre d'Isaïe (Is 6,3) et dans l'Apocalypse (Ap 4,8), l'acclamation du *Sanctus* fait partie intégrante de la liturgie terrestre et la met en résonance avec la liturgie céleste. Les commentateurs font le lien entre le chant et cette double référence biblique, en précisant même que les chérubins y participent au même titre que les séraphins, bien qu'ils ne soient pas cités dans cette prière⁸⁴. S'adressant au Seigneur à la fin de la préface, le célébrant le prie de permettre aux hommes de s'unir aux anges dans la louange. Ainsi, la deuxième partie du *Sanctus* accomplit cette demande, en sollicitant les acclamations qui accompagnèrent l'entrée de Jésus à Jérusalem (Mc 11,8-10 ; Mt 21,9 ; Lc 19,37-38)⁸⁵. Dans sa grande ordonnance de 789, Charlemagne prend soin de faire préciser que le prêtre doit le chanter à l'unisson (*communi voce*) avec les anges et le peuple ; les exégètes Raban Maur et Walafrid Strabon confirment que le *Sanctus* est un hymne angélique au même titre que le *Gloria*, et qu'il réunit les anges et les hommes dans une commune louange de Dieu⁸⁶.

En demandant la sanctification des offrandes du pain et du vin, le canon sollicite les anges pour qu'ils les présentent devant Dieu sur son autel céleste afin qu'ils deviennent le corps et le sang du Christ. Comme l'a écrit Grégoire le Grand, pendant le sacrifice eucharistique, « les cioux s'ouvrent à la voix du prêtre [...], à ce mystère de Jésus-Christ les chœurs des anges sont présents, le très haut s'unit au très bas, le terrestre et le céleste se rejoignent, le visible et l'invisible se fondent en un⁸⁷ ». De même, les prières sont élevées vers Dieu par les mains des anges, qui ne peuvent consacrer, mais peuvent offrir, précise à la fin du XIII^e siècle Guillaume Durand dans son traité de liturgie, après avoir



Sacramentaire de Metz, vers 870.

cité Grégoire⁸⁸. Le début du *Sanctus* est une louange adressée à la majesté divine, tandis que la fin est le chant des hommes annonçant l'Incarnation⁸⁹. Les commentateurs des XII^e et XIII^e siècles s'inscrivent pleinement dans cette tradition des noces du ciel et de la terre, rendues possibles par le sacrifice eucharistique. Les créatures spirituelles et corporelles sont réunies dans le chant qui comporte en partie les paroles des anges et en partie les paroles des hommes⁹⁰. Les récits de visions viennent appuyer la participation de la liturgie terrestre à la liturgie angélique célébrant la gloire de Dieu. Rédigé peu après 984, celui du moine Robert de Mozat entend justifier la rénovation de la cathédrale de Clermont consacrée par l'évêque Étienne II en 946. Dans le sanctuaire merveilleux qu'il voit en rêve, l'autel majeur est flanqué d'une représentation de la Vierge Marie à droite et de saint Michel à gauche, et tout autour, d'une troupe de séraphins et chérubins, ailes déployées⁹¹.

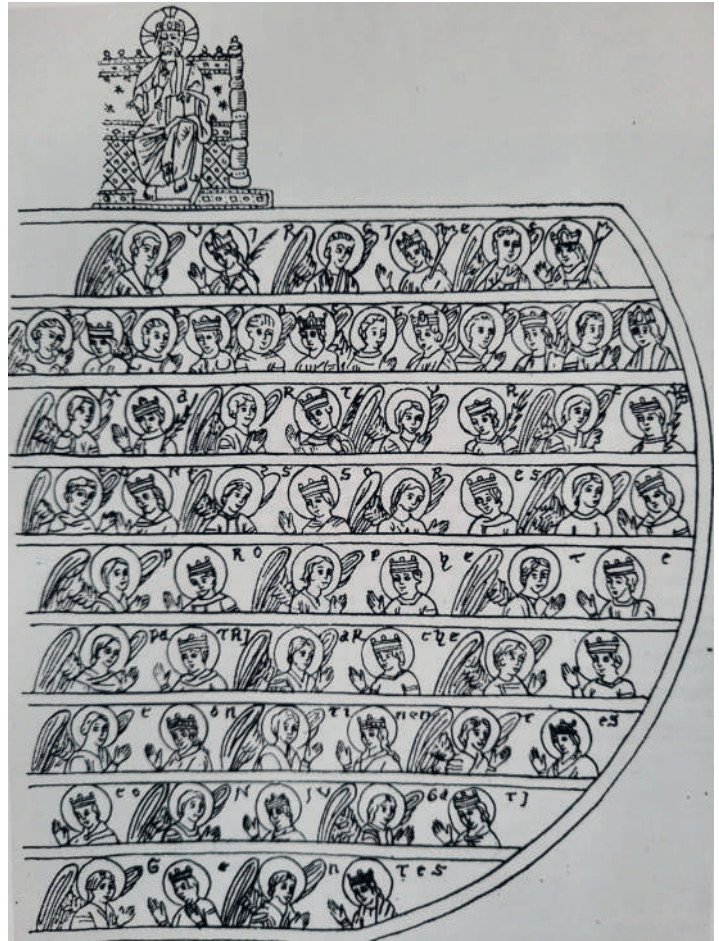
Les manuscrits liturgiques de l'époque carolingienne rendent visible la réunion des liturgies angélique et humaine. Dans le sacramentaire de Drogon, archevêque de Metz au milieu du IX^e siècle, la seule figure indépendante d'une lettrine est celle d'un séraphin tétramorphe aux six ailes ocellées, qui apparaît sur le fond du texte

Sacramentaire de Metz, vers 870.



parmi les chœurs angéliques, l'humanité déchue. Les événements évangéliques servent de point d'appui à une réflexion théologique de plus en plus aiguë, et ce processus se retrouve sur le plan iconographique au ^{xii}^e siècle : l'aspect historique des faits représentés tend à s'estomper devant l'inspiration théologique. Comme on le verra plus loin (chapitre V), le même processus est à l'œuvre dans l'iconographie de l'Annonciation, dont l'évolution s'explique également par la méditation sur le mystère de l'Incarnation. Dans ce processus, la figure angélique apparaît comme un support privilégié, dans la mesure où elle est le vecteur de la parole sacrée, située dans l'histoire et par conséquent retranscrite, mais aussi objet de la méditation et du travail exégétique des clercs.

L'anthropologie angélique entraîne une ecclésiologie selon laquelle l'Église s'étend du ciel sur la terre, se manifeste et s'accomplit dans le monde sensible et temporel. C'est le double mouvement de la chute ou de l'exil et de la restauration qui structure l'esprit monastique et qui fait de l'imitation des anges, caractéristique de la vie monastique, la voie privilégiée du salut, même s'il reste théoriquement possible de réaliser celui-ci en restant dans le monde. L'approfondissement théologique du ^{xii}^e siècle ne modifie pas cette conviction, que les moines entretiennent dans leurs écrits et dans les images. Dans l'iconographie romane, les élus sont parfois associés aux anges. Dans l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse du Mont-Sainte-Odile, Herrade de Hohenbourg, ils sont associés par couples dans neuf rangées superposées, définies par leur catégorie. De bas en haut sont énumérés les nations, les couples mariés, les continents, les patriarches, les prophètes, les confesseurs, les martyrs, les apôtres et les vierges ; l'image fait écho dans ce manuscrit à celle des neuf chœurs célestes, rassemblés dans un cercle qui préside à la descente de l'Esprit lors du baptême du Christ¹³⁴.



Herrade, de Hohenbourg, *Hortus deliciarum*.

À propos de la vision inaugurale du *Livre des œuvres divines*, Hildegarde de Bingen rappelle la création des anges, la chute de Lucifer et le destin de l'homme, qui est d'obtenir la place et l'honneur de l'ange déchu, achevant ainsi le projet divin. Mais il est remarquable qu'elle place à égalité de traitement les clercs et les laïcs, sous la figure de l'aigle et du visage humain, symboles respectifs de l'amour de Dieu et de l'amour du prochain¹³⁵. La voie monastique n'apparaît pas chez elle comme la seule voie possible de l'imitation des anges ; Hildegarde s'inscrit dans le sillage de la réflexion amorcée par Anselme et poursuivie par Honorius Augustodunensis. L'influence dionysienne qui s'affirme au XII^e siècle ne fait que confirmer cette tendance. Pour le pseudo-Denys, les moines ne sauraient bénéficier d'un monopole de la vie angélique, car les ordres célestes sont divers et tout être humain a la capacité d'imiter la vie angélique¹³⁶.

Mais les références aux prophètes et patriarches de l'Ancien Testament demeurent très présentes encore au XIII^e siècle, comme en témoignent les visions des compagnons de François d'Assise, pour lesquels François a en quelque sorte assumé ici-bas des états spirituels que l'on peut qualifier d'angéliques. La vision des sièges vides que le frère Pacifique, ravi en extase, voit dans le ciel, avec, à la place d'honneur, un trône rayonnant, rehaussé de pierres précieuses, renvoie au thème grégorien des anges déchus dont les places seront occupées au ciel par les élus. Dans la *Compilation d'Assise*, copiée en 1310, une voix précise que le trône le plus élevé qui sera occupé par François dans l'au-delà est celui de Lucifer. Ce thème est également diffusé par la littérature arthurienne, plus précisément dans *La Quête du saint Graal*, rédigée vers 1215-1230, qui fait allusion au projet divin de remplacer par l'homme « la dixième légion des anges¹³⁷ ».

La spiritualité féminine s'en est emparée, comme en témoigne une personnalité majeure réfugiée à la fin de sa vie dans ce foyer mystique que fut le monastère d'Helfta près d'Eisleben, la béguine Mechtilde de Magdebourg (vers 1207-vers 1282). D'abord rédigés en langue vernaculaire, les six premiers livres de ses visions ont été traduits en latin. Au début du troisième livre, l'âme est conduite par deux anges à rencontrer le Christ et visiter le royaume céleste. Après leur purification, les pécheurs sont destinés à prendre place parmi les neuf chœurs, d'où sont tombés les anges ayant suivi Lucifer, coupable d'avoir commis trois péchés capitaux, l'orgueil, la colère et l'avidité ; Mechtilde ajoute des précisions sur le lieu de destination de certaines catégories d'élus : les enfants baptisés de moins de six ans doivent occuper les places vides dans les six premiers chœurs, les trois derniers étant réservés aux vierges. Aux plus pures d'entre elles et à Jean-Baptiste est réservé un espace désert, situé au-delà des séraphins, d'où sont tombés Lucifer et les siens. Les prêcheurs et amants spirituels sont intégrés dans les chœurs angéliques, en particulier parmi les chérubins¹³⁸. Mechtilde semble avoir voulu concilier les données de la culture savante ; elle promeut l'idée que les élus sont appelés à intégrer les rangs des chœurs angéliques, en fonction de leur degré de pureté et d'avancement spirituel, et elle attribue aux vierges les plus saintes la place jadis abandonnée par Lucifer, à proximité de la Vierge Marie et du Christ. Dans cette perspective, le monde angélique s'avère finalement dépassé par les êtres humains les plus accomplis spirituellement.



La domination de la spiritualité monastique, depuis l'Antiquité tardive jusqu'au milieu du Moyen Âge, a produit un certain type de relation des hommes avec les anges, ceux-ci étant supérieurs à ceux-là en vertu de leur nature purement spirituelle. Le mythe de Lucifer et de la chute des anges a fourni une clé d'explication de l'origine du mal dans la création, redoublée par le récit de la chute d'Adam, dont il est en quelque sorte le prototype.

À ce discours fondé sur des textes poétiques vétérotestamentaires est venue s'ajouter l'exégèse des paraboles de la drachme perdue et de la brebis égarée par Grégoire le Grand. En unissant ainsi les deux parties de la Bible, ce Père de l'Église a établi et diffusé la doctrine selon laquelle les hommes avaient été créés pour remplacer les anges déchus, ce destin étant rendu possible grâce au salut apporté par le Christ, venu rouvrir la porte du ciel. D'origine nettement orientale, développée par Origène et les pères du désert¹³⁹, une véritable anthropologie angélique a ainsi irrigué le monachisme latin. Voués à mener sur terre une vie de louange et de contemplation, les moines forment l'avant-garde ou l'élite d'une humanité sauvée, anticipant ici-bas l'union des anges et des hommes dans l'au-delà, déjà proclamée et assurée dans le cadre de la liturgie commune de l'Église.

Cette conception de la vie angélique n'implique pas un discours négatif sur le corps ; les théologiens ont toujours pris soin de rappeler que la distinction entre les anges et les hommes est très nette, les premiers étant des êtres purement spirituels, les seconds ayant une nature spirituelle unie à un corps. Certes, dans le contexte monastique, la tendance à « angéliser » intégralement l'être humain a donné lieu à des discours qui rappellent certaines tendances gnostiques et dualistes des premiers siècles. Mais la réflexion théologique a évolué incontestablement dans le sens d'une plus grande ouverture et d'une prise en compte de l'intégralité de la personne.

Le débat provoqué par le *Cur deus homo* de saint Anselme a conduit à une attention prêtée désormais à la nature humaine pour elle-même¹⁴⁰. On assiste au XII^e siècle à une mise en question sinon du mythe de Lucifer, du moins de certaines de ses possibles implications, et il est légitime de voir là une manifestation du regard distancié à l'œuvre au sein de la culture savante elle-même¹⁴¹. Cela dit, la critique de l'allégorisme scripturaire de Grégoire le Grand et la disparition du thème de l'homme comme simple créature de remplacement des anges déchus sont loin d'être absolues, et surtout ne signifient en rien l'effacement des anges dans l'esprit et dans l'art, soutenu naguère par Peter Brown¹⁴². La création de l'homme pour lui-même s'inscrit dans une échelle des êtres et une vision harmonieuse de l'univers ; comme le souligne Alain de Lille, la raison d'être de l'homme est de donner tous ses niveaux à la cité cosmique ; dans la Jérusalem céleste la matière participera à la Divinité. Cependant, la visée ultime reste la réunion des anges et des hommes, les seconds venant compléter le nombre des premiers.

Rédigé entre 1313 et 1330, un recueil d'*exempla*, le *Ci nous dit*, témoigne de la persistance et de la diffusion du mythe céleste et de son exégèse grégorienne : il rappelle que les premiers participants de la bonté divine furent les neuf chœurs des anges, que

Lucifer a chu par orgueil, et que Dieu fit l'homme pour remplir les sièges de paradis¹⁴³. Or cette dernière affirmation s'oppose à l'interprétation d'Anselme de Cantorbéry, suivi par Honorius Augustodunensis. La vulgarisation du mythe s'accompagne d'une simplification qui le rend plus facile à comprendre mais n'intègre pas les avancées de la culture savante. Au début du xv^e siècle, l'iconographie va dans le même sens : insérée en tête des psaumes de la pénitence et inspirée d'une peinture siennoise aujourd'hui conservée au Louvre, la miniature de la chute des anges des *Très Riches Heures du duc de Berry* montre les sièges de Paradis d'où tombent les anges rebelles¹⁴⁴. La reconnaissance de la spécificité de l'état humain et la découverte de la nature au xii^e siècle n'ont pas aboli l'anthropologie angélique mais l'ont modifiée dans le sens d'un compagnonnage spirituel dont les modalités se sont diversifiées. On note déjà, en plein xii^e siècle, chez Hildegarde de Bingen notamment, la conscience que la vie angélique ne passe pas forcément par la vie monastique. Cette ouverture a permis un renouvellement de la thématique angélique dans les expressions de la vie religieuse.



Très riches Heures du duc de Berry. Chantilly.

CHAPITRE IV

ANGÉLOPHANIES ET VIE SPIRITUELLE

Depuis plusieurs décennies, les historiens ont pris conscience de l'importance de la littérature des visions, apparitions et révélations dans la culture religieuse et de sa valeur heuristique. Un éminent spécialiste comme Peter Dinzelbacher a ainsi pu noter que les visions de la moniale Élisabeth de Schönau, dont il sera question plus loin, ont été conservées dans plus de cent cinquante manuscrits et traduites dans la plupart des langues vernaculaires européennes, alors que la *Chanson des Nibelungen* nous est parvenue dans une trentaine de manuscrits et la *Chanson de Roland* dans sept seulement¹. Si l'on prend en compte la littérature hagiographique et les recueils de miracles, on se trouve en présence d'une documentation abondante, particulièrement riche d'informations sur les modes de relation entre les hommes et les anges, sur la forme et le sens de leur intervention, et par conséquent sur ce qu'elle révèle des attitudes, des sensibilités religieuses et de leur évolution.

Cette littérature est sous-tendue par l'idée que l'esprit humain a la faculté de percevoir les anges, d'en recevoir des messages, et même de dialoguer avec eux. Aussi s'est établie précocement une tradition théologique soucieuse de délimiter les modalités de la connaissance visionnaire et, dans une certaine mesure, les formes d'apparition et de corporalité des messagers célestes. Après avoir cerné ces aspects doctrinaux, on abordera à travers un certain nombre de sources littéraires et iconographiques les manifestations angéliques et leurs enjeux pour la vie spirituelle, en s'efforçant de mettre en lumière les évolutions que suggèrent ces textes et les images qui les accompagnent.

VISION SPIRITUELLE ET PRODUCTION D'IMAGES

Saint Augustin a proposé un cadre conceptuel et fixé un vocabulaire qui a irrigué toute la culture médiévale. Il s'est appuyé sur les expériences mystiques des apôtres Pierre et Paul pour utiliser et définir des expressions telles que « en extase » (*in ecstasi*), « ravissement de l'esprit » ou « sortie de l'âme » (*excessus mentis*), qui désignent un transport, un déplacement ou un transfert de l'esprit, sous l'effet d'un saisissement, d'une crainte, ou bien d'une révélation et d'un abandon des sens corporels². Dans le cadre de sa théorie de la connaissance, il est amené à distinguer trois sortes de visions, qui correspondent à des degrés différents de réalité : la vision corporelle, la vision spirituelle et la vision intellectuelle³. En ce monde, la vision corporelle, liée au sens de la vue, perçoit les formes sensibles en leur présence. À l'inverse, la vision intellectuelle a son siège dans la partie supérieure de l'âme (*mens*), considérée comme immatérielle et éternelle, dégagée de toute influence corporelle. C'est là que s'opère la saisie directe, dans le Verbe, des réalités intelligibles et divines. Cette saisie est une vision sans image de la nature divine telle qu'elle est et telle que la contemplant les anges. C'est la voie de connaissance la plus sûre, celle du discernement des esprits. Augustin la situe à la fin des temps, dans l'autre vie, mais admet, en s'appuyant sur les exemples de

Paul (2 Co 12,2-4) et de Moïse (Nb 12,6-8) qu'elle peut avoir lieu en cette vie, quand l'esprit est suffisamment séparé des sens pour être considéré comme mort à ce monde.

Entre ces deux types de vision, dans la partie inférieure de l'âme, qui raisonne en employant des images sensibles, a lieu la vision spirituelle, qui saisit par l'imagination des images des corps (*similitudines, imagines*) analogues à celles que l'on peut percevoir à l'état de veille. Pour rendre compte des théophanies présentes dans les Écritures, Augustin distingue deux types de visions spirituelles possibles ici-bas, l'extase, sorte d'arrachement au monde sensible et d'enlèvement temporaire de l'âme, détachée du corps, et le songe spirituel, que l'on rencontre dans le Nouveau comme dans l'Ancien Testament. Produites par une créature soumise à Dieu, les théophanies bibliques sont des métaphores de l'invisible dans le visible; visions spirituelles partielles et limitées de Dieu, elles ne font pas voir l'essence divine mais un aspect de la divinité, car la forme sensible utilisée demeure étrangère à la nature divine⁴.

Augustin admet le pouvoir de l'esprit (*spiritus*) à produire, entre le corporel et l'intelligible, des représentations psychiques d'une réalité sensible en son absence. Vues à l'état de veille, de sommeil ou de trouble psychique, ces images ne sont pas forcément significantes. Cependant, en état d'extase ou de ravissement de l'esprit, elles ont généralement une signification; il s'agit alors de manifestations formées et présentées (*ostentiones*) par l'intervention d'un autre esprit capable de se joindre à l'esprit humain. Augustin est d'autant plus prudent à ce sujet que cette intervention peut être celle d'un ange ou d'un démon⁵. C'est pourquoi il distingue nettement ces manifestations, conservées dans la mémoire et présentes à l'imagination, et les désordres visuels, formes fictives et illusoires (*phantasiae*), également issues de l'imagination, qui tendent à envahir l'esprit⁶.

De même que les visions, les rêves envoyés par Dieu ont lieu par l'intermédiaire des anges, auxquels Augustin, sous l'influence des conceptions néoplatoniciennes, accorde la capacité de prendre la forme qu'ils souhaitent. Cela vaut aussi pour les démons, susceptibles d'envoyer des visions imaginatives, dont témoignent les Écritures et les apocryphes. L'esprit céleste peut intervenir en apparaissant lui-même dans le rêve ou seulement en montrant à l'intérieur de l'esprit humain des images et en prononçant des paroles⁷. Il peut s'agir d'avertissement (*admonitio*) ou de présentation inspirée (*ostensio* ou *demonstratio*)⁸. Cette action demeure mystérieuse. Ou bien il s'agit d'un processus d'information d'images formées directement dans l'esprit humain, ou bien l'ange produit dans son propre esprit des images qu'il fait apparaître par contact avec l'esprit humain. Augustin ne tranche pas la question⁹. D'une manière générale, il reste très prudent sur les modalités de l'action angélique mais il la situe à l'intérieur de l'esprit, même quand elle semble venir de l'extérieur¹⁰.

Dans le sillage de saint Augustin, la culture savante a fait une place particulière aux rêves inspirés par Dieu, en les rattachant à la catégorie plus large de la *visio spiritualis*¹¹. L'iconographie rend compte de ces visions en tentant de résoudre les questions complexes liées à la figuration du rêve, de son origine et de son message. Les apparitions angéliques sont traitées de façon souvent originale, qu'il s'agisse des songes des mages ou de celui de Joseph, alors même que le texte de l'Évangile ne mentionne pas explicitement l'intervention angélique auprès des mages (Mt 2,12). Cette

précision provient des apocryphes, en particulier du *Protévangile de Jacques* (21,4). Si ce texte a pu exercer son influence, le contexte immédiat de l'épisode et une tradition déjà longue amenaient à considérer tout songe spirituel comme d'origine angélique.

Autre autorité majeure de la culture médiévale, Grégoire le Grand a consacré plusieurs développements importants aux apparitions et au langage des anges, en se fondant toujours sur les Écritures. Il met l'accent sur la communication qu'ils assurent entre le ciel et la terre, en précisant que, même envoyés en mission, ils ne cessent de contempler la Face de Dieu. Cette simultanéité entre action et contemplation, entre vision de Dieu et service ministériel, caractérise la subtilité (*subtilitas*) de la nature angélique¹². Les êtres célestes sont bien des manifestations divines sur le plan terrestre. Bien qu'étant circonscrits dans un lieu, dans la mesure où ils sont des créatures spirituelles, leurs connaissances sont si immenses qu'ils bénéficient d'une extension intérieure et extérieure par la contemplation de la source de la connaissance.

Grégoire s'efforce d'exposer les différentes formes de communication entre Dieu et les hommes. Quand Dieu ne parle pas directement, par une inspiration intérieure, il s'adresse à l'homme par l'intermédiaire d'un ange, en formulant des paroles ou en suscitant des images. Il peut s'agir d'images de corps aériens, momentanément visibles aux yeux de chair, comme dans le cas des visiteurs qu'Abraham a nourris (Gn 18) ou d'une image tirée des éléments, comme l'*electrum*, mélange d'or et d'argent vu par Ézéchiel (Ez 1,4), mais il peut aussi s'agir d'images présentées aux yeux du cœur, comme dans le cas des visions de Jacob, Pierre et Paul. Il s'interroge sur la conjonction des éléments mise en œuvre dans une théophanie comme celle du Buisson ardent (Ex 3,2) et insiste longuement sur l'intériorité de la parole angélique, qui s'adresse directement à l'intelligence de prophètes comme Zacharie¹³. Tout en suivant Augustin, Grégoire tente donc de cerner au plus près l'ensemble des modalités d'intervention des anges, en s'appuyant sur les exemples bibliques majeurs. À cet égard, son exposé a servi de cadre de référence jusqu'à la période scolastique.

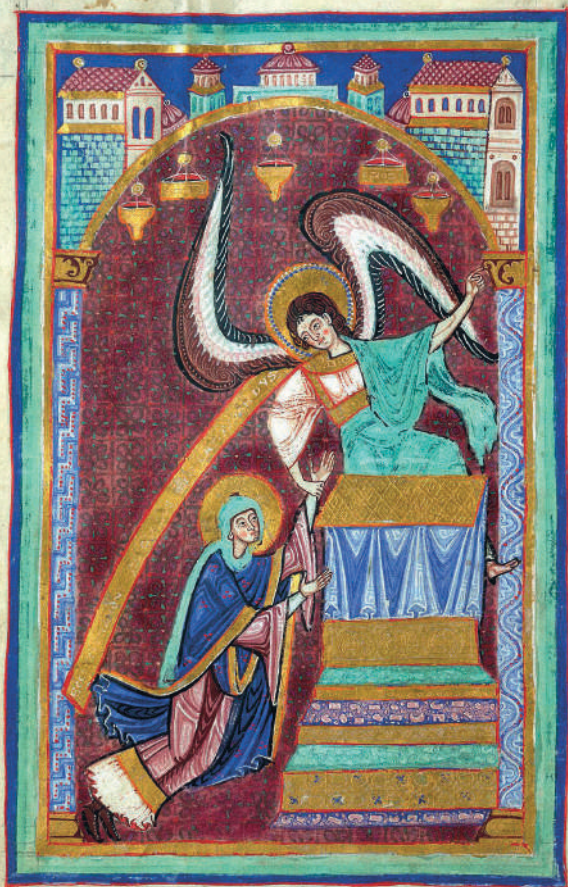
Il faut attendre le XII^e siècle pour observer un essai de renouvellement de la tradition établie par Augustin et Grégoire. Issu de la célèbre école canoniale parisienne, Richard de Saint-Victor (v. 1100-1173) a esquissé, à partir du fameux passage de saint Paul sur « la vision en miroir et en énigme » (1 Co 13,12), une doctrine dans laquelle la vision spéculaire, premier stade de la connaissance de Dieu, produit la crainte de Dieu, comme l'indiquent plusieurs passages du livre de l'Exode, qui caractérisent ce type d'expérience (Ex 3,6 et 33,18-23). Mais il met aussi l'accent sur la rencontre entre l'imagination créatrice ou théophanique, qui conçoit le monde, et l'imagination humaine qui conçoit le Créateur. Il distingue en effet clairement dans le cœur de l'homme trois ciels : le ciel de l'imaginal, siège des images et des ressemblances de toutes les réalités visibles, le ciel du rationnel, qui contient les raisons et définitions de toutes les choses visibles, et le ciel de l'intellectif, qui est celui de la compréhension et de la contemplation des réalités spirituelles et divines. Ces trois ciels correspondent respectivement aux trois facultés de l'imagination, de la raison et de l'intelligence. Le ciel imaginal est donc le plus grossier, car il retient en lui les formes et apparences des choses corporelles. Ce que la terre est par rapport au ciel visible, le sens corporel l'est par rapport au ciel intérieur des images et des représentations. La démarche suivie par



de ses crimes contraint les anges à enlever le livre bouclier qui le protégeait des attaques des démons. Il en est de même dans des récits d'apparition d'êtres célestes sur terre, auprès d'un moribond. Bède le Vénérable relate la mort d'un baron que deux anges doivent abandonner aux mauvais esprits, après lui avoir montré sur un livre la modicité de ses bonnes œuvres⁹⁰.

D'une manière générale, dans la littérature hagiographique insulaire, les angélophanies ont une fonction de « sacrements visionnaires » qui rythment un itinéraire spirituel et permettent de marquer la sainteté. Pour saint Colomban, il faut aimer les anges, aspirer à voir, comme eux, avec eux, la Face du Seigneur. Bède le Vénérable exalte aussi la vie contemplative, dont l'enjeu est de rejoindre les chœurs angéliques dans la vision de la gloire divine⁹¹. Il est l'auteur de l'une des deux versions de la vie de saint Cuthbert (vers 634-687), représentatif de la génération d'ascètes anglo-saxons qui a pu éclore sous l'impulsion du monachisme irlandais du VI^e siècle⁹². D'abord gardien des troupeaux de son père en Northumbrie, Cuthbert est devenu moine à l'abbaye de Melrose, puis à Lindisfarne en Écosse. S'étant retiré en 675 pour vivre en ermite sur l'île de Farne, à quelque distance de la côte, il est sacré abbé-évêque du lieu en 684 à York, par l'archevêque de Cantorbéry. Deux ans plus tard, après avoir obtenu d'être relevé de sa charge, il retourne sur l'îlot de Farne pour y finir ses jours. Cette *Vie* contient quatre angélophanies qui correspondent à des étapes décisives dans l'itinéraire du saint et viennent lui donner tout son sens. Au terme de ce parcours spirituel, Cuthbert construit son ermitage avec l'aide angélique. S'il a mérité cet appui, c'est parce qu'il a lutté antérieurement contre les démons et atteint un état spirituel qui le rend égal et semblable aux anges. Élaborée à partir du début du XI^e siècle, en particulier au scriptorium de Durham, la tradition iconographique met l'accent sur cet épisode. Parfaitement unis par leur position et leurs gestes, l'homme et l'ange coopèrent à égalité pour soulever une pierre taillée destinée à prendre place dans le mur de l'ermitage, qui apparaît ainsi comme un microcosme spirituel, citadelle de Dieu et reflet de la Jérusalem céleste⁹³. Dans le récit, la relation de l'ange avec l'homme est celle d'un initiateur, qui fait progresser son élève dans son itinéraire spirituel, puis celle d'un compagnon et d'un ami, empreinte de familiarité et de respect.

Les vies de saints rédigées sur le continent ont subi l'influence de l'hagiographie irlandaise, notamment de la vie de Columba d'Iona⁹⁴. Cependant, les apparitions angéliques, plus sobres, ont généralement lieu dans les espaces consacrés et sont mises en rapport avec les fins dernières de l'homme. Aristocrate, moine, évêque missionnaire puis titulaire du siège de Maastricht, fondateur de monastères, saint Amand († vers 676) est une figure éminente proche de celles des moines pèlerins irlandais⁹⁵. C'est après une période de retraite sur l'île d'Yeu et une visite au tombeau de saint Martin à Tours qu'il part en mission en Flandres. Rédigée à la fin du VII^e ou au début du VIII^e siècle, sa *Vie* rapporte les révélations dont bénéficia Aldegonde († 684), une vierge consacrée puis abbesse du monastère de Maubeuge. La nuit de la mort du saint, elle priait dans l'église et, dans un état de ravissement, eut la vision d'un vieillard en vêtements sacerdotaux, entouré de gloire et



Vie de saint Amand. Valenciennes.

montant au ciel, suivi d'un grand nombre d'esprits bienheureux. Un ange survient alors, informant la visionnaire que ce vieillard était son ami, l'évêque Amand. L'épisode rappelle fortement les visions de Columba. Produites dans l'atelier de la prestigieuse abbaye de Saint-Amand, les miniatures qui illustrent l'épisode s'efforcent de rendre compte de cette vision spirituelle⁹⁶. À genoux devant l'autel, la tête et les mains levées, Aldegonde est saisie dans un moment d'extase qui correspond à l'apparition de l'ange. Dans le manuscrit le plus ancien, daté du ^x^e siècle, celle-ci est vue comme une irruption soudaine dans l'espace du sanctuaire et le temps de la prière : le messager plonge du ciel figuré par la bordure ondulée d'une nuée ; il est la voix qui donne sens à l'image de la vision, placée sur l'autre folio. Dans un manuscrit du ^{xii}^e siècle, il surgit derrière l'autel, ce qui suggère l'idée que le sanctuaire lui-même, lieu consacré et lieu de prière, est un espace potentiel d'angélophanies ; il saisit Aldegonde au poignet pour lui montrer l'ascension de saint Amand. Dans le récit, cette vision est porteuse d'un second sens, révélé par

l'abbé Ghislain, de passage au monastère : c'est un présage de la fin prochaine d'Aldegonde, dont l'âme montera également au ciel dans une lumière éclatante. La vision céleste n'est donc jamais éloignée de la dimension eschatologique.

La *Vie de saint Maur*, rédigée après 863 par l'abbé Odon de Glanfeuil en Anjou, a identifié le saint au disciple de saint Benoît, dont Grégoire le Grand avait raconté la jeunesse⁹⁷. Saint Maur est ainsi devenu une figure emblématique de cette tradition monastique et l'introducteur de la règle bénédictine en Gaule. La rédaction de cette *Vie* est contemporaine du transfert de ses reliques en 868 dans l'abbaye qui a pris le nom de Saint-Maur-des-Fossés, près de Paris. Réformée en 988 sous l'impulsion de Mayeul de Cluny, elle n'a cessé de servir le prestige du saint et de contribuer au rayonnement de son hagiographie. Celle-ci relate une apparition angélique survenue à la fin de sa vie. Abbé de Glanfeuil depuis trente-huit ans, Maur se rend à l'église Saint-Martin pour prier et rencontre une légion de démons qui lui en interdisent l'entrée. Le diable à leur tête tente de l'effrayer en évoquant le destin funeste des moines qui vont mourir. Maur ne faiblit pas, s'en remet à Dieu, et les démons disparaissent. En toute humilité, il se jette alors à terre pour demander miséricorde et persévère dans la prière. Un ange de lumière vient alors le réconforter, en lui apprenant qu'un certain nombre de moines vont mourir, mais que tous expireront dans ses bras et s'envoleront dans le sein du Seigneur⁹⁸.

De la production dynamique du scriptorium de Saint-Maur-des-Fossés, on a conservé en particulier un très beau manuscrit enluminé du ^{xii}^e siècle, dans lequel a été mis en scène cet épisode⁹⁹. Une miniature représente l'abbaye sous la forme d'une citadelle hexagonale, pourvue de merlons et de créneaux. On en voit la partie supérieure, une terrasse sur laquelle saint Maur vient affronter le diable noir, placé à côté de la porte d'entrée. Au-dessous, c'est l'espace intérieur de l'église qui est représenté, défini par une série d'arcatures en plein cintre. Le saint est à plat ventre sur le sol, devant l'autel de l'abbatiale, derrière lequel apparaît l'ange consolateur. L'image s'inspire du traitement des apparitions bibliques, notamment de celle de l'ange devant le grand prêtre Zacharie (Lc 1,11). Ici, le texte met en avant l'idée de réconfort, mais l'image insiste encore sur la déférence de l'homme devant la splendeur de l'ange.

La littérature religieuse n'a cessé d'exploiter le thème du combat spirituel au sein du monastère, théâtre privilégié de l'affrontement entre les hommes de Dieu, secourus par les anges, et les démons qui en font le siège. Le *Liber revelationum* de l'abbé Richalm de Schöntal, déjà cité, en est un témoignage exceptionnel. L'action se déroule au sein d'un monastère cistercien situé en pays germanique, aux confins du Wurtemberg et de la Franconie. Le moine ne cesse de résister à l'emprise envahissante des mauvais esprits, qui sont légion, avec l'aide des anges ou bons esprits, qu'il n'hésite pas à appeler « nos seigneurs ». Ils soutiennent les moines de leur affection, les incitent à la patience, la fidélité, l'amour de Dieu, raniment leur psalmodie défaillante, prodiguent leurs conseils et des consignes de protection, telles que faire le signe de la croix¹⁰⁰. De son côté, la moniale Élisabeth de Schönau avoue avoir été harcelée dans ses rêves par son mauvais



Vie de saint Maur. Troyes.

ange pendant trois nuits. Grâce aux invocations à la Sainte Trinité, à la sainte croix, à tous les saints, à la récitation des psaumes et à l'intercession de la Vierge, le tourmenteur finit par s'enfuir par la fenêtre de la cellule sous la forme d'une chèvre, en poussant un horrible rugissement¹⁰¹.

Centrée sur la célébration et le chant, la dimension communautaire de la relation avec les anges en milieu monastique ne suffit pas à rendre compte des rapports entre l'ange et l'homme. La littérature hagiographique et visionnaire témoigne du développement d'une forme de relation qui vient se superposer à la relation communautaire, en manifestant un souci marqué du salut personnel et l'attraction d'une forme supérieure de vie. Assez nombreux entre le VII^e et le IX^e siècle et largement diffusés à l'époque romane, les récits de visions angéliques témoignent de l'importance des anges dans la vie spirituelle des moines.

LA TRANSFORMATION DES ANGÉLOPHANIES AU XII^E SIÈCLE : LE CAS D'ÉLISABETH DE SCHÖNAU

À partir du début du XII^e siècle s'est développée une littérature spirituelle, qui émane de femmes reconnues pour leur piété et ancrées dans le cadre monastique, religieux et culturel. Ces textes connaissent une diffusion bien plus large que ce que l'on serait tenté de croire au premier abord. En effet, bien souvent composés de visions, ils sont généralement rédigés et parfois réécrits, afin d'écarter toute maladresse ou forme d'expression risquant de prêter à des interprétations erronées ou éloignées de l'orthodoxie, puis traduits en langue vulgaire dans les siècles suivants. Mais un processus inverse voit le jour à partir du XIII^e siècle dans le contexte de l'essor des littératures en langue vernaculaire ; rédigés d'abord dans la langue locale, un certain nombre de textes mystiques sont traduits en latin par l'entourage de ces religieuses.

Issue de l'aristocratie de la vallée moyenne du Rhin et moniale bénédictine au monastère de Schönauf situé dans le Taunus, aux confins de l'archevêché de Trèves, Élisabeth de Schönauf (vers 1129-1164) a laissé trois livres de révélations. Elle prétend ignorer le latin, mais elle sait au moins lire, comprendre et prononcer les formules liturgiques. Conservé dans plus de cent cinquante manuscrits, dont une trentaine du XII^e siècle, le *Liber visionum* a été traduit dans de nombreuses langues vernaculaires¹⁰². Il regroupe près d'une centaine de visions, datées chronologiquement de 1152 à 1155, auxquelles il convient d'ajouter celles qui ne sont pas datées, une cinquantaine environ. Elles ont été rédigées avec la collaboration des sœurs du monastère et de son frère Eckbert, clerc séculier devenu moine à Schönauf en 1155, puis abbé, qui exalte le charisme de sa sœur. Les extases de celle-ci apparaissent comme des moments où son corps affaibli devient transparent au message divin, où le cœur s'apaise et se dilate pour accéder à un état de calme et d'élévation qui conditionne l'accès aux révélations célestes. La lumière est omniprésente comme signe de la présence divine et d'accès à une connaissance supérieure. Ces visions sont de plusieurs types¹⁰³. Il s'agit d'abord de « visitations » privées de la Vierge ou des saints, fondées sur le principe de la similitude entre corporel et spirituel, qui s'enchaînent selon un ordre chronologique, à l'occasion de la célébration des fêtes du calendrier liturgique en 1152-1153. Élisabeth revit en esprit l'Ascension du Christ, les anges qui l'accueillent et ceux qui s'adressent aux apôtres¹⁰⁴. À plusieurs reprises, notamment lors des fêtes des évangélistes, saint Jean et saint Marc, elle voit les quatre Vivants et la quadruple roue lumineuse devant le trône, dans une scénographie dont le modèle est explicitement la vision d'Ézéchiél¹⁰⁵. Fréquemment accompagnées de paroles prononcées par un être céleste, les visions suscitent chez Élisabeth des formules tirées de la liturgie ou des Écritures, auxquelles viennent s'ajouter des messages complémentaires issus des questions qu'elle pose à l'ange ou à un saint.



Dans la même perspective, les anges sont placés au service de l'exaltation du mystère de la croix, symbole de la victoire sur la mort et le mal. Certes, la croix peut être tenue par le Christ lui-même, mais sa mise en scène par un couple d'anges, issue de l'iconographie triomphale et impériale, donne une force spirituelle certaine à l'image et rend plus explicite sa signification : signe du salut, la croix mérite l'adoration, et la présence et l'attitude des créatures célestes sont le prototype de l'adoration proposée aux fidèles, ceux-ci étant appelés à rejoindre les anges dans la même louange. Le psautier de Winchester superpose sur la même miniature l'image du Christ en majesté dans sa mandorle soutenue par deux anges, et l'image de l'ostension de la croix, tenue par deux autres anges. La position de leurs ailes reproduit les deux axes de celle-ci³⁶. Intégrée aux visions de saint Mathieu (Mt 24–25) dans l'art carolingien et ottonien, l'exaltation de la croix par les anges est parfois intégrée au Jugement dernier à l'époque romane, comme aux tympans de Beaulieu et de Conques, où elle se superpose à l'image du Christ en majesté³⁷, ou sur la façade de Saint-Pierre d'Angoulême, où les anges l'adorent sous la forme de l'Arbre de vie.

Cela nous conduit à examiner les angélophanies qui sont clairement et exclusivement considérées comme des figures du Christ. Saint Augustin considérait déjà que le Christ méritait le nom d'ange, en tant que porteur de la « bonne nouvelle », l'Évangile. Son message étant ultime et définitif, il est l'ange suprême³⁸. À la suite du prophète Isaïe (Is 9,5), la liturgie l'appelle « l'Ange du grand conseil » (*angelus magni consilii*) ; la formule est employée dans les oraisons de saint Anselme, qui l'applique aussi à la Vierge, proclamée intercesseur suprême³⁹. Dans les traités de liturgie au début du XII^e siècle, « l'ange du grand conseil » est une figure du Christ. En effet, la formule rituelle du *Supplices*, par laquelle, dans le canon de la messe, le célébrant demande au Seigneur Tout-Puissant de transférer le pain et le vin sur l'autel céleste par l'intermédiaire de l'ange, a fait l'objet de diverses spéculations. L'être censé opérer ce transfert est identifié par Yves de Chartres, Honorius Augustodunensis, puis, au XIII^e siècle, par Thomas d'Aquin, Bonaventure et l'évêque de Mende, Guillaume Durand, au Christ lui-même, « Ange du grand conseil⁴⁰ ». Pour tous ces auteurs, la formule liturgique se rapporte à l'intercession du Christ auprès du Père céleste, afin que soit acceptée la consécration des saintes espèces.

Les visions du prophète Zacharie sont également exploitées comme préfigurations du Messie. *L'Hortus deliciarum* met en image une de ces visions que lui montre un ange (Za 3–4). Au centre de l'image, l'ange de Yahweh tient dans ses mains ouvertes deux phylactères par lesquels il ordonne de dépouiller le grand prêtre Josué de ses habits sales et de le revêtir d'habits de fête. À gauche, deux anges le déshabillent afin de le purifier, tandis qu'à droite deux autres le revêtent d'ornements sacerdotaux et le coiffent d'une mitre. Selon saint Jérôme, suivi par les exégètes médiévaux, ce grand prêtre Josué est une préfiguration du Messie ; ses vêtements sales ne sont pas les siens mais symbolisent les péchés de l'humanité⁴¹. L'ange de Yahweh apparaît comme le pôle ordonnateur de la composition, dont la forme circulaire met en relief le chandelier à sept branches (Za 4,2), axe central de l'image, dont les sept lampes signifient « les yeux de Yahweh, qui parcourent toute la terre » (Za 4,10). La thématique liturgique est fondamentale, puisque les visions sont liées à la reconstruction du Temple

de Jérusalem sous la double autorité, temporelle et spirituelle, du roi Zorobabel et du grand prêtre Josué. L'image établit une relation entre liturgie juive et liturgie chrétienne, entre image visionnaire et image matérielle en privilégiant le chandelier à sept branches, et suggère une correspondance entre liturgie terrestre et liturgie céleste. La composition suivante (fol. 65r) lève le voile sur le sens de la vision, car l'ange de Yahweh cède la place au Christ, qui émerge d'une pierre rectangulaire dans laquelle sont représentés « les sept yeux de Yahweh⁴² ». Les sept colombes qui en émanent, dons de l'Esprit, symbolisent leur action, qui consiste à parcourir la terre (Za 4,10). L'ensemble met en pratique le schéma à trois termes décrit au début de ce chapitre : la figure prophétique décrite par Zacharie se réalise dans le Christ et connaît son plein accomplissement dans une liturgie céleste et intemporelle.



Herrade de Hohenbourg, *Hortus deliciarum*.

Dans l'exégèse allégorique du livre de Tobie, Raphaël est une autre figure du Christ⁴³. Mais la plus répandue n'est autre que saint Michel. Au début de l'ère chrétienne, Jésus fut associé à l'archange comme à un double céleste dont il était la manifestation terrestre ; Michel fut aussi considéré comme une manifestation du Verbe ou de l'Esprit-Saint. Le rejet de toute christologie angéломorphique par les premiers conciles n'a cependant pas empêché le développement d'une réflexion sur les relations entre saint Michel et le Christ.

À la faveur de l'exégèse de l'Apocalypse, en pleine effervescence au XII^e siècle⁴⁴, de nombreux commentateurs ont vu dans le combat de l'archange contre le dragon une figure du Christ vainqueur de Satan, resté impuissant devant le mystère de la Passion

et de la Résurrection. Dans le sillage d'une tradition incarnée par Césaire d'Arles, des auteurs comme Berengaud, Jean Beleth ou Honorius Augustodunensis se sont exprimés dans ce sens⁴⁵. Ainsi, l'iconographie de l'Apocalypse a servi de refuge à l'usage de l'ange comme figure du Christ. Le plus ancien témoignage iconographique de saint Michel terrassant le dragon, l'ivoire carolingien de Leipzig, s'inscrit précisément dans cette tradition⁴⁶. Selon Alcuin, le combat « dans le ciel » (Ap 12,7) signifie « dans l'Église ». Berengaud précise que c'est à cause du ciel et pour notre salut que lutte l'archange⁴⁷. Le combat est l'allégorie du mystère du salut et spécialement de la Passion. C'est en instituant l'Église, en rachetant l'humanité, que le Christ a combattu le dragon. Or le commentaire de Berengaud de Ferrières, dont la datation est incertaine, mais plutôt située dans le courant du XI^e siècle, est proche de celui d'Haimon d'Auxerre. Les anges combattants au côté de l'archange sont les apôtres et les saints qui participent à la Passion par le martyre ; ils sont vainqueurs⁴⁸. Selon Bède, le dragon précipité à terre est écrasé par les pieds des saints, comme dans le psaume (Ps 90,13). Le combat symbolise aussi la lutte intérieure contre les passions et les tentations. Jean Beleth récapitule la tradition exégétique en distinguant nettement les deux interprétations, historique et symbolique, du combat contre le dragon.

Dans l'iconographie des XI^e-XII^e siècles, des images vont jusqu'à mettre en scène l'équivalence entre la Passion du Christ et le combat de saint Michel. Sur l'autel de la comtesse Gertrude (†1077), l'adoration de la croix par Constantin et Hélène a pour pendant, sur l'autre petit côté, un saint Michel en position frontale, terrassant le dragon, inspiré du modèle du Christ marchant sur l'aspic et le basilic (Psaume 90,13)⁴⁹. En effet, le type iconographique traditionnel, en usage encore au XII^e siècle, consiste à montrer l'archange debout sur le dragon, le terrassant par sa puissance bien plus que par sa lance (fig. 7)⁵⁰. Ce modèle a progressivement cédé le pas à une mise en scène dynamique, fondée sur la référence à l'Apocalypse (fig. 8). Le combat contre le dragon est une image occidentale, dont le succès s'est trouvé amplifié par la réception favorable de ce livre de visions, à l'orthodoxie longtemps contestée en Orient byzantin. Le combat de l'archange est gravé sur une croix danoise ; à Florence, l'ivoire mosan du Bargello juxtapose les deux scènes du combat de Michel contre le dragon et du Christ sur l'aspic et le basilic⁵¹. La présence de Michel dans l'iconographie des manuscrits de cette période dans l'espace germanique est donc particulièrement forte et investie de sens multiples. Cela n'est pas surprenant, si l'on prend en considération la densité symbolique de cette figure, seul archange à fonction eschatologique, et l'étagement des significations qu'engendre la doctrine des sens de l'Écriture, pratiquée depuis la période des Pères de l'Église.

L'Église est l'instrument de la lutte contre le démon⁵². Les anges qui accompagnent Michel sont une image des apôtres et des saints qui participent au sacrifice du Christ, donc à la victoire sur Satan, en versant leur propre sang⁵³. L'interprétation christique permet de comprendre la mise en relation du combat apocalyptique contre le dragon avec le sacrement de baptême. En tant qu'il renouvelle la mort et la résurrection du Christ, il est une lutte victorieuse contre le péché⁵⁴. C'est ainsi qu'au XII^e siècle, le combat céleste peut figurer sur les fonts baptismaux à côté du baptême du Christ, comme dans l'église de Mauriac (Cantal), ou dans certains manuscrits, comme les Évangiles

de Saint-Bertin, où l'un est le pendant de l'autre, dans la même lettre historiée⁵⁵. L'archange est donc le héros d'un double combat, au ciel et sur la terre: victoire sur les anges déchus, rejetés hors du royaume céleste; victoire sur le péché, par le sacrifice et la résurrection du Christ ici-bas. Ces deux événements spirituels s'accomplissent dans un troisième: le baptême du chrétien. L'homme nouveau, purifié de ses fautes, devient membre de l'Église, qui est destinée à rejoindre les rangs angéliques. L'interprétation figurative, une fois encore, culmine et s'achève dans l'éternité. On comprend que saint Michel, protecteur d'Israël, soit devenu, en raison de son rôle dans l'Apocalypse, le gardien du peuple des baptisés, nouvel Israël selon la tradition patristique, et qu'il apparaisse au troisième rang dans les litanies, après le Christ et la Vierge Marie. Les anges mettent ainsi en image et en musique des thèmes essentiels à la culture savante: le combat spirituel, l'ascension et la vie célestes, le mystère de la Révélation.



Fonts baptismaux, église de Mauriac, Cantal.

FONCTIONS ET LANGAGE DES ANGES : LE CAS DE L'ABBAYE SAINT-PIERRE DE MOISSAC

A border un ensemble sculpté au programme iconographique complet permet de prendre la mesure de l'étendue de la présence des anges et des significations dont ils sont porteurs. Le cloître et le portail de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac se prêtent admirablement à une telle analyse. En effet, d'une part, la représentation des anges dans le cloître roman, daté des années 1100, va bien au-delà de ce qu'exigeaient les épisodes traités, qu'il s'agisse de récits bibliques ou hagiographiques. D'autre part, les

anges contribuent d'une manière décisive à la mise en lumière du sens spirituel des scènes représentées. Ces deux aspects font de Moissac un cas remarquable de l'importance des fonctions des êtres célestes dans l'iconographie romane.

On se limitera à mettre l'accent sur les exemples les plus saillants. Sur un chapiteau de la galerie ouest, un ange plongeant vient recueillir l'agneau offert par Abel, tandis qu'un démon recueille la gerbe de blé offerte par Caïn (Gn 4, 3-4). Derrière la figure de Dieu, un ange tient un livre ouvert, symbole des Écritures, et plus précisément dans ce contexte, des commandements de la loi de Moïse. Sur le chapiteau dédié au sacrifice d'Abraham figurent deux anges; l'un étend sa main pour bénir Isaac, l'autre, aux allures de philosophe antique, désigne le ciel. Ils se font les porteurs du sens du récit, illustrant la protection divine et l'annonce de la descendance spirituelle du patriarche (Gn 22). Un peu plus loin, on rencontre une image analogue. David va affronter le géant Goliath accompagné par un ange, alors que le récit ne le mentionne pas (1 S 17). Il pointe une main vers le ciel et glisse une aile protectrice derrière le corps du héros hébreu⁵⁶. Les anges viennent donc dévoiler la dimension typologique d'Abel, Isaac et David, connus dans la culture monastique pour être des préfigurations du Christ, du combat spirituel, et de la rédemption.

Ils jouent également un rôle majeur dans les scènes du Nouveau Testament. Sur l'un des chapiteaux de la galerie ouest, dans le contexte de l'annonce aux bergers, l'ange ne se contente pas de montrer le chemin de la crèche, il tient dans sa main un disque frappé d'une croix; porteur du sceau du salut, il n'annonce pas seulement la naissance du Sauveur, mais aussi son sacrifice rédempteur. On est aussi tenté d'y voir une allusion à la mission de l'Église, tout particulièrement à l'administration du sacrement de l'eucharistie, entendu comme présence continuée du Christ et instrument du salut. Du reste, non seulement les saints fondateurs de l'Église, Pierre et Paul, sont sculptés en relief sur le pilier sud-est du cloître, mais leurs âmes sont réunies au paradis dans les bras d'un ange aux ailes déployées, sur un chapiteau voisin dans la galerie orientale. Cas rare, la délivrance de Pierre emprisonné (Ac 12,1-11) fait également l'objet d'un chapiteau. D'abord effrayé par l'ange qui descend d'une nuée, l'apôtre est représenté aux côtés de son libérateur, qui l'entoure de son aile protectrice, devant la porte de la geôle⁵⁷.

Les scènes de l'Annonciation et de la Visitation (Lc 1, 26-56) sont traitées dans la même perspective. Si la première est assez classique, Marie étant assise et tournée vers Gabriel qui la bénit et s'adresse à elle, la seconde est plus originale dans la mesure où un ange, dont il n'est aucunement question dans le récit évangélique, bénit Marie et Élisabeth qui s'embrassent près de lui. Les deux scènes sont séparées par un ciborium, ce dispositif architectural généralement situé au-dessus de l'autel majeur où se déroule la liturgie eucharistique. Une nouvelle fois, les scènes liées au mystère de l'Incarnation sont ainsi rapprochées du sacrement de la messe. L'épisode du baptême du Christ (Mt 3, 13-17; Mc 1, 9-11) est également doté d'une forte présence angélique. Sur le côté nord du chapiteau, les bras levés en prière, un premier ange brandit un livre ouvert; côté sud, un second expose une croix. Débordant encore le texte évangélique, cette double présence suggère l'accomplissement des Écritures et anticipe le sacrifice rédempteur. De même, dans l'épisode du dialogue de Jésus avec la Samaritaine au puits de Jacob (Jn 4, 5-31), un ange que le récit n'évoque aucunement, posté derrière

le Christ, déploie ses ailes et désigne le ciel. Non loin du martyr des apôtres Pierre et Paul est représenté celui du diacre Laurent. Au-dessus du grill sur lequel est étendu le saint, deux êtres célestes agitent l'un un encensoir, l'autre un *flabellum*, instrument utilisé pour répandre l'odeur de l'encens. Cette mise en scène, qui tend à faire de l'instrument du supplice – le grill – l'autel du sacrifice, invite à songer à la liturgie de la messe et au mystère eucharistique⁵⁸.

Cette médiation angélique s'étend donc sur plusieurs registres de signification. Au-delà de la mise en image du récit biblique ou hagiographique, l'ange contribue à mettre en lumière le sens spirituel de l'événement, mais il se fait aussi le relais des orientations de la réforme grégorienne du XI^e siècle et de la promotion de la vie liturgique et sacramentelle.

Il faut encore souligner l'importance des anges dans le contexte de l'iconographie de l'Apocalypse, si présente à Moissac, et comme annoncée par un chapiteau de la galerie sud du cloître, où un ange en vol horizontal saisit de sa main droite le poignet de saint Jean, allongé dans son lit, manière concrète de signifier la puissance de la transmission de la connaissance visionnaire. Sur les autres faces du chapiteau figurent deux anges à cheval et l'ange vendangeur, la faucille à la main (Ap 14). Dans la même galerie, un chapiteau présente les quatre animaux et un autre est dédié à saint Michel⁵⁹. L'archange étend une aile en direction du puits de l'abîme où il va enfermer le démon pendant un millénaire (Ap 20,1-10). Le démon s'échappe par la porte arrière du puits. Ces chapiteaux entrent en résonance avec ceux de la galerie nord. Autour d'un orant anonyme, deux anges plantent leur lance dans la gueule de deux dragons. Cette image de la victoire du Christ sur le diable renvoie à celle de saint Michel. Un chapiteau est entièrement



Tympan du portail de Saint-Pierre de Moissac.